

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Институт русского языка имени В. В. Виноградова

RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES
V. V. Vinogradov Russian Language Institute

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Институт русского языка имени В. В. Виноградова

**Труды
Института русского языка
им. В. В. Виноградова**

№ 4

МОСКВА
2022

Журнал основан в 2013 г.

Главный редактор

А. М. Молдован, д. ф. н., академик РАН (Москва, Россия)

Ответственный редактор номера:

Т. В. Скулачева, канд. филол. наук (Москва, Россия);

А. Э. Костюк, канд. филол. наук (Москва, Россия).

Редакционный совет

А. Е. Аникин, д. ф. н., академик РАН (Новосибирск);

Ю. Д. Апресян, академик РАН, профессор (Москва, Россия);

Синтия Вакарелийска, PhD, профессор (Орегон, США);

Ж. Ж. Варбот, доктор филол. наук, профессор (Москва, Россия).

Бьёрн Вимер, доктор филологии, профессор (Майнц, Германия);

Марчелло Гардзанити, PhD, профессор (Флоренция, Италия);

А. А. Гиппиус, член-корреспондент РАН, профессор (Москва, Россия);

Ольга Йокояма, PhD, профессор (Лос-Анджелес, США);

М. Л. Каленчук, доктор филол. наук, профессор (Москва, Россия);

А. П. Майоров, д. ф. н., профессор (Улан-Удэ, Россия);

Ольга Младенова, PhD, профессор (Калгари, Канада);

Туре Нессет, доктор филологии, профессор (Тромсё, Норвегия);

В. А. Плунгян, академик РАН, профессор (Москва, Россия);

Ахим Рабус, Dr. habil., профессор (Фрайбург, Германия);

Ф. Б. Успенский, д. ф. н., член-корреспондент РАН, профессор (Москва, Россия);

Майкл Флайер, PhD, профессор (Кембридж, США);

Вацлав Чермак, доктор филологии (Прага, Чехия);

А. Д. Шмелев, доктор филол. наук, профессор (Москва, Россия).

Ответственный секретарь

канд. филол. наук А. Е. Журавлёва

Выходит 4 раза в год

Издание зарегистрировано Федеральной службой по надзору
в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций.

Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77-76037

Адрес редакции:

119019, Москва, ул. Волхонка, д. 18/2

E-mail: ruslang@ruslang.ru

RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES
V. V. Vinogradov Russian Language Institute

**Proceedings
of the V. V. Vinogradov
Russian Language Institute**

№ 4

MOSCOW
2022

ISSN 2311-150X

The Journal was founded in 2013

Editor-in-Chief

Alexandr M. Moldovan, D. Sc., Full Member of the RAS (Moscow, Russia)

Chief editor of the issue

Tatyana Skulacheva, Ph. D. (Moscow, Russia);

Alexander Kostyuk, Ph. D. (Moscow, Russia).

Editorial Board

Aleksandr E. Anikin, D.Sc., Full Member of the RAS (Novosibirsk, Russia);

Yury D. Apresyan, D. Sc., Full Member of the RAS, Professor (Moscow, Russia);

Václav Čermák, Ph. D., Professor (Prague, Czech Republic);

Michael S. Flier, Ph. D., Professor (Cambridge, USA);

Marcello Garzaniti, D. Sc., Professor (Florence, Italy);

Alexey A. Gippius, D. Sc., Corresponding Member of the RAS, Professor (Moscow, Russia);

Maria L. Kalenchuk, D. Sc., Professor (Moscow, Russia);

Alexandr P. Mayorov, D. Sc., Professor (Ulan-Ude, Russia);

Olga Mladenova, Ph. D, Professor em. (Calgary, Canada);

Tore Nettet, D. Sc., Professor, (Tromsø, Norway);

Vladimir A. Plungian, D. Sc., Full Member of the RAS, Professor (Moscow, Russia);

Achim Rabus, D. Sc., Professor (Freiburg, Germany);

Alexey D. Shmelev, D. Sc., Professor (Moscow, Russia);

Fjodor B. Uspensky, D. Sc., Corresponding Member of the RAS, Professor (Moscow, Russia);

Cynthia M. Vakareliyska, Ph. D., Professor (Oregon, USA);

Zhanna Zh. Varbot, D. Sc., Professor (Moscow, Russia);

Björn Wiemer, D. Sc., Professor, (Mainz, Germany);

Olga T. Yokoyama, Ph. D., Distinguished Professor (Los Angeles, USA).

Executive secretary

Alexandra E. Zhuravleva

The journal is registered by the Federal Service for Supervision
of Communications, Information Technology, and Mass-Media.

Registration certificate ПИ № ФС 77-76037.

Address:

18/2, Volkhonka street, Moscow, 119019

E-mail: ruslang@ruslang.ru

СОДЕРЖАНИЕ

Метрика и ритмика

<i>И. И. Нещеретов</i>	
Ритмика 5-стопного русского ямба в XX веке	11
<i>С. Е. Ляпин</i>	
К проблеме стиховедческого описания русских неклассических размеров	37
<i>О. М. Анишаков</i>	
Двоичное кодирование ритма стихотворного текста: возможные применения и проблемы.....	44
<i>А. М. Левашов</i>	
Статистический анализ метрической структуры русского верлибра.....	78
<i>К. М. Корчагин</i>	
Цезура в русском стихе: попытка формального описания.....	86
<i>И. И. Нещеретов</i>	
Об одном подходе к классификации русских сонетов	98
<i>Ю. Б. Орлицкий</i>	
Силлабо-тоническая метрика в ранней и поздней прозе Б. Пастернака	105
<i>В. В. Журина, Т. В. Скулачева</i>	
Метрика и ритмика японского стиха: методы исследования.....	120

Рифма, enjambement

<i>С. А. Матяш</i>	
Левый стихотворный перенос (enjambement) в поэзии Н. А. Некрасова	130
<i>С. А. Матяш</i>	
Стихотворный перенос (enjambement) в сонетах русских поэтов.....	145
<i>А. С. Кулева</i>	
Усеченные прилагательные в позиции рифмы.....	160
<i>Г. В. Векишин</i>	
Теневая рифма и анаграмма (к фонотактике стихотворного текста).....	169

Лексика, семантика

<i>А. В. Гик</i>	
Конкорданс к стихам М. Кузмина	182
<i>И. Б. Иткин</i>	
Антистансы (формально-семантический анализ стихотворения Е. А. Баратынского «Мой дар убог и голос мой не громок...»)	193
<i>О. И. Северская</i>	
Содержание семантических процессов в условиях паронимической аттракции.....	204

<i>Б. В. Орехов, Э. А. Салихова, Н. Н. Александрова</i>	
Стереоскопическое изображение и мера точности (методика М. Л. Гаспарова и психолингвистический эксперимент)	212
<i>А. Г. Степанов</i>	
Из истории сапфической строфы: проблема семантики	222
<i>С. Д. Абишева</i>	
Стиховые парадоксы поэтической группы «Московское время»	245

CONTENTS

Meter & Rhythm

<i>I. I. Neshcheretov</i>	
Rhythm of Russian Iambic Pentameter in the 20th Century.....	11
<i>S. E. Liapin</i>	
On the Problem of the Study of Russian Non-Classical Verse	37
<i>O. M. Anshakov</i>	
Binary Encoding of the Rhythm and Meter of Verse: Possible Applications and Problems	44
<i>A. M. Levashov</i>	
Statistical Analysis of Metrical Structure of Russian Verse Libre.....	78
<i>K. M. Korchagin</i>	
Caesura in Russian Verse: An Attempt at a Formal Description.....	86
<i>I. I. Neshcheretov</i>	
One Approach to the Classification of Russian Sonnets	98
<i>Yu. B. Orlitsky</i>	
Syllabotonic Meters in the Early and Late B. Pasternak's Prose.....	105
<i>V. V. Zhurina, T. V. Skulacheva</i>	
Meter and Rhythm in Japanese Verse: Methods of Analysis.....	120

Rhyme, enjambement

<i>S. A. Matyash</i>	
Left Enjambement in Poetry of N. A. Nekrasov	130
<i>S. A. Matyash</i>	
Enjambement in Sonnets of Russian Poets	145
<i>A. S. Kuleva</i>	
Clipped Adjectives in Rhyme Position	160
<i>G. V. Vekshin</i>	
Shadow Rhyme and Anagram (to the Phonotactics of Verse)	169

Lexicology, semantics

<i>A. V. Gik</i>	
Concordance to the Poems by M. Kuzmin	182
<i>I. B. Itkin</i>	
Antistanzas (Formal Semantic Analysis of the E. A. Baratynsky's Poem “Moi dar ubog, i golos moi ne gromok...”)	193
<i>O. I. Severskaya</i>	
Semantic Processes in Conditions of Paronymic Attraction	204

<i>B. V. Orekhov, E. A. Salikhova, N. N. Aleksandrova</i> Stereoscopic Vision and a Measure of Accuracy (M. L. Gasparov's Methodology and Psycholinguistic Experiment).....	212
<i>A. G. Stepanov</i> From the History of the Sapphic Stanza: the Problem of Semantics	222
<i>S. D. Abisheva</i> Verse Paradoxes of a Poetic Group "Moscow Time"	245

МЕТРИКА И РИТМИКА

И. И. Нещеретов

*Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН
(Россия, Москва)
Neshcheretov46@mail.ru*

РИТМИКА 5-СТОПНОГО РУССКОГО ЯМБА В XX ВЕКЕ

Работа посвящена ритмике русского 5-стопного ямба XX века. Приводятся определение 5-стопного ямба и подход к формированию корпуса стихов для анализа ритмики. Получено распределение частот всех ритмических форм 5-стопного ямба. Используя ранговый критерий Ван дер Вардена, показано, что профиль ударности корпуса не зависит от принадлежности строк к различной клаузуле. Введено понятие ‘тип профиля ударности’; в корпусе выявлен 21 тип. Получено распределение типов профиля ударности для более чем 14 тысяч произведений. Приведены примеры принадлежности произведений к различным типам профиля ударности. Выявлено наличие цезуры различного вида у произведений пятистопного ямба; приведены примеры произведений с дактилической и женской цезурой. Показано, что «стих со свободной цезурой», которому посвящен параграф монографии Тарановского, неотличим от бесцезурного 5-стопного ямба, вследствие чего это ненужное понятие. Введено понятие ‘индекс ритмического репертуара’ и на его основе проанализирована близость корпусов 96 авторов. Анализируется влияние параметра «средняя ударность стиха». Показано, что так называемые законы «акцентной (регрессивной) диссимилляции» и «восходящего начала» никак не объясняют наличие семи типов профиля ударности у 96 авторов.

Ключевые слова: 5-стопный ямб, клаузула, ритмическое слово, ритмическая форма, профиль ударности, тип профиля ударности, индекс ритмического репертуара.

Работа посвящена ритмике русского 5-стопного ямба (далее — Я5) XX века и состоит из четырех разделов. В первом разделе приводится определение Я5 и сведения о формировании корпуса стихов для анализа ритмики. Получено распределение частот всех ритмических форм корпуса Я5. Показано, что профиль ударности корпуса не зависит (однороден) от принадлежности строк к различной клаузуле. Во втором разделе введено понятие «тип профиля ударности»; в корпусе Я5 выявлен 21 тип.

Получено распределение типов профиля ударности для более чем 14 тысяч произведений корпуса Я5. Приведены примеры принадлежности произведений к различным типам. В третьем разделе анализируются произведения Я5 с цезурой; приводятся примеры произведений с дактилической и женской цезурой. В четвертом разделе введено понятие «индекс ритмического репертуара» и определена мера близости корпусов. На их основе выполнено упорядочение корпусов Я5 96 авторов.

Несколько слов о работах предшественников. Первой работой, посвященной ритмике Я5, была [Томашевский 1923, с. 7–143]. После работы Б. Томашевского наиболее значительными исследованиями Я5 являются монографии К. Тарановского и М. Гаспарова. В монографии [Тарановский 2010, с. 153–268] с девятого по тринадцатый параграф приводятся данные о Я5, начиная с Я. Княжнина и заканчивая А. Фетом. В монографии [Гаспаров 1974, §34–35, с. 100–108] приведены результаты подсчета профилей ударности Я5 авторов первой половины XX века, при этом общее количество обработанных строк не превышает 29 тысяч. В задачу настоящего исследования не входит полный критический анализ предшествующих работ. Отдельные места будут проанализированы ниже.

1. В стиховедении основными инструментами для анализа ритмической организации силлабо-тонического стиха являются: для строки — ритмическая форма, для произведения в целом — профиль ударности (определения этих терминов приведены ниже). Для того, чтобы применить указанные инструменты, текст разбивается на ритмические слова, и расстановка акцентов при этом следует акцентам ритмических слов. При определении ритмического слова будем следовать статистике I [Колмогоров 1985, с. 122], в которой разделение на ритмические слова лишь изредка отличается от расчленения на «графические» слова, требуемого принятой орфографией, причем всегда в сторону укрупнения. В частности, считаем одним ритмическим словом сложные слова, имеющие, кроме основного, побочное ударение. Аналогично, одним ритмическим словом считаются сочетания слогов с ударением на предлоге при переносе ударения.

Ударения делятся на: а) безусловно значимые, б) потенциально значимые, в) незначимые. В соответствии с этим ритмические слова делятся на: 1) безусловно самостоятельные 2) потенциально самостоятельные, 3) несамостоятельные. К безусловно самостоятельным словам принадлежат существительные, прилагательные, не вспомогательные глаголы и не местоименные наречия. К потенциально самостоятельным словам принадлежат местоимения (личные, притяжательные, возвратные, вопросительно-относительные, отрицательные, неопределенные), местоименные наречия, вспомогательные глаголы, односложные числительные, междометия. К несамостоятельным словам принадлежат предлоги, союзы и частицы. При разметке ударений принимаем, как и в работе [Нещеретов 2017, с. 91], что максимальная длина потенциально самостоятельного и несамостоятельного слова ограничена соответственно 3 и 2 слогами.

Поясним, что в работе понимается под Я5. Для этого возьмем несколько русских слов и построим соответствующую им ритмическую схему. Обозначим единицей ударный слог безусловно самостоятельного или потенциально самостоятельного слова, а нулем — безударный слог любого ритмического слова, либо слог, на

который приходится незначимое ударение несамостоятельного слова. Пренебрегая словоразделами, получим цепочку цифр, состоящую из единиц и нулей. Пронумеруем цепочку и назовем ритмической схемой, а четные (нечетные) ее номера — сильными (соответственно, слабыми) местами ритмической схемы. Сильные места традиционно называются иктами. Пусть пятый икт — последняя единица¹ ритмической схемы. В этом случае ритмическая схема называется Я5, если распределение ударений на остальных сильных местах соответствует второму столбцу таблицы 1. После пятого икта строка Я5 может содержать несколько безударных² слогов, образующих клаузулу — мужскую, женскую, дактилическую, гипердактилическую с длиной соответственно ноль, один, два и три слога. Очень редко встречаются стихи с клаузулой в четыре (и более) слога. Распределение ударений в строке Я5 характеризует ритмическую форму.

Таблица 1. Определения и примеры ритмических форм Я5

1	2	3	4	5
1	1,1,1,1	16.2	<i>Глаза ему лизал, чтоб он проснулся</i>	А. Шарапова
2	0,1,1,1	5.22	<i>А у меня оно неровно бьется</i>	Г. Русаков
3	1,0,1,1	8.74	<i>О девочка, ребенок с детским жестом</i>	Б. Ахмадулина
4	1,1,0,1	9.70	<i>Их встреч возможных... Воздвигая льды</i>	Н. Матвеева
5	1,1,1,0	27.5	<i>Закат, грустя, подернул тополя</i>	В. Нарбут
6	0,1,0,1	2.90	<i>Чертополохом поросла могила</i>	В. Шефнер
7	0,1,1,0	8.80	<i>Предназначение тайное кометы</i>	И. Северянин
8	1,0,0,1	1.36	<i>Расхаживают в полотенцах турки</i>	О. Мандельштам
9	1,0,1,0	17.7	<i>Детали грандиозного устройства</i>	С. Кекова
10	1,1,0,0	1.12	<i>Огнями белыми опалена</i>	В. Меркурьева
11	0,1,0,0	0.428	<i>И ускользающее серебро</i>	Г. Иванов
12	1,0,0,0	403*	<i>Мальвазии пятидесятилетней</i>	Н. Гумилев
13	0,0,1,1	475*	<i>А неблагоприятный день углем</i>	А. Кушнер
14	0,0,1,0	778*	<i>Переэкзаменовки, бутерброды</i>	Л. Алексеева
15	0,0,0,1	21*	<i>И неопределенноличный кто-то</i>	В. Леонович
16	0,0,0,0	5*	<i>А стосемидесятишестилетний</i>	П. Антокольский

В первом столбце таблицы 1 приведен номер ритмической формы Я5. Во втором столбце приведено распределение ударений на 1–4 иктах. В третьем столбце приведено либо помеченное символом «*» число строк с конкретной ритмической формой, либо частота — это же число, отнесенное к окончательной длине³ корпуса. В примерах ударный слог выделен полужирным шрифтом.

¹ В соответствии с традицией последний икт обязательно акцентируется, что разрешает расположение в этом месте любого ритмического слова, в том числе и несамостоятельного.

² Если клаузула состоит из двух и более слов, то она записывается как одно ритмическое слово.

³ При формировании корпуса частота 1 ритмической формы колебалась в пределах 0.146–0.194, 3-й — 0.069–0.104, 4-й — 0.08–0.124, 5-й — 0.264–0.285, 7-й — 0.075–0.092, 9-й — 0.167–0.187.

В корпус стихов включены произведения (или части произведений), полностью состоящие из строк Я5 или с преобладанием строк Я5 и единичными строками ямба другого размера. Анализируются стихи авторов, родившихся в XX веке, либо авторов, часть творчества которых попадает на XX век. При формировании корпуса Я5 использовалась печатная продукция (собрания сочинений, отдельные авторские книги, «Библиотека поэта», «Новая библиотека поэта», антологии эмигрантской поэзии и др.), электронные тексты поэтических сайтов; переводы рассматривались наравне с оригинальными произведениями. Размер корпуса Я5 составляет почти 490 тысяч строк, принадлежащих более чем трехсот авторам.

Обращаем внимание, что в приведенном выше определении Я5 не упоминается о «запрете» размещения ударения безусловно самостоятельного не односложного слова на слабом месте ритмической схемы Я5. Этот «запрет» предписывается так называемым «законом» недопустимости переакцентуации Р. Якобсона [Колмогоров 1968, с. 405]. К счастью, авторы при написании стихов исходят не из надуманных запретов, а из собственных представлений о просодии. В корпусе Я5 выявлено небольшое количество⁴ строк, у которых слабое место ритмической схемы занимает ударение безусловно самостоятельного двухсложного слова. Частота таких строк (порядка 10^{-4}) мала для того чтобы использовать ее в качестве критерия для классификации произведений Я5. Заметим, что побочные ударения сложных слов тоже не подчинены запрету переакцентуации. Учет побочных ударений сложных слов повышает частоту строк с нарушением «закона» недопустимости переакцентуации Р. Якобсона до 10^{-3} .

Как следует из таблицы 1, в корпусе выявлены все ритмические формы Я5. Отметим, что К. Тарановский считал [Тарановский 2010, с. 237], что 15 и 16 ритмические формы не встречаются в русском Я5⁵, а лишь теоретически возможны. Строки с 5 ритмической формой составляют четверть корпуса, а сумма строк с 1, 5, и 9 ритмическими формами составляет практически две трети корпуса Я5. Разность частот 3 и 7 ритмических форм статистически незначима.

Ритмическая форма является характеристикой строки Я5. Для анализа ритмики стихотворных текстов в стиховедении используется профиль ударности. Профиль ударности представляет собой функцию⁶ P_k определенную на конечном множестве иктов $k = 1, \dots, N$:

$$P_k = \begin{cases} \frac{1}{M} \sum_{i=1}^M y_{ki}, & k = 1, \dots, N-1 \\ 1, & k = N \end{cases} \quad (1.1)$$

где N — «стопность» размера, M — количество строк в корпусе (произведении), y_{ki} — ударность на k -икте i -строки, равная нулю или единице.

⁴ При расстановке потенциально значимых ударений исходим из наиболее полного перечня потенциально самостоятельных ритмических слов [Скулачева 2012]. Представляется, что перечню следует дополнить словами категории состояния.

⁵ Так же как и в русском 5-стопном хорее.

⁶ В стиховедении принято считать, что профиль ударности является (и изображается) кусочно-линейной функцией. Заметим, что в монографии [Гаспаров 1974] профиль ударности называется «ритмической кривой».

В первых трех строках таблицы 2 приведены данные по распределению ударений в профиле ударности в зависимости от размера клаузулы; в четвертой и пятых строках — суммы первых двух (соответственно, трех) строк.

Таблица 2. Распределение ударений в профилях ударности

	1	2	3	4	5
М	190241	165905	196469	97423	230362
Ж	209518	183037	213183	117191	254788
Д	3706	3153	3641	2010	4544
М+Ж	399765	348942	409652	214614	485150
М+Ж+Д	403465	352095	413293	216624	489694

В первом столбце таблицы 2 буквы М, Ж, Д обозначают соответственно мужскую, женскую, дактилическую⁷ клаузулу, цифры в первой строке — номера сильных мест ритмической схемы.

Ввиду того, что корпус стихов Я5 характеризуется наличием строк с различной клаузулой, то необходимо показать, что выборки профилей ударности в зависимости от размера клаузулы принадлежат одной генеральной совокупности, то есть однородны. В работе [Нещеретов 2021, с. 104] для проверки корпуса Х5 на однородность выборок профилей ударности в зависимости от размера клаузулы использовался ранговый критерий Манна и Уитни.

Но в монографии [Ван дер Варден 1960, с. 345] отмечено, что «при малых⁸ m и n критерий Манна и Уитни обладает одним недостатком, вследствие которого мощность этого критерия в отдельных случаях существенно снижается. А именно, тогда, когда несколько перестановок имеют одинаковое число инверсий». В нашей ситуации $n = m = 5$, т. е. малы. Для проверки однородности используем ранговый критерий Ван дер Вардена, основанный на статистике

$$X = \sum_{k=1}^m u_{\frac{R_k}{(m+n+1)}},$$

где u_{α} — α -квантиль стандартного нормального распределения, R_k , $k = 1, \dots, m$, — ранг значений x_k в объединенной ранжированной выборке x и y . Минимальный ранг соответствует наименьшему значению x_k . Для вычисления квантилей $u_{\frac{R_k}{(m+n+1)}}$ применяем приближение

$$u_{\frac{R_k}{(m+n+1)}} \approx 4.91 \left[\left(\frac{R_k}{(m+n+1)} \right)^{0.14} - \left(1 - \frac{R_k}{(m+n+1)} \right)^{0.14} \right]$$

Относительная погрешность приближения не превышает 0,3%.

⁷ Точнее с двумя и более неударными слогами.

⁸ В цитате m и n — размеры выборок.

Гипотеза сдвига (неоднородности) двух выборок отклоняется, если

$$|X| < x_\alpha$$

Здесь x_α — критическое значение рангового критерия, зависящее от m , n и α , x_α определяется по таблице 146 справочника [Кобзарь 2006, с. 461]; α — уровень значимости, количественно характеризующий вероятность ошибки.

Сначала проверяем на однородность выборки, соответствующие строкам М и Ж таблицы 2. Имеем $m = n = 5$, $X = -1.0311$. Для $\alpha = 0,95$ (т. е. допускается вероятность ошибки, равная 0,05) величина x_α равна 2,6. Это означает, что выборка профилей ударности строк с мужской клаузулой однородна с выборкой профилей ударности строк с женской клаузулой. Из таблицы 2 следует, что ранги значений выборки, соответствующей строкам М+Ж при ранжировании выборок М+Ж и М+Ж+Д, такие же, как и ранги значений выборки, соответствующей строке М при ранжировании выборок М и Ж.

Это позволяет утверждать, что гипотеза неоднородности профиля ударности в зависимости от принадлежности к различной клаузуле отклоняется, и исследование ритмики корпуса Я5 можно продолжить.

2. Обычно в стиховедении объектами анализа ритмики являются профили ударности корпусов конкретных авторов, либо (что значительно реже) профили ударности нескольких произведений автора, объединенных по хронологическим данным. Однако в работе [Нещеретов 2017] было установлено, что корпуса 6-стопного ямба конкретных авторов статистически неоднородны по профилю ударности. Далее для 5-стопного хоря в работе [Нещеретов 2021, с. 108] было установлено, что произведения корпуса 5-стопного хоря принадлежат к 19 различным типам профилей ударности, так что ни о какой однородности корпуса также говорить не приходится. Нет никаких оснований полагать, что эта ситуация характерна только для 6-стопного ямба и 5-стопного хоря. Обращаем внимание на следующее обстоятельство. Рассмотрим корпус стихов конкретного метра и размера какого-нибудь автора, достаточный по объему для стиховедческого анализа и состоящий из нескольких произведений. Нередки ситуации, когда промежутки времени между написанием произведений, значительны. Естественно предположить, что в этом случае могут меняться как требования к конкретному ритмическому рисунку произведения, так и само отношение к ритму произведений указанной выше формы. Далее следуем подходу, предложенному в работе [Нещеретов 2021, с. 105], и принимаем в качестве объекта для анализа профиль ударности конкретного произведения корпуса Я5.

Принимая в качестве объекта анализа профиль ударности конкретного произведения, следует позаботиться о выводе соотношений, позволяющих каким-то образом упорядочивать профили ударности. Для вывода указанных соотношений поступим следующим образом.

Предположим, что ударность на k -икте представляет независимую от номера строки величину, принадлежащую некоторой нормальной совокупности с известными средним значением и дисперсией. Тогда в предположении неизвестных

неравных дисперсий ударности P_k и P_{k+1} на соседних иктах k и $k+1$, $k = 1, \dots, N-1$, соотносятся между собой следующим образом⁹

$$P_k \approx P_{k+1}, \text{ если } |K-L| < t_s \sqrt{\frac{M(K+L)-K^2-L^2}{M-1}} \quad (2.1)$$

$$P_k > P_{k+1}, \text{ если } |K-L| \geq t_s \sqrt{\frac{M(K+L)-K^2-L^2}{M-1}} \text{ и } K > L \quad (2.2)$$

$$P_k < P_{k+1}, \text{ если } |K-L| \geq t_s \sqrt{\frac{M(K+L)-K^2-L^2}{M-1}} \text{ и } K < L \quad (2.3)$$

где M — размер корпуса, K, L — число ударений на k и $k+1$ иктах, t_s, u — квантили распределения Стьюдента и стандартного нормального распределения:

$$t_s = u(1 - (u^2 + 1)/4(M-2))^{-1}, \quad u = 1,64485 \text{ для } \alpha = 0,95$$

Другими словами, ударность P_k может быть больше ударности P_{k+1} в соответствии с формулой (2.2), P_k может быть меньше P_{k+1} в соответствии с формулой (3.2), наконец, в соответствии с формулой (1.2) отличие P_k от P_{k+1} статистически незначимо.

В профиле ударности Я5 существует три пары ударностей P_1 и P_2 , P_2 и P_3 , P_3 и P_4 , для которых имеют место все три варианта соотношений между ними. Анализ корпуса Я5 показывает, что для последней пары P_4 и P_5 всегда имеет место неравенство $P_4 < P_5$, поэтому она далее не учитывается. Таким образом, теоретически существует $3 \times 3 \times 3 = 27$ типов профиля ударности Я5.

Введем одно упрощение записи. Выполнение неравенства (2.2) будем фиксировать буквой Л, выполнение неравенства (3.2) — буквой П, а выполнение неравенства (1.2) — буквой Р. Тогда любой из 27 теоретических типов профиля ударности фиксируется сочетанием трех букв Л, П, Р, например, РПЛ. Всего в корпусе¹⁰ Я5 выявлены 21 тип профиля ударности, причем произведения каждого типа характеризует собой выборку, статистически однородную относительно профиля ударности. На рис. 1 и 2 приведены схематические изображения профилей ударности выявленных типов, кроме типа РРР. По оси абсцисс отложены номера иктов k , $k = 1, \dots, 4$. По оси ординат отложена ударность P_k в немасштабном виде. Следует иметь в виду, что параметр «Р»¹¹, характеризующий выполнение неравенства (1.2), на рисунках для упрощения изображается прямой, параллельной оси абсцисс, с учетом упрощений представляет собой прямую, параллельную оси абсцисс.

⁹ При выводе нижеприведенных соотношений учитывался критерий Кохрана-Кокса [Кобзарь 2006, с. 391]

¹⁰ Корпус включает 16248 произведений.

¹¹ Как и весь профиль РРР.

Приведем примеры произведений с профилем ударности различных типов

Тип ЛРЛ.

Б. Ахмадулина {Памяти Бориса Пастернака-1 (Начну издалека, не здесь, а там...), *Памяти Бориса Пастернака-2 (Из леса, как из-за кулис актер...), Одинажды, покачнувшись на краю..., Я вас люблю, красавицы столетий..., Луна до утра (Что опыт? Вздор! Нет опыта любви...), Прогулка (Как вольно я брожу, как одиноко...), Стена (Вид из окна: кирпичная стена...), Сверканье блесен, жалобы уключин..., Одевание ребенка (Ребенка одевают. Он стоит...), Скончание сирени (Мне был подарен сгусток мглы лиловой...), Черемуха моя-I (В той местности, откель купец Малеев...)}; А. Ахматова {Смеркается, и в небе темно-синем...}; Н.°Матвеева {Струится в доли жар животворящий..., Подсолнух (Подсолнух, собственно, неисчерпаем...), Мимозы вырастают из песка...}; В. Меркурьева {Стань на защиту дома — своего...}; В. Нарбут {Порченный (Сивея, разлагается заря...), Окно (На мужа горько жаловалась скрипка...), Самое (Не от того ли, жабры раздувая...), Ялта (Божественной голубизны туманы...), Еда (Мясную кость внутри сосало тихо...)}; Б. Пастернак {Когда я устаю от пустозвонства...}; И. Северянин {На смерть Валерия Брюсова (Как жалки ваши шиканья и свист...), Дума (Дни детства. Новгородская зима...), Киплинг (Звериное: зуб острый. Быстрый взгляд...)}; А. Шарапова {Владимирская вишня (— Скажи мне, волк, где ты оставил стаю...)}; В. Шефнер {Старый храм (Как все здесь неуклюже и негладко...), Противостояние (Ни город здесь, ни пригород. В тумане...), Назидание (Не стань покорным должником удачи...), Ветеринар (Ветеринар — ланцета пролетарий...)}.*

Тип ЛРР.

А. Ахматова {Приду туда, и отлетит томленье..., Реквием. Эпилог-I (Узнала я, как опадают лица...)}; О. Мандельштам {Мой тихий сон, мой сон ежеминутный...}; Н. Матвеева {Трясогузка (Поистине, я знаю, трясогузка...)}; Б. Пастернак {Любка (Недавно этой просекой лесной...)}.

Тип ЛПЛ.

Н. Заболоцкий {При первом наступлении зимы..., Летний вечер (Вечерний день томителен и ласков...), Кузнечик (Настанет день, и мой забвенный прах...)}; А. Кушнер {Калмычка ты, татарка ты, монголка!..., Приятель жил на набережной. Дом..., Дух воздуха, легчайший Ариэль..., Покров любви, расписанный цветами..., Вместо статьи о Вяземском (Я написать о Вяземском хотел...), Ребенок ближе всех к небытию..., Как пуговичка, маленький обол..., Как бабочка, как бабочка ни разу..., А в Мойке, рядом с замком Инженерным..., Белые стихи (Не я поклонник белого стиха...), В лазурные глядятся озера..., Воспоминания (Н. В. была смешливою моей...), История не учит ничему..., Надгробие. Пирующий этрусск..., О да, она могла б внушить Орфею..., Поверишь ли, вся Троя — с этот скверик..., Тот вечер под эпитафией “Последний..., Так вот они, другие берега..., Поэзия еще не говорила..., Я в зоопарке не был столько лет..., В последний раз еще сатира

видели..., Вернем, — сказали боги, — Одиссея..., Пока Сизиф спускается с горы..., Поговорить бы тихо сквозь века..., Подходит ночь в убогом облаченье..., Элизиум! Элизиума нет...}; Б. Пастернак {Перелет (А над обрывом, стих, твоя опешист...), История (Когда смертельный треск сосны скрипучей...), Ремесло (Когда я, кончив, кресло отодвину...)}; О. Мандельштам {Пешеход (Я чувствую непобедимый страх...), Сегодня можно снять декалькоманию..., Еще мы жизнью полны в вышней мере..., Змей (Осенний сумрак — ржавое железо...)}.

Тип ЛПР.

А. Кушнер {Уходит лето. Ветер дует так...}.

Тип РЛЛ

О. Мандельштам {Tristia (Я изучил науку расставанья...)}.

Тип РЛР.

А. Ахматова {Не будем пить из одного стакана...}; А. Кушнер {Снося обиду, вызываешь новую..., Какую жизнь, мой друг, мы все же выкроили...}.

Тип РРЛ.

Н. Заболоцкий {Ночной сад (О, сад ночной, таинственный орган...), Ночь в Пасанаури (Сияла ночь, играя на пандури...), Когда вдали угаснет свет дневной..., Прощание с друзьями (В широких шляпах, длинных пиджаках...), Мир однолик, но двойственна природа..., После работы (Он у станка до вечера копался...)}; А. Кушнер {Два лепета, быть может бормотанья..., Прощание (Прощай, прощай, сияние небес!...), Ночной листвы тяжелое дыханье..., Что мне весна? Возьми ее себе!..., В полуплаще, одна из аонид..., А вы, стихи, дневные сны в лучах..., Какая сила в трубке телефонной!..., Огромный дуб и сам, как торс атлета..., Зачем живут, — не спрашивают больше..., Какой мороз! Я вышел из парадной..., Не скифы мы, не азиаты мы!..., Сверкает море — взгляд не отвести..., Наши поэты (Конечно, Баратынский схематичен...), Война была закончена. В поместьях..., Я так давно своей не видел тени..., Отца и мать, и всех друзей отца..., Супружеская пара. Терракота..., Мой друг, за всех, кто в мире одиноко..., Как с морем жаль бывает расставаться..., Хоть раз так было, чтобы близ рояля..., Пробыв со мной полдня наедине...}; О. Мандельштам {Лютеранин (Я на прогулке похороны встретил...), Айя-София (Айя-София — здесь остановиться...), Петербургские строфы (Над желтизной правительственных зданий...), Я не увижу знаменитой “Федры”..., Концерт на вокзале (Нельзя дышать, и твердь кишит червями...), Еще далеко мне до патриарха..., Куда мне деться в этом январе..., Паденье — неизменный спутник страха..., Все чуждо нам в столице непотребной...}; Б. Пастернак {Мой стол не столь широк, чтоб грудью всею..., Рояль дрожащий пену с губ облизжет..., В лесу (Луга мутило жаром лиловатым...), Anne Ахматовой (Мне кажется, я подберу слова...), Памяти Рейснер (Лариса, вот когда посожалею...)}; А. Шарапова {Памяти Аркадия Штейнберга (Вот здесь мы коротали вечера...)}.

Тип РРР.

О. Мандельштам {Возьми на радость из моих ладоней...}

А. Ахматова {В то время я гостила на земле..., Они летят, они еще в дороге..., Пусть голоса органа снова грянут..., Обыкновенным было это утро..., Созжженная тетрадь (Уже красуется на книжной полке...)}.

Б. Пастернак {Сон (Мне снилась осень в полусвете стекол...), Тема (Скала и шторм. Скала и плащ и шляпа...)}.

Тип РПЛ.

Н. Заболоцкий {Я не ищу гармонии в природе..., Сон (Жилец земли, пятидесяти лет...), Вечер на Оке (В очарованье русского пейзажа...)}; А. Кушнер {Италия Сильвестра Щедрина..., Не спрашиваю, где теперь душа..., Я плохо сплю: приходят, словно днем..., Художники до старости глубокой..., «Плевать на жизнь!» — шотландская принцесса..., На расстоянье, видимо, лет в сто..., Собачник рай не мыслит без собак..., Афина, сделай нам такую милость...}; О. Мандельштам {Я не слыхал рассказов Оссиана..., Мне вспомнился старинный апокриф...}; Б. Пастернак {Как у них (Лицо лазури пышет над лицом...)}.

Тип ПЛЛ.

О. Мандельштам {Казино (Я не поклонник радости предвзятой...)}; Б. Пастернак {Потели стекла двери на балкон...}.

Тип ПЛР.

Б. Ахмадулина {Вослед 27-му дню февраля (День пред весной, мне жаль моей зимы...), Звук указующий (Звук указующий, десятый день...)}; А. Ахматова {А ты теперь тяжелый и унылый...}; О. Мандельштам {Негодование старческой кифары...}; Б. Пастернак {Близнецы (Сердца и спутники, мы коченеем...)}.

Тип ПРЛ.

Н. Заболоцкий {Город в степи (Степным ветрам не писаны законы...)}; А. Кушнер {Я был в тот вечер вкрадчивою тенью..., Уж не роняет больше, обронил..., Не о любви — о шорохе высоком..., За что? За ночь. За яркий по контрасту..., К спине быка прикручена красотка..., А лучший довод в тексте, под рукой..., Счастливые стихи писали мы..., В сыром лесу, в густой его тени..., Лети, лети! Плыви, плыви! Беги..., «О бедность! затвердил я наконец»..., Чем повторять стихи про кобылицу..., Вчера я шел по зале освещенной...}; О. Мандельштам {На каменных отрогах Пиэри...}.

Тип ПРР.

А. Гейнцельман {Мелодия (Нет у меня ни крыльев, ни корней...), Волчок (Давно волчком кружусь я по паркету...), Схимник (Я сиротливей схимника в пещере...)}; А. Добрынин {В тех городах, где я давненько не был..., Я переплыл бы Геллеспонт ночной...}; Г. Русаков {Тосканский воздух, я уже не твой...}; И. Северянин {Классические розы (В те времена, когда роились грезы...), Ты вышла в сад (Ты вышла в сад, и ты идешь по саду...)}.

Выявленные в корпусе Я5 типы профилей ударности приведены в таблице 3, причем в первом столбце приведено наименование типа профилей ударности, во втором — количество произведений данного типа.

Таблица 3. Типы профилей ударности произведений корпуса Я5

1	2	3	4
ЛЛЛЛ	1	0	—
ЛЛР	2	2	Н
ЛРЛ	827	737	Е
ЛРР	528	467	Г
ЛРП	3	3	Н
ЛПЛ	2451	2120	С
ЛПР	95	78	Н
РЛЛ	38	35	Н
РЛР	271	234	Н
РЛП	37	24	Н
РПР	26	16	Н
РРЛ	5972	5375	А
РРР	3113	2523	В
РРП	14	8	Н
РПЛ	2035	1893	Д
ПЛЛ	64	59	Н
ПЛР	110	99	Н
ПЛП	35	29	Н
ПРЛ	505	474	Ф
ПРР	113	89	Н
ППЛ	9	7	Н

При рассмотрении первого и третьего столбцов таблицы 1 с первым и вторым столбцами таблицы 3 видна аналогия между ритмической формой и типом профилей ударности. Эти понятия несут схожую информацию о стихотворных строках и произведениях.

До сих пор неявно предполагалось, что каждому произведению соответствует свой единственный профиль ударности независимо от размеров произведений, или что то же самое, произведение независимо от своего размера однородно относительно профиля ударности. В корпусе Я5 содержатся произведения с различной длиной, начиная с восьми и кончая несколькими тысячами строк. Возникает естественный вопрос: насколько справедлива гипотеза об однородности профиля. Для ответа на этот вопрос были выбраны два произведения большой длины — переводы К. Бальмонта «Возмущение Ислама» П. Б. Шелли длиной 5250 строк и М. Лозинского «Божественная комедия» А. Данте длиной 14226 строк — которые последовательно разделялись на фрагменты длиной $1/100$, $1/50$, $1/25$ и $1/10$ от общего размера. При разделении определялся тип профиля каждого фрагмента. Оба произведения до разделения на фрагменты имели тип профиля ударности ЛПЛ. При каждом разделении перевода М. Лозинского на фрагменты доля фрагментов с типом

ЛПЛ составляла 0.85–0.95. Напротив, при разделении перевода К. Бальмонта на фрагменты доля фрагментов с типом ЛПЛ уменьшилась от 0.15–0.2 для фрагментов малой длины до 0 при увеличении размера фрагмента. Естественно предположить, что большие произведения могут состоять из ритмических фрагментов различной длины и имеющих различные типы профиля ударности. При определении значений профиля ударности происходит формальное суммирование ударений в предположении (неявном) ритмической однородности произведения. Одним из возможных вариантов такого суммирования является эффект, выявленный при разделении перевода К. Бальмонта. Назовем это явление эффектом составного профиля, а сам профиль — составным. Далее будет показано, что составной профиль ударности — обычный объект стиховедческого исследования.

Заметим, что в настоящее время отсутствуют процедуры (алгоритмы), позволяющие разделить большое произведение на ряд фрагментов с длиной, определяемой сменой типа профиля ударности, а не заранее назначаемой при формальном делении произведения на несколько равных частей. Не очень понятно, с какой длины произведение следует проверять на неоднородность профиля.

Для уменьшения эффекта составного профиля исключим из первоначального корпуса Я5 произведения с длиной большей 105 строк. Для лучшего соответствия гипотезе нормальности исключим также произведения с длиной меньшей 12 строк. Оставшийся для дальнейшего исследования массив стихов обозначим как корпус I¹². В третьем столбце таблицы 3 приведено количество в корпусе I произведений с типом профиля ударности, соответствующим столбцу 1. Распределение рангов третьего столбца таблицы практически совпадает с распределением рангов второго столбца, что свидетельствует об однородности первоначального корпуса и корпуса I. Далее для удобства русские обозначения типов профиля ударности заменены латинскими в соответствии с четвертым столбцом таблицы 3.

3. До сих пор в работе исследовалось распределение ударений Я5 как по длине строки, так и в целом по произведению. Обратимся к распределению словоразделов. Важнейшим словоразделом является цезура.

Под цезурой в настоящей работе понимается постоянный словораздел в стихотворном произведении¹³. Определение М. Гаспарова [Гаспаров 1975] почти слово в слово повторяет начало нашего определения. В соответствии с расположением словесных ударений цезуру называют мужской (когда ударение стоит на последнем слоге предцезурного слова), женской (ударение на втором от конца слоге) и дактилической (на третьем от конца слоге). В качестве курьеза отметим определение цезуры Квятковского [Квятковский 1966 с. 331], согласно которому цезура свойственна и таким не силлабо-тоническим метрам, как дольник и тактовик.

С произведений Я5 с мужской цезурой (или с цезурой после 4 слога) В. Тредиаковского, А. Сумарокова и Я. Княжнина начался русский 5-стопный ямб.

¹² Корпус I включает 14271 произведений.

¹³ Разумеется, допускается единичное исключение, т.е. постоянный словораздел во всех строках без единицы.

Цезурному Я5 Пушкина посвящена статья [Томашевский 1923, с. 7–143], а Тарановский уделил этому стиху десятый параграф своей монографии [Тарановский 2010, с. 162–205]. Благодаря тому, что большинство сонетов В. Перелешина написаны именно таким размером (а их у него более 800), доля Я5 с мужской цезурой в корпусе I составляет почти 9°%.

Среди авторов первой половины XX века больше всего (кроме В. Перелешина) произведений Я5 с мужской цезурой содержатся в корпусах К. Бальмонта — 15, И. Бунина — 13, Ю. Верховского — 21, М. Волошина — 30, В. Иванова — 45, В. Корвин-Пиотровского — 13, В. Набокова — 13, И. Северянина — 31, М. Тарловского — 15. От 9 до 5 произведений Я5 с мужской цезурой содержатся в корпусах В. Брюсова, М. Кузмина, Л. Латынина, В. Меркурьевой, Н. Минаева, А. Несмелова, Г. Русакова, Б. Садовского, С. Соловьева, Б. Чичибабина, Г. Шенгели, С. Шервинского. Произведения Я5 с мужской цезурой встречаются у Б. Ахмадулиной, М. Веги, Г. Иванова, И. Голенищева-Кутузова, Н. Гумилева, А. Добрынина, Д. Кленовского, А. Кушнера, В. Левика, Л. Мартынова, С. Маршака, Н. Матвеевой, А. Перфильева, Б. Поплавского, Н. Слепаковой, А. Тарковского, Г. Ширмана, Эллиса.

В начале XX века появились произведения Я5 с дактилической цезурой (с цезурой после 6 слога) — пять стихотворений З. Гиппиус и десять стихотворений И. Северянина. По два произведения Я5 с дактилической цезурой имеется в корпусах Д. Кедрина и М. Цветаевой, по одному — у Л. Алексеевой, Н. Белоцветова, М. Веги, А. Добрынина, Дон-Аминадо, Е. Евтушенко, А. Ивантера, В. Меркурьевой, Г. Минаева, А. Перфильева, А. Ромма, В. Сумбатова. Ввиду того, что в стиховедческих исследованиях ранее не акцентировался вопрос о Я5 с дактилической цезурой, процитируем, кроме вышеприведенного стихотворения З. Гиппиус «*Что есть грех?*», стихотворение И. Северянина «*Крашенные*» (цезура в обоих случаях отмечена знаком «||»).

Крашенные

Сегодня «красные»||, а завтра «белые» —
Ах, не материи!|| ах, не цветы!
Людишки гнусные|| и озверелые,
Мне надоевшие|| до тошноты.

Сегодня пошлые|| и завтра пошлые,
Сегодня жулики|| и завтра то ж,
Они, бывалые,|| пройдохи дошлые,
Вам спровоцируют|| любой мятеж.

Идеи вздорные,|| мечты напрасные,
Что в «их» теориях|| — путь к Божеству?
Сегодня «белые»,|| а завтра «красные» —
Они бесцветные|| по существу.

Любопытно, что в корпусе Я5 с дактилической цезурой примерно две трети произведений имеют строки с дактилической клаузулой, что существенно выше средних показателей по всему корпусу согласно таблице 2.

По-видимому, первым произведением в русском стихе, написанным 5-стопным ямбом с женской цезурой был перевод в 1917 г. В. Брюсовым ямбического триметра¹⁴.

Из Мениппей Варрона

Внезапно ночью,|| близко от полуночи,
Когда прозрачный|| воздух теплый пламенно
Далеко в небе|| хоры звезд показывал, –
Равно холодным|| кровом тучи зыбкие
Златую бездну|| в небесах задернули,
Струя на смертных|| воду подземельную
И с хладной оси|| ветры вдруг низринулись,
Неистовые|| порожденья Севера,
Неся с собою|| ветки, крыши, остовы...
И мы, бедняги|| слабые, как аисты,
Чьи крылья пламень|| молниями зубчатыми
Спалил, упали|| на землю в унынии.

С некоторой натяжкой, учитывая, что деление строки на ритмические слова не должно нарушать цезуру, к Я5 с женской цезурой можно отнести и произведение В. Шаламова «Я думаю все время об одном...» Последним выявленным в корпусе произведением Я5 с женской цезурой является «Ломкий сонет» В. Перелешина.

Ломкий сонет

Тугое семя,|| напряженно брызни,
Вцепитесь, пальцы,|| в угол простыни,
И ты, любимый,|| глубоко вздохни,
Но пусть не будет|| места укоризне!

А ты печален,|| будто бы на тризне, –
«Вот если б дети...»?|| Чуть повремени:
Сюда — едва ли,|| но придут они
В добычу смерти|| и в забаву жизни,

Где чьей-то злобой|| кажется добро...
А я щедрее,|| и за серебро
Мальчишеского|| смеха, и за бури

¹⁴ В русском силлабо-тоническом стихосложении ямбический триметр передается чаще всего Я5 с дактилическими клаузулами.

Под одеялом|| — пусть бессмертья нет —
 Благодареньем|| женственной цезуре
 Я завершаю|| ломкий мой сонет!

Отметим, что К. Тарановский наряду с бесцезурным Я5 и Я5 с цезурой выделяет еще и стих со свободной цезурой, которому посвящен тринадцатый параграф его монографии [Тарановский 2010, с. 248–268]. Согласно определению [Тарановский 2010, с. 152]: *«стихом со свободной цезурой называем такой 5-стопный ямб, в котором частотность словораздела перед пятым слогом колеблется от 80°% до 95°%»*. Следующая за ним фраза *«... очевидно, что невозможно отграничить этот стих от 5-стопного бесцезурного ямба, поскольку во многих случаях частотность упомянутого словораздела колеблется между 70°% и 80°%»* может ввергнуть внимательного читателя в недоумение. Во-первых, не ясно, при каких границах частотности стих наделяется свободной цезурой: 80–95°% как в первом предложении, или 70–80°%, как во втором. Во-вторых, возникает вопрос о целесообразности вводить специальный параграф для стихов, которые *«невозможно отграничить... от 5-стопного бесцезурного ямба»*. Ответ на второй вопрос содержится в той же цитируемой монографии, где из диаграмм 76 и 77 (стр. 262) следует, что разница в ударности на сильных иктах между бесцезурным ямбом и ямбом со свободной цезурой статистически незначима. Хотя тринадцатый параграф о словоразделах в Я5, графики распределения словоразделов в нем отсутствуют. В целом К. Тарановский не приводит ни одного убедительного примера существования Я5 со свободной цезурой. Представляется, что термин *«стих со свободной цезурой»*, несмотря на его употребление стиховедами, такое же искусственное понятие, как и «тактовик».

Хотя в корпусе I выявлены произведения с мужской, дактилической и женской цезурой, подавляющую его часть (более 90°%) составляет бесцезурный Я5. В дальнейшем анализе ритмики наличие цезуры в произведении Я5 не учитывается.

4. Перейдем к анализу ритмики корпусов Я5 отдельных авторов. Если исходить из факта, что у одного автора имеются произведения с различными типами профиля ударности, и формально построить таблицы, учитывающие этот факт, то получим никому не нужное нагромождение числового материала. Поэтому воспользуемся термином «индекс ритмического репертуара», введенным в работе [Нещеретов 2021, с. 110]. Прежде чем дать его определение, заметим, что одним из факторов, влияющих на проявление эффекта составного профиля, является средняя ударность по строкам (далее — средняя ударность) произведения U , равная сумме P_k , $k = 1, \dots, 5$, а P_k определяется формулой (1.1). Средняя ударность по всем произведениям корпуса Я5 $U_k \approx 3.8$. Разделим в зависимости от соотношения между U и U_k каждый тип профиля ударности из четвертого столбца таблицы 3 на два подтипа:

- а) для него $U \leq U_k$; обозначаем далее строчной латинской буквой;
- б) для него $U > U_k$; обозначаем прописной латинской буквой.

Тогда индекс ритмического репертуара представляет собой чередование строчных $a, \dots, h$ и прописных $A, \dots, H$ букв в порядке алфавита, вместе с их параметрами $k1, \dots, k16$, где $k1, \dots, k16$ — цифры $0, \dots, 9$ или знак «>». Каждая буква обозначает подтип профиля ударности. Пусть L_i — число строк произведений с данным типом профиля ударности, а L — общее число строк в корпусе автора. Тогда в случае, если параметр ki является цифрой, $L_i \leq 0.05ki$. Если параметр ki — знак «>», то справедливо неравенство $0.45 < L_i/L \leq 0.06$. Таким образом, индекс ритмического репертуара дает полную количественную информацию о распределении типов профиля ударности в корпусе Я5 конкретного автора.

Результаты определения индексов ритмического репертуара 96 авторов приведены в четвертом столбце таблицы 4; в первых трех столбцах — фамилия автора, количество произведений и строк Я5. В пятом столбце приводится средняя ударность U_a по всем произведениям автора. В шестом столбце приводится тип (составного) профиля ударности для всего корпуса Я5 автора. В седьмом столбце приводится число L_i/L , где L_i — число строк произведений в корпусе автора с типом профиля ударности, указанным в шестом столбце.

Таблица 4. Индексы ритмического репертуара

1	2	3	4	5	6	7
Чичибабин ¹⁵	84	1720	<i>a1A7B2f3F5H6</i>	4.02	H	0.19
Гомолицкий	88	1781	<i>a3A9B1D1f2F5G2</i>	3.98	F	0.24
Левик	137	2175	<i>a2A9b1B5C2d1D2e1E1F1G1h1H2</i>	4.07	D	0.07
Рубцов	29	773	<i>a1A4B0c1d1D3e1f2F></i>	3.90	H	0.0
Головина	42	776	<i>a6A7b2B2c1d1e2f1F1g1</i>	3.76	e	0.08
Триандафилиди	237	3561	<i>a3A5b2B6c1C1d1D1e1E1f1G1h1H1</i>	3.91	C	0.02
Брюсов	79	1529	<i>a1A8b1B7c1C1D1E1F1G1h1H1</i>	4.11	H	0.0
Солонович	314	4526	<i>a2A4b3B7c1C1d1D2e1E1f1F1g1G2h1H1</i>	3.93	C	0.05
Маршак	191	2849	<i>a3A5b1B6c1C1d1D2e1E1f1F1G1h1H1</i>	3.94	D	0.07
Кнорринг	85	1325	<i>a4A4b4B3c1C1d2D1e1E1f1G1h1H2</i>	3.76	e	0.03
Кузмин	107	2214	<i>a4A6b2B5c1C1d1D1e1E2F1g1G1H3</i>	3.94	E	0.01
Кленовский	147	2734	<i>a5A5b2B4c1C1d1D1e1E1f1F1g1h1H2</i>	3.82	D	0.03
Эренбург	111	2057	<i>a6A3b3B3c1C1d1e1E1f1F1g1G2h1H2</i>	3.80	C	0.03
Пиотровский	49	931	<i>a7A5b1B1c1C1d2D3e1E1f1F1h1</i>	3.80	C	0.05
Самойлов	53	1163	<i>a9A5b1B2c1C2d1D1e1f1G1G2h1H1</i>	3.81	C	0.05
Эллис	53	1599	<i>a1A9B2c1C2d2D5E1</i>	3.95	C	0.09
Ревич	92	1600	<i>a3A3b2B4c1C3d2D2e1E2F1G1h1H1</i>	3.86	C	0.12
В. Иванов	135	1989	<i>a1A7b1B5c1C4d1D2e1E1F1G1H1</i>	4.08	C	0.19
Глазков	35	800	<i>a4A4b2B1c2d5D1e3f2h1</i>	3.65	c	0.09

¹⁵ У Чичибабина имеется несколько типов профиля ударности, обозначаемых в соответствии с таблицей 3 одной буквой H. Этим объясняется значение 0.16 в шестом столбце и H6 в четвертом столбце в таблицы 4.

Продолжение таблицы 4

1	2	3	4	5	6	7
Шарапова	99	2114	<i>a4A4b3B3c2d2D1e2E2f1G1h1H1</i>	3.82	C	0.0
Поплавский	112	2497	<i>a2A4b1B4c2C1d1D1e3E3g1G1h1H2</i>	3.88	C	0.03
Верховский	175	2834	<i>a2A6b1B3c2C1d2D2e2E1f1F1g1G1h1H1</i>	3.88	C	0.03
Латынин	203	3628	<i>a3A5b1B1c2C1d2D1e2E1f1F1g1G1h1H1</i>	3.74	c	0.07
Бергтольц	59	1698	<i>a3A9b1B1c2C1d2D2e1f1F1h1H1</i>	3.82	C	0.04
Заболоцкий	37	1012	<i>a4A6B0c2C1d6f2F3</i>	3.81	D	0.0
Садовской	68	1207	<i>a4A7b1B3c2C1d1D1e1E1F1h1H2</i>	3.89	C	0.01
Тарковский	79	1569	<i>a4A5b2B3c2C1d2D2e2E1g1G1h1H1</i>	3.80	C	0.02
Русаков	281	4748	<i>a5A7b1B2c2C1d2D1e1E1f1F3G1h1H1</i>	3.83	D	0.03
Гейнцельман	418	7942	<i>a6A1b6B2c2C1d2D1e1E1f1F1g1G1h2H1</i>	3.65	c	0.07
Добрынин	427	9776	<i>a8A2b3B1c2C1d3D1e2f1F1g1G1h1H1</i>	3.66	c	0.08
Ширман	444	6231	<i>a3A3b3B4c2C2d1D1e1E2f1g1G2h1H1</i>	3.84	C	0.07
Гумилев	60	1259	<i>a3A6b1B1c2C2d2D4e1E1g1H1</i>	3.83	C	0.08
Северянин	335	6188	<i>a4A4b2B2c2C2d2D3e1E1f1F1g1G1h1H1</i>	3.81	C	0.06
Перфильев	84	1484	<i>a4A5b1B3c2C2d2D2e1E1f1F1g1G1h1H1</i>	3.84	C	0.08
Ахматова	88	1716	<i>a4A6b1B2c2C2d3D2e1E1g1G1H1</i>	3.84	C	0.09
Голенищев	69	1359	<i>a5A3b2B3c2C2d1D1e2E1f1g1G1h1H3</i>	3.81	C	0.05
Бунин	140	2799	<i>a2A8b1B1c2C3d2D4e1E1f1F2H1</i>	3.95	C	0.11
Кекова	77	2111	<i>a1A9b1B1c2C4d2D2e1E1F1G1</i>	3.91	C	0.19
Несмелов	78	1821	<i>a5A5b2B2c3d1D1e2E1F1g1G1H1</i>	3.76	c	0.12
Друскин	56	942	<i>a6A7b1B1c3d1D2e1E1f1F1g1h1H1</i>	3.80	c	0.11
Нарбут	37	1340	<i>a7A2b2B1c3d1e3g3H2</i>	3.61	c	0.15
Мандельштам	42	816	<i>a7A2b2B1c3d1D1f1F1g1h1H2</i>	3.69	d	0.05
Гофман	51	1003	<i>a9A6b2B0c3d1D1f1F1g1G1H1</i>	3.76	c	0.14
Британишский	25	1006	<i>a>A2b2B1c3d3D1e1g2G1</i>	3.66	c	0.14
Шервинский	72	1273	<i>a4A6b1B4c3C1d2D3E1F1G1h1</i>	3.88	C	0.04
Рождественский	79	1827	<i>a4A6b1B1c3C1d3D2e2E2F1g1G1h1H1</i>	3.79	c	0.13
Волошин	78	1432	<i>a4A8B1c3C1d1D1e2E1F1G1H1</i>	3.97	C	0.05
Ахмадулина	229	8746	<i>a5A5b1B2c3C1d2D1e2E1g1G1h1H1</i>	3.79	c	0.14
Минаев	103	1583	<i>a6A4b1B1c3C1d4D1e1E1f2F1H1</i>	3.69	d	0.18
Мартынов	105	2406	<i>a7A4b2B1c3C1d4D1e1E1f1F1g1G1h1</i>	3.63	c	0.14
Леонович	49	1288	<i>a8A2b1B2c3C1e3E1g2G1h1H1</i>	3.71	c	0.13
Соловьев	69	2221	<i>a1A>B2c3C2D3e1E3F1G1H1</i>	3.94	C	0.05
Матвеева	193	3671	<i>a3A4b1B1c3C3d5D3E1f1F1g1G1h1</i>	3.83	C	0.12
Пастернак	117	3014	<i>a4A6b1B2c3C3d1D1e1E3G1H2</i>	3.90	C	0.11
Старшинов	42	985	<i>a5A5B2c3C2d4D2E1H1</i>	3.82	C	0.08
Антокольский	65	1856	<i>a5A6b1B2c3C3d2D1e1E1H1</i>	3.80	C	0.14
Соснора	23	896	<i>a2A4B1c4d4D1e1f2F2</i>	3.74	c	0.29
Горбовский	68	1118	<i>a3A5b1B2c4d3D1e1f2F2h1H3</i>	3.81	C	0.0

1	2	3	4	5	6	7
Ладинский	51	1103	<i>a5A1b1B1c4d3D1e3E1g1G1h1H1</i>	3.68	c	0.15
Г. Иванов	54	757	<i>a5A2b3B2c4C1d3e1E1g2G1h1H1</i>	3.64	c	0.17
Тарловский	44	1059	<i>a5A2b1B2c4C1d4D1e1f1g1h1H4</i>	3.70	c	0.16
Перелешин	895	13178	<i>a6A2b1B1c4C1d6D1e1E1f1G1g1h1H1</i>	3.60	c	0.19
Меркурьева	77	1459	<i>a2A5b1B3c4C2d1D3e1E1f1G1h1H1</i>	3.85	C	0.09
Алигер	48	1937	<i>a2A5b1B1c4C3d2D2e2E3f1G1</i>	3.82	C	0.11
Липкин	63	1194	<i>a4A2b3B3c4C3d1D1e1F1g1G1h1H1</i>	3.76	c	0.20
Шенгели	94	2275	<i>a4A2b2B3c4C3d1D1e1E2g2G1h1H1</i>	3.77	c	0.17
Бальмонт	143	4093	<i>a1A3B1c4C9d1D5E1F1G1</i>	3.96	C	0.43
Витковский	339	9050	<i>a3A4b1B2c5C1d4D1e1E1F1g1G1h1H1</i>	3.77	c	0.23
Пурин	65	1357	<i>a4A3b1B1c5C1d5D1e1f1G1g1H1</i>	3.69	c	0.22
Орлов	73	1938	<i>a4A5b1B3c5C1d1D2e2E1f1H1</i>	3.80	C	0.02
Вега	63	1983	<i>a3A3b1B3c5C2d3D1e1E1f1F2G1H1</i>	3.80	C	0.07
Шефнер	84	1778	<i>a5A3b2B2c5C2d2D1e2f1G1g1h1</i>	3.74	c	0.20
Елагин	53	1155	<i>a6A2b2B1c5C2d3E1f1G1g1h1</i>	3.68	c	0.25
Луконин	35	1196	<i>a2A2B0c5C4d7D1e2E2</i>	3.74	c	0.21
Сельвинский	78	1517	<i>a3A6b2B4c6d1D1e3E1f1G1h1</i>	3.76	c	0.27
Големба	47	968	<i>a4A2b1B2c6d4D1e1f1F1G1h1</i>	3.69	c	0.30
Смеляков	30	960	<i>a6A1b1B1c6d4D1e1f2F1H1</i>	3.69	c	0.25
Набоков	66	1578	<i>a3A4b1B1c6C2d4D2e1E1H1</i>	3.78	c	0.28
Ильинский	66	1569	<i>a4A3b1B1c6C2d3D1e1E2F1g1G1h1H1</i>	3.74	c	0.28
Салимон	132	2101	<i>a4A3b1B1c6C2d4D1e1E1G1h1H1</i>	3.71	c	0.25
Присманова	103	2127	<i>a3A4b1B1c6C3d2D2e1E1f1G1</i>	3.81	C	0.11
Кибилов	60	1328	<i>a5A2b2B3c6C3d1D1E1g1H1</i>	3.76	C	0.28
Лосев	44	1189	<i>a5A2b2B1c6C4d2D1g1G1</i>	3.73	C	0.30
Симонов	29	903	<i>a3A9B1c7d1D1E1F1H1</i>	3.85	C	0.0
Галушко	58	1406	<i>a6A2b2B2c7d2D2e1E1f1h1</i>	3.69	C	0.31
Рейн	27	855	<i>a6A2b1B0c7C1d4D1e1</i>	3.71	C	0.31
Евтушенко	168	5860	<i>a2A2b1B1c7C2d6D2e1F1G1h1</i>	3.72	c	0.33
Кушнер	270	5356	<i>a1A4B1c7C3d2D2E1f1F3g1G1h1H1</i>	3.82	C	0.10
Бобышев	28	1017	<i>a2A2B0c7C6d1D4e1h1</i>	3.76	c	0.33
Прегель	60	922	<i>a3A3b1B1c8d4D1e1E2F1</i>	3.64	c	0.38
Семенов	49	951	<i>a3A1b1B0c8C1d6D3eE10h1</i>	3.62	c	0.39
Гандельсман	41	937	<i>a3A1b1B0c8C3d4D1E1g1G2</i>	3.68	c	0.36
Блажеевский	42	1015	<i>a4b1B1c9C1d4D2e2E1g1</i>	3.62	c	0.41
Чернов	54	1450	<i>a5A1b1B0c9C1d2D1e2E1g1G1</i>	3.63	c	0.45
Слепакова	69	1860	<i>a3A1B0c>C1d5D1e1f1</i>	3.62	c	0.58
Бродский	96	2926	<i>a4A1b1B1c>C1d1e1E1g1G1h1H1</i>	3.58	c	0.49

В первом столбце таблицы 4 упоминаются¹⁶ Маргарита Алигер 1915–1992, Павел Антокольский 1896–1978, Белла Ахмадулина 1937–2010, Анна Ахматова 1889–1966, Константин Бальмонт 1867–1942, Ольга Берггольц 1910–1975, Евгений Блажеевский 1947–1999, Дмитрий Бобышев 1936, Владимир Британишский 1933–2015, Иосиф Бродский 1940–1995, Валерий Брюсов 1873–1924, Иван Бунин 1870–1953, Мария Вега 1898–1980, Юрий Верховский 1878–1956, Евгений Витковский 1950–2020, Максимилиан Волошин 1877–1932, Татьяна Галушко 1937–1988, Владимир Гандельсман 1948, Анатолий Гейнцельман 1879–1953, Николай Глазков 1919–1979, Александр Големба 1922–1979, Илья Голенищев-Кутузов 1904–1969, Алла Головина 1909–1987, Лев Гомолицкий 1903–1988, Глеб Горбовский 1931–2019, Виктор Гофман 1950–2015, Николай Гумилев 1886–1921, Андрей Добрынин 1957, Лев Друскин 1921–1990, Евгений Евтушенко 1932–2017, Иван Елагин 1918–1987, Николай Заболоцкий 1903–1958, Вячеслав Иванов 1866–1949, Георгий Иванов 1894–1958, Олег Ильинский 1932–2003, Светлана Кекова 1951, Тимур Кибиров 1955, Дмитрий Кленовский 1893–1976, Ирина Кнорринг 1906–1943, Владимир Корвин-Пиотровский 1891–1966, Михаил Кузмин 1872–1936, Александр Кушнер 1936, Антонин Ладинский 1896–1961, Леонид Латынин 1938, Вильгельм Левик 1907–1982, Владимир Леонович 1933–2014, Семен Липкин 1911–2003, Лев Лосев 1937–2009, Михаил Луконин 1918–1976, Осип Мандельштам 1891–1938, Леонид Мартынов 1905–1980, Самуил Маршак 1887–1964, Новелла Матвеева 1934–2016, Вера Меркурьева 1876–1943, Николай Минаев 1895–1967, Владимир Набоков 1899–1977, Владимир Нарбут 1888–1938, Арсений Несмелов 1889–1945, Сергей Орлов 1921–1977, Борис Пастернак 1890–1960, Валерий Перелешин 1913–1992, Александр Перфильев 1895–1973, Борис Поплавский 1903–1935, София Прегель 1897–1972, Анна Присманова 1892–1960, Алексей Пурин 1955, Александр Ревич 1921–2012, Евгений Рейн 1935, Всеволод Рождественский 1895–1977, Николай Рубцов 1936–1971, Геннадий Русаков 1938, Борис Садовской 1881–1952, Владимир Салимон 1952, Давид Самойлов 1920–1990, Игорь Северянин 1887–1941, Илья Сельвинский 1899–1968, Глеб Семенов 1918–1982, Константин Симонов 1915–1979, Нонна Слепакова 1936–1998, Ярослав Смеляков 1913–1972, Сергей Соловьев 1885–1942, Евгений Солонович 1933, Виктор Соснора 1936–2019, Николай Старшинов 1924–1998, Арсений Тарковский 1907–1989, Марк Тарловский 1902–1952, Александр Триандафилиди 1981, Андрей Чернов 1953, Борис Чичибабин 1923–1994, Алла Шарапова 1949, Георгий Шенгели 1894–1956, Сергей Шервинский 1892–1991, Вадим Шефнер 1915–2002, Григорий Ширман 1898–1956, Эллис 1879–1947, Илья Эренбург 1891–1967.

Данные, относящиеся к корпусам конкретных авторов, упорядочены в таблице 4 относительно типов «с» и «С» индекса ритмического репертуара. В случае, если для какого-либо типа профиля ударности его параметр равен 9 или >, то в индексе соответствующие латинские буквы и параметры выделены в таблице 4

¹⁶ После имени и фамилии автора приводятся годы жизни (или год рождения).

полужирным шрифтом. Если произведения конкретного типа профиля ударности отсутствуют в корпусе какого-либо автора, то соответствующая этому типу латинская буква и цифра 0 исключаются из индекса автора.

В таблице 4 имеется небольшое число выделений полужирным шрифтом, что говорит о небольшом числе авторов, предпочитающих «применение» одного-двух типов профиля ударности «применению» пяти-шести типов. Надеемся, что читатель понимает, что «применение» того или иного типов профиля ударности происходит на интуитивном уровне и не осознается автором.

Расположение авторов в таблице 4 можно трактовать как меру близости между ними. Для более точной оценки меры близости δ_{kl} между авторами k и l воспользуемся формулой

$$\delta_{kl} = 1/2 \sum_{n=1}^{16} \left| \frac{L_{nk}}{M_k} - \frac{L_{nl}}{M_l} \right|$$

где L_{nk} — число строк произведений k -автора с n -типом профиля ударности, входящем в индекс ритмического репертуара, $n = 1, \dots, 16$, M_k — общее число строк в корпусе Я5 k -автора. В соответствии с вышеприведенной формулой наименьшие значения δ_{kl} имеют пары авторов Е. Блажеевский и А. Чернов, А. Тарковский и А. Шарапова, А. Ахматова и А. Перфильев, С. Маршак и А. Триандафилиди, В. Набоков и В. Салимон, В. Набоков и Е. Витковский, Б. Ахмадулина и А. Несмелов, А. Ахматова и Н. Гумилев, Г. Семенов и Е. Евтушенко, А. Перфильев и Б. Садовской (перечисление в порядке увеличения δ_{kl}). Это означает, что эти пары обладают наиболее близкими индексами ритмического репертуара. Соответственно, наименее близкими индексами ритмического репертуара обладают пары Б. Чичибабина с Е. Блажеевским, Г. Семеновым, А. Черновым, Н. Слепаковой, В. Гандельсманом, Д. Бобышевым, И. Бродским, Г. Ивановым, Л. Лосевым, В. Британишским (перечисление в порядке уменьшения δ_{kl}).

Из анализа средней ударности U_a , приведенной в пятом столбце таблицы 4, следует, что одним из наибольших U_a обладает пара С. Соловьев и Е. Солонович, одним из наименьших — пара В. Нарбут и И. Бродский. При этом в парах разница в возрасте — не менее 50 лет. При разбиении U_a на группы, у которых разница между наибольшим и наименьшим U_a не более 0.02¹⁷, получим 17 групп, в каждую из которых входят авторы с существенно различными годами рождения. Если обратиться к средней ударности отдельных произведений, то из анализа корпуса I следует, что минимальным значением средней ударности ($U = 2.5$) обладает написанное в 1902 г. стихотворение З. Гиппиус «Что есть грех?». Так как это стихотворение является к тому же наиболее ранним по дате написания произведением с дактилической цезурой в корпусе I, то приведем его текст полностью.

¹⁷ Что гарантирует статистическую «неразличимость» ударностей внутри группы.

Что есть грех?

Грех — маломыслие и малодержанье,
Самонелюбие — самовлюбленность,
И равнодушное саморассеянье,
И успокоенная упоенность.

Грех — легкочувствие и легкодумие,
Полупроказливость — полуволение.
Благоразумное полубезумие,
Полувнимание — полужабвение.

Грех — жить без дерзости и без мечтания,
Не признаваемым — и не гонимым.
Не знать ни ужаса, ни упования
И быть приемлемым, но не любимым.

К стыду и гордости — равнопрезрение...
Всему покорственный привет без битвы...
Тяжеле всех грехов — Богоубьение,
Жизнь без проклятия — и без молитвы.

В то же время у последних пополнений корпуса — стихотворений¹⁸ А. Кушнера «Афина, сделай нам такую милость» и «Как живопись порой берет скульптуру» — средняя ударность равна 4. Приведенные факты позволяют сделать вывод о весьма слабой связи между средней ударностью корпуса стихов (произведения) и датой рождения автора (датой написания).

Этому выводу не противоречат данные по средней ударности, приведенные в монографии М. Гаспарова [Гаспаров 1974, с. 104]: «... в советское время средняя ударность стоп заметно понижается до 74,5°% (старшие поколения) и 75,7°% (младшие поколения)», так как разница между средней ударностью ямба различных поколений статистически незначима. Следует отметить, что указанное место — не единственное в монографиях [Гаспаров 1974, Тарановский 2010], где приведены в качестве доказательств тех или иных фактов числовые данные, разница между которыми статистически незначима.

Из рассмотрения шестого столбца таблицы 4 следует, что корпусам 96 авторов соответствуют семь¹⁹ типов профиля ударности: четыре типа, обозначенные в четвертом столбце таблицы 3 буквами С, D, E, F и три типа, обозначенные там же единой буквой Н и соответствующие типам ЛЛЛ (В. Брюсов), ППЛ (Н. Рубцов) и ПЛЛ (Б. Чичибабин). Этим типам соответствуют геометрически различные картинки на рис. 1 и 2. Этот факт делает ненужным упоминание о так называемых ‘законе акцентной (регрессивной) диссимилиации’ и ‘законе восходящего начала’

¹⁸ Опубликовано в 2022 г.

¹⁹ Не учитывая среднюю ударность по произведению *U*.

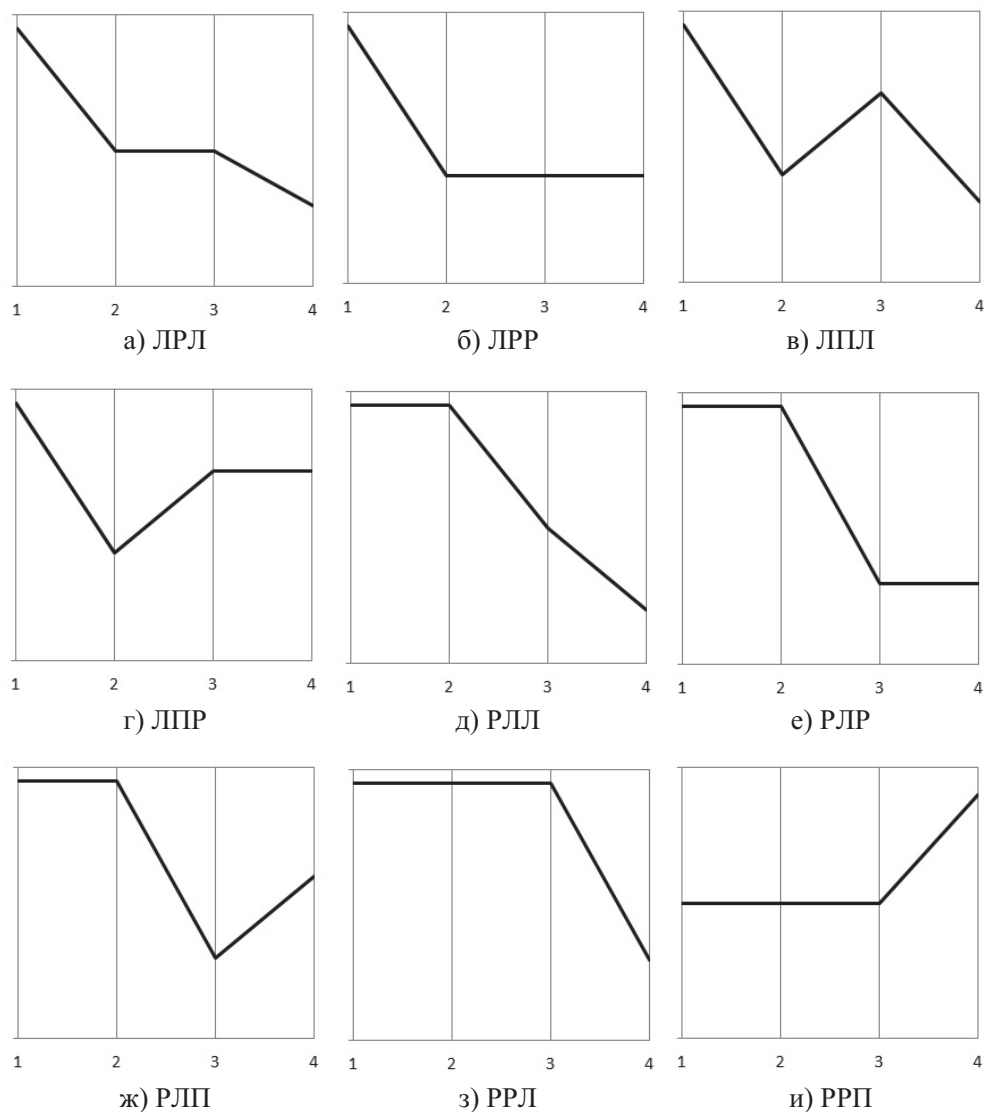


Рис. 1. Профили ударности: варианты а) — и)

[Тарановский 2010, соответственно, с. 325 и с. 271]. Другими словами, никаким взаимодействием или уменьшением (увеличением) влияния указанных «законов» невозможно объяснить наличие семи типов профиля ударности корпусов авторов, 20 типов в третьем столбце таблицы 3 и тот факт, что с профилями типа А, В, С, D насчитываются тысячи произведений, тогда как с подтипами Н — единицы.

Приведенное в седьмом столбце таблицы 4 число отражает соответствие между типом профиля ударности корпуса автора с индексом его ритмического репертуара.

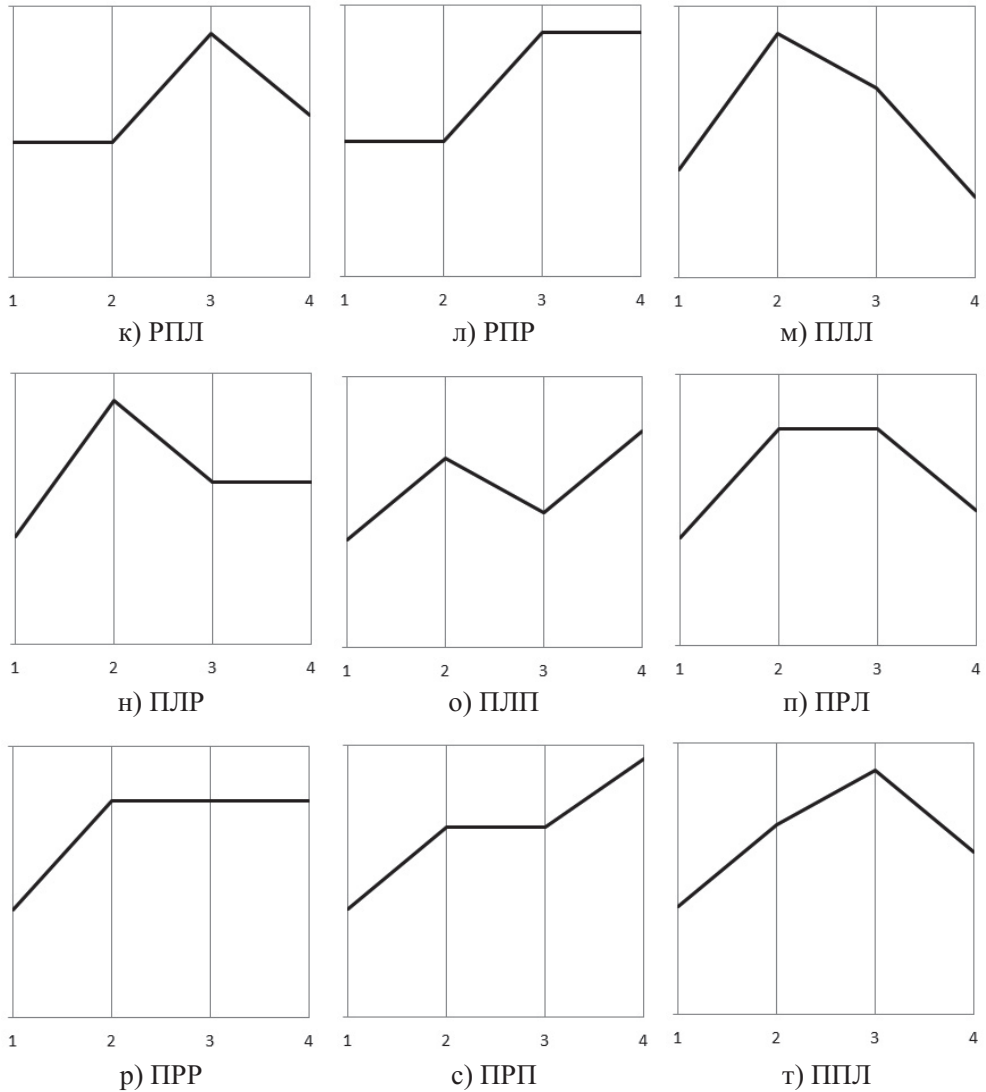


Рис. 2. Профили ударности: варианты к) — т)

В частности, ноль в шестом столбце свидетельствует о том, что в корпусе автора нет ни одного произведения с типом, приведенным в пятом столбце. Среднее совокупности чисел, приведенных в шестом столбце, составляет 0.15, что говорит в целом о слабой связи между типом составного профиля ударности автора и информации, которую несет индекс его ритмического репертуара.

Из таблицы 4 следует, что употребление индекса ритмического репертуара позволяет использовать значительно больше информации при анализе ритмики корпуса автора, чем это достигается обычным составным профилем ударности.

Литература

- Ван дер Варден Б. Л.* Математическая статистика. М. ИЛ. 1960. 434 с.
- Гаспаров М. Л.* Современный русский стих. Метрика и ритмика. М.: Наука, 1974. 488 с.
- Гаспаров М. Л.* Статья «Цезура» // Краткая литературная энциклопедия: Том 8. М.: Сов. Энцикл. 1975. 1136 с.
- Квятковский А. П.* Поэтический словарь. М.: Сов. Энцикл. 1966. 376 с.
- Кобзарь А. И.* Прикладная математическая статистика. Для инженеров и научных работников. М.: Физматлит, 2006. 816 с.
- Колмогоров А. Н., Прохоров А. В.* К основам русской классической метрики // Содружество наук и тайны творчества. Под ред. Б. С. Мейлаха. М.: Искусство, 1968. С. 397–432.
- Колмогоров А. Н., Прохоров А. В.* Модель ритмического строения русской речи, приспособленная к изучению метрики русского классического стиха // Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития. М.: Наука, 1985. С. 113–134.
- Нещеретов И. И.* Ритмика 6-стопного русского ямба от Ломоносова и Тредиаковского по настоящее время // Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова. Вып. 11. Славянский стих, М., 2017. С. 89–121.
- Нещеретов И. И.* Ритмика 5-стопного русского хорея в XX веке // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2021. Том 80. № 3. С. 101–115.
- Скулачева Т. В.* Методы определения метра в неклассическом стихе. // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2012. Том 71. № 2. С. 45–54.
- Тарановский К. Ф.* Русские двусложные размеры. Статьи о стихе. М.: Языки славянской культуры. 2010. 552 с.
- Томашевский Б. В.* Пятистопный ямб Пушкина. // сб. Очерки по поэтике Пушкина. Эпоха. Берлин. 1923. С. 7–143. Перепечатано: Idem. С. 140–242 // Томашевский Б. В. Избранные работы о стихе. Филологический факультет СПбГУ. Санкт-Петербург. 2007. 443 с.

I. I. Neshcheretov

*Vinogradov Russian Language Institute of Russian Academy of Sciences
(Russia, Moscow)*

Neshcheretov46@mail.ru

RHYTHM OF RUSSIAN IAMBIC PENTAMETER IN THE 20TH CENTURY

An article deals with the rhythm of Russian iambic pentameter of the XX century. The definition of iambic pentameter and an approach to forming the corpus of iambic pentameter texts for rhythmical analysis is described. Frequency distribution for

all rhythmical forms (differentiated by the number and position of omitted metrical stresses). Using van der Waerden's rank criterion it is shown that the stress profile of the corpus does not depend of the type of clausula. The notion of the stress profile type is introduced, 21 type is singled out in the corpus. The distribution of types of stress profile is shown for more than 14 thousands of poems. Caesurae of different type are found in poems in iambic pentameter, examples of poems with feminine and dactylic caesura are given. It is shown, that "verse with free caesura" to which one of the paragraphs of Taranovsky monograph is devoted, is indistinguishable from verse with no caesura and thus this notion is unnecessary. A notion "index of rhythmical repertoire" is introduced and the proximity of corpora of 96 authors is calculated. The influence of "average stress level" is studied. It is also shown that the law of "regressive accentual dissimilation" does not account for seven types of profile in 96 authors.

Key words: iambic pentameter, clausula, rhythmical word, stress profile, stress profile type, rhythmical repertoire index

References

- M. L. Gasparov. *Sovremenny russky stikh. Metrika i ritmika*. [Contemporary Russian verse. Metrics and rhythm]. Moscow. Nauka. 1974. 488 p.
- M. L. Gasparov. *Tsesura // Kratkaya literaturnaya yentsiklopediya* [Caesura // Brief literary encyclopedia.] Moscow. Sov. Encycl. Vol. 8. 1975. 1136 p.
- A. I. Kobzar. *Prikladnaya matematicheskaya statistika. Dlya inzhenerov i nauchnykh rabotnikov*. [Applied Mathematical Statistics. For engineers and scientists]. Moscow. Fizmatlit. 2006. 816 p.
- A. N. Kolmogorov, A. V. Prokhorov. *K osnovam russkoy klassicheskoy metriki // Sodruzhestvo nauk i tayny tvorchestva*. [To the basics of Russian classical metrics // Commonwealth of Sciences and the secrets of creativity]. Moscow. Iskusstvo. 1968. P. 397–432.
- A. N. Kolmogorov, A. V. Prokhorov. *Model ritmicheskogo stroeniya russkoy rechi, prispособlennaya k izucheniyu metriki russkogo klassicheskogo stikha // Russkoe stikhoslozhenie. Traditsii i problemy razvitiya* [Model of the rhythmic structure of Russian speech, adapted to the study of the metrics of Russian classical verse // Russian versification. Traditions and development problems]. Moscow. Nauka. 1985, pp. 113–134.
- A. P. Kwiatkowski. *Poetichesky slovar* [Poetic dictionary]. Moscow. Sov. Encycl. 1966. 366 p.
- I. I. Neshcheretov. *Ritmika russkogo 6-stopnogo yamba ot Lomonosova i Trediakovskogo po nastoyashchee vremya*. [Rhythm of Russian iambic hexameter from Lomonosov and Trediakovsky to present]. V. V. Vinogradov Russian Language Institute. Tom 11. Moscow. 2017, pp. 89–121.
- I. I. Neshcheretov. *Ritmika russkogo 5-stopnogo khoreya v XX veke* [Rhythm of Russian Trochaic Pentameter in the 20th Century // Studies in literature and language]. Moscow. 2021, vol. 80, № 3, pp. 101–115.

T. V. Skulacheva. *Metody opredeleniya metra v neklassicheskom stikhe*. [Methods for determining meter in non-classical verse // Studies in literature and language]. Moscow. 2012, vol. 71, № 2, pp. 45–54.

K. F. Taranovski. *Russkie dvuslozhnye razmery. Statii o stikhe*. [Russian two-syllable sizes. Articles about verse]. Moscow. Yazyki slavyanskoy kultury. 2010. 552 p.

B. V. Tomashevski. *Pytistopny iamb Pushkina // Ocherki po poetike Pushkina*. [Pushkin's iambic pentameter // Essays on Pushkin's Poetics]. Berlin. Epokha. 1923. P. 7–143.

B. L. Van der Waerden. *Mathematische statistik* Berlin — Göttingen — Heidelberg. Springer. 1957. 369°s.

С. Е. Ляпин

*Санкт-Петербургский государственный университет
(Россия, С.-Петербург)
liapin@mail.ru*

К ПРОБЛЕМЕ СТИХОВЕДЧЕСКОГО ОПИСАНИЯ РУССКИХ НЕКЛАССИЧЕСКИХ РАЗМЕРОВ

В качестве одной из *метроритмических* характеристик русской поэтической речи часто используется статистика междуударных (межакцентных) слоговых интервалов в тексте произведения (либо целого ряда произведений). Частотность таких интервалов, содержащих то или иное число слогов, не всегда обоснованно связывается со стихотворным размером поэтического текста или его (размера) ритмическим вариантом. Важнейшим (хотя и не единственным) источником аберрации оказывается практика сопоставления встречаемости типовых межакцентных интервалов в *неклассическом стихе* с их частотностью в прозе. При анализе прозы принято учитывать *все* интервалы, тогда как при анализе стиха только те из них, которые образуются внутри строки, иначе говоря — игнорируются интервалы на стихоразделе. При этом возникает систематическая ошибка анализа, ибо распределение межакцентных интервалов в русской речи существенно предопределено синтаксисом: на стыке предложений, синтагм, речевых колонов концентрируются длинные интервалы, тогда как в пределах предложения, синтагмы, колона резко возрастает частотность односложных и двусложных интервалов. Понятно, что при тенденции стиха совпасть с синтагмой, речевым колоном (или с рядом смежных колонов) сопоставление данных по неклассическим размерам со сплошной статистикой по прозе неправомерно. В статье приводятся примеры анализа текстов Маяковского, Нарбута и других поэтов (XX–XXI вв.). Предлагается способ коррекции статистики межакцентных интервалов, полученной по прозе. Общий вывод, однако, остаётся неизменным: интервальная статистика не может служить самостоятельной метроритмической характеристикой при исследовании русского неклассического стиха.

Ключевые слова: стих, поэтика, ямб, неклассические русские размеры, ритм, типология, языковые тенденции, демифологизация в стиховедении

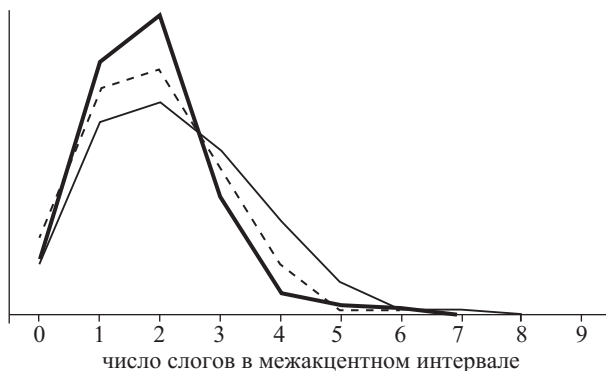
Одна из главных задач, которую ставил перед собой М. Л. Гаспаров, приступая к изучению неклассического стиха Маяковского, сводится к попытке установить предел ритмической свободы в таком стихе. Отобрав наименее урегулированные

(с традиционной точки зрения) поэтические тексты Маяковского, Гаспаров пришёл к выводу: по сравнению с другими размерами, в частности с дольником, такой стих «ближе к прозе, и всё же он остаётся ощутимо более организован, чем проза» [Гаспаров 1974: 419].

Между тем, тщательная проверка не подтверждает этот вывод; причина же — в погрешности общепринятого метода сопоставления стиха с прозой. Именно: статистика по прозе берётся обычно сплошная, без пропусков, а статистика по стиху ограничивается *основой* стихотворной строки, то есть игнорируются межакцентные слоговые интервалы на стихоразделе. Это немаловажное различие. Так, при изучении русского четырёхстопного ямба на подобное же несоответствие в своё время обратил внимание В. Е. Холшевников. Это привело, в конечном счёте, к пересмотру стиховедческого описания русского ямбического четырёхстопника и к существенной коррекции прежних представлений о его структуре.

Вернёмся к стиху Маяковского.

На нижеследующей диаграмме представлена «сплошная» статистика межакцентных слоговых интервалов по прозе (два варианта: данные по «Пиковой Даме» [Томашевский 1929: 302] и данные по прозе Маяковского [Гаспаров 1974: 420]) в сопоставлении со статистикой, полученной по методу Холшевникова [Холшевников 1991: 75–84], — то есть — с учётом межакцентных интервалов только *внутри речевого колона*¹. Несмотря на некоторое расхождение данных Гаспарова и Томашевского (ср. замечание Гаспарова [Гаспаров 1974: 410]), общая картина сомнений не вызывает: частотный уровень длинных интервалов (превышающих два слога) существенно выше *на стыке колонов* (design.: «|»), чем *внутри колона* (например: ...⟨м)олн*ия* всых*ивает* | *как* буд*то* в са*мой* | бр*ичке*, | ослеп*ляет* зрени*е*...):

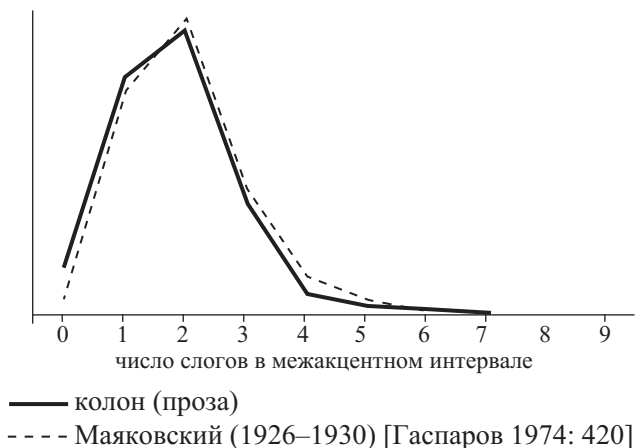


Адаптированная по методу Холшевникова модель: — (колон)
в сопоставлении с данными Томашевского (---) и Гаспарова (—)

¹ Материалом послужили: прозаический фрагмент, размеченный Холшевниковым (описательный: Толстой. Отрочество, гл. II «Гроза» [Холшевников 1996: 3–4]), и два фрагмента (вместе — близкого слогового объёма), размеченных нами (эпистолярная форма: Дружинин. Полюшка Сакс; — письма Сакса). (В стихе стык синтагм, граница речевого колона как правило стремятся совпасть со стихоразделом; наша цель — имитировать *обычную стиховую норму*.)

Число слогов	0	1	2	3	4	5	6	7	8
Холшевников (колон)	6.8%	33.3%	39.5%	15.8%	2.8%	1.1%	0.6%	—	—
Томашевский	10.3%	29.8%	32.1%	19.7%	6.8%	0.8%	0.5%	—	—
Гаспаров	7.1%	25.4%	27.9%	21.6%	12.4%	4.2%	0.9%	0.8%	0.2%

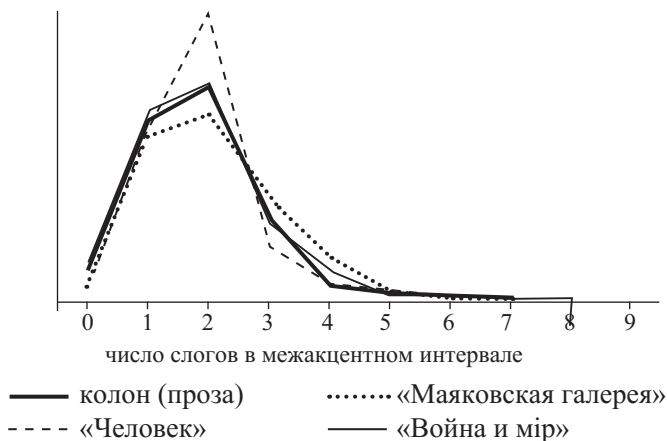
Аберрация, которую не мог предполагать Гаспаров, становится очевидной, если сопоставить стих Маяковского с адаптированной по методу Холшевникова речевой нормой (статистикой по прозаическому колону). В качестве исходного примера мы выбрали те данные Гаспарова, которые получены по большому количеству лирических стихотворений; в этом случае индивидуальные особенности поэтического текста (ритмические и иноприродные), усредняясь, подвергаются редукции, — и погрешность общего результата, тем самым, минимизируется:



Число слогов	0	1	2	3	4	5	6	7	8
Маяковский (1926–1930)	2.2%	31.2%	41.2%	17.6%	5.3%	1.9%	0.4%	0.1%	0.02%
Колон (проза)	6.8%	33.3%	39.5%	15.8%	2.8%	1.1%	0.6%	—	—

Диаграмма демонстрирует близкое совпадение стиха Маяковского с колоном; значит, типологических различий между стихом и прозой нет.

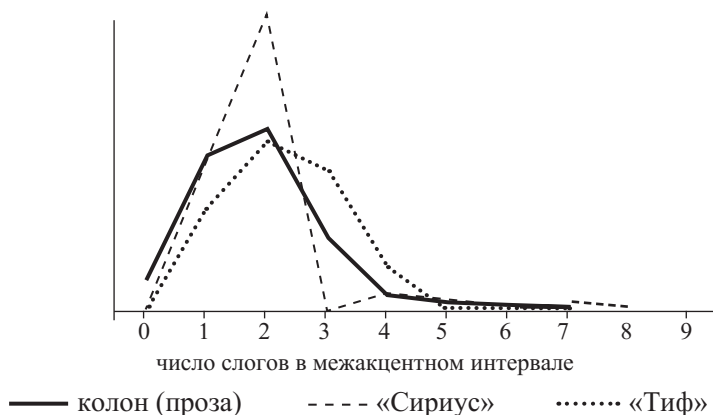
Чтобы стало понятно, как (и в каких пределах) структурное своеобразие того или иного поэтического текста может влиять на статистику интервалов, мы выбрали три произведения. Два из них: «Человек» и «Маяковская галерея», — дают по ряду интервалов максимальные (взаимно полярные!) отклонения от средне-речевой линии, а третий — «Война и мир» — предельно близок к ней [Гаспаров 1974: 420]:



Число слогов	0	1	2	3	4	5	6	7	8
«Человек»	2.4%	30.6%	52.5%	10.1%	3.6%	0.7%	0.1%	—	—
«Маяковская галерея»	6.2%	29.9%	34.4%	19.1%	7.6%	2.0%	0.5%	0.2%	0.1%
«Война и мир»	3.2%	35.2%	40.0%	14.8%	5.5%	0.9%	0.3%	0.1%	—
Колон (проза)	6.8%	33.3%	39.5%	15.8%	2.8%	1.1%	0.6%	—	—

«Маяковская галерея», с её близостью к данным Томашевского и Гаспарова (по прозе), вполне возможно, имеет тенденцию к известному нарушению соответствия между колоном и стихотворной строкой; но возможно предположить также и некую ритмическую (или иноприродную) тенденцию (что, конечно, вероятнее применительно к «Человеку»).

Насколько сильно интервальная кривая может зависеть от собственно ритмических особенностей текста, хорошо видно на примере двух стихотворений Нарбута (1920; книга «Плоть»); оба они написаны четырёхиктным дольником, однако — мы здесь имеем дело с двумя существенно различными типами (версиями) данного размера:



Число слогов	0	1	2	3	4	5	6	7	8
«Сириус»	—	31.3%	63.9%	—	3.6%	—	—	1.2%	—
«Тиф»	—	22.4%	36.8%	30.3%	9.2%	—	1.3%	—	—
В среднем	—	27.0%	50.9%	14.5%	6.3%	—	0.6%	0.6%	—
Колон (проза)	6.8%	33.3%	39.5%	15.8%	2.8%	1.1%	0.6%	—	—

Стихотворение «Тиф» демонстрирует (очень редкий) высокий уровень форм Дк4, содержащих трёхсложные интервалы, тогда как в «Сириусе» они вообще отсутствуют. Этот пример лишний раз убеждает, что *сама по себе* интервальная статистика не может служить *объяснением* ритмического (или иноприродного) своеобразия поэтического текста (и тем более — средних показателей по ряду произведений!), но, наоборот, интерпретируема она лишь после проведения метрического, ритмического и речевого анализа стиха.

В заключение нашей короткой заметки приведём предварительные данные по русскому верлибру² — в сопоставлении уже не только с линией внутренних интервалов, но также и со статистикой интервалов на стыке колонов:



Число слогов	0	1	2	3	4	5	6	7	8
Г. Алексеев	11.2%	31.9%	32.5%	16.6%	6.9%	1.1%	—	—	—
Горалик	7.1%	23.8%	36.2%	18.0%	10.7%	2.3%	1.2%	0.7%	—
Сваровский	5.6%	30.3%	33.0%	17.3%	11.5%	1.8%	0.5%	—	—
Колон (проза)	6.8%	33.3%	39.5%	15.8%	2.8%	1.1%	0.6%	—	—
Стык колонов (проза)	4.2%	20.8%	33.3%	20.8%	13.9%	4.2%	1.4%	1.4%	—

² Анализ стиха Сваровского выполнен К. Головастиковым; Г. Алексеева и Горалик — А. Левашовым. Все цифры неоднократно приводились обоими исследователями на «Гаспаровских чтениях» 2011–2020 гг.

Естественно предположить, что почти точное попадание характеристик всех поэтических текстов этого типа в промежутки между «модельными» кривыми связано с тем, что интонационно-синтаксическая структура здесь, — хотя, видимо, и в меньшей степени, чем в стихе Маяковского, — тем не менее координирована со стиховым членением; речевая норма при этом остаётся неизменной. Если это так, то показатели, полученные по произведениям, насыщенным синтаксическими переносами и внутристиховыми паузами, должны заметно смещаться к штриховой линии (стык колонов), тогда как «синтагматический» тип верлибра будет стремиться совпасть с *колоном* (сплошная линия). Эта проблема заслуживает отдельного рассмотрения.

Литература

Гаспаров М. Л. Современный русский стих. М., 1974. 488 с.

Томашевский Б. В. О стихе. СПб: 1929.

Холиевников В. Е. Стихovedение и поэзия. СПб: 1991.

Холиевников В. Е. Основы стихovedения. СПб: 1996.

S. E. Liapin

Saint Petersburg University

(Russia, St.-Petersburg)

liapin@mail.ru

ON THE PROBLEM OF THE STUDY OF RUSSIAN NON-CLASSICAL VERSE

As one of the metric and rhythmic characteristics of Russian poetic speech, statistics of inter-stressed syllabic intervals in the text of a poem (or a number of poems) are often used. The frequency of such intervals containing a certain number of syllables is not always reasonably aligned with the meter of the poetic text. The most important (though not the only) source of aberration turns out to be the practice of comparing the occurrence of intercental intervals in non-classical verse with statistics obtained from prose. When analyzing prose, it is customary to take into account all intervals, whereas when analyzing verse, only those that are formed inside the line, in other words, the intervals on the verse division are ignored. As a result, a systematic error of analysis arises, because the distribution of inter-stressed intervals in Russian speech is significantly predetermined by syntax: at the junction of sentences and syntagmas long intervals are concentrated, whereas within the sentence and syntagma frequency of monosyllabic and 2-syllabic intervals sharply increases. It is clear that with the tendency of the verse to coincide with the syntagma the comparison of data on non-classical verse with unadapted statistics on prose is illegal. The article provides examples of the analysis of texts by Mayakovsky, Narbut and a number of other poets. A method is proposed for correcting the statistics of

interaccental intervals obtained from prose. The general conclusion, however, remains unchanged: interval statistics cannot serve as an independent metric and rhythmic characteristic in the study of Russian non-classical verse.

Key words: verse, poetics, iambic, non-classical Russian verse, rhythm, typology, language tendencies, demythologization in poetry

References

- Gasparov M. L. Modern Russian Verse. Moscow, 1974, 488 p.
Tomashevskiy B. V. On Verse. St. Petersburg, 1929.
Kholshevnikov V. E. Verse Study and Poetics. St. Petersburg, 1991.
Kholshevnikov V. E. Basic Notions of Verse Study. St. Petersburg, 1996.

О. М. Анишаков

Российский государственный гуманитарный университет

(Россия, Москва)

oansh@yandex.ru

ДВОИЧНОЕ КОДИРОВАНИЕ РИТМА СТИХОТВОРНОГО ТЕКСТА: ВОЗМОЖНЫЕ ПРИМЕНЕНИЯ И ПРОБЛЕМЫ

В статье вводится ряд понятий, которые можно интерпретировать как элементы математической модели ритмических характеристик стиха. В тех случаях, когда это можно сделать, даются строгие определения и формулируются утверждения, для которых можно предложить математические доказательства. В статье без объяснения используются общепринятые математические обозначения, математические, лингвистические и стиховедческие термины, которые перечисляются в первом разделе статьи. Также в статье вводится некоторое количество новых терминов и обозначений, они всегда сопровождаются определениями и примерами использования. В статье обсуждаются: числовые характеристики метра и ритма (количество слогов в стопе, количество слогов в анакрусе, количество стоп и слогов в стихотворной строке); теоретико-множественная модель ритма (множество номеров ударных слогов в строке); битовая модель ритма (последовательность нулей и единиц, соответствующих безударным и ударным слогам стихотворной строки). Рассматривается связь между числовыми характеристиками, теоретико-множественным и битовым представлениями метра и ритма. Введенный в статье математический аппарат используется для описания алгоритмов решения следующих задач: распознавания метра (два варианта алгоритма), определения ритмической формы четырехстопного ямба, обнаружения места цезуры, распознавания логздов. Рассматриваемые в статье примеры фрагментов стихотворных текстов сопровождаются таблицами и диаграммами. Несмотря на развитый математический аппарат и разнообразные примеры, предлагаемые в статье решения пока можно рассматривать только как гипотезы. Для подтверждения этих гипотез необходимо провести исследования на достаточно большом корпусе поэтических текстов и определить метрики качества распознавания характеристик стиха с помощью предлагаемых алгоритмов.

Ключевые слова: двоичное кодирование, метр, ритм, стопа, икт, словораздел, стопа, логзэд.

Введение

Двоичное представление ритма стихотворной строки — это строка из двоичных цифр (нулей единиц), где 0 соответствует безударному слогу, а 1 — ударному. Например, строке из Евгения Онегина «Когда не в шутку занемог», соответствует двоичное представление 01010001. Такое представление мы также будем называть двоичным кодом ритма.

Первое явное упоминание двоичного представления (правда не ритма, а метра) встретилось мне в статье А. В. Козьмина [Козьмин 2006], хотя сам А. В. Козьмин в этой статье пишет, что предлагаемые им определения метров через двоичные коды «... неоригинальны, и в конечном счете восходят к А. Н. Колмогорову».

То, что идея двоичного кодирования метра и ритма могла родиться среди группы энтузиастов применения математических методов в стиховедении, неформально возглавляемой А. Н. Колмогоровым, в 1960-х годах выглядит вполне правдоподобно. Однако в работах А. Н. Колмогорова по стиховедению из книги [Колмогоров 2015] двоичное кодирование метра и ритма не упоминается.

Идея представления ритма (и метра) стиха в виде последовательности нулей и единиц кажется вполне естественной и очевидной и может быть отнесена к тому классу научных представлений, которые среди математиков называются «фольклорными». Использование термина «фольклорный» в этом смысле среди нематематиков автору данной статьи не встречалось. В электронном ресурсе [wiki5.ru/wiki/Mathematical_folklore] этот термин объясняется так: «Выражаясь обычным математическим языком, математический результат называется фольклором, если это неопубликованный результат без явного автора, но который широко распространен и считается истинным среди специалистов». Соответствующая статья есть и в англоязычной Википедии [en.wikipedia.org/wiki/Mathematical_folklore].

Кстати, про «неопубликованность» фольклорных результатов — это не совсем верно. Фольклорные результаты вполне могут встречаться в публикациях, их можно формулировать, доказывать и использовать, но там, где указывается автор результата, для фольклора явно говорится, что это именно «фольклор».

Кстати, в последнее время двоичное кодирование метра и ритма встречается в работах различных авторов и не всегда эти работы посвящены автоматизации распознавания ритма и метра стиха. См., например, статьи из трудов только лишь одной конференции [Polilova 2019], [Sisto De 2019], [Plecháč 2019].

Кстати, заметим, что традиционное обозначение метра и ритма (например, U–U–U–U– для ямба) или xX-нотация Георгия Шенгели [Шенгели 1923] содержат ту же информацию, что и двоичный код. Преимущество двоичного представления состоит в возможности обработки двоичного кода с использованием функций алгебры логики, что позволяет и быстро и просто выяснить, соответствует ли ритм метру и, в случае несоответствия, вычислить его степень. Это дает возможность не только автоматически определять метр, но и проводить исследования разных вариантов ритмической структуры стиха.

1. Известные термины и обозначения, используемые в этой статье

В этой статье будут использоваться такие стиховедческие и общелингвистические термины как: *слог, метр, ритм, стопа, икт, ударение, словораздел, цезура, логакд, полиметрия*. Также в статье встречаются термины, являющиеся названиями конкретных «классических» метров: *хорей (трохей), ямб, дактиль, амфибрахий (брахихорей), анапест*. Используется обобщающий термин *неклассический метр* и такие термины как: *дольник, тактовик, акцентный стих*.

Соответствующие понятия предполагаются известными читателям, их определения не обсуждаются и, как правило, не формулируются.

Термин «трохей» вместо термина «хорей» в русскоязычной научной литературе встречается очень редко, а «брахихорей» вместо «амфибрахий» — практически не встречается. Их использование в этой статье вызвано соображениями технического характера — нам удобно иметь краткие обозначения метров, состоящие из одной латинской буквы, и чтобы все эти буквы были разными. Кроме того, термин «трохей» (*trochee*) чаще используется в англоязычных работах.

В данной работе мы будем иметь дело с математическими моделями ритма, метра и словораздельной структуры стиха. Необходимые для работы с этими математическими моделями термины будут определены и введены соответствующие обозначения.

Будем предполагать также, что читатели этой статьи знакомы с элементами теории множеств и математической логики, например, в объеме учебника Ю. А. Шихановича [Шиханович, 2020].

Т. е., читателям должны быть известны следующие термины и обозначения:

- (i) отношения *принадлежности* элемента множеству (обозначается $\in$, $x \in A$ читается «элемент x принадлежит множеству A », $x \notin A$ читается «элемент x не принадлежит множеству A »),
- (ii) отношение *включения* одного множества в другое (обозначается $\subseteq$, $A \subseteq B$ читается «множество A включается в множество B » или «множество A является *подмножеством* множества B »,
- (iii) представление множества с помощью *характеристического свойства*, множество всех элементов, обладающих свойством Φ обозначается через $\{x \mid \Phi(x)\}$,
- (iv) *пустое множество* (множество, не содержащее ни одного элемента) $\emptyset$.
- (v) операции *объединения* ($\cup$), *пересечения* ($\cap$) и *разности* ($\setminus$) множеств ($A \cup B$ — *объединение* множеств A и B , $A \cap B$ — *пересечение* множеств A и B , $A \setminus B$ — *разность* множеств A и B),
- (vi) операция *дополнения* множества до универсума (обозначается A^c , читается «дополнение множества A », $A^c = U \setminus A$, где U — универсум),
- (vii) обозначения 0 и 1 для *истинностных значений* «ложь» и «истина», соответственно,
- (viii) логические операции *дизъюнкции* ($\vee$), *конъюнкции* ($\wedge$) и *отрицания* ($\neg$) ($a \vee b$ — *дизъюнкция* истинностных значений a и b , $a \wedge b$ — *конъюнкция*

истинностных значений a и b , $\neg a$ — отрицание истинностного значения a),

- (ix) обозначение $\mathbf{Z}$ для множества целых чисел,
- (x) обозначение $|A|$ для *мощности* (количества элементов) множества A .

2. Теоретико-множественные и битовые представления ритма стихотворной строки

2.1. Определения и обозначения. Введем некоторые термины и обозначения.

- (i) *Длиной стихотворной строки* будем называть количество слогов в этой строке. Обозначать длину строки s будем через $\text{Len}(s)$. Например, длина строки «Мой дядя самых честных правил» равна 9.
- (ii) *Ритмической схемой* будем называть последовательность, состоящую из символов «—» и «U», например «U—U—U—U—U». С помощью ритмической схемы можно представлять ритм и метр. В случае метра символ «—» обозначает икт, а символ «U» — слабую долю (не икт). В случае ритма символ «—» соответствует ударному, а символ «U» — безударному слогу. Количество символов в ритмической схеме будем называть ее *длиной*. Длину ритмической схемы r будем обозначать через $\text{Len}(r)$.
- (iii) *Теоретико-множественным представлением ритма стихотворной строки* будем называть множество номеров ударных слогов этой строки. Теоретико-множественное представление ритма строки «Мой дядя самых честных правил» — это множество $\{2, 4, 6, 8\}$. Теоретико-множественное представление ритма строки s будем обозначать через $\text{Set}(s)$.
- (iv) *Теоретико-множественным представлением ритмической схемы* будем называть множество номеров символов «—» в этой схеме (как последовательности символов). Например, теоретико-множественное представление ритмической схемы «U—U—U—U—U» — это множество $\{2, 4, 6, 8\}$. Теоретико-множественное представление ритмической схемы r будем обозначать через $\text{Set}(r)$.
- (v) *Битовым представлением ритма стихотворной строки* будем называть последовательность символов 0 и 1 такую, что i -й символ этой последовательности равен 0, если i -й слог рассматриваемой стихотворной строки безударный, и 1, если i -й слог этой строки ударный. Например, битовое представление строки «Мой дядя самых честных правил» — это последовательность 010101010. Битовое представление ритма стихотворной строки s будем обозначать через $\text{Bit}(s)$.
- (vi) *Битовым представлением ритмической схемы* будем называть последовательность символов 0 и 1 такую, что i -й символ этой последовательности равен 0, если i -й символ ритмической схемы равен «U», и 1, если i -й ритмической схемы — «—». Например, битовое ритмической схемы «U—U—U—U—U» — это последовательность 010101010. Битовое представление ритмической схемы r будем обозначать через $\text{Bit}(r)$.

- (vii) Пусть a — некоторая последовательность (цепочка, строка) символов. Тогда i -й символ этой последовательности ($1 \leq i \leq \text{Len}(a)$) будем обозначать через $a[i]$.

2.2. Замечание. Пусть a — строка стихотворного текста или ритмическая схема. Тогда:

- (i) $\text{Bit}(a)[i] = \begin{cases} 1, & i \in \text{Set}(a), \\ 0, & i \notin \text{Set}(a) \end{cases}$ для любого i ($1 \leq i \leq \text{Len}(a)$);
- (ii) $\text{Set}(a) = \{i \mid \text{Bit}(a)[i] = 1\}$.

2.3. Замечание. Заметим, что битовое и теоретико-множественное представления ритма строки (ритмической схемы) содержат немного разную информацию и не полностью соответствуют друг другу. А именно: битовое представление содержит еще и информацию о длине стихотворной строки (ритмической схеме), т. е., о количестве слогов в строке или символов метрической схемы. Одно и то же теоретико-множественное представление может соответствовать нескольким ритмическим схемам или ритмам строки.

Чтобы установить полное соответствие, нам нужно к теоретико-множественному представлению добавить информацию о длине строки (ритмической схемы). Соответствие между битовым и теоретико-множественным представлением устанавливается с помощью функций, определенных ниже.

2.4. Определения. Пусть b — строка бит. Тогда положим по определению:

$$\text{Set}(b) = \{i \mid b[i] = 1\}.$$

$\text{Set}(b)$ будем называть *теоретико-множественным представлением строки бит* b .

Пусть S — подмножество множества $\{1, \dots, n\}$. Тогда значением функции $\text{Bit}(S, n)$ будем называть битовую строку b длины n такую, что:

$$b[i] = \begin{cases} 1, & i \in S, \\ 0, & i \notin S \end{cases}$$

для любого целого i от 1 до n . $\text{Bit}(S, n)$ будем называть *битовым представлением множества* S .

2.5. Утверждение. Пусть a — строка стихотворного текста или ритмическая схема. Тогда:

- (i) $\text{Set}(\text{Bit}(a)) = \text{Set}(a)$,
- (ii) $\text{Bit}(\text{Set}(a), \text{Len}(a)) = \text{Bit}(a)$.

3. Схема (фрейм) метра

3.1. Определение. Упорядоченную тройку целых чисел $\langle m, k, n \rangle$, где $2 \leq m \leq n$, $0 \leq k < m$ будем называть *полной схемой метра* (будем также использовать синонимы *полный фрейм метра* и *триплет метра*). Число m будем называть *длиной*

стопы метра, k — длиной анакрусы метра, n — длиной строки (или длиной ритмической схемы) метра.

Пусть $s = \langle m, k, n \rangle$. Введем обозначения:

- (i) $F(s) = m$ (длина стопы),
- (ii) $A(s) = k$ (длина анакрусы),
- (iii) $L(s) = n$ (длина строки или ритмической схемы).

Заметим, что мы в дальнейшем будем рассматривать только схемы метра с длиной стопы равной 2 или 3, что соответствует обычным «классическим» метрам.

3.2. Определение. Упорядоченную пару целых чисел $\langle m, k \rangle$, где $2 \leq m$, $0 \leq k < m$ будем называть *краткой схемой метра* (будем также использовать синонимы *краткий фрейм метра* и *дулет метра*). Число m будем называть *длиной стопы* метра, k — *длиной анакрусы* метра.

Так же, как в предыдущем определении для дулета метра $d = \langle m, k \rangle$ можно использовать обозначения $F(d) = m$ (длина стопы), $A(d) = k$ (длина анакрусы).

3.3. Обозначения. Введем теперь сокращения для имен «классических» метров:

- (i) T — хорей (трохей),
- (ii) I — ямб,
- (iii) D — дактиль,
- (iv) B — амфибрахий (брахихорей),
- (v) A — анапест.

Будет достаточно естественно использовать введенные сокращения для обозначения дулексов метров. Тогда: $T = \langle 2, 0 \rangle$, $I = \langle 2, 1 \rangle$, $D = \langle 3, 0 \rangle$, $B = \langle 3, 1 \rangle$, $A = \langle 3, 2 \rangle$.

В этих обозначениях, например, $F(T) = F(I) = 2$, $A(T) = 0$, $A(I) = 1$.

С помощью введенных сокращений можно обозначать и триплеты метров, если известна длина стихотворной строки (ритмической схемы), т. е., будем для триплетов использовать обозначения вида $\langle M, n \rangle$, где M — обозначение метра, n — длина стихотворной строки (ритмической схемы). Например, $\langle I, 9 \rangle = \langle 2, 1, 9 \rangle$, $\langle T, 7 \rangle = \langle 2, 0, 7 \rangle$, $\langle A, 8 \rangle = \langle 3, 2, 8 \rangle$.

Теперь рассмотрим возможные применения триплета метра, о котором имеет смысл говорить только если известна длина стихотворной строки (в слогах) или длина ритмической схемы. Сначала рассмотрим задачу определения числа стоп в строке, если известно, каким метром написана эта строка.

3.4. Обозначение. Количество стоп в стихотворной строке длины n , записанной метром M (ритмической схеме длины n , соответствующей метру M) будем обозначать через $\text{Foots}(M, n)$. $\text{Foots}(M, n)$ — это количество стоп в строке (ритмической схеме) длины n .

Пусть a — стихотворная строка, написанная метром M (ритмическая схема метра, соответствующая метру M). Положим по определению: $\text{Foots}(M, a) = \text{Foots}(M, \text{Len}(a))$. $\text{Foots}(M, a)$ — это количество стоп в строке (ритмической схеме) a .

3.5. Утверждение. Пусть n — длина стихотворной строки (ритмической схемы), соответствующей метру M . Тогда количество стоп в этой строке определяется по формуле:

$$\text{Foots}(M, n) = (n + F(M) - A(M) - 1) \setminus F(M),$$

где $\setminus$ — операция деления с остатком (целочисленного деления).

Доказательство этого утверждения мы опускаем.

3.6. Примеры. Пусть строка длины 9 написана ямбом. Тогда

$$\text{Foots}(I, 9) = (9 + 2 - 1 - 1) \setminus 2 = 9 \setminus 2 = 4.$$

Значит строка содержит 4 стопы. Пусть строка длины 7 написана хореем. Тогда

$$\text{Foots}(T, 7) = (7 + 2 - 0 - 1) \setminus 2 = 8 \setminus 2 = 4.$$

Опять строка содержит 4 стопы. Пусть строка длины 7 написана анапестом. Тогда

$$\text{Foots}(A, 7) = (7 + 3 - 2 - 1) \setminus 3 = 7 \setminus 3 = 2.$$

Теперь строка содержит 2 стопы.

3.7. Обозначение. Пусть нам известно количество стоп q и метр M . Множество возможных длин строк, допустимых для данного количества стоп и метра обозначим через $\text{LLs}(M, q)$ (от line lengths).

3.8. Утверждение. Пусть M — метр, q — количество стоп. Тогда

$$\text{LLs}(M, q) = \{F(M) \cdot q + A(M) - i \mid i \in \mathbf{Z}, 0 \leq i \leq F(M) - 1\}.$$

Доказательство этого утверждения мы опускаем.

3.9. Примеры. Пусть количество стоп $q = 4$. Найдем множества возможных длин строк для всех классических метров.

- (i) T — хорей, $\text{LLs}(T, 4) = \{2 \cdot 4 + 0 - i \mid i \in \mathbf{Z}, 0 \leq i \leq 1\} = \{7, 8\}.$
- (ii) I — ямб, $\text{LLs}(I, 4) = \{2 \cdot 4 + 1 - i \mid i \in \mathbf{Z}, 0 \leq i \leq 1\} = \{8, 9\}.$
- (iii) D — дактиль, $\text{LLs}(D, 4) = \{3 \cdot 4 + 0 - i \mid i \in \mathbf{Z}, 0 \leq i \leq 2\} = \{10, 11, 12\}.$
- (iv) B — амфибрахий, $\text{LLs}(B, 4) = \{3 \cdot 4 + 1 - i \mid i \in \mathbf{Z}, 0 \leq i \leq 2\} = \{11, 12, 13\}.$
- (v) A — анапест, $\text{LLs}(A, 4) = \{3 \cdot 4 + 2 - i \mid i \in \mathbf{Z}, 0 \leq i \leq 2\} = \{12, 13, 14\}.$

3.10. Определение. Пусть M — метр, q — количество стоп. Теоретико-множественным представлением метра M с количеством стоп q назовем множество целых чисел

$$\text{Set}^F(M, q) = \{F(M) \cdot i + A(M) + 1 \mid i \in \mathbf{Z}, 0 \leq i \leq q\}.$$

3.11. Утверждение. Теоретико-множественное представление метра M с количеством стоп q равно множеству номеров сильных долей (иктов) в строке, написанной метром M (ритмической схемы метра M) содержащей q стоп.

Доказательство этого утверждения мы опускаем.

3.12. Определение. Пусть M — метр, n — длина (количество слогов в строке или символов в ритмической схеме). *Теоретико-множественным представлением метра M длины n* назовем множество целых чисел

$$\text{Set}(M, n) = \text{Set}^F(M, \text{Foot}(M, n)).$$

Легко видеть, что теоретико-множественное представление метра (основанное на количестве стоп или длине) на самом деле зависит только от количества стоп. Т. е., одно и то же теоретико-множественное представление имеют метры строк (ритмических схем), имеющих разную длину, но состоящие из одного и того же количества стоп.

3.13. Примеры. Пусть количество стоп $q = 4$. Найдем теоретико-множественные представления для этого количества стоп и всех классических метров.

- (i) T — хорей, $\text{Set}^F(T, 4) = \{1, 3, 5, 7\}$.
- (ii) I — ямб, $\text{Set}^F(I, 4) = \{2, 4, 6, 8\}$.
- (iii) D — дактиль, $\text{Set}^F(D, 4) = \{1, 4, 7, 10\}$.
- (iv) B — амфибрахий, $\text{Set}^F(B, 4) = \{2, 5, 8, 11\}$.
- (v) A — анапест, $\text{Set}^F(A, 4) = \{3, 6, 9, 12\}$.

3.14. Определение. Пусть M — метр, n — длина (количество слогов в строке или символов в ритмической схеме). *Битовым представлением метра M длины n* назовем строку бит длины n определяемую следующим образом

$$\text{Bit}(M, n) = \text{Bit}(\text{Set}(M, n), n).$$

Функция $\text{Bit}(S, n)$ определена в пункте 2.4.

3.15. Примеры. Пусть длина $n = 12$. Найдем битовые представления для этой длины и всех классических метров.

- (i) T — хорей, $\text{Bit}(T, 12) = 101010101010$.
- (ii) I — ямб, $\text{Bit}(I, 12) = 010101010101$.
- (iii) D — дактиль, $\text{Bit}(D, 12) = 100100100100$.
- (iv) B — амфибрахий, $\text{Bit}(B, 12) = 01001001001$.
- (v) A — анапест, $\text{Bit}(A, 12) = 001001001001$.

4. Операции над множествами и логические операции

В разделе 1, в частности, были перечислены операции над множествами и логические операции, про которые предполагается, что о них известно читателям. Но все-таки необходимо обсудить некоторые из этих операций в контексте их использования для работы с теоретико-множественными и битовыми представлениями ритма стихотворных строк, ритмических схем и метров.

4.1. Определения. Рассмотрим операцию дополнения множеств. Для того, чтобы однозначно определить дополнение, требуется задать универсум. Мы будем использовать эту операцию по отношению к теоретико-множественным представ-

лениям (ритмов, ритмических схем, метров). Пусть n — целое число большее 0. Определим понятия n -универсума и n -дополнение длины.

- (i) Положим по определению: $U^{(n)} = \{i \in \mathbf{Z} \mid 1 \leq i \leq n\} = \{1, 2, \dots, n\}$. $U^{(n)}$ будем называть n -универсумом.
- (ii) Положим по определению: $A^{C(n)} = U^{(n)} \setminus A$. $A^{C(n)}$ будем называть n -дополнением множества A .

4.2. Замечания. Про логические операции сделаем следующие замечания:

- (i) Логические операции — это операции над битами, т. е., элементами множества $\{0, 1\}$, 0 интерпретируется как «ложь», 1 — как «истина».
- (ii) Пусть $a, b \in \{0, 1\}$. Логические операции можно определить следующим образом:
 - а) конъюнкция (и) $a \wedge b = \min(a, b) = a \cdot b$,
 - б) дизъюнкция (или) $a \vee b = \max(a, b)$,
 - в) отрицание (не) $\neg a = 1 - a$.
- (iii) Над строками бит одинаковой длины, в частности, над битовыми представлениями ритма стихотворных строк, ритмических схем и метров логические операции определяются *побитно*. Приведем несколько примеров для иллюстрации.

$$\begin{array}{ccc}
 \begin{array}{r} 000100010 \\ \wedge 010101010 \\ \hline \wedge 000100010 \end{array} &
 \begin{array}{r} 000100010 \\ \vee 010101010 \\ \hline \wedge 010101010 \end{array} &
 \begin{array}{r} 010101010 \\ \neg 101010101 \end{array}
 \end{array}$$

4.3. Замечания. Пусть $A, B \subseteq \{1, \dots, n\}$. Тогда

- (i) $\text{Bit}(A \cap B, n) = \text{Bit}(A, n) \wedge \text{Bit}(B, n)$,
- (ii) $\text{Bit}(A \cup B, n) = \text{Bit}(A, n) \vee \text{Bit}(B, n)$,
- (iii) $\text{Bit}(A^{C(n)}, n) = \neg \text{Bit}(A, n)$,
- (vi) $\text{Bit}(A \setminus B, n) = \text{Bit}(A, n) \wedge \neg \text{Bit}(B, n)$.

4.4. Определение. Пусть b — строка бит. *Мощностью строки b* будем называть количество бит этой строки равных 1. Мощность b будем обозначать через $|b|$.

4.5. Утверждения. Пусть $A \subseteq \{1, \dots, n\}$, a — строка стихотворного текста или ритмическая схема. Тогда:

- (i) $|\text{Bit}(A, n)| = |A|$,
- (ii) $|\text{Bit}(a)| = |\text{Set}(a)|$.

4.6. Замечания. В этом разделе обсуждается связь между операциями над множествами и логическими операциями над битовыми строками. Нетрудно заметить, что, используя битовое представление подмножеств некоторого универсума, можно легко переходить от множеств к битовым строкам. Это позволяет также установить связь между теоретико-множественным представлением ритма стихотворной

строки (ритмической схемы или метра) и соответствующим битовым представлением.

Теоретико-множественные представления кажутся более наглядными. Они удобнее битовых для определения более сложных понятий (таких, например, как степень совместимости метра и ритма) из последующих разделов. Однако битовые представления ритма, ритмической схемы и метра ближе к традиционным нотациям, используемым в стиховедении (достаточно всего лишь заменить «U» на «0», а «-» на «1») и к ним многие исследователи в области стиховедения уже привыкли.

В дальнейшем мы часто будем сначала определять некоторые понятия через теоретико-множественные представления, но при их использовании будем применять битовые.

Битовое представление удобнее для компьютерной реализации, хотя на самом деле для компьютерной реализации лучше представить ритм не строкой или массивом (вектором) бит, а двоичным числом. Поэтому следует определить еще и числовое представление ритма стихотворной строки (ритмической схемы, метра).

Поскольку эта работа является теоретической, а не прикладной, мы не будем в ней использовать числовое представление, упомянем только, что для того, чтобы перевести строку бит в двоичное число, следует записать эту строку в обратном порядке и прочитать полученную запись как двоичное число. Побитные логические операции для двоичных чисел являются стандартными и выполняются очень быстро.

Следует также отметить, что начальные нули в записи двоичного числа игнорируются (они соответствуют завершающим нулям в битовом представлении). Это приводит к тому, что числовое представление ритма строки не будет зависеть от длины этой строки, а будет зависеть только от количества стоп в метре. Т. е., для числового представления мы будем иметь ту же ситуацию, что и для теоретико-множественного.

5. Совместимость метра и ритма

5.1. Замечание. Для того, чтобы стихотворная строка воспринималась читателем, как написанная определенным метром достаточно лишь приблизительного сходства метра и ритмом строки. В статье [Anshakov 2019], в частности, обсуждаются гипотезы о том, как и почему слушатели распознают метр. Формулируется предположение, что распознаванию метра способствуют две познавательные операции:

- 1) экстраполяция — она позволяет продолжить ритм на достаточно длинные последовательности безударных слогов и «мысленно» поставить ударения на тех иктах, где их не должно быть,
- 2) абстракция (идеализация) — она позволяет идеализировать ритм строки, отвлекаться от «неправильных» ударений, считать их случайностью, не стоящей внимания.

Для того, чтобы формализовать идею экстраполяции мы ниже вводим понятие совместимости ритма с метром. Говоря неформально, *ритм строки (полностью) совместим с метром*, если ударные слоги строки могут находиться только в иктах метра, т. е., ритм не содержит лишних для метра (сверхсхемных) ударений.

Но ведь на самом деле мы можем правильно определить метр даже при наличии сверхсхемных ударений. Просто в этом случае их не должно быть слишком много. Ниже мы вводим понятие *степени несовместимости ритма с метром* как отношения количества сверхсхемных ударений к количеству слабых долей в метре. Если ритм полностью совместим с метром, то это отношение равно 0.

Нам будет более удобно вместо степени несовместимости пользоваться *степенью совместимости*, которая вычисляется как разность числа 1 и степени несовместимости. Для полностью совместимых ритма и метра степень совместимости равна 1, а для полностью несовместимых (например, для полноударных ямба и хорея в случае строк одинаковой длины) — степень совместимости равна 0.

Формально степень совместимости определяется через теоретико-множественные и битовые представления ритма и метра.

5.2. Определение. Пусть s — строка стихотворного текста длины n , M — метр, R — теоретико-множественное представление ритма этой строки ($R = \text{Set}(s)$), S — теоретико-множественное представление метра M длины n ($S = \text{Set}(M, \text{Len}(s))$). *Степенью несовместимости ритма строки s с метром m* назовем число

$$\text{Incomp}(s, M) = \frac{|R \setminus S|}{n - |S|}.$$

5.3. Утверждение. Пусть s — строка стихотворного текста длины n , M — метр, r — битовое представление ритма этой строки ($r = \text{Bit}(s)$), m — битовое представление метра M длины n ($m = \text{Bit}(M, \text{Len}(s))$). Тогда

$$\text{Incomp}(s, M) = \frac{|r \wedge \neg m|}{n - |m|} = \frac{|r \wedge \neg m|}{|\neg m|}.$$

5.4. Определение. Пусть s — строка стихотворного текста длины n , M — метр. Тогда число

$$\text{Comp}(s, M) = 1 - \text{Incomp}(s, M).$$

назовем *степенью совместимости ритма строки s с метром M* .

5.5. Определение. Рассмотрим фрагмент стихотворного текста, содержащий строки, возможно, разной длины. Таблицу с заголовочной строкой

Строка	T	I	D	B	A
--------	-----	-----	-----	-----	-----

такую, что в каждой строке тела таблицы содержатся последовательно ячейки: строка фрагмента, степень совместимости ритма этой строки с хореем (трохеем), ямбом, дактилем, амфибрахией (брахихореем), анапестом будем называть *метрическим профилем* рассматриваемого фрагмента.

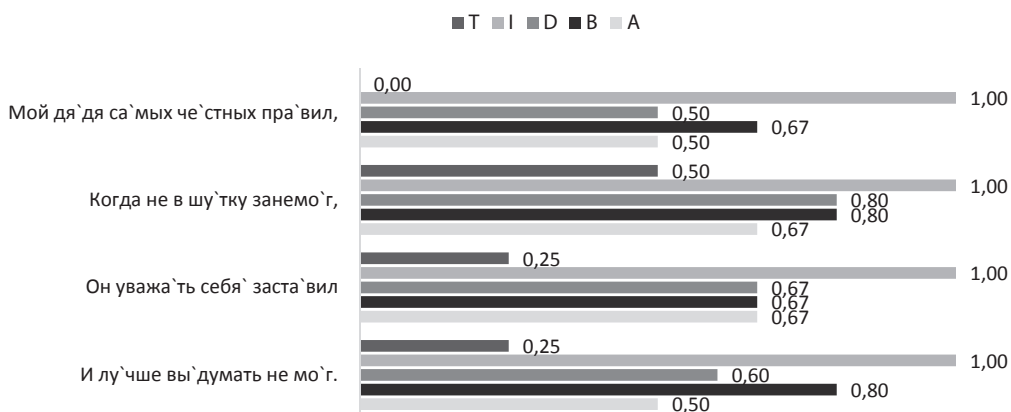
5.6. Примеры. Рассмотрим несколько примеров фрагментов стихотворных текстов.

5.6.1. Пример. Первый пример — метрический профиль короткого фрагмента «Евгения Онегина».

Строка	<i>T</i>	<i>I</i>	<i>D</i>	<i>B</i>	<i>A</i>
Мой дядя <i>самых</i> честных правил,	0.00	1.00	0.50	0.67	0.50
Когда не в шутку занемо <i>г</i> ,	0.50	1.00	0.80	0.80	0.67
Он уважа <i>ть</i> себя застави <i>л</i>	0.25	1.00	0.67	0.67	0.67
И лучше <i>выдумать</i> не мо <i>г</i> .	0.25	1.00	0.60	0.80	0.50

Для большей наглядности приведем столбчатую диаграмму для этой таблицы:

Метрический профиль фрагмента 1



Хорошо видно, что для ямба (этот метр в профиле второй по порядку) степень совместимости имеет значение 1 в каждой строке. Но в этом примере не было свехсхемных ударений. Рассмотрим теперь пример со свехсхемными ударениями.

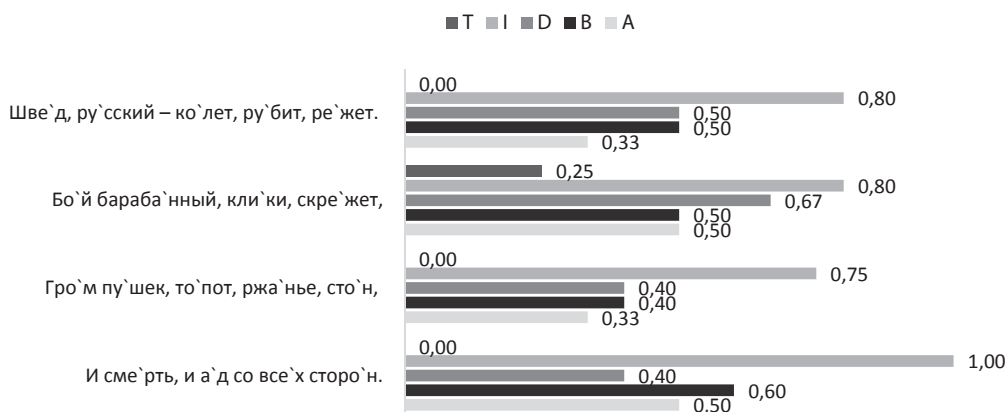
5.6.2. Пример. Теперь рассмотрим фрагмент поэмы А. С. Пушкина «Полтава».

Строка	<i>T</i>	<i>I</i>	<i>D</i>	<i>B</i>	<i>A</i>
Швед, русский — колет, рубит, режет.	0.00	0.80	0.50	0.50	0.33
Бой барабанный, клики, скрежет,	0.25	0.80	0.67	0.50	0.50
Гром пушек, топот, ржание, стон,	0.00	0.75	0.40	0.40	0.33
И смерть, и ад со всех сторон.	0.00	1.00	0.40	0.60	0.50

Рассмотрим диаграмму для этой таблицы.

Легко заметить, что во втором примере из-за свехсхемных ударений степень совместимости с ямбом ритма всех строк, кроме последней, отлична от 1. В третьей строке она равна 0.75. Но на диаграмме усредненного метрического профиля

Метрический профиль фрагмента 2



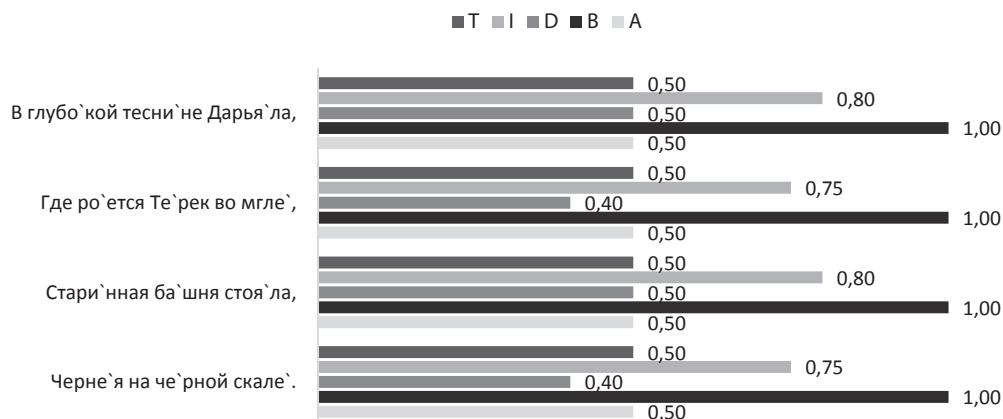
фрагмента ясно видно, что ямб доминирует. Степень совместимости ритма фрагмента с ямбом заметно выше степени совместимости с другими метрами.

5.6.3. Пример. Рассмотрим теперь пример с трехсложным метром. Это фрагмент стихотворения М. Ю. Лермонтова «Тамара».

Строка	<i>T</i>	<i>I</i>	<i>D</i>	<i>B</i>	<i>A</i>
В глубокой теснине Дарьяла,	0.50	0.80	0.50	1.00	0.50
Где роется Терек во мгле,	0.50	0.75	0.40	1.00	0.50
Старинная башня стояла,	0.50	0.80	0.50	1.00	0.50
Чернея на черной скале.	0.50	0.75	0.40	1.00	0.50

Видно, что для амфибрахия степень совместимости ритма с метром всегда равна 1 (полная совместимость). Для наглядности рассмотрим диаграмму метрического профиля.

Метрический профиль фрагмента 3



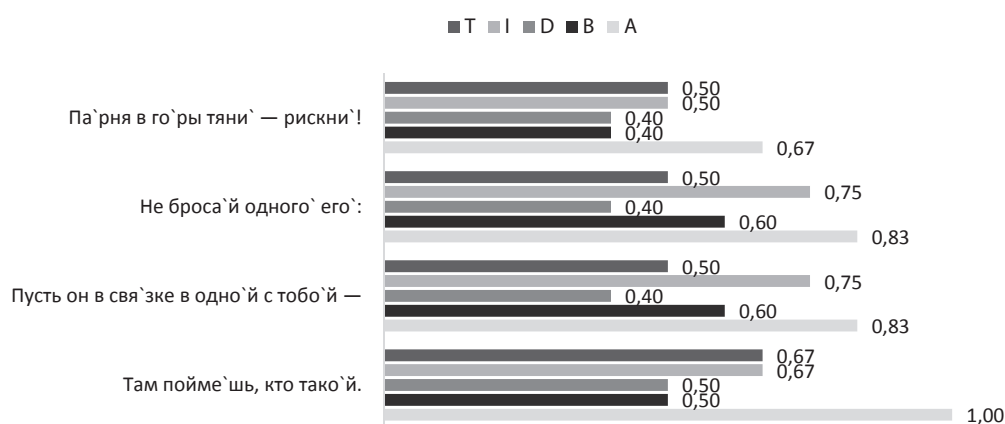
Теперь рассмотрим примеры, когда ни один классический метр не подходит для выбранного фрагмента.

5.6.4. Пример. Сначала возьмем фрагмент стихотворения В. С. Высоцкого «Песня о друге».

Строка	<i>T</i>	<i>I</i>	<i>D</i>	<i>B</i>	<i>A</i>
Па́рня в го́ры тяни́ — рискни́!	0.50	0.50	0.40	0.40	0.67
Не броса́й одного́ его́:	0.50	0.75	0.40	0.60	0.83
Пусть он в свя́зке в одно́й с тобо́й —	0.50	0.75	0.40	0.60	0.83
Там пойма́ешь, кто тако́й.	0.67	0.67	0.50	0.50	1.00

Теперь рассмотрим диаграмму для этой таблицы.

Метрический профиль фрагмента 4



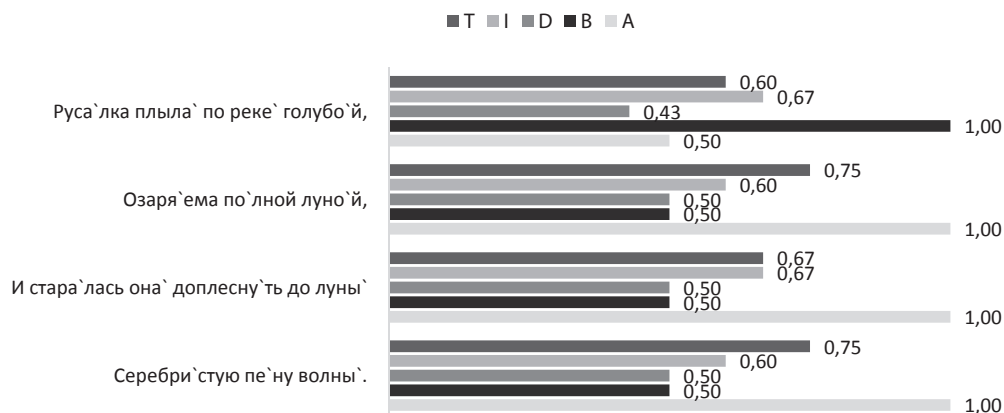
Ни одна строка, кроме последней, не совместима полностью ни с одним «классическим» метром. Хотя заметное сходство с анапестом можно обнаружить и у других строк. Без более детального анализа вывод о том, каким метром написано стихотворение, нельзя. Такой более детальный анализ будет проделан позже.

5.6.5. Пример. Теперь рассмотрим фрагмент стихотворения М. Ю. Лермонтова «Русалка».

Строка	<i>T</i>	<i>I</i>	<i>D</i>	<i>B</i>	<i>A</i>
Русалка плыла по реке голубой,	0.60	0.67	0.43	1.00	0.50
Озаряема полной луной;	0.75	0.60	0.50	0.50	1.00
И старалась она доплеснуть до луны	0.67	0.67	0.50	0.50	1.00
Серебристую пену волны.	0.75	0.60	0.50	0.50	1.00

Рассмотрим диаграмму для этой таблицы.

Метрический профиль фрагмента 5



Мы имеем интересную ситуацию. Для первой строки наибольшая степень совместимости равная 1 определяется для амфибрахия, а для других строк то же самое верно для анапеста. Есть подозрение, что в этом случае мы имеем дело с полиметрией.

5.7. Замечание. Теперь попробуем провести анализ полученных метрических профилей.

Степень совместимости с метром — это формальный критерий. При использовании любого формального критерия важна интерпретация и важен контекст. Можно, конечно, использовать этот критерий непосредственно и, например, определять метр строки (или фрагмента) как тот метр, для которого степень совместимости с ритмом строки (или фрагмента) является наибольшей. Мы в этом случае правильно определим ямб в первых двух примерах, амфибрахий в третьем примере и ошибочно определим анапест для «Песни о друге» Высоцкого и «Русалки» Лермонтова. «Песня о друге» написана неклассическим метром (логаэдическим дольником), а «Русалка» — это пример полиметрии (часть строк написана амфибрахией, а часть — анапестом).

Таким образом, алгоритм определения метра должен быть более сложным. У нас слишком мало примеров, чтобы сформулировать общие правила, но кое-какие закономерности рассмотрение имеющихся примеров позволяет обнаружить.

1. Двусложный метр имеет близкий трехсложный, для которого степень совместимости лишь немного уступает (а, возможно, может и не уступать) основному (правильному) метру. Верно и обратное: у трехсложного метра может быть близкий ему двусложный. Наши примеры показывают, что для ямба близкие результаты дает амфибрахий, а для амфибрахия — ямб.
2. Для того, чтобы определить метр через степень совместимости необходимо сначала выяснить, будет ли этот метр двусложным или трехсложным. А для этого есть простой и наглядный критерий. Если правильный метр —

двусложный, то для одного из двусложных метров будет высокая степень совместимости, а для другого — низкая. В это же время для трехсложных метров их степени совместимости с неизвестным метром будут сравнительно близкими.

В случае трехсложных метров — ситуация противоположная. Для правильного трехсложного метра степень совместимости будет высокой, а для остальных трехсложных метров — существенно ниже. В это же время для двусложных метров степени совместимости будут близкими.

Т. е., нам нужно сравнивать наибольшую степень совместимости для двусложных метров со степенями совместимости другого двусложного, а для трехсложных — со степенями совместимости других трехсложных. И она должна быть по крайней мере в два раза больше степеней совместимости с другими метрами с тем же количеством слогов в стопе.

На практике нам будет удобнее находить обратные отношения, так как степени совместимости с другими метрами могут оказаться равными нулю.

Пусть s — строка стихотворного текста. Введем следующие обозначения:

$$m_2(s) = \max\{\text{Comp}(s, M) \mid M \in \{T, I\}\},$$

т. е., $m_2(s)$ — максимальная степень совместимости строки s с двусложными метрами. M_2 — первый по порядку двусложный метр, для которого степень совместимости со строкой s максимальна. M'_2 — двусложный метр отличный от M_2 ,

$$m'_2(s) = \text{Comp}(s, M),$$

$$R_2(s) = \begin{cases} 1, & m_2(s) = 0, \\ \frac{m'_2(s)}{m_2(s)} & m_2(s) \neq 0. \end{cases}$$

Аналогичные обозначения вводим для строки s и трехсложных метров.

$$m_3(s) = \max\{\text{Comp}(s, M) \mid M \in \{D, B, A\}\}$$

т. е., $m_3(s)$ — максимальная степень совместимости строки s с трехсложными метрами. M_3 — первый по порядку трехсложный метр, для которого степень совместимости со строкой s максимальна,

$$m'_3(s) = \max\{\text{Comp}(s, M) \mid M \in \{D, B, A\} \setminus \{M_3\}\},$$

т. е., $m'_3(s)$ — максимальная степень совместимости строки s с трехсложным метром, отличным от M_3 ,

$$R_3(s) = \begin{cases} 1, & m_3(s) = 0, \\ \frac{m'_3(s)}{m_3(s)} & m_3(s) \neq 0. \end{cases}$$

Для $R_2(s)$ и $R_3(s)$ возможны четыре варианта:

- a) $R_2(s) > 0.5$ и $R_3(s) > 0.5$; это верный признак того, что метр строки является неклассическим;
 - б) $R_2(s) \leq 0.5$ и $R_3(s) > 0.5$; тогда метр строки двусложный;
 - с) $R_2(s) > 0.5$ и $R_3(s) \leq 0.5$; тогда метр строки трехсложный;
 - д) $R_2(s) \leq 0.5$ и $R_3(s) \leq 0.5$; это сравнительно редкая ситуация, когда строка может быть совместима (возможно, со степенью совместимости равной 1) с одним из двусложных и одним из трехсложных метров; наиболее корректное решение этой проблемы — это ответ в виде множества из двух метров, одного двусложного и одного трехсложного, но чтобы не усложнять алгоритма, мы выберем один из них, например по следующему критерию: если $R_2(s) < R_3(s)$, то метр строки s двусложный, иначе трехсложный.
3. Если количество слогов в стопе метра определено, до в качестве предполагаемого метра строки берем метр с максимальной степенью совместимости с ритмом строки для найденного количества слогов.
 4. Когда предполагаемые метры определены для каждой строки фрагмента — можно попробовать найти метр фрагмента. Для этого для каждого метра из множества $\{T, I, D, B, A, N\}$ найдем частоту его встречаемости во фрагменте. (Здесь N — обозначение неклассического метра, обозначения остальных метров введены выше.) Если чаще всего встречается неклассический метр, то будем считать, что фрагмент написан неклассическим метром. В противном случае проверяем, превосходит ли частота наиболее частотного метра порог 0.75 (возможно, нужен другой порог, но пусть пока будет классическое 0.75). Если превосходит, то наиболее частотный метр считаем метром фрагмента, если нет, то говорим, что имеет место полиметрия.

Фактически мы сейчас определили алгоритм распознавания метра, использующий понятие степени совместимости ритма с метром и конструкцию метрического профиля.

5.8. Примеры. Рассмотрим те же самые фрагменты стихотворных текстов, что и в примерах 5.6.

5.8.1. Пример. «Евгений Онегин».

Строка	M_2	R_2	M_3	R_3	Метр строки
Мой дядя <i>самых честных правил</i> ,	I	0.00	B	0.75	I
Когда не в шутку занемог,	I	0.50	D	1.00	I
Он уважать себя заставил	I	0.25	A	1.00	I
И лучше <i>выдумать</i> не мог.	I	0.25	B	0.75	I

Здесь M_2 — двусложный метр с наибольшей степенью совместимости с ритмом соответствующей строки, M_3 — трехсложный метр с наибольшей степенью совместимости с ритмом соответствующей строки. Отношения R_2 и R_3 определены выше.

Видно, что единственным двусложным метром с наибольшей степенью совместимостью является ямб. Для трехсложных метров возможны варианты. Отношение $R_2 < R_3$ для каждой строки, и для каждой строки $R_2 \leq 0.5$, $R_3 > 0.5$. Значит метр каждой строки двусложный и именно ямб.

Тогда и метр всего фрагмента тоже будет ямб.

5.8.2. Пример. «Полтава».

Строка	M_2	R_2	M_3	R_3	Метр строки
Швед, русский — колет, рубит, режет.	<i>I</i>	0.00	<i>D</i>	1.00	<i>I</i>
Бой барабанный, клики, скрежет,	<i>I</i>	0.31	<i>D</i>	0.75	<i>I</i>
Гром пушек, топот, рженье, стон,	<i>I</i>	0.00	<i>D</i>	1.00	<i>I</i>
И смерть, и ад со всех сторон.	<i>I</i>	0.00	<i>B</i>	0.83	<i>I</i>

Ситуация здесь такая же, как в предыдущем примере.

5.8.3. Пример. «Тамара».

Строка	M_2	R_2	M_3	R_3	Метр строки
В глубокой теснине Дарьяла,	<i>I</i>	0.63	<i>B</i>	0.5	<i>B</i>
Где роется Терек во мгле,	<i>I</i>	0.67	<i>B</i>	0.5	<i>B</i>
Старинная башня стояла,	<i>I</i>	0.63	<i>B</i>	0.5	<i>B</i>
Чернея на черной скале.	<i>I</i>	0.67	<i>B</i>	0.5	<i>B</i>

В этом примере $R_3 < R_2$ для каждой строки, и для каждой строки $R_3 \leq 0.5$, $R_2 > 0.5$. Значит, метр каждой строки является трехсложным, а именно амфибрахийем, так как амфибрахий имеет наибольшую степень совместимости с ритмом для каждой строки.

Метр всего фрагмента также амфибрахий.

5.8.4. Пример. «Песня о друге».

Строка	M_2	R_2	M_3	R_3	Метр строки
Парня в горы тyani — рискни!	<i>I</i>	1.00	<i>A</i>	0.60	<i>N</i>
Не бросаи одного его:	<i>I</i>	0.67	<i>A</i>	0.72	<i>N</i>
Пусть он в связке в одной с тобой —	<i>I</i>	0.67	<i>A</i>	0.72	<i>N</i>
Там поймешь, кто такой.	<i>I</i>	1.00	<i>A</i>	0.50	<i>A</i>

Здесь для всех строк, кроме последней $R_2 > 0.5$ и $R_3 > 0.5$. Значит эти строки написаны неклассическим метром. Для последней строки подходит анапест. Но эта строка действительно совместима с анапестом. Наиболее частотным во фрагменте является неклассический метр, поэтому мы можем считать, что фрагмент написан неклассическим метром. Но, с другой стороны, мы можем считать этот фрагмент примером полиметрии. Три строки написаны неклассическим метром (детальный анализ позволяет сделать вывод, что это дольник), а одна строка — анапестом.

5.8.5. Пример. «Русалка».

Строка	M_2	R_2	M_3	R_3	Метр строки
Русалка плыла по реке голубой,	<i>I</i>	0.90	<i>B</i>	0.50	<i>B</i>
Озаряема полной луной;	<i>T</i>	0.80	<i>A</i>	0.50	<i>A</i>
И старалась она доплеснуть до луны	<i>I</i>	1.00	<i>A</i>	0.50	<i>A</i>
Серебристую пену волны.	<i>T</i>	0.80	<i>A</i>	0.50	<i>A</i>

Здесь для всех строк, $R_2 > 0.5$ и $R_3 \leq 0.5$. Значит все эти строки написаны трехсложным метром. Однако для первой строки наиболее подходящим трехсложным метром является амфибрахий, а для остальных — анапест. Ни один метр не имеет частоту, строго большую, чем 0.75. Поэтому в данном фрагменте мы имеем дело с полиметрией.

Применение алгоритма из замечания 5.7 дало нам возможность правильно сделать правильный вывод о метрах всех рассмотренных в работе фрагментов стихотворных текстов. Из этого, разумеется, не следует, что приведенный в этом замечании алгоритм будет всегда распознавать метры правильно. Для адекватной оценки качества распознавания метра нужно тестировать программу, реализующую данный алгоритм на тысячах стихотворений и десятках тысяч стихотворных строк.

Но обсуждение алгоритма распознавания метра не является главной задачей данной статьи. Статья посвящена рассмотрению разных возможностей применения двоичного кодирования ритма стихотворных текстов. Просто автоматическое определение метра является популярной задачей, для решения которой могут быть предложены разные способы. Решение этой задачи неоднократно обсуждалось в публикациях, см., например [Пильщиков, Старостин 2010], [Pilshchikov, Starostin 2011], [Пильщиков, Старостин 2012]. Автор данной статьи ранее предлагал другое решение этой задачи [Анишаков 2017], [Anshakov 2019], а сейчас готов предложить еще несколько способов, отличных от описанного замечании 5.7.

6. Ритмические формы четырехстопного ямба

6.1. Замечание. Рассмотрим теперь ритмические формы четырехстопного ямба. Последний икт стиха, написанного «классическим» метром, должен быть ударным. Для четырехстопного ямба это означает, что строка должна иметь 8 или 9 слогов, причем восьмой слог должен быть ударным. Ударения могут падать также на 2, 4, и 6 слог. А могут и не падать. Для битового представления ритма это означает, что во 2, 4 и 6 бите этого представления может быть как 1, так и 0. Таким образом, мы получим $2^3 = 8$ вариантов расстановки ударений, которые как раз и дают все 8 ритмических форм четырехстопного ямба по [Шенгели, 1923], см также [Успенский, 2012].

Ниже в таблице эти варианты записаны в лексикографическом порядке битовых строк от 000 до 111, что соответствует порядку двоичных целых чисел от 0 до 7 и не соответствует порядковым номерам ритмических форм. Также в таблице приводится теоретико-множественное представление ритмической формы

(множество номеров ударных слогов строки). Битовое представление ритмической формы обозначено малой латинской буквой r с нижним индексом — номером ритмической формы, записанной римскими цифрами. Теоретико-множественное представление обозначено заглавной латинской буквой R с номером ритмической формы в качестве нижнего индекса.

Битовое представление	Теоретико-множественное представление	Номер ритмической формы
$r_{VIII} = 00000001(0)$	$R_{VIII} = \{8\}$	VIII
$r_V = 00000101(0)$	$R_V = \{6, 8\}$	V
$r_{VI} = 00010001(0)$	$R_{VI} = \{4, 8\}$	VI
$r_{II} = 00010101(0)$	$R_{II} = \{4, 6, 8\}$	II
$r_{VII} = 01000001(0)$	$R_{VII} = \{2, 8\}$	VII
$r_{III} = 01000101(0)$	$R_{III} = \{2, 6, 8\}$	III
$r_{IV} = 01010001(0)$	$R_{IV} = \{2, 4, 8\}$	IV
$r_I = 01010101(0)$	$R_I = \{2, 4, 6, 8\}$	I

6.2. Замечание. Так же, как и в случае анализа связи метра и ритма, мы сначала рассмотрим теоретико-множественные представления ритмических форм и ритма конкретных строк. Нам следует определить некоторую функцию, выражающую степень близости ритма конкретной строки к ритмической форме. В отличие от случая связи ритма с метром теперь для нас важно не только тот факт, чтобы в строке не было лишних (стоящих на слабых местах) ударений, но мы хотим также, чтобы не было лишних безударных слогов, т. е., наше определение меры сходства ритма строки и ритмической формы должно быть симметричным.

Однако, симметричная мера сходства для множеств давно известна. Это так называемый коэффициент Жаккара, предложенный французским ботаником Полем Жаккаром в 1901 году [Jaccard, 1901]. Коэффициент Жаккара определяется по формуле.

$$J(A, B) = \frac{|A \cap B|}{|A \cup B|}.$$

Например, для строки «Мой дядя *самых честных правил*» теоретико-множественное представление ритма $R_I = \{2, 4, 6, 8\}$, т. е., оно точно такое же, как R_I (теоретико-множественное представление ритмической формы I).

$$J(R_I, R_I) = \frac{|\{2, 4, 6, 8\}|}{|\{2, 4, 6, 8\}|} = \frac{4}{4} = 1.$$

Сравним теперь R_I с R_{VIII} , R_V и R_{II} . Получим

$$J(R_I, R_{VIII}) = \frac{|\{8\}|}{|\{2, 4, 6, 8\}|} = \frac{1}{4} = 0.25.$$

Аналогично вычисляем $J(R_I, R_V) = 0.5$, $J(R_I, R_{II}) = 0.75$. Нетрудно проверить, что только для одной ритмической формы, а именно для формы I, коэффициент Жаккара будет равен 1. Именно эта ритмическая форма подходит для строки «Мой дядя *самых честных правил*».

Теперь рассмотрим строку «Когда не в шутку занемог», теоретико-множественное представление ритма которой $R_2 = \{4, 8\}$. $R_2 = R_{VI}$. $J(R_2, R_{VI}) = 1$ в то время как для остальных ритмических форм и R_2 коэффициент Жаккара будет отличен от 1.

Для компьютерной реализации более удобно работать не с теоретико-множественными, а с битовыми представлением ритма строки и ритмической формы. Согласно утверждению 4.3 (i) и (ii) и утверждению 4.5 для битовых строк b_X и b_Y одинаковой длины, кодирующих множества X и Y , соответственно, коэффициент Жаккара определяется следующим образом:

$$J(b_X, b_Y) = \frac{|b_X \wedge b_Y|}{|b_X \vee b_Y|}.$$

Аналогично тому, как мы вводили метрический профиль фрагмента стихотворного текста мы можем определить профиль ритмических форм четырехстопного ямба.

6.3. Определение. Рассмотрим фрагмент стихотворного текста, содержащий строки, возможно, разной длины. Таблицу с заголовочной строкой

Строка	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
--------	---	----	-----	----	---	----	-----	------

такую, что в каждой строке тела таблицы содержатся последовательно ячейки: строка фрагмента, коэффициент Жаккара для ритма строки и ритмической формы, указанной в заголовке столбца, — будем называть *профилем ритмических форм* рассматриваемого фрагмента.

6.4. Примеры. Рассмотрим первые два фрагмента стихотворных текстов из примеров 5.6.1 и 5.6.2.

6.4.1. Пример. «Евгений Онегин».

Строка	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	р.ф.
Мой дядя <i>самых честных правил</i> ,	1.00	0.75	0.75	0.75	0.50	0.50	0.50	0.25	I
Когда не в шутку занемог,	0.50	0.67	0.25	0.67	0.33	1.00	0.33	0.50	VI
Он уважать себя заставил	0.75	1.00	0.50	0.50	0.67	0.67	0.25	0.33	II
И лучше <i>выдумать</i> не мог.	0.75	0.50	0.50	1.00	0.25	0.67	0.67	0.33	IV

В последнем столбце таблицы указан номер единственной ритмической формы, которой ритм строки полностью соответствует (коэффициент Жаккара равен 1).

Теперь рассмотрим пример, содержащий сверхсхемные ударения. В этом случае полного совпадения битовых представлений ритма строки и ритмической формы уже не будет и коэффициент Жаккара будет отличен от 1 для всех ритмических форм.

6.4.2. Пример. «Полтава».

Строка	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	р.ф.
Швед, русский — колет, рубит, режет.	0.80	0.60	0.60	0.60	0.40	0.40	0.40	0.20	I
Бой барабанный, клики, скрежет,	0.60	0.75	0.40	0.40	0.50	0.50	0.20	0.25	II
Гром пушек, топот, ржанье, стон,	0.80	0.60	0.60	0.60	0.40	0.40	0.40	0.20	I
И смерть, и ад со всех сторон.	1.00	0.75	0.75	0.75	0.50	0.50	0.50	0.25	I

Однако, можно модифицировать коэффициент Жаккара таким образом, чтобы устранить влияние сверхсхемных ударений. Для этого достаточно вместо битового представления ритма строки брать побитную конъюнкцию этого представления с битовым представлением четырехстопного ямба, имеющим ту же длину n , что и длина исходной строки, т. е., $\text{Bit}(I, n)$. Модифицированный коэффициент Жаккара можно определить следующим образом:

$$\text{MJ}(r, r_F) = J(r \wedge \text{Bit}(I, n), r_F).$$

Здесь r — битовое представление ритма стихотворной строки, r_F — битовое представление ритмической формы с номером F .

6.4.3. Пример. «Полтава»: модифицированный коэффициент Жаккара.

Строка	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	р.ф.
Швед, русский — колет, рубит, режет.	1.00	0.75	0.75	0.75	0.50	0.50	0.50	0.25	I
Бой барабанный, клики, скрежет,	0.75	1.00	0.50	0.50	0.67	0.67	0.25	0.33	II
Гром пушек, топот, ржанье, стон,	1.00	0.75	0.75	0.75	0.50	0.50	0.50	0.25	I
И смерть, и ад со всех сторон.	1.00	0.75	0.75	0.75	0.50	0.50	0.50	0.25	I

Теперь мы имеем таблицу, в которой в каждой строке наибольшее значение равно 1.

Таким образом двоичное кодирование (битовое представление) позволяет автоматически распознавать ритмическую форму четырехстопного ямба, а именно: в качестве такой ритмической формы мы берем единственную ритмическую форму, для которой значение модифицированного коэффициента Жаккара от битовых представлений ритма строки и ритмической формы равно 1.

7. Словоразделы и цезура

Двоичное кодирование позволяет исследовать и характер словоразделов. Для этого нам необходимо отдельно сформировать битовое представление словоразделов в стихотворной строке.

7.1. Определение. Теоретико-множественным представлением словораздельной структуры стихотворной строки назовем множество номеров последних слогов слов, входящих в строку за исключением тех слов, которые состоят из одних согласных и самого последнего слога строки.

7.2. Определение. Аналогично тому, как это было сделано в определении 2.4, определить битовое представление для теоретико-множественного представления

словораздельной структуры стихотворной строки, а именно: строку бит, в которой биты с номерами, входящими в теоретико-множественное представление словораздельной схемы, равны 1, а остальные биты равны 0. Мы будем называть это представление просто *битовым представлением словораздельной схемы строки*.

7.3. Замечание. Когда мы будем рассматривать битовое представление словораздельной структуры фрагмента стихотворного текста, нам будет удобно сделать все битовые строки этого представления одинаковой длины. Для этого к более коротким битовым строкам мы будем добавлять некоторое количество нулей.

7.4. Пример. Рассмотрим фрагмент стихотворения А. С. Пушкина «Мирская власть».

Строка	Теоретико-множественное представление	Битовое представление
Но у подножия теперь креста честного,	{1, 2, 6, 8, 10}	1100010101000
Как будто у крыльца правителя градского,	{1, 3, 4, 6, 10,}	1011010001000
Мы зрим поставленных на место жен святых	{1, 2, 6, 7, 9, 10}	1100011011000
В ружье и кивере двух грозных часовых.	{2, 3, 6, 7, 9}	0110011010000
Пересечение множеств	{6}	0000010000000

Мы будем пользоваться классическим определением цезуры [Томашевский (1931) 1996: 144] «Цезурой именуется однообразно проведенный через все стихотворение словораздел; т.е. если после определенного слога в каждом стихе имеется словораздел, то мы его именуем цезурой, а части, на которые этой цезурой стих разделяется, полустишиями».

С точки зрения теоретико-множественного представления, те слоги, после которых должна находиться цезура, должны иметь номера, общие для теоретико-множественных представлений словораздельной структуры этих строк, т. е., номера «цезурных» слогов принадлежат пересечению теоретико-множественных представлений словораздельных структур. Кроме того, логично потребовать, чтобы «цезурный слог» не был последним, т.е. исключить номер последнего слога из числа претендентов на цезуру.

С точки зрения теоретико-множественного представления словораздельной структуры можно дать следующее определение цезурного слога.

7.5. Определение. *Номером цезурного слога фрагмента стихотворного текста* будем называть число, принадлежащее пересечению теоретико-множественных представлений словораздельных структур строк, входящих в этот фрагмент (за исключением номеров последних слогов строк).

7.6. Замечание. В приведенном выше Примере 5.1 пересечение теоретико-множественных представлений словораздельных структур содержит единственный элемент 6. Таким образом, после шестого слога мы имеем цезуру.

Разумеется, для компьютерного анализа словораздельных структур удобнее использовать не теоретико-множественное, а битовое представление. Для битового представления *вместо пересечения множеств используется побитная конъюнкция битовых строк*.

7.7. Пример. Рассмотрим фрагмент стихотворения А. С. Пушкина «Черная шаль».

Строка	Теоретико-множественное представление	Битовое представление
Когда легков ер ен и молод я был,	{2, 6, 7, 9, 10}	01000110110
Младу ю гречанку я страстно любил;	{3, 6, 7, 9}	00100110100
Прелестная дева ласкала меня,	{4, 6, 9}	00010100100
Но скоро я дож ил до черного дня.	{1, 3, 4, 6, 7, 10}	10110110010
Пересечение множеств	{6}	00000100000

И в этом случае пересечение теоретико-множественных представлений (побитная конъюнкция битовых представлений) дает нам шестой слог в качестве слога, после которого должна быть цезура.

8. Логаэды и альтернативный алгоритм распознавания метра

В этом разделе предлагается метод построения ритмической схемы стопного логаэда. Строчные логаэды здесь не рассматриваются, но нетрудно догадаться, что проблема построения ритмической схемы строчного логаэда может быть решена аналогично.

Ритмическая схема стопного логаэда играет по отношению к строкам стихотворного текста ту же роль, что и метр. Все строки фрагмента стихотворного текста, по отношению к которому можно употребить термин «логаэд», должны быть полностью совместимы с этой ритмической схемой или обладать высокой степенью совместимости.

Как правило, к стопным логаэдам предъявляется более жесткое требование, а именно, требуется полное совпадение ритма каждой строки с ритмической схемой логаэда. Но существуют стихи, воспринимаемые как логаэдические, в которых полного совпадения нет, есть только совместимость.

8.1. Определение. *Объединенным теоретико-множественным представлением ритма фрагмента стихотворного текста* назовем объединение теоретико-множественных представлений ритма строк, входящих в этот фрагмент.

8.2. Определение. *Объединенным битовым представлением ритма фрагмента стихотворного текста* назовем битовое представление объединенного теоретико-множественного представления ритма этого фрагмента.

8.3. Утверждение. Объединенное битовое представление ритма фрагмента стихотворного текста является дизъюнкцией битовых представлений ритма всех строк этого фрагмента.

8.4. Определение. Предположим, что некоторый фрагмент стихотворного текста можно отнести к логаэдам. Тогда:

- теоретико-множественным представлением ритмической схемы* этого логаэда назовем объединенное теоретико-множественное представление ритма этого фрагмента,
- битовым представлением ритмической схемы* этого логаэда назовем объединенное битовое представление ритма этого фрагмента.

8.5. Примеры. Рассмотрим несколько примеров, демонстрирующих применение этой техники для обнаружения представлений ритмической схемы логаяда.

8.5.1. Пример. Рассмотрим фрагмент «Песни о друге» В. С. Высоцкого. Это пример не стопного, а строчного логаяда, внутри которого есть логаяд стопный. Стопный логаяд образуют первые три строки этого фрагмента.

Строка	Теоретико-множественное представление	Битовое представление
Парня в горы тяни — рискни!	{1, 3, 6, 8}	10100101
Не бросай одного его:	{3, 6, 8}	00100101
Пусть он в связке в одной с тобой —	{3, 6, 8}	00100101
Объединенное представление ритма	{1, 3, 6, 8}	10100101

Каждая строка этого стихотворения содержит два полустишия, состоящих из двух стоп: первое полустишие написано хореем, а второе — ямбом.

8.5.2. Пример. Рассмотрим теперь фрагмент стихотворения М. И. Цветаевой «Ученик». Таблица для этого фрагмента.

Строка	Теоретико-множественное представление	Битовое представление
По холмам — круглым и смуглым,	{3, 4, 7}	00110010
Под лучом — сильным и пыльным,	{3, 4, 7}	00110010
Сапожком — робким и кротким —	{3, 4, 7}	00110010
За плащом — рдяным и рваным.	{3, 4, 7}	00110010
Объединенное представление ритма	{3, 4, 7}	00110010

Здесь мы имеем пример идеального логаяда — все строки имеют одинаковый ритм.

8.6. Замечание. Объединенное представление ритма стихотворного фрагмента можно использовать для определения простого и быстрого алгоритма распознавания метра, который будет описан ниже.

8.7. Определения. Определим две функции, которые можно считать грубой оценкой сходства ритма и метра:

Обозначим через R — объединенное теоретико-множественное представление ритма фрагмента стихотворного текста, M — теоретико-множественное представление метра подходящей длины. Аналогично, пусть r — объединенное битовое представление ритма фрагмента стихотворного текста, m — битовое представление метра подходящей длины.

1) Положим по определению:

$$RI(R, M) = \frac{|R \cap M|}{|R|}, \quad RI(r, m) = \frac{|r \wedge m|}{|r|}.$$

Значение функции RI назовем *степенью включения ритма в метр*. Степень включения ритма в метр определяется через теоретико-множественные или битовые представления ритма и метра, соответственно. Заметим, что $RI(R, M) = RI(r, m)$.

Если $R \subseteq M$, то $RI(R, M) = 1$. В противном случае, $RI(R, M) < 1$. Чем больше $RI(R, M)$, тем большая доля теоретико-множественного представления ритма является подмножеством теоретико-множественного представления метра.

2) Положим по определению:

$$MI(R, M) = \frac{|R \cap M|}{|M|}, \quad MI(r, m) = \frac{|r \wedge m|}{|m|}.$$

Значение функции MI назовем *степенью включения метра в ритм*. Степень включения ритма в метр определяется через теоретико-множественные или битовые представления ритма и метра, соответственно. Заметим, что $MI(R, M) = MI(r, m)$. Если $M \subseteq R$, то $MI(R, M) = 1$. В противном случае, $MI(R, M) < 1$. Чем больше $MI(R, M)$, тем большая доля теоретико-множественного представления метра является подмножеством теоретико-множественного представления ритма.

8.8. Определение. Пусть f — функция от двух переменных, определенная на некотором семействе множеств (определенная на битовых строках) со значениями на отрезке $[0, 1]$. *Объединенным метрическим профилем фрагмента стихотворного текста* будем называть таблицу с заголовочной строкой

Функция	T	I	D	B	A
---------	-----	-----	-----	-----	-----

такую, что в каждой строке тела таблицы содержатся последовательно ячейки:

- имя функции $F \in \{J, RI, MI\}$,
- значение $F(r, \text{Bit}(T, \text{Len}(r)))$,
- значение $F(r, \text{Bit}(I, \text{Len}(r)))$,
- значение $F(r, \text{Bit}(D, \text{Len}(r)))$,
- значение $F(r, \text{Bit}(B, \text{Len}(r)))$,
- значение $F(r, \text{Bit}(A, \text{Len}(r)))$,

где r — объединенное битовое представление ритма стихотворного фрагмента.

Объединенный метрический профиль фрагмента стихотворного текста можно определить и через объединенное теоретико-множественное представление ритма фрагмента стихотворного текста.

8.9. Примеры. Рассмотрим те же самые примеры, что и в подразделе 5.6.

8.9.1. Пример. Возьмем фрагмент из романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Найдем для него объединенное теоретико-множественное и битовое представление ритма.

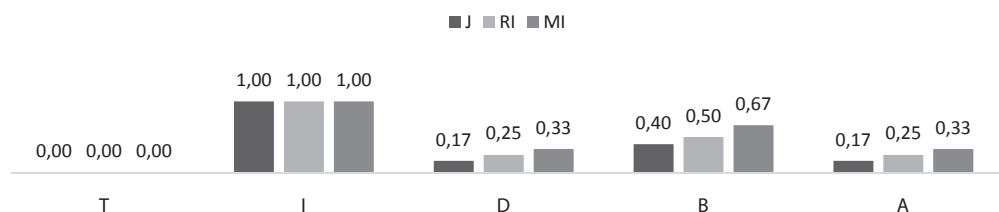
Строка	Теоретико-множественное представление	Битовое представление
Мой дядя <i>самых</i> честных правил,	{2, 4, 6, 8}	010101010
Когда не в шутку занемог,	{4, 8}	000100010
Он уважать себя заставил	{4, 6, 8}	000101010
И лучше выдумать не мог.	{2, 4, 8}	010100010
Объединенное представление ритма	{2, 4, 6, 8}	010101010

Теперь возьмем объединенное битовое представление ритма и запишем в таблице объединенный метрический профиль для разных функций:

Функция	<i>T</i>	<i>I</i>	<i>D</i>	<i>B</i>	<i>A</i>
Коэффициент Жаккара (J)	0.00	1.00	0.17	0.40	0.17
Степень включения ритма в метр (RI)	0.00	1.00	0.25	0.50	0.25
Степень включения метра в ритм (MI)	0.00	1.00	0.33	0.67	0.33

Все функции дают значение 1 для ямба и совсем небольшие числа для других метров. Рассмотрим теперь диаграмму для объединенного метрического профиля.

Объединенный метрический профиль фрагмента 1



8.9.2. Пример. Возьмем фрагмент из поэмы А. С. Пушкина «Полтава». Найдём для него объединенное теоретико-множественное и битовое представление ритма.

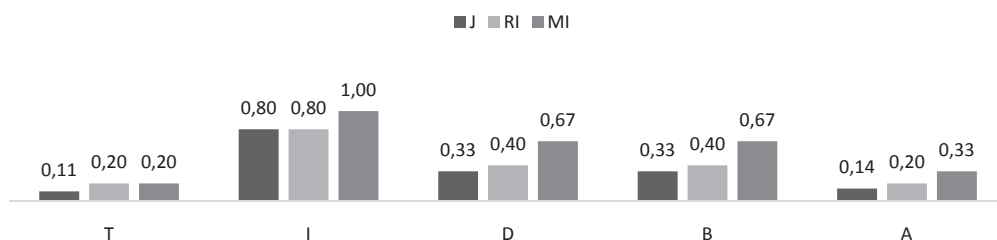
Строка	Теоретико-множественное представление	Битовое представление
Швед, русский — колет, рубит, режет.	{1, 2, 4, 6, 8}	110101010
Бой барабанный, клики, скрежет,	{1, 4, 6, 8}	100101010
Гром пушек, топот, ржание, стон,	{1, 2, 4, 6, 8}	110101010
И смерть, и ад со всех сторон.	{2, 4, 6, 8}	010101010
Объединенное представление ритма	{1, 2, 4, 6, 8}	110101010

Теперь возьмем объединенное битовое представление ритма и запишем в таблице объединенный метрический профиль для разных функций:

Функция	<i>T</i>	<i>I</i>	<i>D</i>	<i>B</i>	<i>A</i>
Коэффициент Жаккара (J)	0.11	0.80	0.33	0.33	0.14
Степень включения ритма в метр (RI)	0.20	0.80	0.40	0.40	0.20
Степень включения метра в ритм (MI)	0.20	1.00	0.67	0.67	0.33

Коэффициент Жаккара (J) принимает наибольшее значение (0.8) для ямба. Функция RI принимает то же самое (причем тоже наибольшее) значение тоже для ямба. Функция MI для ямба принимает значение 1. Диаграмма для объединенного метрического профиля фрагмента 2.

Объединенный метрический профиль фрагмента 2



8.9.3. Пример. Фрагмент стихотворения М. Ю. Лермонтова «Тамара».

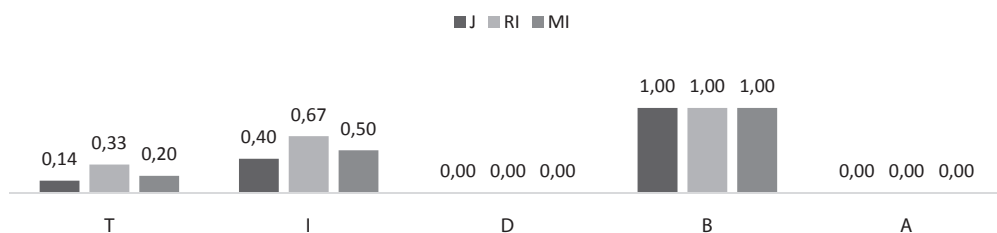
Строка	Теоретико-множественное представление	Битовое представление
В глубокой теснине Дарьяла,	{2, 5, 8}	010010010
Где роется Терек во мгле,	{2, 5, 8}	010010010
Старинная башня стояла,	{2, 5, 8}	010010010
Чернея на черной скале.	{2, 5, 8}	010010010
Объединенное представление ритма	{2, 5, 8}	010010010

Теперь возьмем объединенное битовое представление ритма и запишем в таблице объединенный метрический профиль для разных функций:

Функция	T	I	D	B	A
Коэффициент Жаккара (J)	0.14	0.40	0.00	1.00	0.00
Степень включения ритма в метр (RI)	0.33	0.67	0.00	1.00	0.00
Степень включения метра в ритм (MI)	0.20	0.50	0.00	1.00	0.00

Здесь все очевидно. Стихотворение написано амфибрахием. Для этого метра значения всех функций равны 1. Диаграмма объединенного метрического профиля следующая.

Объединенный метрический профиль фрагмента 3



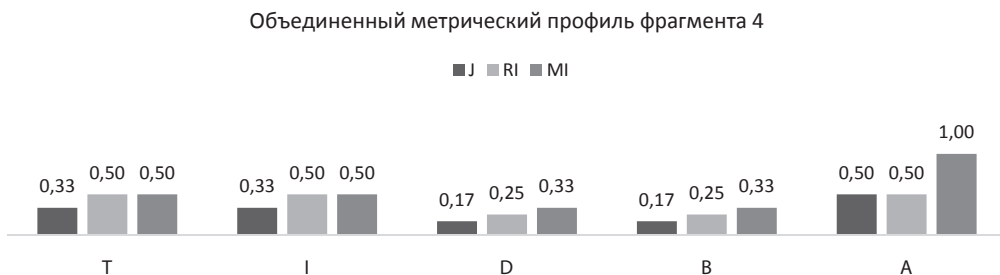
8.9.4. Пример. Фрагмент стихотворения В. С. Высоцкого «Песня о друге». Найдем объединенное представление ритма этого фрагмента.

Строка	Теоретико-множественное представление	Битовое представление
Парня в горы т ^я ни — риск ^н и!	{1, 3, 6, 8}	10100101
Не броса ^й одного е ^г о:	{3, 6, 8}	00100101
Пусть он в связ ^к е в од ^н ой с то ^б ой —	{3, 6, 8}	00100101
Там пойм ^е шь, кто тако ^й .	{3, 6}	00100100
Объединенное представление ритма	{1, 3, 6, 8}	10100101

Объединенный метрический профиль представлен на следующей таблице.

Функция	<i>T</i>	<i>I</i>	<i>D</i>	<i>B</i>	<i>A</i>
Коэффициент Жаккара (J)	0.33	0.33	0.17	0.17	0.50
Степень включения ритма в метр (RI)	0.50	0.50	0.25	0.25	0.50
Степень включения метра в ритм (MI)	0.50	0.50	0.33	0.33	1.00

Диаграмма для объединенного метрического профиля.



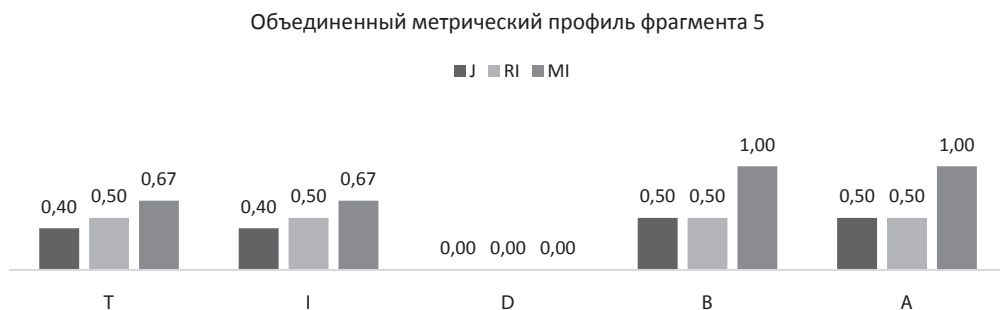
8.9.5. Пример. Фрагмент стихотворения М. Ю. Лермонтова «Русалка». Найдем объединенное представление ритма этого фрагмента.

Строка	Теоретико-множественное представление	Битовое представление
Русалка плы ^л а по реке голу ^б ой,	{2, 5, 8, 11}	010010010010
Озаряе ^м а полно ^й лу ^н ой;	{3, 6, 9,}	001001001000
И старалась она доплес ^н уть до лу ^н ы	{3, 6, 9, 12}	001001001001
Серебри ^{ст} ую пену вол ^н ы.	{3, 6, 9}	001001001000
Объединенное представление ритма	{2, 3, 5, 6, 8, 9, 11, 12}	011011011011

Объединенный метрический профиль представлен в следующей таблице:

Функция	<i>T</i>	<i>I</i>	<i>D</i>	<i>B</i>	<i>A</i>
Коэффициент Жаккара (J)	0.40	0.40	0.00	0.50	0.50
Степень включения ритма в метр (RI)	0.50	0.50	0.00	0.50	0.50
Степень включения метра в ритм (MI)	0.67	0.67	0.00	1.00	1.00

Диаграмма для объединенного метрического профиля.



В этом фрагменте одна строка написана амфибрахией, а три строки — анапестом. Мы имеем дело с полиметрией. Для всех метров, кроме амфибрахия и анапеста, мы получаем значения всех функций, достаточно далекие от 1. Для амфибрахия и анапеста мы имеем сочетание следующих особенностей:

- (а) значения функций J и RI — равны между собой,
- (б) значение функции MI равно 1.

Эти особенности являются серьезными аргументами в пользу того, что в рассматриваемом фрагменте есть строки, написанные как амфибрахией, так и анапестом.

8.10. Замечание. Анализ примеров позволяет сформулировать еще один алгоритм определения метра. Этот алгоритм будет существенно проще и быстрее алгоритма из Замечания 3.1, но весьма вероятно, что он будет менее точен. Приведем неформальное описание этого алгоритма.

1. Находим битовое (или теоретико-множественное) представление объединенного ритма (фрагмента) стихотворного текста.
2. Находим объединенный метрический профиль этого текста.
3. Если существует единственный метр M , для которого значение коэффициента Жаккара J не менее 0.75, это значение равно значению функции RI, а значение функции MI для этого метра равно 1, то делается предположение, что именно этот метр и будет метром, на котором написан этот фрагмент.
4. Если существуют по крайней мере два метра M_1 и M_2 , для которых значения функции MI равны 1, а значения функций J и RI для каждого из метров M_1 и M_2 по отдельности равны между собой, то делается предположение о полиметрии с участием этих метров.
5. В остальных случаях делаем предположение, что фрагмент может содержать строки, написанные неклассическим метром.

Этот алгоритм делает правильные выводы для всех приведенных в работе примеров, но их слишком мало, чтобы делать вывод о качестве алгоритма. Необходимо провести исследования для достаточно большого набора текстов, содержащего тысячи строк и сотни стихотворений разных поэтов и разного времени.

8.11. Замечание. Конечно, алгоритм из замечания 5.7 позволяет анализировать ритм фрагмента более детально, чем алгоритм из замечания 8.10. Так, алгоритм из замечания 5.7 определяет возможный метр для каждой строки фрагмента стихотворного текста. Разумеется, это дает возможность точнее определить и метр всего стихотворного фрагмента. Однако, приведенный в замечании 8.10 алгоритм намного проще и быстрее.

Вообще, можно предложить разные алгоритмы распознавания метра. О некоторых из них сообщалось в публикациях. Сам автор этой статьи участвовал в компьютерной реализации алгоритмов распознавания метра, основанного на совсем других идеях.

Наверное, было бы интересно собрать некоторый достаточно большой набор стихотворных текстов и провести тестирование разных алгоритмов с целью вычисления метрик качества распознавания: точности, полноты, F-меры и других.

Литература

Анишаков О. М. Проблема автоматического определения метра и ритма русского стиха: математические модели и алгоритмы // Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова. Вып. 11. Славянский стих. — М., 2017 — С. 178–187.

Козьмин А. В. Автоматический анализ стиха в системе Starling // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии: Труды Междунар. конф. «Диалог 2006». М.: РГГУ, 2006. С. 265–268.

Колмогоров А. Н. Труды по стиховедению / Ред.-сост. А. В. Прохоров. — М.: МЦНМО, 2015. — 256 с.

Математический фольклор [Электронный ресурс] URL: https://wiki5.ru/wiki/Mathematical_folklore

Пильщиков И. А., Старостин А. С. Автоматическое распознавание стихотворных размеров: теория и практика // Поэтика и фоностистика: Бриковский сборник. М., 2010. Вып. 1: Мат-лы Междунар. науч. конф. «I-е Бриковские чтения: Поэтика и фоностистика» (Москва, 10–12 февраля 2010 года). С. 41–49.

Пильщиков И. А., Старостин А. С. Автоматическое распознавание метра: проблемы и решения // Славянский стих. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2012. С. 492–498.

Успенский В. А. Труды по нематематике. — Изд. 2-е, испр. и доп. В 5 кн. Кн. 4 Филология (с приложением «Семиотических посланий А. Н. Колмогорова»). — М.: ОГИ, 2012. — 591 с.

Шенгели Г. Трактат о русском стихе. 2-е изд., перераб. М.–Петроград: Гос. изд-во, Ч. 1: Органическая метрика. — 1923. — 184 с.

Шиханович Ю. А. Введение в математику. Для нематематиков. — Изд. 2-е стереотип. М.: URSS. 2020. 376 с.

Anshakov O. Simple Heuristics for Automatic Recognition of Verse Meter in Syllabic-Accentual Versification // Quantitative Approaches to Versification. Proc. of Conf. June 24–26, 2019, Prague, Czech Republic.

Jaccard P. Distribution de la flore alpine dans le Bassin des Dranses et dans quelques regions voisines // *Bull. Soc. Vaudoise sci. Natur.* 1901. V. 37. Bd. 140. S. 241—272.

Mathematical folklore [Электронный ресурс] URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Mathematical_folklore

Pilshchikov, I. — Starostin, A. Automated analysis of poetic texts and the problem of verse meter // *Current Trends in Metrical Analysis. Studies in Language and Literature.* 2011, Vol. 2. Bern, Berlin [etc.], 133–140.

Plecháč P., Birnbaum D. J. Assessing the Reliability of Stress as a Feature of Authorship Attribution in Syllabic and Accentual Syllabic Verse // *Quantitative Approaches to Versification. Proc. of Conf. June 24–26, 2019, Prague, Czech Republic.*

Polilova V. Taktovik or Mixed Meter? Rhythmic Features of Russian Non-classical Verse (1890–1920) // *Quantitative Approaches to Versification. Proc. of Conf. June 24–26, 2019, Prague, Czech Republic.*

Sisto De M. Micro- and Macro-variation in Verse. A Typology of Romance Renaissance Meter // *Quantitative Approaches to Versification. Proc. of Conf. June 24–26, 2019, Prague, Czech Republic.*

O. M. Anshakov

Russian State University for the Humanities

(Moscow, Russia)

oansh@yandex.ru

BINARY ENCODING OF THE RHYTHM AND METER OF VERSE: POSSIBLE APPLICATIONS AND PROBLEMS

The paper introduces a series of concepts that can be interpreted as elements of a mathematical model of verse rhythm. We try to give rigorous definitions and formulate statements that can be proven mathematically whenever it is possible. The paper uses the common mathematical notation, mathematical, linguistic, and poetical terms without any explication. These terms and notation are listed in the first section of the paper. The paper also introduces a set of new terms and new notation. For these terms and notation, we always define terms and explain notation. The paper discusses: numeric characteristics of meter and rhythm (the quantity of syllables in a foot, the quantity of syllables in an anacrusis, the quantity of syllables and feet in a verse line), a set-theoretic model of rhythm (the set of serial numbers of accented syllables), a bit model of rhythm (the string of bits where 0 corresponds to an unaccented syllable and 1 corresponds to an accented syllable). The paper considers the relation between the numeric characteristics, set-theoretic and bit models. We use the mathematical technique from the paper to describe algorithms for recognizing verse meter (two versions of the algorithm), rhythmic form of iambic tetrameter, caesura position, logaëd. The paper considers examples of short verse texts with tables and diagrams. Despite advanced mathematical technique and various

examples, we can consider decisions from the paper only as hypotheses. To confirm these hypotheses, we must perform an investigation of a rather large corpus of verse texts and count recognition quality metrics for the above algorithms.

Key words: binary encoding, meter, rhythm, foot, ictus, word division, logaed.

References

Anshakov O. M. [On automatic recognizing of meter and rhythm of Russian verse: mathematical models and algorithms] *Slavyanskii stikh XI* [Slavic verse 11]. Moscow, 2017, pp. 178–187. (In Russ)

Kozmin, A. V. [Automated analysis of verse with STARLING software package]. *Komp'yuternaja lingvistika i intellektual'nye tehnologii: Trudy Mezhdunar. konf. «Dialog 2006»*. [Computational Linguistics and Intellectual Technologies. International Conference “Dialogue 2006” Proceedings]. Moscow, RSUH, 2006, pp. 265–268. (In Russ)

Kolmogorov A. N. *Trudy po stikhovedeniyu* [Works on verse study]. Ed. A. V. Prokhorov, Moscow, 2015. 256 p. (In Russ)

Matematicheskij fol'klor [Mathematical folklore] Available at: https://wiki5.ru/wiki/Mathematical_folklore (In Russ)

Pil'shchikov I. A., Starostin A. S. [Automatic recognition of verse meters: theory and practice]. *Brikovskii sbornik. Vyp. 1: Mat-ly Mezhdunar. nauch. konf. «I-e Brikovskie chteniya: Poetika i fonostilistika»* [Brik's Collection, Vol. 1: Proc. Int. Conf “Brik's reading: Poetics and phonostilistics”]. Moscow, 2010. pp. 41–49. (In Russ)

Pil'shchikov I. A., Starostin A. S. [Automatic recognition of verse meter: problems and solutions]. *Slavyanskii stikh. Rukopisnye pamyatniki Drevnei Rusi* [Slavic verse: Manuscripts of Ancient Rus]. Moscow, 2012, pp. 492–498. (In Russ)

Uspenskii V. A. *Trudy po NEmatematike. T. 4.*, [In: Uspensky V. A. Works on NON-mathematics]. Vol. 4, Moscow, 2012. 591 p.

Shengeli G. *Traktat o russkom stihe. 2-e izd., pererab. Ch. 1: Organicheskaja metrika* [Treatise on Russian verse. 2nd ed., revised., Part 1: Organic metrics] Moscow–Petrograd: State. publishing house, 1923, 184 p.

Shikhanovich Y. A. *Vvedenie v matematiku. Dlja nematematikov. — Izd. 2-e stereotip* [Introduction to mathematics. For non-mathematicians. — Ed. 2nd stereotype] Moscow, URSS. 2020. 376 p.

Anshakov O. Simple Heuristics for Automatic Recognition of Verse Meter in Syllabic-Accentual Versification // Quantitative Approaches to Versification. Proc. of Conf. June 24–26, 2019, Prague, Czech Republic.

Jaccard P. Distribution de la flore alpine dans le Bassin des Dranses et dans quelques regions voisines // Bull. Soc. Vaudoise sci. Natur. 1901. V. 37. Bd. 140. S. 241–272.

Mathematical folklore. Available at: https://en.wikipedia.org/wiki/Mathematical_folklore.

Pilshchikov, I. — Starostin, A. Automated analysis of poetic texts and the problem of verse meter // Current Trends in Metrical Analysis. Studies in Language and Literature. 2011, Vol. 2. Bern, Berlin [etc.], 133–140.

Plecháč P., Birnbaum D.J. Assessing the Reliability of Stress as a Feature of Authorship Attribution in Syllabic and Accentual Syllabic Verse // Quantitative Approaches to Versification. Proc. of Conf. June 24–26, 2019, Prague, Czech Republic.

Polilova V. Taktovik or Mixed Meter? Rhythmic Features of Russian Non-classical Verse (1890–1920) // Quantitative Approaches to Versification. Proc. of Conf. June 24–26, 2019, Prague, Czech Republic.

Sisto De M. Micro- and Macro-variation in Verse. A Typology of Romance Renaissance Meter // Quantitative Approaches to Versification. Proc. of Conf. June 24–26, 2019, Prague, Czech Republic.

А.М. Левашов
МГУ имени М.В. Ломоносова
(Россия, Москва)
alexanderlevashoff@gmail.com

СТАТИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ МЕТРИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЫ РУССКОГО ВЕРЛИБРА¹

Анализ интервальной сетки используется для разграничения метрических структур «Разговора с фининспектором о поэзии» В. Маяковского и «Памятника» И. Бродского. Стихотворения сравниваются как между собой, так и с прозаическим эталоном. Статистика распределения междударных интервалов проверяется на однородность по критерию «хи-квадрат». Сравнение интервальных сеток «Памятника» и прозаического эталона показало высокую степень однородности, в то время как «Разговор...» обнаружил значимые отличия от двух других текстов, главным образом в распределении нулевых, двух-, трёх- и четырёхсложных междударных интервалов. По мнению автора, различия вызваны тем, что текст Бродского написан верлибром, который следует отличать от тонического стиха, ориентированного на счёт ударений. Для разграничения двух метрических структур автор предлагает корпусно-зависимый подход, при котором пороги частотности междударных интервалов устанавливаются индивидуально для каждой группы текстов.

Ключевые слова: верлибр, акцентный стих, интервальная сетка, Иосиф Бродский, Владимир Маяковский, Геннадий Алексеев, Линор Горалик.

К верлибру часто относят тексты, хотя и отличающиеся от классических силлабо-тонических размеров, дольника, тактовика и изотонического акцентного стиха, но подчинённые различным организующим принципам². Из-за смешения

¹ Статья написана в 2012 г., но до сих пор не была опубликована по не зависящим от автора причинам. Поскольку проблема разграничения неклассических русских метров не утратила актуальности, автор счёл возможным подать её для публикации с незначительными доработками. Работа выполнена при поддержке гранта РГНФ № 13-04-12017 «Разработка инструментальных программных средств и программного обеспечения информационной системы для исследования русского и европейского стиха» (руководитель О. М. Аншаков). Автор благодарит А. В. Прохорова за ценные рекомендации по применению критерия «хи-квадрат», полученные в ходе работы над статьёй.

² Проблема была поставлена С.Е. Ляпиным в докладе на Гаспаровских чтениях 19.04.2012 г.

материала результаты стиховедческого анализа таких текстов трудно поддаются обобщению³. Выходом из этой ситуации, как кажется, может стать группировка текстов, однородных по распределению релевантных ритмических признаков, с опорой на статистические критерии — и последующее обобщение сходств внутри групп и различий между группами в виде метрических схем.

Среди многочисленных *juvenilia* И. Бродского есть стихотворение «Памятник» [Бродский 1965: 45–46], содержащее 35 незарифмованных стихов, внутренняя структура которых не позволяет соотнести текст ни с одним из известных классических или неклассических размеров. Длины строк колеблются в пределах от 1 до 5 слов: 4 однословных строки, 13 двусловий, 9 трёхсловий, 8 четырёхсловий и 1 пятисловие; длина междударного интервала меняется свободно в пределах от 0 до 5 слогов, не образуя регулярных чередований. Следуя отработанной стиховедческой методологии, метрическую структуру рассматриваемого текста необходимо определить как вольный белый акцентный стих⁴ — наиболее свободная из известных форм.

Уже в работах А. Н. Колмогорова, посвящённых метрике Маяковского, намечалось разделение акцентного стиха на две группы — стих более урегулированный, «со следующим твердой схемой числом ударений <...> и свободной длиной междударных промежутков» [Колмогоров 1963: 65], и свободный стих, колебания длин строк в котором не подчиняются какой-либо ясно различимой схеме. Колмогоров приводит примеры четырёхударника — «Хорошее отношение к лошадям» и «Стихи о проданной телятине» [Колмогоров 1963: там же].

Дж. Бейли, разбирая стихотворение «Разговор с фининспектором о поэзии», также начинает с разделения акцентного стиха на более строгий и более свободный. По Бейли, о наличии в разбираемом им стихотворении метра свидетельствуют пропуски ударений на иктах, сверхсхемные ударения и альтернирующее распределение более сильных и более слабых иктов внутри строки [Бейли 2004: 281–288]⁵. Учёный заключает, что «строгий акцентный стих должен рассматриваться как самостоятельная форма <...>, отличная и от более упорядоченного дольника, и от менее упорядоченного свободного акцентного стиха» [Бейли 2004: 290].

И хотя из другой статьи Бейли видно, что под свободным акцентным стихом учёный понимает лишь акцентный стих с менее выраженным стремлением к равноударности, чем в «Разговоре с фининспектором...» [Бейли 2004: 254] (тогда как мой материал не проявляет тенденций к урегулированию длины строки вовсе),

³ Среди достижений следует отметить классификацию верлибра, произведённую Ю. Б. Орлицким [Орлицкий 1991: 83–88].

⁴ См. статью М. Л. Гаспарова «Свободный стих» в ЛЭТП [Гаспаров 2001].

⁵ О сверхсхемных ударениях в акцентном стихе с большой осторожностью говорил уже М. Л. Гаспаров: «из 43 5-ударных стихов в нашем материале больше половины могут быть без натяжки интерпретированы как 4-ударные с добавочным ударением на анакруссе: “Вам, конечно, известно понятие рифмы. Скажем, строчка закончилась словом “отца”...”» [Гаспаров 1974: 412]. Из того, что пример взят из «Разговора с фининспектором», можно с большой долей уверенности считать, что Гаспаров и Бейли имели в виду одно и то же явление.

принципиально важным моментом представляется именно сравнение строгого акцентного стиха в понимании Колмогорова и Бейли со стихом «Памятника».

Как показал М. Л. Гаспаров, для каждого метра (двусложного, трёхсложного и дольника) характерна своя интервальная сетка — статистика распределения междударных интервалов. Так, в двусложных размерах (ямб и хорей) высока частотность односложных и трёхсложных интервалов, тогда как двусложные появляются только в результате смещения ударения на нечётный слог в ямбе (в абсолютном начале строки и после цезуры), за единичными исключениями подчиняющегося запрету на ритмическую переакцентуацию слова, сформулированному Р. О. Якобсоном [Jakobson 1969]; для дактиля, анапеста и амфибрахия характерна высокая доля двусложных интервалов; в дольнике высока суммарная частотность односложных и двусложных, значительна доля четырёхсложного (иногда — пятисложного) и налицо избегание трёхсложного интервала [Гаспаров 1974: 221, 301–303].

У акцентного стиха есть собственная интервальная сетка, свойственная только ему: « $\frac{3}{4}$ всего состава приходится в прозе на 3 варианта интервалов (1, 2, 3 слога), в <акцентном> стихе — на 2 варианта (1, 2 слога). По сравнению с ямбом, анапестом, дольником и даже тактовиком <...>, конечно, акцентный стих оказывается ближе к прозе, и всё же он остаётся ощутимо более организован» [Гаспаров 1974: 419]. Бейли, обследуя строгий акцентный стих разных поэтов, пришёл к схожим выводам, с той только разницей, что упор сделан не на 75%-ную концентрацию 1- и 2-сложных интервалов, а на 90%-ную концентрацию 1-, 2- и 3-сложных [Бейли 2004: 256]⁶. Данные Гаспарова по прозе, раннему и позднему Маяковскому [Гаспаров 1974: 420], а также данные Бейли по 4-ударному акцентному стиху других поэтов [Бейли 2004: 278] приведены в Таблице № 1.

Анализ распределения междударных интервалов в «Памятнике» Бродского, «Разговоре с фининспектором...» Маяковского и прозе позволяет дополнить данные Гаспарова и Бейли. В качестве прозаического эталона был взят фрагмент из романа В. Пелевина «Чапаев и Пустота», содержащий 1006 междударных интервалов. В стихах учитывались все междударные интервалы от первого ударения строки до последнего; в прозе счёт вёлся по отрезкам текста, ограниченными знаками препинания⁷. Как в стихах, так и в прозе игнорировались безударные слоги, предшествовавшие

⁶ В целом метод Бейли немного отличается от использованного Гаспаровым. Бейли подсчитывал только интервалы между ударениями на иктах, игнорируя сверхсхемные, в то время как в работе Гаспарова «интервалы учитываются только реальные (“междуударные”, а не “междуиктовые”)), без различения схемных и сверхсхемных ударений: иначе и нельзя, так как само наличие “схемы” лишь подлежит установлению [Гаспаров 1974: 302]. Поскольку в строгом акцентном стихе сверхсхемные ударения встречаются редко, при подсчётах на больших выборках эти методологические различия не дают существенных расхождений.

⁷ В обсуждениях моих докладов о промежуточных результатах этого исследования Т. В. Скулачёва критиковала такой способ сегментации прозы, предлагая в качестве альтернативы разделение на синтагмы. Поскольку значимых расхождений с подсчётами М. Л. Гаспарова нет (ср. Табл. 1 и 2), я счёл возможным пока продолжать работать с полученной статистикой. В дальнейшем критика обязательно будет учтена.

Таблица № 1. Распределение междударных интервалов в прозе и акцентном стихе (по данным М. Л. Гаспарова и Дж. Бейли)

Тексты	Число слогов в интервале									Всего
	0	1	2	3	4	5	6	7	8	
Проза	7,1	25,4	27,9	21,6	12,4	4,2	0,9	0,8	0,2	1050
Ранний Маяковский	3,2	32,5	45,0	13,7	4,3	0,9	0,3	0,02	—	5342
Поздний Маяковский	2,2	31,2	41,2	17,6	5,3	1,9	0,4	0,1	0,02	4786
Бальмонт	0,3	16,9	42,1	39,9	0,8	—	—	—	—	н/д
Блок	0,7	21,4	46,4	29,0	2,5	—	—	—	—	н/д
Кузмин	1,3	29,2	45,8	20,8	2,5	0,4	—	—	—	н/д
Черный	—	23,0	48,0	24,9	2,8	1,0	0,3	—	—	н/д
Вяч. Иванов	—	23,0	61,3	14,7	1,0	—	—	—	—	н/д
Маяковский	1,4	21,6	36,9	32,3	7,4	0,4	—	—	—	н/д
Горький	3,6	35,6	40,5	14,2	5,7	0,8	—	—	—	н/д
Рукавишников	—	19,5	51,9	28,6	—	—	—	—	—	н/д
Брюсов	0,2	14,1	69,3	13,3	2,9	0,2	—	—	—	н/д
Гумилёв	0,7	37,4	45,6	13,6	2,7	—	—	—	—	н/д
Волошин	—	41,1	46,1	9,9	2,2	0,7	—	—	—	н/д

первому ударению и следовавшие за последним — безударные зачины и концовки. Ударения расставлялись в соответствии с правилами акцентуации свободного стиха, сформулированными М. Л. Гаспаровым и Т. В. Скулачёвой [Гаспаров, Скулачёва 2004: 186–187]. Результаты подсчётов сведены в Таблицу № 2.

Таблица № 2. Распределение длин междударных интервалов в исследуемых текстах и прозе

Интервал	Текст					
	«Памятник»		«Разговор...»		Проза	
	Абс.	%	Абс.	%	Абс.	%
0	6	10,00	3	0,86	68	6,76
1	13	21,67	100	28,65	267	26,54
2	16	26,67	179	51,29	327	32,50
3	15	25,00	48	13,76	209	20,78
4	8	13,33	12	3,44	104	10,34
5	2	3,33	3	0,86	27	2,68
6	—	—	3	0,86	3	0,30
7	—	—	1	0,28	—	—
8	—	—	—	—	1	0,10
1+2	29	48,33	279	79,94	594	59,04
1+2+3	44	73,33	327	93,70	803	79,82
Всего	60	100,00	349	100,00	1006	100,00

Полученные распределения попарно проверены на однородность по критерию «хи-квадрат». В ходе проверки вычисленное значение χ^2 сравнивается с критическим значением χ_0^2 , которое находится по таблице. Гипотеза H_0 о том, что проверяемые распределения однородны, принимается, если $\chi^2 \leq \chi_0^2$; если же $\chi^2 > \chi_0^2$, то гипотеза H_0 отвергается и принимается отрицающая её гипотеза H_1 . Результаты проверки, приведённые в Таблице № 3, показывают, что распределение междударных интервалов в стихотворении «Разговор с фининспектором...» отличается от таковых распределений в стихотворении «Памятник» и прозаическом эталоне, которые, в свою очередь, по результатам проверки признаны однородными. Полученные данные позволяют предположить, что различия между распределениями метрически значимы, и рассмотреть их более подробно.

Таблица № 3. Проверка однородности распределений по критерию χ^2

Пара стихотворений	χ^2	$\chi_0^2 (\alpha=0,05)$
«Разговор с фининспектором...» и «Памятник»	44,559	14,067
«Разговор с фининспектором...» и проза	69,006	15,507
«Памятник» и проза	3,259	14,067

«Разговор с фининспектором о поэзии» отличается от «Памятника» и прозаического эталона по двум признакам:

1. Суммарная частотность 1- и 2-сложных интервалов достигает 79,94% (против 59,04% в прозе), а 1-, 2- и 3-сложных — 93,70% (против 79,82% в прозе). Эти цифры в целом соответствуют результатам, полученным Гаспаровым и Бейли.
2. Частотность нулевого и четырёхсложного интервалов в «Разговоре с фининспектором...» заметно ниже, чем в прозе и «Памяльнике».

«Памятник» по этим же двум признакам, наоборот, сближается с прозой. Нулевой интервал встречается в стихотворении так же часто, а суммарная частотность 1-, 2-сложных, 1-, 2- и 3-сложных интервалов даже ниже прозаической (48,33 и 73,33% против 59,04 и 79,82% соответственно).

Филологическая интерпретация полученных данных может быть следующей. В акцентном стихе «Разговора с фининспектором...» прослеживается интенция к выделению ударений: несмотря на то, что количество безударных слогов между ударениями не урегулировано так же строго, как в классической силлабо-тонике или дольнике, Маяковский сохраняет в каждом стихе (за редким исключением)⁸ 4 сильных места. Чтобы подчеркнуть ритмообразующую роль ударений, поэт отбирает наиболее нейтральные междударные интервалы. Он избегает стыков ударений и длинных (4-сложные и длиннее) интервалов: они звучат как ритмический курсив на фоне 1–3-сложной нормы. При этом среди коротких интервалов самым частотным становится двусложный.

⁸ В «Разговоре с фининспектором о поэзии» 120 строк: 118 4-иктных и 2 3-иктных.

В «Памятнике», наоборот, релевантным ритмическим признаком является не количество ударений в строке, а отсутствие ошутимой слогу ударной организации, проявляющееся в совпадении интервальной сетки стихотворения с прозаической. Это даёт, как кажется, достаточные основания для выделения стиха «Памятника» как самостоятельного размера, отличного от акцентного стиха.

«Памятник» — не единственный пример стиха, сближающегося с прозой, в корпусе стихотворений Бродского, хотя в целом этот стих в метрическом репертуаре поэта маргинален⁹. Беглый осмотр материала показывает, что другие поэты также используют эту метрическую структуру. В Таблице № 4 сравниваются распределения длин междударных интервалов у Иосифа Бродского, Геннадия Алексеева и Линор Горалик¹⁰.

Таблица № 4. Интервальные сетки стихотворений И. Бродского, Г. Алексеева и Л. Горалик

Тексты	Частотность интервалов, %										Всего
	0	1	2	3	4	5	6	7	1+2	1+2+3	
И. Бродский	10,00	21,67	26,67	25,00	13,33	3,33	—	—	48,34	73,34	60
Г. Алексеев	11,17	31,91	32,45	16,50	6,91	1,06	—	—	64,36	80,86	188
Л. Горалик	7,11	23,80	36,20	18,02	10,74	2,31	1,16	0,66	60,00	78,02	605

Из таблицы видно, что частотность отдельных интервалов может колебаться, причём с довольно широкой амплитудой (1-сложных интервалов у Бродского 22%, у Алексеева — 32%; 3-сложных интервалов у Алексеева 17%, у Бродского — 25%). Колебания эти обусловлены ритмическим и стилистическим своеобразием конкретных текстов. Важно, что все 3 автора соблюдают один и тот же принцип: суммарная частотность 1- и 2-сложных интервалов ни у кого не достигает 75%, т. е. распределение ударений не отличается от прозаического.

⁹ Выборка нерифмованного неклассического стиха И. Бродского составлена и изучена в [Орлицкий 2012]. Совместно с А. В. Прохоровым мы дополнили это исследование статистическими данными [Левашов, Прохоров 2016].

¹⁰ Подсчёты велись по электронным публикациям Геннадия Алексеева на сайте современной русской словесности «Вавилон» [Алексеев 2008] и Линор Горалик на её авторском сайте [Горалик 2012]. Было выбрано 4 текста Алексеева: «Шестикрылый серафим» (36 стихов), «Кариатида» (31 стих), «Русалка» (17 стихов), «Пьяные деревни» (25 стихов) — и 6 текстов Горалик «Ночью...» (51 стих), «Как можно писать стихи после четырнадцатого января 1942 года...» (28 стихов), «Нет, за пять лет для нас мало что изменится...» (27 стихов), «В потной маршрутке по дороге к продуктовому рынку...» (17 стихов), «Темно-синее делается голубым...» (47 стихов) и «Утром сорок второго она сбежала...» (21 стих; исключены последние три строки, представляющие собой рифмованный двусложник с вариациями анакрус: «Внимание, внимание // говорит Германия. // Сегодня под мостом поймали девочку с хвостом»).

Литература

Алексеев Г. И. Ангел загадочный. Из неопубликованного // Вавилон. Современная русская литература. 2008. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/alexeev1.html> (дата обращения: 26.08.2012)

Бейли Дж. Избранные статьи по русскому литературному стиху. М., 2004.

Бродский И. А. Стихотворения и поэмы. Нью-Йорк, 1965.

Гаспаров М. Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М., 1974.

Гаспаров М. Л. Свободный стих // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Сост. А. Н. Николюкин. М., 2001. Стб. 957.

Гаспаров М. Л., Скулачёва Т. В. Ритм и синтаксис в свободном стихе // М. Л. Гаспаров, Т. В. Скулачёва. Статьи о лингвистике стиха. М., 2004. С. 170–201.

Горалик Л. В столбик // Линор Горалик. Тексты и др. URL: <http://www.linorg.ru/column.html> (дата обращения: 26.08.2012)

Колмогоров А. Н. К изучению ритмики Маяковского // Вопросы языкознания. № 4. 1963. С. 64–71.

Левашов А. М., Прохоров А. В. Статистический метод классификации метров неклассического русского стиха (на материале так называемого «белого акцентного стиха» И. Бродского) // Вопросы языкознания. 2016. № 4. С. 112–133.

Маяковский В. В. Разговор с фининспектором о поэзии // В. В. Маяковский. Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1955–1961. Т. 7. С. 119–126.

Орлицкий Ю. Б. Свободный стих (верлибр) // Стих и проза в русской литературе: Очерки истории и теории. Воронеж: Изд-во ВГУ, 1991. С. 79–92.

Орлицкий Ю. Б. Белый акцентный стих Иосифа Бродского // Славянский стих XI. — М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2012. — С. 117–124.

A. M. Levashov

MSU (Russia, Moscow)

alexanderlevashoff@gmail.com

STATISTICAL ANALYSIS OF METRICAL STRUCTURE OF RUSSIAN VERSE LIBRE

The study utilizes interval grid analysis to distinguish the metrical structures of “Razgovor s fininspektorom o poezii” by V. Mayakovskiy and “Pamyatnik” by J. Brodsky. It compares the poems with each other and with prosaic model, and utilizes Chi-square test to decide, whether the three distributions are homogenous or not. Comparing “Pamyatnik” with prosaic model revealed a high degree of homogeneity, while “Razgovor...” differs of

the other two texts, mainly due to zero, disyllabic, trisyllabic, and tetrasyllabic unstressed intervals. According to author, Brodsky's poem is written in a free verse, which should be distinguished from an accentual verse. He also suggests a corpus-based statistical approach to reveal the threshold frequency of different unstressed intervals separately for each group of texts.

Key words: vers libre, accentual verse, interval grid, Joseph Brodsky, Vladimir Mayakovskiy, Gennadiy Alekseyev, Linor Goralik.

References

Alekseev G. I. Angel zagadochnyi. Iz neopublikovannogo [The Mysterious Angel. Unpublished]. *Vavilon. Sovremennaya russkaya literatura* [Babylon. Contemporary Russian Literature], 2008. Available at: <http://www.vavilon.ru/texts/alexeev1.html> (accessed 26.08.2012)

Bailey J. *Izbrannye stat'i po russkomu literaturnomu stikhu*. [Selected papers on Russian literary verse] 2004. (In Russ.)

Brodsky J. A. *Stikhotvoreniya i poemyy* [Longer and shorter poems]. 1965. (In Russ.)

Gasparov M. L. *Sovremennyyi russkii stikh. Metrika i ritmika* [Contemporary Russian verse. Meter and rhythm]. 1974. (In Russ.)

Gasparov M. L. *Svobodnyi stikh* [Verse Libre]. *Literaturnaya entsiklopediya terminov I ponyatii* [Encyclopedia of poetic terms and concepts]. Ed. A. N. Nikolyukin. 2001. Col. 957. (In Russ.)

Gasparov M. L., Skulacheva T. V. Ritm i sintaksis v svobodnom stikhe [Rhythm and syntax of free verse]. *Stat'i o lingvistike stikha* [Papers on linguistics of verse]. 2004, pp. 170–201. (In Russ.)

Goralik L. V stolbik [In the column]. *Teksty i dr.* [Texts etc.] Available at: <http://www.linor.ru/column.html> (accessed 26.08.2012)

Kolmogorov A. N. [On the rhythm of Mayakovsky]. *Voprosy yazykoznaniya*, 1963, no. 3, pp. 64–71. (In Russ.)

Levashov A. M., Prokhorov A. V. [A statistical approach to Russian non-classical meters classification (On Joseph Brodsky's so-called "blank accentual verse")]. *Voprosy yazykoznaniya*, 2016, no. 4, pp. 112–133. (In Russ.)

Mayakovskii V. V. Razgovor s fininspektorom o poezii [Conversation with the financial inspector about poetry]. *Polnoe sobranie sochinenii* [Complete set of works]. Moscow, 1955–1961, vol. 7, pp. 119–126. (In Russ.)

Orlitskii Yu. B. *Svobodnyi stikh (verlibr)* [Free verse (verse libre)]. *Stikh i proza v russkoi literature: Ocherki istorii i teorii*. [Verse and prose in Russian literature: history and theory] Voronezh, Publ. of VSU, 1991, pp. 79–92. (In Russ.)

Orlitskii Yu. B. [Blank accentual verse of Joseph Brodsky]. *Slavyanskii stikh XI* [Slavic verse XI]. Moscow, Rukopisnye pamyatniki Drevnei Rusi, 2012, pp. 117–124. (In Russ.)

К. М. Корчагин

Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН

(Россия, Москва)

stivendedal@gmail.com

ЦЕЗУРА В РУССКОМ СТИХЕ: ПОПЫТКА ФОРМАЛЬНОГО ОПИСАНИЯ¹

В статье на основании формальных критериев предлагается описание такой категории русского стиха, как цезура. Наиболее совершенной попыткой описания цезуры в русском стихе была таксономия цезур Жирмунского—Бейли, на основании которой можно сформулировать такую классификацию метрических цезур, которая была бы применима ко всему корпусу русских поэтических текстов независимо от того, к какой системе стихосложения они принадлежат. Русская литературная версификация за более чем четыре века существования, как известно, пользовалась различными системами стихосложения, подчас комбинируя их друг с другом. Согласно общепринятой точке зрения, таких систем было три — силлабическая, силлабо-тоническая и тоническая. Границы между ними оставались проницаемы на протяжении всего существования русской письменной поэзии и остаются зыбкими и сейчас. Для всех этих версификационных систем актуально понятие цезуры, хотя в каждой из них оно используется по-разному. Настоящая статья представляет собой краткое введение в теорию цезуры, которое, однако, может быть использовано для дальнейших исследований этого вопроса на материале не только русской, но и мировой поэзии.

Ключевые слова: метрика, стиховедение, цезура, Жирмунский, Бейли, русский метод, русский стих, поэтический корпус НКРЯ

Как русское, так и зарубежное стиховедение нередко трактует цезуру в европейском стихе как своего рода «филологический призрак» (выражение Э. Стертеванта, подхваченное полемизировавшим с ним Р. О. Якобсоном)² — факт метрики,

¹ В силу того, что этот выпуск «Трудов» долго готовился к выходу, настоящая статья успела войти составной частью в монографию «Русский стих: цезура» [Корчагин 2021]. Тем не менее автор принял решения опубликовать этот текст в первоначальном виде и в том контексте, в котором он изначально планировался к изданию. При этом были добавлены ссылки на указанную монографию.

² Подробнее см.: [Sturtevant 1924; Jakobson 1963/1979: 195].

который оказывается либо слишком тривиален (как цезура александрийского стиха) либо слишком эфемерен (как цезуры дактилического гекзаметра). В русской поэзии существует достаточно широкий репертуар цезурных размеров³, однако в рамках этих размеров цезура нередко трактуется различным образом: системы стихосложения, используемые русским стихом, допускают объединение под понятием цезуры довольно разных феноменов.

В этой статье предлагается классификация типов цезур в русском стихе. Такая классификация опирается, с одной стороны, на классификацию цезур, впервые предложенную В. М. Жирмунским и развитую Дж. Бейли [Жирмунский 1975: 129–141; Bailey 1971/2004], а с другой, на исследование стиха русской поэзии, предпринятое в рамках работы над поэтическим подкорпусом НКРЯ [Гришина и др. 2009]. Классификация Жирмунского—Бейли в отличие от прочих классификаций цезур (В. Я. Брюсова, Б. В. Томашевского, Г. А. Шенгели) основывается исключительно на метрических критериях, то есть не опирается на интонационное и/или смысловое членение стиха. В то же время, представленная в настоящей статье классификация не повторяет ее — различия подробно рассмотрены в [Корчагин 2021]. Ниже мы предложим систему понятий, в рамках которой возможно описать все наблюдаемые в русском стихе типы цезур. Однако для того, чтобы перейти к цезуре в русском стихе, нужно будет рассмотреть цезуру в качестве универсального явления стиха.

Руководства по античной метрике обыкновенно сообщают, что цезура (лат. *caesūra* от *caedō* ‘бить, рубить, резать’) — это «словораздел, важный для метрической и синтаксической конструкции стиха» [Кузнецов 2006: 162] или «место, где словораздел желателен» [Снелль 1999: 20]. Это широкое понимание античной цезуры, и для избегания омонимии мы назовем такое явление *цезурой*₁. Важно, что в приведенных выше определениях ничто не указывает на регулярный характер этого словораздела. В то же время, в случае цезуры₁ можно говорить о том, что набор позиций, принимающих цезуру, заранее определен и известен. Другими словами, цезура₁ может (но не должна!) реализовываться словоразделом лишь в заранее определенных позициях стихотворной строки.

В связи с этим мы должны ввести два понятия, непосредственно связанных с цезурой₁. Первое из них — это *полустиишие*, второе — (метрический) *колон*. *Колоном* мы будем называть такой сегмент строки, который выделяется при помощи цезуры₁ и обладает синтаксической автономностью. Другими словами, колон выделяется при помощи как метрических, так и синтаксических критериев, но метрические критерии при этом все-таки преобладают [Кузнецов 2006: 162, 164–165]. *Полустиишием* мы будем называть такой сегмент стиха, который выделяется из стихотворной строки при помощи цезуры₁, *регулярно* приходящейся на некоторую

³ Более или менее полный перечень таких размеров см. в: [Корчагин 2021].

позицию стиха. Цезура₁, разделяющая определенные таким образом полустишия, мы будем называть *цезурой*₂⁴. Для выделения полустишия и, соответственно, цезуры₂ важны только метрические критерии (без учета синтаксического членения строки)⁵.

Таким образом, цезура всегда соединяет в себе две характеристики — синтаксическую и метрическую: для определения цезуры₁ требуется привлекать обе этих характеристики, в то время как цезура₂ может быть определена при помощи исключительно метрических критериев. При этом важно, что цезура₂ также воздействует на синтаксис стихотворной строки [Гаспаров 1995: 97; Левашов, Ляпин 2012]. Цезура₁ в значительной степени является фактом поэтической традиции, которая определяет, например, набор позиций, принимающих цезуру, и плохо поддается формальному описанию, в то время как цезура₂ — строго формальная характеристика стиха. Применяя понятие цезуры₍₂₎ (далее мы будем опускать подстрочный индекс) к русскому стиху, надо иметь в виду, что оно должно быть применимо ко всем используемым в отечественной поэзии системам версификации — силлабической, силлабо-тонической и (в ограниченной мере) тонической. Ниже мы предложим формальное описание цезуры в русском стихе.

Конкретизируем определение: под цезурой мы будем понимать регулярный словораздел в некоторой позиции стихотворной строки, соответствующей некоторому стихотворному размеру. На этот термин распространяются те же модификации, что и на понятие словораздела: так, можно говорить о мужской, женской или дактилической цезуре, как о мужском, женском или дактилическом словоразделе — в этом смысле сама цезурная граница ассоциируется с примыкающей к ней слева тактовой группе⁶:

Пусть нежный ба́ловень полуденной природы,	дактилическая цезура
Где тень ду́шнее, красноречивей воды,	дактилическая цезура
Улы́бку пе́рвую приветствует весны!	дактилическая цезура
Сын пасмурных неба́с полуночной страны,	мужская цезура
Обыкший к свисту вы́юг и реву непогоды,	мужская цезура
Приветствую душо́й и песнью первый снег...	мужская цезура

П. Вяземский, «Первый снег», 1817; 6-ст. ямб

⁴ Понятие полустишия обычно не употребляется применительно к количественной метрике в указанном смысле; в случае, когда оно все-таки используется, под ним подразумевается ситуация, при которой получающиеся вследствие цезурного, разбиения колоны сопоставимы друг с другом или равны друг другу по количеству стоп, либо если в размере используется цезура₂ (например, в дактилическом пентаметре или в эолийской силлабо-метрике).

⁵ Про различие в использовании этих двух типов цезур в античной метрике см., в частности, [Корчагин 2021]. Там же можно найти краткое рассмотрение различных европейских стихосложений с точки зрения использования цезуры₁ и ₂.

⁶ Это важное обстоятельство: здесь и далее мы всегда будем говорить о тактовой группе, а не о словоформе в морфологическом смысле.

Не сверчка-нахала, || что скрипит у печек, женская цезура
Я пою: герой мой — || полевой кузничик!
Росту небольшо́го, || но продолговатый;
На спине носил он || фрак зеленоватый;
Тонконогий, то́щий || и широколобый...
Был он сущий гёний — || дар имел особый...
Я. Полонский, «Кузничик-музыкант», 1859; 6-ст. хорей

В зависимости от исследовательской задачи можно устанавливать различные ограничения на регулярность цезурного словораздела (например, в нашей работе [Корчагин 2021] словораздел считается регулярным, если он встречается в одной и той же позиции в 95–100 % строк стихотворения, написанных одинаковым размером).

В стихотворной строке может фиксироваться один и более цезурных словоразделов. Цезурный словораздел в русском стихе *всегда* делит стихотворную строку на *полустиишия* (третьистишия и т. п.). В случае, когда в стихотворной строке присутствует больше одного цезурного словораздела, говорят о *множественной* цезуре:

Близ медлительного Нила, || там, где озеро Мерида, || в царстве пламенного Ра,
Ты давно меня любила, || как Озириса Изиды, || друг, царица и сестра! двойная цезура
И клонила пирамида || тень на наши вечера. одинарная цезура

Вспомни тайну первой встречи, || день, когда во храме пляски || увлекли нас в темный круг,
Час, когда погасли свечи, || и когда, как в страшной сказке, || каждый каждому был друг,
Наши речи, наши ласки, || счастье, вспыхнувшее вдруг!

В. Брюсов, «Близ медлительного Нила...», 1907
(чередование: X4ж|X4ж|X4м (2 р.) + X4ж|X4м;
цезурное членение подчеркнуто внутренней рифмой)

Можно различать слабую и сильную цезуру. В случае *слабой* цезуры мы имеем дело *только* с регулярным словоразделом, который не сопровождается никакой дополнительной метрической (ударной) константной. *Сильная* цезура — это регулярный словораздел, который сопровождается метрической (ударной) константой, ассоциированной с тактовой группой, находящейся слева от этого словораздела:

Французских рифмачей || суровый судия, слабая цезура
О классик Депрео, || к тебе взываю я:
Хотя, постигнутый || неумолимым роком,
В своём отечестве || престал ты быть пророком,
Хоть дерзких умников || простерлася рука
На лавры твоего || густого парика...
А. Пушкин, «Французских рифмачей суровый судия...», 1833
6-ст. ямб

Все примеры сильной цезуры, приведенные выше, — также примеры постоянной сильной цезуры.

Под *цезурными эффектами* объединяются два типа преобразований — цезурные *наращения* и цезурные *усечения*⁷. В обоих случаях преобразовывается последовательность слогов, следующая за предцезурной ударной константой и предшествующая цезурному словоразделу. В случае цезурного *наращения* происходит добавление в указанной позиции строки одного или нескольких слогов, выходящих за пределы, установленные схемой соответствующего размера. В случае цезурного *усечения* происходит, наоборот, удаление из этой позиции слогов, присутствие которых необходимо для поддержания соответствующего размера. Количество слогов, которые могут наращиваться или усекаются, регулируется в первом случае факторами языка и поэтической традиции (например, максимальной длиной русской словоформы), а во втором — количеством слогов между цезурным словоразделом и ударной константой:

Гневлив Эрот и дерзок, но любят его музы,	цезурные наращення
С ним в хорах они вóдят согласные союзы;	(ЯЗж ЯЗж)
С ним вместе чтобы пéти, за ним они стремятся,	
И дикого Эрóта ни мало не боятся...	

*Г. Державин, Идиллия, переложенная
в стихи с греческого перевода, 1776?*

Гордость и рóбость — рóдные сестры,	цезурные усечения
Над колыбéлью, дружные, встали.	(Д2ж Д2ж)

«Лоб запроки́нув!» — || гордость велела.
«Очи поту́пив!» — || робость шепнула.

Так прохожý я — || очи потупив —
Лоб запроки́нув — || Гордость и Робость.

М. Цветаева, «Гордость и робость — родные сестры», 1921

Наконец, *передвижная* сильная цезура наблюдается в ситуации, когда цезурный словораздел может занимать различные позиции между ударной константой слева от себя и первым сильным местом справа от себя. Такая цезура, следовательно, не деформирует метрическую схему размера, но приводит к свободному варьированию симметричных и асимметричных полустиший:

Не подняться днóу в усилиях светилен,	мужская цезура
Не совлечь землé крещенских покрывал.	мужская цезура
Но, как и земля, бывалым обессилен,	мужская цезура
Но, как и снегá, я к персти дней припал.	мужская цезура

⁷ Другое возможное здесь название: эффекты предцезурной каталектики. Однако мы предпочитаем, во-первых, не усложнять терминологию, а во-вторых, опираться на сложившуюся терминологию.

Далеко не тот, которого вы знали,	мужская цезура
Кто я, как не встрéчи краткая стрела?	женская цезура
А теперь — в зимóвий глухнущем забрале —	женская цезура
Широта разлúки, пепельная мгла...	женская цезура
<i>Б. Пастернак, «Зимняя ночь», 1913; 6-ст. хорей</i>	

Мы будем называть *окрестностью* (сильной) цезуры промежуток от предшествующей цезурному словоразделу ударной константы до первого сильного места, следующего непосредственно за этим словоразделом⁸ (сами эти «крайние» позиции не включаются в окрестность). Можно говорить о левой и правой окрестности цезуры. При этом некоторые силлабические модификации размера могут встречаться не только в левой окрестности цезуры (цезурные эффекты), но и в правой (причем иногда одновременно в обеих этих позициях). В последнем случае мы будем говорить об *эффектах внутренней анакрусy* (соответственно: наращениях и усечениях):

Черная тóча, мрачные крыла	Д2ж Д2ж
С цепи сорвáв, весь воздух покрыла;	Д2м Аф2ж
Вихрь полунóчный, летит богатырь!	Д2ж Аф2м
Тма от челá, с посвиста пыль!..	Д2м Д2м
<i>Г. Державин, «На взятие Варшавы», 1794</i>	
Ребёнок грóмко (и робко) спросит:	Я2ж Я2ж
Скажи, какой это странный цвет...	Я2д Х2м
Старуха сóнно и строго скосит	Я2ж Я2ж
Ответ — и цвёта как будто нет.	Я2ж Я2м
<i>Т. Чурилин, «Платье», <1916></i>	

На рис. 1 приведенная выше классификация представлена в виде схемы.

Важной чертой русских размеров является их неоднородность в смысле использования сильной и слабой цезур. Так, в двусложных силлабо-тонических размерах может использоваться как сильная, так и слабая цезура, но это не так для трехсложных размеров. Известно, что ритм русских дву- и трехсложных размеров различается в отношении того, как часто в них допускается пропуск ударения в сильной позиции [Трубецкой 1926/1987; Jakobson 1935; Гаспаров 1974: 127–128]. Пропуски ударения в трехсложных размерах (за пределами начальной позиции в дактиле) практически не допускаются вплоть до 1920-х годов. В то же время между смежными сильными позициями, реализованными ударениями, обязательно присутствует словораздел. Следовательно, на практике в трехсложных размерах может встречаться *только* сильная цезура, так как ситуация, при которой можно было бы говорить о слабой цезуре, едва ли возможна. По сходной причине применительно к трехсложному стиху теряет смысл понятие передвигной цезуры, так как таким образом можно будет интерпретировать практически каждый словораздел в строке. Эти особенности трехсложных размеров в полной мере наследует и русский дольник.

⁸ Мы позаимствовали этот термин из теории множеств: насколько нам известно, ранее он в стиховедческой практике не употреблялся.



Рис. 1. Типы цезуры в русском стихе

Итак, к русскому дольнику применимы все те же критерии выделения цезуры, что и к силлабо-тоническому стиху⁹. Наличие в дольнике переменного междуиктового интервала позволяет суммировать условия наличия цезуры в стихе такого типа при помощи простого правила: о цезуре в дольнике можно говорить в том случае, если в стихотворении обнаруживается либо постоянное предцезурное окончание (оно может интерпретироваться как постоянная сильная цезура или как цезурное усечение в зависимости от контекста), либо (2) достаточно частотное отклонение от стандартной величины междуиктового интервала (обычно: 1–2 слога), сопровождаемое предшествующей словоразделу ударной константной и расположенное в одной и той же позиции строки (это будет случай регулярных или спорадических цезурных наращений или усечений). Второе условие не сводится к первому, так как в случае его применения окончание первого полустишия может варьировать более свободно, а размер стиха отклоняться от традиционного дольника. Из приведенного правила следует, что цезурные усечения или постоянная сильная цезура в дольнике должны быть регулярны в том случае, если они не выходят за пределы стандартного интервала, а цезурные наращения могут быть как спорадическими, так и регулярными.

В качестве примера дольника, удовлетворяющего первому условию, можно привести стихотворение И. Северянина «День на ферме» (1912):

Из лепестков цветущих розово-белых яблонь	0*2*1*1 0*2*1*1	
Чай подала на подносе девочка весен восьми.	0*2*2*1 0*2*2*0	ДЗж ДЗм
Шли на посев крестьяне. Бегало солнце по граблям.	0*2*1*1 0*2*2*1	
Псу указав на галку, баба сказала: возьми!	0*2*1*1 0*2*2*0	

⁹ Проблема цезуры в дольнике рассматривалась в ряде работ: [Семенов 2008; 2010; Плунгян 2010; Корчагин 2010; Левашов, Ляпин 2012].

Было кругом раздóльно! было повсюду майно!	0*2*1*1 0*2*1*1
Как золотела зéлень! воздух лазурно-крылат!	0*2*1*1 0*2*2*0
Бросилась я с плоти́ны,— как-то совсем случайно,	0*2*1*1 0*2*1*1
Будто была нага́я, вниз головой, в водопад!..	0*2*1*1 0*2*2*0

Каждая строка этого стихотворения делится на два (симметричных) полустишия постоянной женской цезурой. Получающийся при этом интервал между третьим и четвертым иктом не выходит за пределы длины стандартного интервала в дольнике и, следовательно, никак не деформирует схему этого размера.

Дольник, удовлетворяющий второму условию, маркирует цезуру даже более отчетливо, причем это касается дольника как с цезурными наращенными, так и с цезурными усеченными:

Празднуем в этот де́нь славную мы годовщину.	0*2*1*0 0*2*2*1	
Вновь Бородинских знаме́н шелест волнует сердца.	0*2*2*0 0*2*2*0	ДЗм ДЗм
Видит растроганный взóр воинств грозные массы,	0*2*2*0 0*1*2*1	
Слышит ухо пальбу́, звонкие клики побед.	0*1*2*0 0*2*2*0	
Но сияньем ины́м я взволнован сегодня,—	0*1*2*0 0*1*2*1	
Не победами ли́шь светел двенадцатый год:	0*1*2*0 0*2*2*0	
Юный Пушкин в те дн́и, миру еще неведом,	0*1*2*0 0*2*1*1	
Первые ласки му́з в Царском Селе узнавал...	0*2*1*0 0*2*2*0	

Г. Иванов, «26 августа 1912 г.», 1912

Отверзи мне двери, те, что я не открыл —	1*2*1 2*2*0	Аф2ж Ан2м
Оттого, что заржавели петли, — не было сил.	2*2*2 2*2*0	Ан2д Ан2м
Заржавели петли от холодных дождей...	1*2*1 2*2*0	Аф2ж Ан2м
От людей, что Ты дал мне,— от слез людей!	2*2*1 1*1*0	Ан2ж Я2м
Людей, что Ты дал мне,— я их не любил.	1*2*1 1*2*0	Аф4м
Из сладостной Книги был ближний мне мил.	1*2*1 1*2*0	Аф4м
Из сладостной Книги я много читал.	1*2*1 1*2*0	Аф4м
Мне за это отверзи. Я устал...	2*2*1 0*1*0	Ан2ж Х2м
Душа моя — льдина, до костей я застыл.	1*2*1 2*2*0	Аф2ж Ан2м
Открой хоть за то мне, что я не открыл!	1*2*1 1*2*0	Аф4м

В. Бородаевский, «Я холоден», <1909>

В стихотворении Г. Иванова членение на полустишия подчеркивается цезурными усечениями: интервал между третьим и четвертым иктом всегда нулевой, что обычно не допускается с такой частотой в классическом русском дольнике. Размер этого стихотворения родственен элегическому пентаметру — дольнику на основе 6-ст. дактиля с цезурными усечениями (ДЗм|ДЗм). В стихотворении В. Бородаевского цезурный словораздел, напротив, подчеркивается систематическим удлинением междуйктового интервала (до 3–4 слогов) по сравнению со стандартным интервалом.

Эти две тактики подчеркивания цезуры в дольнике могут комбинироваться друг с другом: именно так обстоит дело в стихотворении Бальмонта с несколько обескураживающим современного стиховеда названием «Вольный стих» (1917):

Какое гордое счастье знать, что ты нужен людям,	1*1*2*1 0*2*1*1	
Чуять, что можешь пропеть стих, доходящий в сердца.	0*2*2*0 0*2*2*0	ДЗм ДЗм
Сестры! Вас вижу я, сёстры. Огнем причащаться будем	0*2*2*1 1*2*1*1	
Кубок пьянящей свободы, братья, испьем до конца!	0*2*2*1 0*2*2*0	ДЗж ДЗм
<...>		
Смелые сестры, люблю вас! В ветре вы — птицы живые.	0*2*2*1 0*2*2*1	ДЗж ДЗж
Крылья свободы шуршат шорохом первых дождей.	0*2*2*0 0*2*2*0	ДЗм ДЗм
Слава тебе и величье, благодатная в странах Россия,	0*2*2*1 2*2*2*1	ДЗж АнЗж
Многовершинное древо с перекличкой и гудом ветвей!	0*2*2*1 2*2*2*0	ДЗж АнЗм

Таким образом, наше определение цезуры, как и определения ее различных типов, применимы ко всем видам русского стиха, структура которых позволяет говорить о соблюдении тех или иных метрически регулярных параметров на протяжении всего рассматриваемого текста. Нашей задачей было предложить исследователю стиха инструмент, при помощи которого можно «реабилитировать» понятие цезуры и по-новому взглянуть на некоторые факты русского стиха, до недавнего времени находившиеся на периферии внимания отечественных стиховедов.

Литература

- Гаспаров М. Л. Современный русский стих. М., 1974.
- Гаспаров М. Л. Синтаксис 6-стопного ямба: ранний и поздний Пушкин // Он же. Избранные статьи. М., 1995. С. 93–101.
- Гришина Е. А., Корчагин К. М., Плунгян В. А., Сичинава Д. В. Поэтический корпус в рамках Национального корпуса русского языка: общая структура и перспективы использования. // Национальный корпус русского языка: 2006–2008. Новые результаты и перспективы / Отв. ред. В. А. Плунгян. СПб., 2009. С. 71–114.
- Жирмунский В. М. Теория стиха. Л., 1975.
- Корчагин К. М. Русский стих: цезура. СПб., 2021.
- Кузнецов А. Е. Латинская метрика. Тула, 2006.
- Левашов А. М., Ляпин С. Е. Ритмико-синтаксическое строение «Прощальной оды»: к гексаметрической концепции шестииктного стиха Бродского // Иосиф Бродский: проблемы поэтики: Сб. науч. трудов и материалов / ред.: А. Г. Степанов, И. В. Фоменко, С. Ю. Артемова. М., 2012. С. 139–151.
- Плунгян В. А. Тонический стих Вячеслава Иванова: к постановке проблемы // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 1. СПб., 2010. С. 291–309.
- Семенов В. Заметки о релятивной метрике: Семантизация метра в «Прощальной оде» Иосифа Бродского // Ruthenia. Оpubл. 15.04.2008. [Электронный документ]. URL: www.ruthenia.ru/document/544293.html.
- Семенов В. Полустишия в позднем неклассическом стихе И. Бродского: Квази-цезура // Studia slavica: Сборник научных трудов молодых филологов: [Вып.] IX. Таллин: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 2010. С. 199–222.

- Снелль Б. Греческая метрика. Пер. с нем. Д. О. Торшилова. М., 1999.
- Трубецкой Н. С. О метрике частушки // Он же. Избранные труды по филологии. М., 1987. С. 371–390.
- Бейли Дж. Русские двухсложные размеры с сильной цезурой // Он же. Избранные статьи по русскому литературному стиху. М.: Языки славянских культур, 2004. С. 220–251.
- Jakobson R. Metrika // Ottův slovník naučný nové doby. Dodatky. IV. 1935. S. 213–218.
- Jakobson R. On the so-called vowel alliteration in Germanic verse // Idem. Selected writings. On verse, its masters and explorers. Hague: Walter de Gruyter, 1979. P. 189–197.
- Sturtevant E. H. The doctrine of caesura, a philological ghost // The American journal of philology, 1924. № 45. P. 329–350.

K. M. Korchagin

*Vinogradov Russian Language Institute of Russian Academy of Sciences
(Russia, Moscow)
stivendedal@gmail.com*

CAESURA IN RUSSIAN VERSE: AN ATTEMPT AT A FORMAL DESCRIPTION

This article offers a description of such category of Russian verse as caesura. The most relevant attempt to describe caesura in Russian verse was that of Viktor Zhirmunskii and James Bailey; on the basis of their taxonomy, author formulates the classification of metrical caesura, which would be applicable to the entire corpus of Russian poetic texts, regardless of the system of versification to which they belong. During more than four centuries of its existence, Russian literary versification made use of various systems of versification, sometimes combining them with one another. According to the generally accepted point of view, there were three systems: syllabics (*sillabika*), accentual syllabics (*sillabo-tonika*), and *tonika* (including strict stress and loose meters in Russian tradition). The boundaries between them remained transparent throughout the entire existence of Russian written poetry. The notion of caesura is relevant for all these versification systems, although each of them uses it differently. This article is a brief introduction to the theory of caesura, which, however, can be used for further research on this issue, not only in Russian but also in world poetry.

Keywords: metrics, caesura, Zhirmunskii, Bailey, Russian method, Russian verse, RNC poetic corpus

References

- Bayley J. Russkie dvuhslozhnye razmery s sil'noj cezuroj [Russian binaric meters with strong caesura]. *Izbrannye stat'i po russkomu literaturnomu stihu* [Collected works on Russian literary verse]. Moscow, 2004. P. 220–251. — In Russ.

Gasparov M. L. Sintaksis 6-stopnogo jamba: rannij i pozdnij Pushkin [Syntax of iambic hexameter: Pushkin's early and late poems]. *Izbrannye stat'i* [Collected works]. Moscow, 1995. P. 93–101. — In Russ.

Gasparov M. L. *Sovremennij russkij stih* [Modern Russian verse]. Moscow, 1974. — In Russ.

Grishina E. A., Korchagin K. M., Plungjan V. A., Sichinava D. V. Pojeticheskij korpus v ramkah Nacional'nogo korpusa russkogo jazyka: obshhaja struktura i perspektivy ispol'zovaniya [Poetic corpus in the context of Russian National Corpus: structure and perspectives]. *Nacional'nyj korpus russkogo jazyka: 2006–2008. Novye rezul'taty i perspektivy* [Russian National Corpus: 2006–2008. New results and perspectives]. Saint Petersburg, 2009. P. 71–114. — In Russ.

Jakobson R. Metrika [Metrics]. *Ottiv slovník naucný nové doby. Dodatky*. IV. 1935. P. 213–218.

Jakobson R. On the so-called vowel alliteration in Germanic verse. *Selected writings. On verse, its masters and explorers*. Hague, 1979. P. 189–197.

Korchagin K. M. *Russkij stih: cezura* [Russian verse: caesura]. Saint Petersburg, 2021. — In Russ.

Kuznecov A. E. *Latinskaja metrika* [Latin metrics]. Tula, 2006. — In Russ.

Levashov A. M., Ljapin S. E. Ritmiko-sintaksicheskoe stroenie «Proshhal'noj ody»: k geksametricheskoi koncepcii shestiiktного stiha Brodskogo [Rhythmic and syntactic composition of “Proshal'naya oda”: to the hexametric conception of Joseph Brodsky's hexameter]. *Iosif Brodskij: problemy pojetiki* [Joseph Brodsky: problems of his poetics]. Moscow, 2012. P. 139–151. — In Russ.

Plungjan V. A. Tonicheskij stih Vjacheslava Ivanova: k postanovke problemy [Vjacheslav Ivanov's accentual verse]. *Vjacheslav Ivanov. Issledovaniya i materialy* [Vjacheslav Ivanov. Studies and materials]. Vol. 1. Saint Petersburg, 2010. P. 291–309. — In Russ.

Semenov V. Polustishija v pozdnem neklassicheskom stihe I. Brodskogo: Kvaziczura [Hemistiches in Brodsky's late post-classic verse: Quasi-caesura]. *Studia slavica: Sbornik nauchnyh trudov molodyh filologov* [Studia slavica: Scholarly works of young philologists]. Vol. IX. Tallin, 2010. P. 199–222. — In Russ.

Semenov V. Zametki o reljativnoj metrike: Semantizacija metra v «Proshhal'noj ode» Iosifa Brodskogo [Notes on relative metrics: semantization of meter in Brodsky's “Proshal'naya oda”]. *Ruthenia*. 15.04.2008. URL: www.ruthenia.ru/document/544293.html. — In Russ.

Snell B. *Grecheskaja metrika* [Greek metrics]. Moscow, 1999. — In Russ.

Sturtevant E. H. The doctrine of caesura, a philological ghost. *The American journal of philology*. 1924. No. 45. P. 329–350.

Trubeckoj N. S. *O metrike chastushki* [On chastushka's metrics]. *Izbrannye trudy po filologii* [Selected works on philology]. Moscow, 1987. P. 371–390. — In Russ.

Zhirmunskij V. M. *Teorija stiha* [Theory of verse]. Leningrad, 1975. — In Russ.

И. И. Нещеретов

Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН

(Россия, Москва)

Neshcheretov46@mail.ru

ОБ ОДНОМ ПОДХОДЕ К КЛАССИФИКАЦИИ РУССКИХ СОНЕТОВ

В работе, являющейся естественным продолжением другой нашей статьи в этом журнале, рассмотрен корпус 5636 сонетов, принадлежащих 203 авторам, и каждый из которых содержит ровно 14 строк. Используя понятие «расстояние Хэмминга» из теории кодирования, предлагается подход к классификации, приводящий к вычислению расстояний Хэмминга между строками сонета. Вводится важное определение «индекс Хэмминга», представляющее собой сумму 13 расстояний Хэмминга, и являющееся мерой изменчивости распределения ударений в сонете. Приводятся примеры сонетов с минимальным и максимальным значениями индекса Хэмминга, в которых расстояние Хэмминга определяется для каждой строки. В корпусе выявлено преобладание сонетов, имеющих как мужскую, так и женскую клаузулы. Показано, что для сонета наличие цезуры и размер клаузулы слабо влияют на величину индекса Хэмминга, то есть на изменчивость его ритмики.

Ключевые слова: 5-стопный ямб, клаузула, цезура, расстояние Хэмминга, индекс Хэмминга.

В работе предложен подход к классификации стихотворений, основанный на рассмотрении характеризующих ритмическое строение стиха параметров. Важнейшим параметром ритмического строения стиха является распределение ударений в стихотворной строке. Объектом исследования является русский сонет, написанный пятистопным ямбом (далее — Я5). Работа является естественным продолжением нашей другой статьи в этом номере журнала, в частности, считаются известными определения ритмической схемы Я5, ритмической формы и профиля ударности, подход к формированию корпуса стихов. Наиболее значительные дополнения корпуса сонетов из первой нашей статьи — переводы Шекспира А. Финкеля, Росетти В. Некляева, Микеланджело А. Эфроса и его «эротические» сонеты, а также сонеты Вячеслава Иванова и Гийома дю Вентре (Ю. Вейнерт и Я. Харон). В данной работе, в отличие от первой нашей статьи в этом номере журнала, рассматриваются сонеты длиной ровно в 14 строк.

Литература о русских сонетах [Гаспаров 2001, № 211–215], [Квятковский 1966, статья «Сонет»], [Шерр 1996] носит в основном описательный характер, акцентируя внимание читателя на схемах рифмовки. Как пример, приведем цитату [Шерр 1996, с. 320]:

«К.Д. Вишневский в обзоре¹ по 1647 сонетам, принадлежащим 143 поэтам с XVIII по XX век, обнаружил более 600 различных типов сонета (каждый тип имеет особую рифмовочную схему, клаузулу и метр)».

Автору неизвестны работы, в которых анализируется влияние схемы рифмовки на ритмическое строение даже для стихов со строфами — четверостишиями. Принимаем в качестве первого приближения гипотезу об отсутствии влияния рифмовки сонета на его ритмическое строение.

В работе [Нещеретов 2023] доказана независимость такого важного параметра ритмического строения стиха как профиль ударности от размера клаузулы. Использование для классификации инструмента, отличного от профиля ударности, оставляет вопрос о влиянии клаузул на классификацию открытым.

Корпус содержит сонеты² 203 авторов, в том числе, В. Перелешина (797³), Г. Ширмана (416), Е. Солоновича (285), А. Гейнцельмана (231), А. Триандафилиди (224), В. Иванова (203), С. Маршака (164), И. Северянина (158), В. Некляева (154), А. Финкеля (153), Н. Матвеевой (151), Е. Витковского (137), Ю. Верховского (131), В. Левики (114), Ю. Вейнерта и Я. Харона (98), А. Добрынина (73), П. Грушко (68), А. Эфроса (65), А. Ревича (64), А. Косс (61), М. Волошина (57), Б. Чичибабина (53), И. Сельвинского (51), Г. Шенгели (48), С. Шервинского (47), К. Бальмонта (44), Н. Минаева (44), И. Бунина (43), В. Брюсова (41), И. Голенищева-Кутузова (41).

В стиховедении в качестве инструментов для исследования ритмического строения стиха наиболее часто используются ритмическая форма и профиль ударности. Использование ритмических форм на этапе упорядочивания ритмической структуры (первом этапе классификации) уже приводит к значительным техническим трудностям вследствие наличия у Я5 16 ритмических форм, приводящего к задаче большой размерности. Введение понятия ‘тип профиля ударности’ позволило классифицировать корпуса Я5 96 авторов [Нещеретов 2023]. Напомним, что указанные корпуса Я5 содержали произведения длиной от 12 до 100 строк. Хотелось бы при построении алгоритма классификации сонетов учитывать их одинаковую длину.

Воспользуемся для этого понятием «расстояние Хэмминга» [Хэмминг 1956], используемым в теории кодирования.. Наиболее удобное для наших целей определение этого термина приведено Блейхутом [Блейхут 1986]. Пусть A алфавит (множество) из q символов и слово длины n — последовательность из n символов, принадлежащих A . Тогда расстоянием по Хэммингу между двумя словами x и y

¹ По всей видимости, речь идет о статье [Вишневский 1989.]

² В корпусе — 5636 сонетов.

³ В круглых скобках — число сонетов автора.

длины n называется число позиций, в которых они различны. Применительно к Я5 словом является последовательность из ударных и неударных слогов, находящихся на сильных местах (иктах) ритмической схемы. В силу определения, длина слов в Я5 равна четырем. Для двух соседних строк Я5 со словами x и y расстояние по Хэммингу равно числу таких иктов, которые в одном из слов занимает ударный слог, а в другом слове — безударный.

Введем важное определение. Для произведения длиной в m строк длины n^4 назовем **индексом Хэмминга** сумму из $m - 1$ расстояний по Хэммингу, каждое из которых определяется для соседних строк.

Индекс Хэмминга определяет изменчивость распределения ударений в строке для стихотворного произведения. Для сонета Я5 индекс Хэмминга — сумма 13 расстояний по Хэммингу между словами длины 4. Далее для краткости будем обозначать расстояние и индекс Хэмминга соответственно буквами d и H .

Анализ показывает, что несколько сонетов могут иметь одно и то же значение H . Рис. 1 демонстрирует зависимость числа сонетов с одинаковым H от величины H . По горизонтальной оси X отложены значения H , по вертикальной оси Y — число сонетов с одинаковым H . В корпусе сонетов имеется один сонет с минимальным значением H , равным 3, и один сонет — с максимальным, равным 34.

В таблице 1 приведены примеры сонетов с минимальным и максимальным значениями H . В правом столбце приведен текст сонетов⁵, в левом столбце — запись ударных (обозначены цифрой 1) и неударных (0) слогов строки из правого столбца; промежутки между словами обозначены знаком «_». В среднем столбце приведено d для строк, начиная со второй. В соответствующих строках приведены название сонета и его автор.

Обращает на себя внимание сонет Чичибабина, в котором первые восемь строк имеют пятую ритмическую формы, четыре последующих — первую, а тринадцатая — опять пятую.

В работе [Нещеретов 2023] установлено, что значительная часть сонетов корпуса обладает цезурой⁶ — важным элементом ритмической организации стиха. Анализ корпуса свидетельствует о том, что в нем присутствуют сонеты с различными клаузулами:

- только с мужской;
- с мужской и женской;
- только с женской;
- с мужской и дактилической;
- с женской и дактилической;
- только с дактилической.

⁴ Еще раз подчеркнем, что длина относится к ритмической схеме, а не к истинной (включая клаузулы) длине стихотворной строки.

⁵ Ударные слоги на сильных местах выделены полужирным шрифтом.

⁶ В частности, почти все сонеты В. Перелешина имеют цезуру.

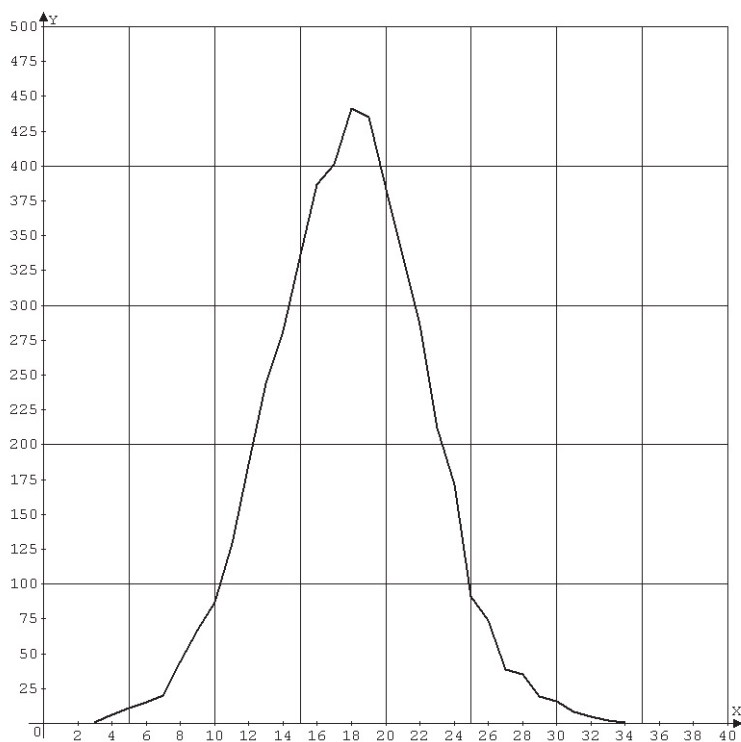
Таблица 1. Примеры сонетов с минимальным и максимальным значениями *H*

Эпигоны	<i>d</i>	Анатолий Гейнцельман
0_1_01_0100_010	—	<i>Что нам слепой материи законы?</i>
00010_1_010_1	2	<i>Соотношенье что — стихийных сил?</i>
01_0_00100_010	3	<i>Манят нас чудотворные иконы,</i>
000100_0_1_01	4	<i>Потустороннее от всех могил.</i>
0100_0_10_0010	4	<i>Духовные мы в мире эпигоны,</i>
000100_010_1	4	<i>Преодолевшие исподний ил,</i>
0100_010_0010	4	<i>Идейные, земные перезвоны,</i>
0_1_01_01_0_001	1	<i>Всё то, чего Господь не оживил.</i>
01_010_1_01_010	1	<i>Душа устала жить в земном капкане,</i>
0_10_0010_001	2	<i>Ей нужен необъятный кругозор,</i>
01_01_010_0010	1	<i>Она летит охотней с облаками,</i>
0_0010_1_01_01	2	<i>Чем созерцает свой земной позор.</i>
0_100_0100_010	3	<i>За мантию Создателя руками</i>
01_0100_010_1	3	<i>Она цепляется с вершины гор.</i>
<i>H</i>	34	
Сонет Марине	<i>d</i>	Борис Чичибабин
0_10_1_0_100_01	—	<i>За певчий бунт, за крестную судьбу,</i>
0_10_1_0100_010	0	<i>по смертный миг плательщицу оброка,</i>
0_10_1_0100_010	0	<i>да смуглый лоб, воскинутый высоко,</i>
01_010_100_01	0	<i>люблю Марину — Божию рабу.</i>
01_010_100_010	0	<i>Люблю Марину — Божия пророка</i>
01_01_0100_0_1	0	<i>с грозой перстов, притиснутых ко лбу,</i>
01_0_10_100_01	0	<i>с петлей на шее, в нищенском гробу,</i>
010_1_0_100_0_10	0	<i>приявшу честь от родины и рока,</i>
0_1_01_010_10_10	1	<i>что в снах берез касалась горней грани,</i>
0_1_01_0_1_010_10	0	<i>чья длань щедреа, а дух щедрее длани.</i>
01_01_01_01_01	0	<i>Ее тропа — дождем с моих висков,</i>
01_01_01_01_010	0	<i>ее зарей глаза мои моримы,</i>
0_1_01_010_0_01	1	<i>и мне в добро Аксаков и Лесков —</i>
0100_0100_010	1	<i>любимые прозаики Марины.</i>
<i>H</i>	3	

В таблице 2 приведена классификация сонетов корпуса Я5; параметрами классификации являются значение индекса Хэмминга, наличие (или отсутствие) цезуры и вид клаузулы. В таблице буквы «m», «g», «d» обозначают соответственно мужскую, женскую и дактилическую клаузулу, «cesur», «noncesur» — наличие (отсутствие) цезуры.

Таблица 2. Классификация сонетов Я5

Н	cesur						noncesur					
	m-m	m-g	g-g	m-d	g-d	g-g	m-m	m-g	g-g	m-d	g-d	d-d
3–7	0	13	0	0	0	0	0	35	0	3	0	0
8–9	0	27	0	0	0	0	1	76	7	0	0	0
10–11	0	51	0	0	0	1	4	149	10	1	0	0
12–13	0	105	1	0	0	0	5	290	27	2	0	0
14–15	0	135	1	0	0	0	9	430	42	2	0	0
16–17	0	147	3	0	0	0	19	568	44	3	0	0
18–19	0	167	3	0	0	0	21	640	45	8	1	0
20–21	0	111	0	0	0	0	14	549	39	4	0	2
22–23	0	85	0	0	0	0	15	374	20	4	0	0
24–25	0	45	0	0	0	0	6	196	14	2	0	0
26–27	0	18	0	0	0	0	3	91	1	0	0	0
28–29	0	12	0	0	0	0	2	35	2	2	0	0
30–33	0	5	0	0	0	0	2	23	1	0	0	1

Рис. 1. Число сонетов в зависимости от H

Как видно из таблицы 2, преобладают сонеты⁷, имеющие как мужскую, так и женскую клаузулы. Значительно меньше бесцезурных сонетов только с женской клаузулой, еще меньше — только с мужской клаузулой. Бесцезурных сонетов с дактилической и мужской клаузулами насчитывается три десятка, остальных сонетов — считанные единицы.

Анализ столбцов m-g цезурного Я5 и m-g, g-g нецезурного Я5 свидетельствует о слабом влиянии наличия цезуры и размера клаузулы на величину *H*.

В дальнейшем любопытно было бы проанализировать поведение *H* для стихотворений Я5 с длиной, отличной от четырнадцати.

Литература

Блейхут Р. Е. Теория и практика кодов, контролирующих ошибки: М.: Мир, 1986. 576 с.

Вишневский К. Д. Разнообразие форм русского сонета // Russian verse theory. Proceedings of the 1987 Conference in UCLA. Editors B. P. Scherr, D. S. Worth. Columbus, Ohio, 1989. P. 455–471.

Гаспаров М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях. М.: Фортуна Лимитед, 2001. 288 с.

Квятковский А. П. Поэтический словарь. М.: Сов. Энцикл. 1966. 376 с.

Нещеретов И. И. Ритмика 5-стопного русского ямба в XX веке. Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова. 2023.

Шерр Б. П. Русский сонет. С. 311–326 // Русский стих: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. В честь 60-летия М. Л. Гаспарова. М.: РГГУ, 1996. 336 с.

Хэмминг Р. В. Коды с обнаружением и исправлением ошибок // Коды с обнаружением и исправлением ошибок. М.: ИЛ, 1956, с. 7–22.

I. I. Neshcheretov

*Vinogradov Russian Language Institute of Russian Academy of Sciences
(Russia, Moscow)*

Neshcheretov46@mail.ru

ONE APPROACH TO THE CLASSIFICATION OF RUSSIAN SONNETS

In this article which develops the ideas of our other article in this collection 5636 sonnets of precisely 14 lines are studied. An approach using the notion of the Hamming distance from the theory of codes and calculating Hamming distances between the sonnet lines. An important notion of Hamming Index is introduced which is a sum of 13 Hamming distances and is a measure of variability of distribution of stresses in

⁷ Как бесцезурные, так и цезурные.

a sonnet. Sonnets are shown which have the minimum and maximum Hamming indexes, Hamming distance being determined for each line. The sonnets prevailing in a corpus have masculine as well as feminine clausulae. It is shown that the presence of caesurae and the length of clausula do not considerably affect the Hamming index that is they do not make the rhythm more variable.

Key words: iambic pentameter, clausula, caesura, Hamming distance, Hamming index

References

R. E. Blahut. Theory and practice of error control codes. L.-Amst. Addison-Wesley. 1984. 500 p.

M. L. Gasparov. *Russkiy stikh nachala XX veka v kommentariyakh* [Russian verse from the beginning of the 20th century in the comments]. M. 2001. 288 p.

R. W. Hamming. Error detecting and error correcting codes. Bell Syst. Tech. I., 1950, V. 29. P. 147–160.

A. P. Kwiatkowski. *Poetichesky slovar* [Poetic dictionary]. Moscow. Sov. Encycl. 1966 366 p.

I. I. Neshcheretov. *Ritmika pyatistopnogo yamba v XX veke* [Rhythm of russian iambic pentameter in the 20th century].

B. P. Scherr. *Russkiy sonet*. [Russian sonnet // Russian verse: Metrics. Rhythm. Rhyme. Strophic. M., 1996. 336 p.]

K. D. Vishnevskiy. *Raznoobrazie form russkogo soneta* // Russian verse theory. Proceedings of the 1987 Conference in UCLA. Editors B. P. Scherr, D. S. Worth. Columbus, Ohio, 1989. P. 455–471.

Ю. Б. Орлицкий

Российский государственный гуманитарный университет

(Россия, Москва)

ju_b_orlitski@mail.ru

СИЛЛАБО-ТОНИЧЕСКАЯ МЕТРИКА В РАННЕЙ И ПОЗДНЕЙ ПРОЗЕ Б. ПАСТЕРНАКА

Проза Бориса Пастернака была по преимуществу «прозой поэта». Это значит, что мы можем легко найти в ее структуре черты стиха. Прежде всего, это силлабо-тоническая метрика: цепочки чередующихся ударных и безударных слогов, занимающие более 40 процентов текста. В ранний период это объяснялось сильным влиянием экспериментальной прозы Андрея Белого, но очень скоро Пастернак находит собственную манеру силлаботонизации прозы.

Силлабо-метрическая метрика прозы Бориса Пастернака в основном совпадает с его поэтической: для нее характерно большое разнообразие метров, поиски экзотических размеров и ритмических вариаций, отталкивание от ямбов в начальный период творчества и, как следствие, обилие тресложниковых метров (особенно в ранних стихах). В области ритма — картина модернистская, но еще более форсированная (в четырехстопном ямбе — преобладание реального ударения на первом и четвертом слогах). Соответственно — обилие длинных слов и пиррихий и трибрахических стоп (Гаспаров). Особое пристрастие к дактилическим и гипердактилическим клаузулам, обилие enjambements. Активная звуковая организация, массовое использование аллитерации и ассонанса. Наконец, можно говорить о немотивированном обилии повторов (в том числе и метрических). Стиховое влияние можно отметить и на семантическом уровне организации текста, обильно насыщенного метафорами, а также в его необычной образной структуре.

Ключевые слова: силлабо-тоническая метрика в прозе, проза Пастернака, Андрей Белый, поэтика.

Связь прозы Пастернака с силлаботоникой — очень большая и важная проблема. Применительно к раннему творчеству поэта это — в первую очередь проблема его взаимоотношений с Андреем Белым, точнее, с его прозой и ее специфическими особенностями, оказавшими в начале XX века огромное влияние на кардинальное изменение строя русской прозы: как писал А. Лавров, «Пастернак еще даже “не вышел”

из Андрея Белого, а находится всецело под магическим воздействием его поэтики» [Лавров 2007: 312; Орлицкий 2002: 169–182].

Ему вторит Олег Клинг: «Проза раннего Пастернака действительно как бы вылетела со страниц Белого. Проза Белого была ориентиром, как можно предположить, от музыки к слову. Те поиски и открытия, обретенные на пути музицирования и композиторства, на пути приобщения к Скрябину, пригодились в ритмизированной прозе, во многом напоминающей прозу Белого. Поздний Пастернак отрицал свою связь с Белым и в вопросе о “музыке слова”, но применительно к стихотворчеству. Однако влияние прозы Белого, “совершившего переворот в дореволюционных вкусах современников”, испытывал Пастернак и в “Докторе Живаго”!

С. Дурылин был предельно точен, говоря о том, что ранняя проза Пастернака казалась “осколками ненаписанных симфоний Андрея Белого”. Однако еще более поразительно, что ранние прозаические отрывки Пастернака напоминают не написанные еще к тому времени страницы из “Петербурга”. Конечно, в “Петербурге” многое от “Симфоний”, но только в нем Белый достигает иллюзии совпадения описания и происходящих событий, когда изображаемое как бы само становится новой реальностью» [Клинг 2002: 169–182].

Поразительным с точки зрения особенностей строения ранних пастернаковских текстов выглядит и то, что молодой поэт опередил своего старшего современника и в метризации, к которой Белый в «симфониях» [Орлицкий 2008а: 286–298] только приближался, а развернул ее в полной мере как раз в «Петербурге». Возможно, это было связано с той общей атмосферой «поэтичности», которая царила в те годы в литературе — ну и, разумеется, с тем, что Пастернак был в первую очередь (как и Белый) поэтом и, что называется, «метрически» мыслит.

Известно также, что в конце 1900-х годов Пастернак недолгое время был близок к кружку Андрея Белого (как пишет Клинг, «Пастернак подчеркивает, что он не посещал занятий ритмического кружка Андрея Белого, хотя тот утверждал обратное» [Клинг 2002: 169–182].

Безусловно, в эти годы он относился к автору «Симфоний» и статей о русском стихе с необходимым пиететом; однако несколько лет спустя это чувство резко меняется. Характерен все возрастающий негативизм, слышимый в письмах Пастернака 1916–17 гг. к Боброву, особенно по поводу его предполагавшейся рецензии на книгу о Штайнере: сначала это были сомнения, потом «категорический отказ», потом развернутая инвектива символистам вообще (но после упоминания имени Белого!).

Наконец, 2–5 февраля 1917 г. он пишет С. Боброву: «К чему нам разбирать Андр[ея] Белого? Эта антропософия до литературы никакого касательства не имеет. Неужто же за всякое поминание символизма нам все еще по старой памяти хвататься? Зачем приурочивать нам наши мысли и замыслы к их случайным выступлениям, — Сергей, ты знаешь, как хладнокровен я во всем, что касается нашей общей будущности — но можешь мне поверить, Сергей, — лишённые нашего

к ним, пусть и враждебного, интереса, — они скоро заскучают и подберутся к нам на ролях высокомерных расценщиков для начала, а потом, как увидят, что их не слушают, — в качестве доброжелательных и, “в сущности, родственных нам” — толкователей. Их надо донять невниманием; и больше ничего. Если вообще благополучие их тебя хоть сколько-нибудь занимает. Мы ведь отказали им во все, в чем только можно отказать художникам; не в даре одном только, более того; мы установили у них наличность такой апатии, до которой не доходил и чеховский обыватель; для них в большей, чем для провизоров, степени безразлично, существует ли искусство вообще и будет ли существовать; любви к материальной выразительности, к многомысленной, ко всеосмысленной, скажу, точности в них нет ни на грош. Дальше идти некуда. Они сами себя отучили от того общества, в котором мы могли бы с ними встречаться. — Кроме книги художественной прозы, которую думаю приготовить к апрелю, я задумал еще идеологическое нечто; быть может, там, при случае, разверстка с Белым будет навязана самой темой. Могу загодя сказать, тебе она ничего кроме удовольствия не доставит. Хотя я осужу его и не с той стороны, с какой ты, м[ожет] б[ыть], ждешь. Я считаю, что с книгой этой придется столкнуться мне в изысканиях на тему об ... организованной посредственности. Как понять Белого? Ведь он же талантлив, Сергей! Что это значит все?» [Борис Пастернак и Сергей Бобров 1996: 107].

Отчасти такую резкость тона можно объяснить личными причинами, но возможно дело и в собственно литературных причинах: у поэтов складывается принципиально разный подход к соотношению стиха и прозы. Белый в эти годы последовательно движется к объявленному им в конце 1910 — начале 1920-х гг. принципиальному единству и неразличению двух этих словесных искусств. Наиболее последовательно эти взгляды изложены в его статье «О художественной прозе» [Белый 1919–1920]; ср. у Пастернака в статье 1918 г. «Несколько положений»: «Неотделимые друг от друга поэзия и проза — полюса. По врождённому слуху поэзия подыскивает мелодию природы среди шума словаря и, подобрав её, как подбирают мотив, предаётся затем импровизации на эту тему. Чутьём, по своей одухотворённости, проза ищет и находит человека в категории речи, а если век его лишён, то на память воссоздаёт его, и подкидывает, и потом, для блага человечества, делает вид, что нашла его среди современности» [Пастернак 2004. V: 27]. При этом Белый, как известно, последовательно реализует свои теоретические положения в своей художественной практике, в то время как для Пастернака, несмотря ни на что, стихи и проза — искусства принципиально разные, что также лучше всего подтверждается его путем в прозе: от стихопоподобных ранних опытов через подчеркнуто прозаическую эссеистику и мемуаристику 1920–1940-х гг. к «классической» прозе «Доктора Живаго». Правда, в своем итоговом романе Пастернак будет активно использовать свой опыт поэта (в том числе и в метризации отдельных фрагментов прозаической части книги), однако это будет принципиально иное использование стиховых элементов, чем у Белого [Анисова, Орлицкий 1997: 114–129; Орлицкий 1997: 505–517; Орлицкий 2008: 573–596].

Надо сказать, что выбор между стихом и прозой, сделанный Пастернаком в пользу первого, был характерен для многих русских авторов: например, Жуковский, делавший такой выбор на заре творчества, создал, одновременно со стихами, несколько стихотворений в прозе, а Гоголь, начавший свой путь, как известно, стихотворной поэмой, в своих ранних статьях, буквально перенасыщенных метрами, продолжал демонстрировать власть над своей речью именно метрического (стихотворного) мышления поэта.

Мы попробовали рассмотреть механизм возникновения и функционирования силлабо-тонических фрагментов, регулярно появляющихся в прозе Пастернака — как ранней, так и поздней. Для этого мы воспользовались следующей методикой: в прозаических произведениях вычленились все фрагменты, не противоречащие силлабо-тонической интерпретации (то есть, формально совпадающие с фрагментами силлабо-тонического стиха) и соотносимые по размеру с наиболее распространенными строками — четырех- и более стопными двухсложниками (ямбом и хореем) и трех- и более стопными трехсложниками. Стихотворные размеры случайных метров обозначаются, в соответствии с обычной стиховедческой практикой, первыми буквами их названий (Я — ямб и т. д.), следующая за этим цифра обозначает стопность условного метра. В описании каталектики тоже используются общепринятые обозначения: например, «Я5д» обозначает, что перед нами строка (реальная или условная) пятистопного ямба с дактилическим окончанием; «м/ж» означает, что в данном тексте закономерно чередуются мужские и женские окончания строк (клаузулы). Значком «/» отбиваются условные строки случайных метров, значком «//» — переходы от одного метра к другому, значком «///» — граница между метрической и неметрической частью цитаты. Кроме того, случайные метры в прозаическом монолите выделяются курсивом. Все произведения Пастернака (за исключением переписки с С. Бобровым) цитируются по изданию: Пастернак Б. Л. Полное собр. соч. в 11-и тт. без указания страниц.

Наши наблюдения показали, что следует говорить о фрагментах, равных предложению и при этом полностью совпадающих с условной строкой («Но разве можно вечно помнить это» Я5; фрагментах, включающих в условную строку несколько предложений («Жди. Не танцуй. От нас (к тебе) танцуют» Я6); и о фрагментах, превышающих размеры условной строки и, соответственно, не «укладывающиеся» в нее («Пробудиться — это не всегда / потерять». (Х5+2). В последнем случае «хвост» предложения может попадать, а может не попадать в метр основной части («Самый воздух весны — волокнистый /// и нескончаемый». (Ан 3 и неметричный фрагмент из шести слогов).

Встречаются в ранней прозе Пастернака и более протяженные метрические фрагменты, соответствующие сверхдлинным строкам («Смотри, стекла служат молебн и ртутные палочки встали на цыпочки» (Амф 7), двум и более строчкам («Потому что человек / это тоже доля сновидения» (Х 4+5); «А тишина все взвешивала каждый / вечерний предстоящий стебелек. / Утята, размышляя, ковыляли / в конвертах (Я5, три с половиной строки); «А там галки вернулись / со звезды на усопшие / силуэты Китай- /// города Х4, три строки).

Характерно, что особая метричность ранней пастернаковской прозы заметна уже при взгляде на оглавление соответствующего отдела в собраниях его сочинений: 39 из 47 фрагментов названы здесь по первым строчкам (тоже как стихи!), а из этих 39 — 13 (т. е. треть) имеют метрическую природу. Вот эти «случайно» возникшие строчки (на самом деле, появление метра в первой строке прозаического текста нельзя назвать случайностью: как раз в сильных позициях метр обычно и возникает): «Уже темнеет. Сколько крыш и спицей!..», «[Я спускался к Третьяковскому проезду...]», «У Дорогомиловской заставы», «[Вероятно, я рассказываю сказку...]», «Вот идет Реликвимини...», «Пробудиться — это / не всегда — потерять сновидение...»; «Звуки в этих улицах протяжные...», «Мы застаем Реликвимини / в то время...», «Ты ведь недавно уехал...», «Часто многие из нас...», «Два брата были словно два / профиля...», «— Ну ты уснешь теперь...», «Ночь. Только водопады...».

Соответственно, метрическими фрагментами часто начинаются и абзацы (строфы) в ранней прозе Пастернака: доля метрических зачинов оказывается свыше 40 %.

Приведем примеры только с двух первых страниц соответствующего тома:

Уже темнеет. Сколько крыш и спицей!	Я5
нагнули небо, как туманный / кустарник,	Я4+1
Но небо / еще не черное, оно	Я1+4
она не взрезает, не будит,	Амф3
шляпы, придыхания овалов	Х5
и то тут, то там приколлет улица	Х5д
а внизу, в разгоряченных, влажных	Х5
медь в музыкальных магазинах,	Я4 пеон
изнемогающие переплеты,	Я5 !
стертые ее наброски, как духи, / плавают	Х6+1
отражения в этих кубических	Ан3д
кубических флаконах окон;	Я4
там перед площадью в флаконах у нотариусов / душисто плавают	Я6г+2д
ненастоявшегося неба,	Я4 (пеон3)
с лепестками памятника и его поклонников.	Х3г+3д
Там целый томик / кленовых листьев разлетелся / какой-то грустно	Я2+4+2
грустно и кратко написанной повестью	Дак4
по кроткому умытому асфальту.	Я5
А несколько далее девушка	Амф4д
Вот вечер, воздух, / как обнаженная аллея.	Я2+4
и ветер, / завоевавший все и из всего	Я2+5
и указательные пальцы, / и сумрак целиком — как застонавший /	
заржавленный громадный флюгер, / пересекает кто-то площадь /	
по направлению ко мне, /	
минуя памятник великого	Я4+5+4+4+4+4
он наверное многое хочет	Ан3
заменить своей походкой,	Х4

Вот, вот, вот, он подходит, почти разбежавшись, и тут происходит /	
что-то странное:	Ан6+1
и припадает к тротуару,	Х4
он вынимает карандашик / из правого кармана и заносит /	
как бы готовясь написать	Я4+5+4
близко от рассыпанных зерен	Дак3
что старушка, думая, что он	Х5
что он крадет их, начинает / браниться,	Я4+1
в одинокий, пустынный, опавший /// воздух,	Ан3
они медики и думают, что он	Х6
И вот бегут, сбегаются разносчики с пустыми / лотками, а в студеной мгле	Я7+4
доказывает, что здоров и просто	Я5
Боже, да ведь это Реликвимини,	Х5
я с ним учился когда-то в гимназии.	Дак4
И он так хорошо писал мне сочинения...	Я6
в воздухе летят кареты,	Х4
толпу сшивают и распарывают, / сшивают и распарывают коготки.	Я4г+3г
и распарывают коготки огней.	Х6

Суммарная доля метричности рассмотренного отрывка составляет целых 44 %! Важно и то, что в материале представлены практически все силлабо-тонические метры, как двух-, так и трехсложные; это отличает рассматриваемый материал от трехсложниковой метризованной прозы Андрея Белого.

Интересно сопоставить случайные метры пастернаковской ранней прозы с характерными чертами стиха поэта. Как известно, этой теме посвящены два фундаментальных исследования наших ведущих стиховедов — В. Баевского и М. Гаспарова [Баевский 1988: 137–151; Гаспаров 1997: 502–517]. В общих чертах их наблюдения позволяют выделить такие особенности пастернаковской стихотворной метрики:

1. Разнообразие метров.
2. Стремление к экзотическим размерам и ритмическим вариантам.
3. Отталкивание от ямба в начальном периоде творчества и, соответственно, обилие трехсложников (особенно в ранних стихах).
4. В области ритмики — рисунок общемодернистский, но еще более форсированный (в четырехстопном ямбе — преобладание реальных ударений на первом и четвертом слогах). Соответственно — обилие длинных слов. Пиррихированность и даже трибрахированность (Гаспаров).
5. То же с окончаниями — особая любовь к дактилическим и гипердактилическим, «размытым», по Баевскому, что тоже позволяет поэту использовать длинные и сверхдлинные слова.
6. Обилие переносов.
7. Активность звукового начала, массивное использование аллитераций и ассонансов.

Все эти черты отразились и в нашем прозаическом материале.

1. Так, в нем встречаются, как уже говорилось, практически все размеры:

Я4 Но прежний город был иным.	01010101
Я5 И георгины, верно, щекотали ///	00010100010
холодком шею Реликвимини	
Х5 А ведь в нем, как в голубом белке	001000101
Х6 Как сырая папиросная бумага	001000100010
Х4+3 Тут оно цвело, цвело, опыляло стекла	1010101 / 001010
Х3+3 Столики как селезни / плоскими носами	1000100 / 100010
Ан3 Самый воздух весны — волокнистый /// и нескончаемый	0010010010
Д3 Детство запомнило полдни	10010010
Верно их было двенадцать	
Дк5м Сказка была начата, и Тальони умел /// рассказывать	1001001001001
Дк5ж Как из овчарен из окон ползут кучевые / полосы ///	
черной шерсти	10010010010010
Ам3м И вот он пошел как всегда...	01001001
Ам3ж Как будто они переходят	010010010
Ам5 Яснее и проще всего это было у листьев	010010010010010
Ан5 в середине и только отдельные лезут безлистные ветви...	0010010010010010

2. Встречаются достаточно экзотические метры — например, сверхдлинные:

Х9 Все скорее и скорее низвергались проливные ///	
люстры на скатерть	001000100010001010
Ам7 Смотри, стекла служит молебн и ртутные палочки встали на цыпочки.	

3. Достаточно высока доля трехсложников, особенно по сравнению с общим двусложниковым «фоном», характерным для русской прозы.

4. Пиррихированность.

На следующей остановке / согнувшись, входят ///	010000010 / 01010 Я4+2
четыре очень больших студента	
Трепещет площадью как прозрачной листвою	Я6 010100010001

5. Масса длинных «размытых» окончаний.

Как в просторных резных подстаканниках	00100100100 Ан3д
И прорываешься сквозь синюю /// изгородь испарин	Я4д
И сходятся затеплившиеся...	01000100000 Я3гд

6. Обилие переносов.

Ведь он из Петербурга. Надо / его наполнить. Как наполнить?	
010001010 / 01010101 Я4×2	

7. Активность «звукового сопровождения» метра.

Как в танце хотят дотянуться...

Это было бы любовью, / гибелью беглянки

И целая Шотландия каштановых волос / молилась, преклоненная /// и заломленная
на шальную лампу

В последнем примере, как видим, сочетается стихоподобная звуковая инструментовка, пиррихированность и дактилические окончания. При этом аллитерация на «ш» и «л» плавно переходит из метризованной в неметрическую часть; это явление (особенно характерное для прозы Набокова) мы, по аналогии с механизмом организации изображения в живописи, предлагаем называть термином американского искусствоведа Р. Арнхейма «оверлеппинг» [Арнхейм 1974: 112–114].

Еще один выразительный пример оверлеппинга в нашем материале: «И голубая лунная ночь волчка, как головокружение омутно *зажужжало все желтое*, размещенное. Спираль пела, но уже снящимся обоям и *чертила жужжание // меж ножек и ног. // И в мышцах гостей пела та же жужжащая, / июльски блаженно, полдневно // умывающая, лунная истома.*

Схема согласных в этом отрывке такова: ГЛ-ЛН-НЧ-ВЧ --- ГЛВЖН - Н — ЖЛ - ЖД - ПЛ-ПЛ — ЖН-ЖНЖН (МЕТР) - --ЖЖ-Л-ЖН-ЛНВ -- ЛН---

8. Наконец, добавим еще одна качество, считающееся традиционно присущим именно стихотворной речи (в отличие от прозаической) и встречающееся часто в ранней прозе Пастернака — обилие немотивированных (в том числе часто и метрически) повторов. Например, частое использование анафор («О, я указал бы ему...», «тогда» и т. д.).

9. Стихоподобие можно отметить и на содержательном уровне организации текста: это, прежде всего, насыщенная метафоричность, а также необычность разного строя, например: «Керосиновой белугой метался по столикам и в пиве зарезанный свет ламп».

Дальнейшая эволюция использования метра в прозе Пастернака, как уже говорилось, в общих чертах такова: сначала Пастернак заметно снижает уровень метричности в своей, как бы сказали сейчас, эссеистике и мемуаристике и вновь возвращается к метру в романе, используя его там в основном в виде своего рода курсива для выделения особенно «поэтических» (то есть, соотносимых со стихотворной речью) описаний природы и человеческих страстей. При этом, по предварительной оценке, метризация в романе охватывает около 30 процентов слогов текста, то есть встречается в романе значительно чаще, чем в метрически нейтральной прозе большинства русских прозаиков этого периода, средний показатель случайной метричности текстов которых редко превышает 20 процентов.

При этом довольно часто они, как уже было сказано, ведут себя в пастернаковской прозе не как вполне случайные, то есть оказываются так или иначе связанными со смыслом развертываемого прозаического повествования. Так, в самом начале 2-й книги романа, когда Живаго с семьей покидает столицу, сначала вполне «литературным» ямбом дается представление героя о глубинной России:

«я думал, что-то старорусское, былинное, / окладистая борода, поддевка, ремешок наборный», а затем начинается проникновение в речь героев романа фольклорного элемента: пословиц, часто рифмованных, и случайных метров «в стиле» народной песни: «нешто я стал бы в такую пору на чужой стороне пропадать», «семь троек в разгоне ходило», «Тракт наш знаменитый/ через всю Сибирь проложен,/ каторгой воспет».

Соответственно, изображению патриархального уклада варыкинской жизни семейства Живаго вдали от столиц метрически аккомпанируют аналоги строк типа: «занесенные снегом черты» и т. д. — вперемежку с чисто пастернаковской ритмикой и лексикой.

Другой выразительный пример, о котором нам уже приходилось писать [Орлицкий 2008: 591–592] — использование метра в изображении процесса создания Юрием Живаго стихотворения «Зимняя ночь» в девятой и десятой главках третьей части романа.

Мотив свечи и обозначающее ее слово (ямбическое по своей строению во всей парадигме склонения!) сначала появляется в реплике Лары, обращенной к Павлу, и сразу же — в метрическом контексте: «Зажги свечу и потуши (электричество)», это — условный Я 4, то есть, размер нечетных строк стихотворения. Дальнейшее описание действий со свечой насыщено разными по размеру метрическими фрагментами: «...держал для нее про запас (Амф3) // их нераспечатанную пачку (Х5). Он сменил огарок... (Х3) <...> Пламя захлебнулось стеарином (Х5), постреляло во все стороны трескучими (звездочками)» (Х6), завершает разноголосицу которых условное двустишие — и снова ямбическое: «Во льду оконного стекла/ на уровне свечи...», где присутствует уже не только размер будущего стихотворения, но и его характерная черта — разностопность (4+3, каталектика м/м).

В конце следующей главки Живаго рассуждает о Блоке, и тоже вполне метрично: «Вдруг Юра подумал, что Блок...» (Амф3), «...под звездным небом современной улицы...» (Я5), «...что никакой статьи о Блоке...» (Я4), «...что надо просто написать...» (Я4), «...как у голландцев, с морозом, волками и темным еловым / лесом» (Дак5+1). Затем следует описательное неметрическое предложение, и вновь возвращается искомый ямб: «Сквозь эту скважину просвечивал / огонь свечи...» (4+2, снова условное разностопное двустишие, каталектика д/м), причем среди его поэтических по лексике характеристик еще раз мелькает аналог ямбической строки — «почти с сознательностью взгляда». Наконец появляется и первая строка будущего стихотворения: «Свеча горела на столе. / Свеча горела...» — тоже Я 4+2, только с иной каталектикой (м/ж).

Таким образом, можно сказать, что в рассматриваемом отрывке происходит постепенное приближение условной строки к метрической модели будущего стихотворения: сначала «находится» основной размер Я 4, затем — разностопность, следом — конкретная формула разностопности и наконец — каталектика.

Разумеется, трудно предположить, что Пастернак воспроизводит эту работу внутреннего ритмического сознания своего героя-поэта сознательно — скорее можно говорить о стенограмме собственного творческого акта. Тем не менее,

создаваемый в ней нестандартный метрический рисунок безусловно подводит читателя к восприятию определенной схемы метра, которая затем обнаруживается им в стихотворении Живаго.

Нетрудно заметить тут параллель с описанием творческого акта у другого поэта-персонажа, тоже вполне автобиографического — Годунова-Чердынцева из романа В. Набокова «Дар».

Характерно, что два крупнейших русских поэта-прозаика, создавая свои романы о поэтах, обращают в них особое внимание на творческий акт, и в частности — на работу по поиску метра: очевидно, этот мотив был особенно актуален для стихотворцев, при всем своем новаторстве безусловно ориентированных на классические метры.

Наконец, можно предположить, что не вполне грамматически правильное сочетание наречного оборота «и то и дело» с обозначающим непрерывное действие глаголом «горело» в конце «Зимней ночи» — это не только проявление стихотворной девиации, но и своего рода отсылка к тексту дневника Живаго: «Гладят и то и дело из непротопившейся печки подкладывают жаром пламенеющий уголь (в ляскающий крышкой, как зубами, /духовой утюг)», в котором, как видим, тоже спонтанно появляется метр (на этот раз, хорей).

Таким образом, стихотворный текст оказывается тесно связанным с разными фрагментами прозаического повествования, в полном смысле слова порождается им.

Особенно выразительны случайные метры в так называемых близнецах [Bodin 1976: 85–161] отрывках романа; здесь они безусловно напоминают стихотворный стиль Пастернака: и лексикой, и характером образного строя, и метрическими ходами, изобилующими пропусками ударений и длинными клаузулами. При этом в случайных метрах поэт крайне разнообразен: он использует как двухсложниковую, так и трехсложниковую метризацию, причем размер стихотворения далеко не всегда совпадает с размерами возникающих в параллельной прозе случайных строк. Приведем несколько примеров таких строк: «Но давай и безумствовать, сердце мое...» — Амф4, смысловая параллель к стихотворению «Осень», Я5; «...И митингуют каменные здания» — Я5 с типично пастернаковской дактилической клаузулой вместо Я4 с чередованием мужских и женских клаузул в параллельном стихотворении «На Страстной»; случайная строка шестистопного ямба «...что вот теперь земля расступится под ней» вместо хореического размера «Магдалины», 2; ямбические же псевдостроки «...весь внутренне сверкал и плакал» и «...быть женщиной, быть электричеством, внушать любовь» вместо хореических в отрывке, близнечном с «Объяснением». Еще более выразительно выглядит метрическая разнородность в больших фрагментах, содержащих по несколько случайных строк разного размера: так, с пятистопным ямбом «Августа» с его альтернансом дактилических и женских клаузул вступают в диалог в соответствующем прозаическом отрывке Х4 («Точно дар живого духа...»; «Заставлял природу, лес...»), Х5 («...солнцем окрыленному пространству»), Я6 («... и парой крыльев выходил из-под лопаток»),

Ан4 («Окрыленность дана тебе, чтобы на крыльях...»). В этом окружении совпадение размеров — «И оно мутилось от угара...» в близнечном «Марту» отрывке — выглядит скорее как исключение, подтверждая являющееся рядом правило: «Она летела вниз с отвесов» — вполне пастернаковская строка, но — Я4!

Случайный метр нередко может сопровождаться в прозе романа также усиливающим стихоподобный эффект звуковым повтором (например: «к козырьку/ красноверхой форменной фуражки»), который может появляться в повествовании без метра («Их вез на белой ожеребившейся кобыле лопоухий, лохматый, белый, как лунь, старик») — в таких случаях, на наш взгляд, тоже есть все основания говорить, что перед нами — результат влияния на прозу ориентированного на произнесение вслух стихового типа текста [Фатеева 2003].

Следует отметить также особую роль метризации в дневнике Живаго, расположенном ровно в центре романа — в части девятой, в самом начале второй книги романа. Начинаются эти «разного рода записи» прямой отсылкой к чужому стихотворному слову — желанию «сказать вместе с Тютчевым». В дневнике автор впервые в романе дает слово самому Живаго; дневник носит лирический по преимуществу характер; в нем обильно цитируются поэты-предшественники. Кроме того, здесь же описывается семейное чтение Живаго, причем кроме прозы это — пушкинские «Евгений Онегин» и поэмы (т. е. стихотворные, но эпические произведения!).

Далее здесь же приводятся рассуждения героя об искусстве вообще: «искусство не название раздела», — пишет он ямбом, автоматически отсылающим к «Моцарту и Сальери» («Мне это ясно как простая гамма / родился я с любовью к искусству»). «Мне это ясно, как день», — вторит пушкинскому герою Живаго, вставляя далее в свою речь еще несколько ямбических пятистопников: «И мне искусство никогда не...»; «...но скорее/ таинственной и скрытой частью»; «крупница этой силы входит».

Интересно, что Живаго, как и Пушкин, использует в своем рассуждении о своем творчестве обобщенное слово «искусство». По Живаго, оно — не разряд или область, а «название примененной в нем (произведении — Ю. О.) силы или разработанной истины». О силе же гармонии (а следом — «и о заботах низкой жизни», в коих постоянно пребывает Живаго») как о главной особенности искусства говорит у Пушкина Сальери, вообще, в отличие от Моцарта, больше рассуждающий о творчестве и его законах.

Вообще в дневнике постоянно соседствуют условные двухсложники живаговской прозы и пушкинские ямбы:

«Этот	
упрек предупрежден стихами	
из «Родословной».	(условный ямб Пастернака)
«Я мещанин, я мещанин».	(Я4 Пушкина)
И из «Путешествия Онегина»:	(условный Х5 Пастернака)
«Мой идеал теперь — хозяйка <...>»	(Я4 Пушкина, 3 строки)

Следующей онегинской цитате предшествует абзац, состоящий из трех подряд строк условного Я 5, плавно переходящего в условный Амф 3 («внутри» слова «внизу», попадающего одновременно в шестую стопу третьей ямбической и первую — трехсложниковой цепи слогов):

«В седьмой главе Евгения Онегина -
весна, пустующий за выездом Онегина
господский дом, могила Ленского внизу (Я5, проза Пастернака)
внизу, у воды, под горою. (Амф3)
И соловей, весны любовник, (Я4, Пушкин)
Поет всю ночь. Цветет шиповник».

Отметим тут дополнительно тавтологическую рифму «Онегина-Онегина» в прозе и то, что абзацем ниже цитата из народного тонического стиха предваряется дактилической характеристикой изображения другого Соловья — былинного разбойника: «Как хорошо про него говорится!»

Еще один похожий пример — из открывающей ту же девятую часть записи Живаго; здесь в диалог вступает ямб Тютчева и случайные метры Пастернака:

«Как часто летом (Я3 Пастернак)
хотелось сказать вместе с Тютчевым: (Амф3 Пастернак)
Какое лето, что за лето! (Я4 Тютчев, 4 строки)
Ведь это, право, волшебство,
И как, спрошу, далось мне это,
Так, ни с того и ни с сего?»
Какое счастье (Я2 Пастернак)
работать на себя (Я3 Пастернак).
(и семью с зари да зари, сооружать кров, возделывать землю в заботе о пропитании, создавать свой мир, подобно Робинзону, подражая творцу в сотворении вселенной, вслед за родной матерью производя себя вновь и вновь на свет!)».

Оставляя в стороне безусловную смысловую переключку-полемику текстов, осложненность ритмической игры особенностями тютчевского четверостишия (полноударностью первой строки и наличием сверхсхемных), отметим лишь, что в этом фрагменте, как и в приведенных выше «пушкинских», переход от прозы к стиху осложнен появлением между ямбом прозы и стиха «прокладкой» трехсложниковой (или хореической) прозы, — то есть, тоже стихоподобной, но иной по структуре.

В заключение хотелось бы отметить одну характерную aberrацию. В комментариях к последнему собранию сочинений Пастернака цитируется текст телеграммы Бориса Леонидовича Боброву 31 января 1917 г.: «К весне закончу книгу прозы» [Пастернак 2004. III: 596]; это Я4. Однако в публикации. М. Рашковской (1996) конец этой телеграммы звучит по-другому, и главное — совсем неметрически: «Готовлю книгу прозы к весне» [Борис Пастернак и Сергей Бобров 1996: 105].

Очевидно, здесь комментаторы переписки с Бобровым цитировали Пастернака по памяти: тем более характерно, что фраза поэта запомнилась именно в метрической форме, характерной для его ранней прозы.

Литература

Анисова А., Орлицкий Ю. К типологии прозиметрического текста: стих и проза в романе «Доктор Живаго» (совместно с А. Н. Анисовой) // Литературный текст: проблемы и методы исследования. III. Тверь, 1997. С. 114–129.

Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974. 392 с.

Баевский В. Стихосложение Б. Пастернака // Проблемы структурной лингвистики. 1984. Ежегодник. М., 1988. С. 137–151.

Белый А. О художественной прозе // Горн. № II–III. 1919. С. 49–55; № 5. 1920. С. 47–54.

Борис Пастернак и Сергей Бобров. Письма четырех десятилетий / Публ. М. А. Рашковской. Stanford, 1996 (Stanford Slavic Studies. Vol. 10). 165 p.

Гаспаров М. Стих Б. Пастернака // Гаспаров М. Избранные труды. В 3-х тт. Т. III. М., 1997. С. 502–517.

Клинг О. Борис Пастернак и символизм // Вопросы литературы. 2002. № 2. <http://www.philology.ru/literature2/kling-02.htm>

Лавров А. Андрей Белый и Борис Пастернак: Взгляд через «Марбург» // Лавров А. Андрей Белый: Разыскания и этюды. М., 2007. С. 306–322.

Орлицкий Ю. «Доктор Живаго» как проза поэта // Russian Literature. XLI (1997). № 4. P. 505–517.

Орлицкий Ю. Русская проза XX века: реформа Андрея Белого // Андрей Белый. Публикации. Материалы. М., 2002. С. 169–182.

Орлицкий Ю. Динамика стиха и прозы в истории русской словесности. Монография. М., 2008. 845 с.

Орлицкий Ю. Ритмическая структура симфоний Андрея Белого: у истоков реформы русской прозаической строфики // Андрей Белый в движении эпох: К 125-летию со дня рождения. М., 2008. С. 286–298 (а).

Пастернак Б. Полное собр. соч. с приложениями в 11 тт. Т. III. Проза. М., 2004. 630 с.

Пастернак Б. Несколько положений // Пастернак Б. Полное собрание сочинений с приложениями в 11 тт. Т. V. Статьи, рецензии, предисловия. М., 2004. С. 23–26.

Фатеева Н. Поэт и проза. М., 2003. 399 с.

Bodin Per Arne. Pasternak and Christian art // Boris Pasternak. Essays. 1976. С. 85–161.

Yu. B. Orlitsky
Russian State University for the Humanities
(Russia, Moscow)
ju_b_orlitski@mail.ru

SYLLABOTONIC METERS IN THE EARLY AND LATE B. PASTERNAK'S PROSE

The prose by Boris Pasternak was par excellence «the prose of poet». It means that we can easily find the features of verse in its structure. First of all it is a syllabotonic metrics: the chains of alternative stressed and unstressed syllables covering over 40 percents of the text. In the early period it was explained with the powerful influence by Andrey Bely's experimental prose, but then Pasternak was taking his own manner of prose syllabotonization.

The prose syllabometric metrics by Boris Pasternak seems to be the same with his poetry one: it is characterized by a wide variety of meters, the quest for the exotic meters and rhythmic variations, pushing off iambic in the initial period of creativity and, consequently, the abundance of ternary meters (especially in the early poems). In the field of rhythm — modernistic picture but even more forced (in iambic tetrameter — the predominance of real stress on the first and fourth syllables). Respectively — an abundance of long words and pyrrhic and tribrachic feet (Gasparov). A special predilection for dactylic and giperdactylic clauses, the abundance of enjambements. Active sound organization, massive use of alliteration and assonance. At last, it's possible to say about the unmotivated abundance of repeats (including metrical). Verselikeness can be noted also at the semantic level of the text organization, above all, full of metaphors, as well as unusual shaped structure.

Key words: Syllabometric Metrics in Prose, Pasternak's Prose, Andrey Bely, Poetics.

References

Anisova A., Orlitsky Yu. K tipologii prozimetricheskogo teksta: stikh i proza v romane «Doktor Zhivago» (sovместно с А. Н. Анисовой) [*To the Typology of Prosymetric Text: Verse and Prose in the Novel Dr. Zhivago*] // Литературный текст: проблемы и методы исследования [The Literary Text: Problems and Research Methods]. Vol. III. Tver, 1997. P. 114–129. (In Russ.)

Arnkheym R. Искусство и визуальное восприятие [Arnheim R. Art and visual perception]. М., 1974. 392 p. (In Russ.)

Bayevsky V. Stikhoslozheniye B. Pasternaka [Pasternak's poetry] // Probl. struktur. Lingvistiki [Problems of structure linguistics]. 1984. Yezhegodnik. М., 1988. P. 137–151. (In Russ.)

Bely A. O khudozhestvennoy proze [On artistic prose] // Gorn. № II–III. 1919. P. 49–55; № 5. 1920. P. 47–54. (In Russ.)

Boris Pasternak i Sergey Bobrov. Pisma chetyrekh desyatiley [Boris Pasternak and Sergei Bobrov. Letters of Four Decades] / Publ. M. A. Rashkovskoy. Stanford, 1996 (Stanford Slavic Studies. Vol. 10). 165 p. (In Russ.)

Gasparov M. Stikh B. Pasternaka [B. Pasternak` Verse] // Gasparov M. Izbrannye trudy. V 3-kh tt. [Selected Works. In 3 vols.] Vol. III. M., 1997. P. 502–517. (In Russ.)

Kling O. Boris Pasternak i simbolizm [Boris Pasternak and Symbolism] // Voprosy literatury. 2002. № 2. <http://www.philology.ru/literature2/kling-02.htm> (In Russ.)

Lavrov A. Andrey Bely i Boris Pasternak: Vzglyad cherez «Marburg» [Andrei Bely and Boris Pasternak: A glance through Marburg] // Lavrov A. Andrey Bely: Razyskaniya I etyudy [Andrey Bely: Investigations and Etudes.] . M., 2007. P. 306–322. (In Russ.)

Orlitsky Yu. «Doktor Zhivago» kak proza poeta [*Doktor Zhivago* as Poet's Prose] // Russian Literature. Vol. XLI (1997). № 4. P. 505–517. (In Russ.)

Orlitsky Yu. Russkaya proza XX veka: reforma Andrey Belogo [Russian prose of XX century: the reform of Andrei Bely] // Andrey Bely. Publikatsii. Materialy [Andrei Bely. Publications. Materials.]. M., 2002. P. 169–182. (In Russ.)

Orlitsky Yu. Dinamika stikha i prozy v istorii russkoy slovesnosti. Monografiya [Dynamics of verse and prose in the history of Russian literature. Monograph.]. M., 2008. 845 p. (In Russ.)

Orlitsky Yu. Ritmicheskaya struktura simfony Andrey Belogo: u istokov reformy russkoy prozaicheskoy strofiki [Rhythmic structure of Andrey Bely's symphonies: at the sources of reformation of Russian prose stanzas] // Andrey Bely v dvizhenii epokh: K 125-letiyu so dnya rozhdeniya [Andrey Bely in the movement of epochs: To the 125th anniversary from his birthday]. M., 2008. P. 286–298 (a). (In Russ.)

Pasternak B. Polnoye sobr. soch. s prilozheniyami v 11 tt. T. III. Proza [Complete Works with Supplements in 11 vols. Prose]. M., 2004. 630 p. (In Russ.)

Pasternak B. Neskolko polozheny [Few Comments] // Pasternak B. Polnoye sobraniye sochineny s prilozheniyami v 11 tt. T. V. Statyi, retsenzii, predisloviya [Complete Works with Supplements in 11 vol. V. Articles, reviews, prefaces]. M., 2004. P. 23–26. (In Russ.)

Fateyeva N. Poet i proza [Poet and Prose]. M., 2003. 399 p. (In Russ.)

Bodin Per Arne. Pasternak and Christian art // Boris Pasternak. Essays. 1976. P. 85–161.

Журина В. В

Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН (по договору)

(Россия, Москва)

zhvictoria998@gmail.com

Скулачева Т. В

Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН

Институт языкознания РАН

(Россия, Москва)

skulacheva@yandex.ru

МЕТРИКА И РИТМИКА ЯПОНСКОГО СТИХА: МЕТОДЫ АНАЛИЗА¹

В работе показано, как с помощью использования современных точных методов можно доказать, что в японском стихе урегулированы именно моры, а не слоги. Кроме того, показаны варианты подсчетов, которые позволяют описать не только метрику (идеальную метрическую схему, к которой стремятся все сроки), но и ритмику (тенденции в реализации этой метрической схемы в реальных строках) такого стиха. Также проведены подсчеты по типичному расположению особых маркеров членения *кирэдзи*, характерных для японского языка. Они подчеркивают концы строк, а находясь внутри сроки — середину хайку, то есть середину второй из трех строк. Анализ проводился на материале 1000 хайку (3000 строк) классического японского поэта 17 в. Мацуо Басё. Было подсчитано количество мор и количество слогов (с учетом дифтонгов и без учета дифтонгов, так как наличие дифтонгов является дискуссионным в научной литературе). Оказалось, что если учитываются моры, то стандартную структуру 5-7-5 имеют более 85% хайку, а если использовать любой вариант подсчета слогов, то структуру 5-7-5 имеет только около половины хайку (46,8% — с учетом дифтонгов и 56,2% — без учета дифтонгов). Таким образом, в японском стихе урегулированы моры, а не слоги. Наиболее частотными ритмическими вариантами хайку Басё являются 6-7-5, 5-8-5, 7-7-5 и 6-8-5. Из маркеров членения *кирэдзи* используются преимущественно -уа (46,4% от всех *кирэдзи*) и -капа (25,3% от всех *кирэдзи*). Они в равной мере маркируют концы любой из трех строк, внутри же строки предпочитают позицию в середине 2-ой строки, то есть ровно посередине хайку.

¹ Работа выполнена по гранту РНФ № 18-18-00503.

Ключевые слова: моры или слоги в японском стихе, метрика и ритмика японского стиха, кирэдзи в стихе.

Разграничение систем стихосложения — одно из важнейших направлений работы в современном стиховедении. С этой точки зрения японский стих представляет особый интерес, так как в литературе высказываются две разные точки зрения на то, какие именно единицы урегулированы в японском стихе. Часть исследователей считает, что моры, а часть — что слоги². Современные точные методы позволяют дать достаточно определенный и доказательный ответ на этот вопрос, но насколько нам известно, они пока не применялись к японскому стиху.

Постараемся показать, как точные методы позволяют определить основную единицу, на подсчете которой основан стих, описать не только метрику, но и ритмику японского стиха, а также отметить еще целый ряд интересных особенностей этого стиха.

Итак, моры или слоги? Ответ на этот вопрос получить просто: посчитаем оба параметра на достаточном материале и сравним, какой из параметров окажется более отчетливо урегулированным. В качестве материала были выбраны хайку классического японского поэта XVIII века Мацуо Басё (1000 хайку, 3000 строк). Хайку — традиционный тип трехстрочной строфы, где длина строк — 5-7-5 единиц. Проводился подсчет количества мор и отдельно количества слогов, причем внутри количества слогов проводилось два типа подсчета: исходя из концепции, утверждающей, что дифтонги в японском есть, и исходя из концепции, что дифтонгов в японском нет³. Например:

Деление на моры: hi-to shi-gu-re / tsu-bu-te ya fu-t-te / Ko-i-shi-ka-wa
(5-7-5)

Деление на слоги без дифтонгов: hi-to shi-gu-re / tsu-bu-te ya fut-te / Ko-i-shi-ka-wa
(5-6-5)

Деление на слоги с дифтонгами: hi-to shi-gu-re / tsu-bu-te ya fut-te / Koi-shi-ka-wa
(5-6-4)

Подсчеты показали, что урегулированы в стихе именно моры, и любой подсчет слогов, как с дифтонгами, так и без них, дает несопоставимо более слабую урегулированность, чем подсчет мор. Таким образом, в японском стихе базовой единицей, по которой выравнивается длина строки, является именно мора, а не слог (см. Таблицу 1 и Рис. 1).

Если считаются моры, то традиционная структура 5-7-5 соблюдается в 85% случаев, а при подсчете слогов любым из описанных способов — около половины

² Многие лингвисты считают, что единицей метра в японской поэзии является мора [McCawley 1968; Nomma 1983; Vance 1987; Poser 1990; Kubozono 1999]. Тем не менее, есть авторы, которые, описывая структуру японского стиха, используют термин «слог» [Henderson 1958; Shirane, Suzuki, Lurie 2016].

³ В японском языке сочетания гласных *ai*, *oi*, *ui*, могут являться как дифтонгами, так и простыми сочетаниями гласных, образующими два слога [Kubozono 2015: 221–222].

Таблица 1. Хайку с традиционной структурой 5-7-5 и хайку с отклонениями при подсчете мор, слогов без учета дифтонгов и слогов с учетом дифтонгов. 1000 хайку

Ритмическая единица	Кол-во хайку без ритм. откл. (5–7–5)	% хайку без ритм. откл. от всех хайку (1000)	Кол-во хайку с ритм. откл.	% хайку с ритм. откл. от всех хайку (1000)
Моры	857	85,70%	143	14,30%
Слоги без учета дифтонгов	562	56,20%	438	43,80%
Слоги с учетом дифтонгов	468	46,80%	532	53,20%

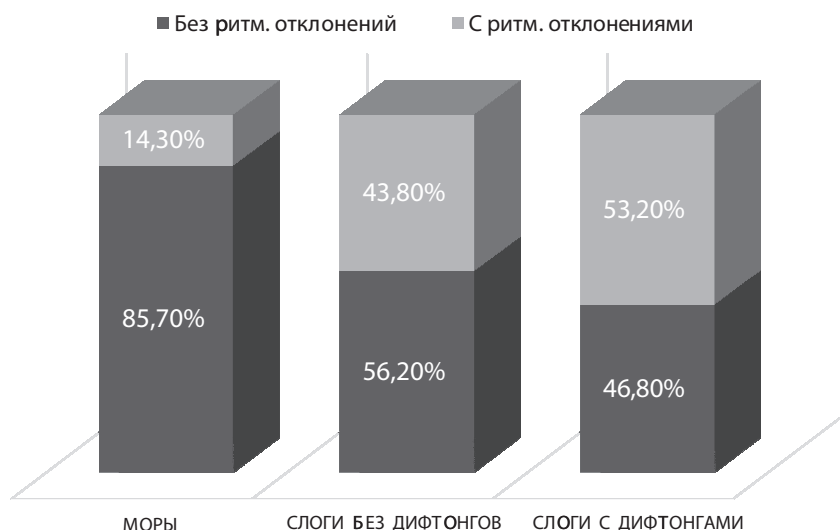


Рис. 1. Хайку с традиционной структурой 5-7-5 и хайку с отклонениями при подсчете мор, слогов без учета дифтонгов и слогов с учетом дифтонгов. 1000 хайку

хайку имеет структуру с отклонениями. Это позволяет заключить, что японский стих основывается на подсчете количества мор, а не количества слогов.

Итак, метрика японского стиха основывается на подсчете мор, а идеальная схема хайку — три строки, содержащие 5-7-5 мор. Какова же ритмика японского стиха, то есть как реализуется эта идеальная схема в конкретных строках? Важно отметить, что если ритмика силлабо-тоники — это пропуск ударений и, гораздо реже и не во всех языках и не во все периоды, добавление/усечение слогов, то ритмика силлабики, по-видимому, — это добавление и усечение слогов по сравнению с метрической схемой. Если таких отклонений оказывается слишком много, чтобы с уверенностью свести стих к одной метрической схеме, можно говорить не просто о ритмике, то есть реализации метра (как в исследуемом японском материале), а о нестрогой силлабике, которую мы встречаем как на начальном этапе формирования силлабики

(шумерский, [Skulacheva et al. 2018; Molina et al. 2019; Саркисов 2022]), так и на этапе расщатывания строгих силлабических метров (французская метрика конца XIX — начала XX века [Скулачева, Хотинец 2020], башкирская метрика XX в. [Орехов 2019]). То же касается стиха, основанного на подсчете мор. В нем есть идеальная метрическая схема и ее реальные реализации в конкретных строках, то есть ритмика. Соотношение такого стиха с античным квантитативным стихом заслуживает отдельного исследования совместно со специалистами по античной метрике.

Рассмотрим же ритмику хайку, являющуюся реализацией идеальной схемы 5-7-5 мор. Результаты представлены на Рис. 2 и 3.

Интересно, что если в силлабо-тонике разные стопы, например, четырехстопного ямба в разной степени подвержены пропуску ударения, так и первая, вторая и третья строки хайку также подвержены отклонениям в разной степени (см. Рис. 4).

Как мы видим, более 70% обнаруженных отклонений оказалось в первой строке хайку, которая, по-видимому, является ритмически менее стабильной, около 22% — на вторую строку и только чуть более 7% отклонений приходится на последнюю строку, выполняющую что-то вроде роли ударной константы на последней стопе русского ямба, то есть максимально стабильный и невариативный конец структуры.

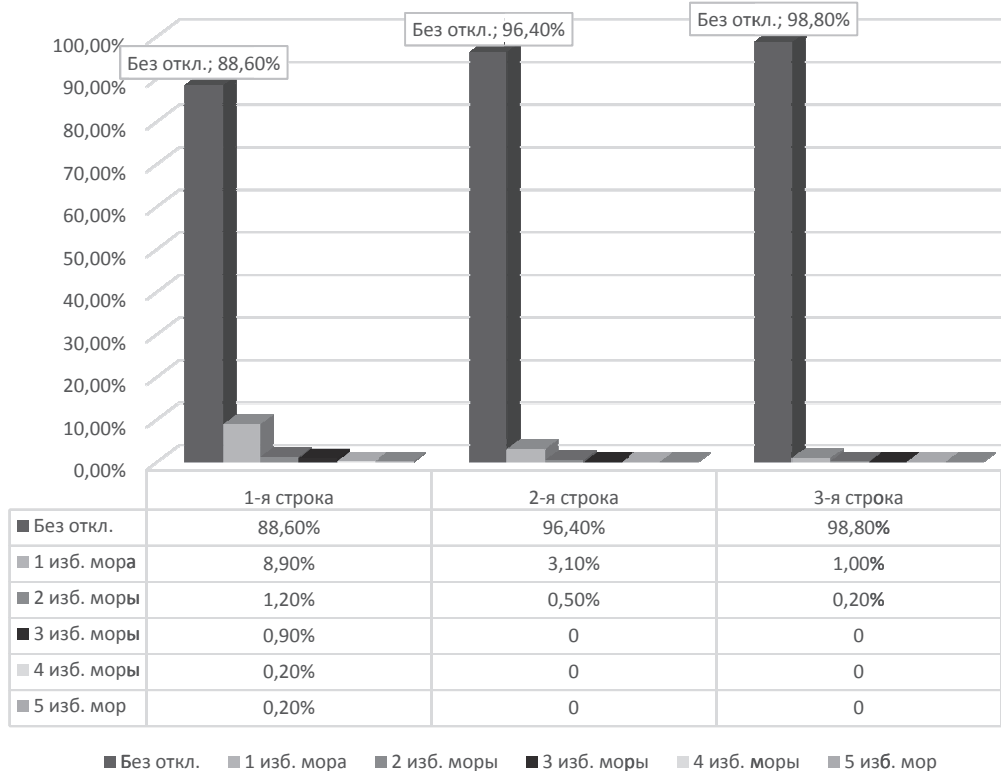


Рис. 2. Длина первой, второй, третьей строк хайку

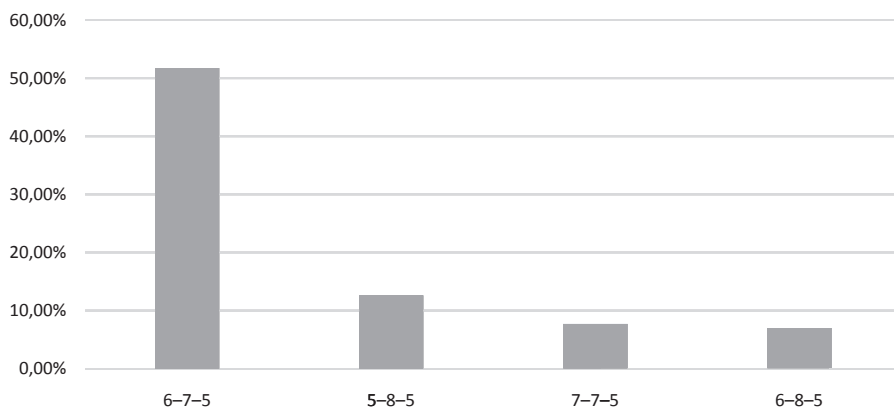


Рис. 3. Наиболее частотные ритмические варианты хайку с отступлениями от идеальной метрической схемы 5-7-5

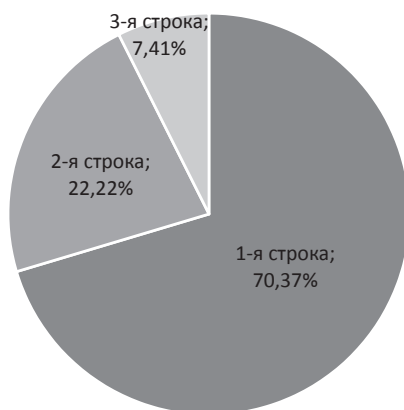


Рис. 4. Распределение обнаруженных ритмических отклонений по строкам хайку

Есть еще одна особенность японского стиха, интересная не только применительно конкретно к японскому стиху, но и типологически, для выявления общих особенностей стихотворной формы как таковой. Известно, что главный, самый стабильный признак стиха, сохраняющийся вплоть до границы с прозой, — деление на строки. В стихе на любом языке имеется целый набор маркеров конца строки (рифма, окончания определенного типа, слабая синтаксическая связь между строками и т. д.), а также маркеров основного внутристихового членения — цезуры. В японском существует свой дополнительный способ подчеркнуть членение — так называемые кирэдзи, слова, обозначающие конец синтагмы и предшествующие паузе [см. Higginson 1985: 102; Gilbert, Yoneoka 2000: 17]. Они могут возникать и в прозе, но в стихе подчеркивают стиховое членение. В 75,3%

проанализированных хайку были обнаружены кирэдзи. Некоторые хайку содержали более одного кирэдзи.

Всего выделяют 18 кирэдзи [Shirane 1998: 100], при этом наиболее часто членение подчеркивается двумя кирэдзи — *-ya* (46,4%) и *-kana* (25,3%), другие кирэдзи встречаются несопоставимо реже.

На Рис. 5 и 6 показано расположение разных типов кирэдзи в конце каждой из строк и внутри строки.

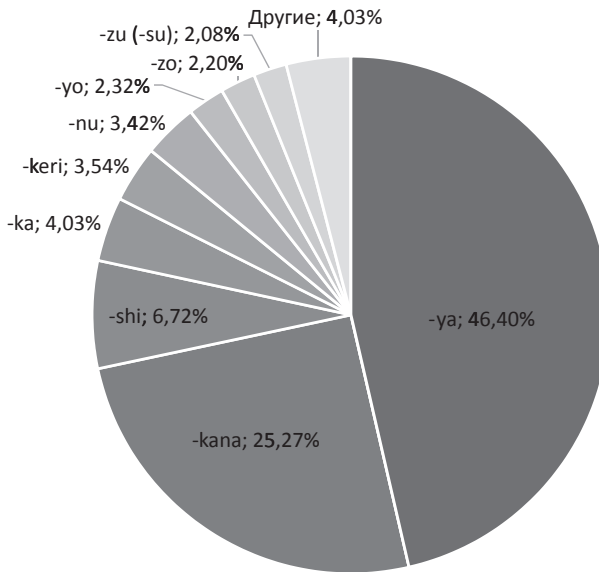


Рис. 5. Распределение различных кирэдзи в хайку



Рис. 6. Маркеры членения на конце строк

Как мы видим, кирэдзи встречаются достаточно равномерно в конце первой, второй и третьей строк, то есть подчеркивают концы любой из строк с равной вероятностью. Однако не все кирэдзи встречаются на концах строк. 10,13% маркеров членения расположены внутри строки, при этом большая часть кирэдзи, встретившихся внутри строки, приходится на середину хайку, то есть на середину второй строки (см. Рис. 7).



Рис. 7. Маркеры членения внутри строки

Таким образом, использование точных методов позволяет решить дискуссионный вопрос о том, в каких единицах измеряется длина строки в японском стихе, доказать, что такой единицей являются моры, описать ритмику японского стиха, то есть варианты реализации стандартной схемы 5-7-5, выяснить роль маркеров членения кирэдзи в стихе и показать, что они маркируют приблизительно в равной степени концы первой, второй и третьей строк хайку, а внутри строки предпочитают позицию в середине хайку — в середине второй строки.

Литература

- Орехов Б. В. Башкирский стих XX века. СПб, 2019.
- Саркисов И. В. Метрические закономерности тайской и бирманской поэзии : дис. ... канд. филол. наук / М., 2022.
- Скулачева Т. В., Хотинец Н. Л. Силлабическая система стихосложения на этапе формирования и на этапе расшатывания: неклассические силлабические метры // ВАПросы языкознания: Мегасборник наностатей. Сборник статей к юбилею В. А. Плунгяна. М., 1920. С. 141–152.
- Gilbert R., Yoneoka J. From 5–7–5 to 8–8–8: An Investigation of Japanese Haiku Metrics and Implications for English Haiku // Journal of the Foreign Language Education Center, 2000. P. 1–35.

Higginson W. J., Harter P. *The Haiku Handbook: How to write, share, and teach haiku*. New York: McGraw Hill Book Company, 1985. 352 p.

Homma Y. The rhythm of tanka, short Japanese poems // *Proc. XIIIth Int. Congr. Linguistics* (Tokyo 1982), 1983. P. 618–624.

Kubozono H. Diphthongs and vowel coalescence // *Handbook of Japanese phonetics and phonology* / ed. by H. Kubozono. Berlin: De Gruyter Mouton, 2015. P. 215–250.

Kubozono H. Mora and syllable // *The handbook of Japanese linguistics* / ed. by Nat-suko Tsujimura. Wiley-Blackwell, 1999. P. 31–61.

Molina M., Roudik N., Sideltsev A., Skulacheva T. The Most Ancient Verse in the World: Sumerian, Akkadian, Hittite // *Quantitative Approaches to Versification*. Prague, 2019. P. 173–182.

McCawley J. D. The phonological component of a grammar of Japanese. The Hague: Mouton, 1968. 208 p.

Poser W. J. Evidence for foot structure in Japanese // *Language*. Vol. 66, № 1. 1990. P. 78–105.

Shirane H. *Traces of Dreams: Landscape, Cultural Memory, and the Poetry of Bashō*. Stanford: Stanford University Press, 1998. 381 p.

Shirane H., Suzuki T., Lurie D. *The Cambridge History of Japanese Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. 865 p.

Skulacheva T., Molina M., Roudik N., Sideltsev A. How to Study Rhythm in Sumerian and Hittite // *Nordmetrik* 2018. Stockholm, 2018. P. 6–7.

Vance T. J. *An introduction to Japanese phonology*. Albany: State University of New York Press, 1987. 226 p.

V. V. Zhurina

*V. V. Vinogradov Institute of Russian Language, Russian Academy of Sciences
(Russia, Moscow)
zhvictoria998@gmail.com*

T. V. Skulacheva

*V. V. Vinogradov Institute of Russian Language, Russian Academy of Sciences
Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences
(Russia, Moscow)
skulacheva@yandex.ru*

METER AND RHYTHM OF JAPANESE VERSE: METHODS OF ANALYSIS

It is shown that the use of modern precise methods of Verse Study helps to get an explicit answer to the question whether morae or syllables are regulated in Japanese verse. Our study proves that these are morae. Other types of calculations are shown which

help to describe not only meter (an ideal scheme to which tend to coincide the majority of lines) but also rhythm (actual realization of ideal scheme in particular lines). Also, the distribution of segmentation markers (*kireji*) in a verse line is studied. They mark ends of lines and within a line — the middle of haiku, that is the middle of the second line. 1000 haiku (3000 lines) of Japanese poet of 17th century Matsuo Basho are studied. Haiku — a three-line poem with 5-7-5 morae in its lines. The number of morae, number of syllables (taking into account diphthongs and taking no diphthongs into account) were calculated (the existence and exact set of diphthongs is a matter of discussion in linguistic literature). It turned out that if morae are calculated then more than 85% of haiku has standard structure 5-7-5. If syllables are calculated in any way, only about half of haiku has standard structure 5-7-5 (46,8 % where potential diphthongs are taken into account and 56,2% where no diphthongs are taken into account). The most typical rhythmical variants of Basho haiku are in addition to 5-7-5 also much rarer 6-7-5, 5-8-5, 7-7-5, 6-8-5. Among *kireji* markers *-ya* (46,4%) and *-kana* (25,3%) are the most frequent. They mark ends of any of three lines and when they occur within a line, they prefer the position in the middle of haiku, that is in the middle of a second line.

Key words: morae or syllables in Japanese verse, meter and rhythm in Japanese verse, *kireji* in verse

References

- Gilbert R., Yoneoka J. From 5–7–5 to 8–8–8: An Investigation of Japanese Haiku Metrics and Implications for English Haiku. *Journal of the Foreign Language Education Center*, 2000, pp. 1–35.
- Higginson W. J., Harter P. *The Haiku Handbook: How to write, share, and teach haiku*. New York: McGraw Hill Book Company, 1985, 352 p.
- Homma Y. The rhythm of tanka, short Japanese poems. *Proc. XIIIth Int. Congr. Linguistics (Tokyo 1982)*, 1983, pp. 618–624.
- Kubozono H. Diphthongs and vowel coalescence. *Handbook of Japanese phonetics and phonology*, ed. by H. Kubozono. Berlin: De Gruyter Mouton, 2015, pp. 215–250.
- Kubozono H. Mora and syllable. *The handbook of Japanese linguistics*, ed. by Nat-suko Tsujimura. Wiley-Blackwell, 1999, pp. 31–61.
- McCawley J. D. *The phonological component of a grammar of Japanese*. The Hague: Mouton, 1968, 208 p.
- Molina M., Roudik N., Sideltsev A., Skulacheva T. The Most Ancient Verse in the World: Sumerian, Akkadian, Hittite. *Quantitative Approaches to Versification*. Prague, 2019, pp. 173–182.
- Orekhov B. V. *Bashkirskii stikh XX veka* [Bashkir Verse of the XX century]. Saint-Petersburg, 2019.
- Poser W. J. Evidence for foot structure in Japanese. *Language*. Vol. 66, № 1, 1990, pp. 78–105.
- Sarkisov B. V. *Metricheskie zakonomernosti taiskoi i birmanskoi poezii*. Diss. kand. philol. nauk [Metrical regularities of Thai and Burmese Poetry. Dr. philol. sci. diss.]. Moscow, 2022.

Shirane H. *Traces of Dreams: Landscape, Cultural Memory, and the Poetry of Bashō*. Stanford: Stanford University Press, 1998, 381 p.

Shirane H., Suzuki T., Lurie D. *The Cambridge History of Japanese Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016, 865 p.

Skulacheva T. V., Molina M., Roudik N., Sideltsev A. How to Study Rhythm in Sumerian and Hittite. *Nordmetrik 2018*. Stockholm, 2018, pp. 6–7.

Skulacheva T. V., Khotinets N. L. [Syllabic System of Versification at the Stage of Formation and at the Stage of Losening Its Strict Structure at the End of XIX — Beginning of XX Centuries: Non-Strict Syllabic Meters] *VAProsy yazykoznaniya: Megasbornik nanostatei. Sbornik statei k yubileyu V. A. Plungyana*. M., 1920, pp. 141–152.

Vance T. J. *An introduction to Japanese phonology*. Albany: State University of New York Press, 1987, 226 p.

РИФМА, ENJAMBEMENT

С. А. Матяш

*Оренбургский государственный университет
(Россия, Оренбург)
klklsb@yandex.ru*

ЛЕВЫЙ СТИХОТВОРНЫЙ ПЕРЕНОС (ENJAMBEMENT) В ПОЭЗИИ Н. А. НЕКРАСОВА

Термин и понятие «левый перенос (enjambement)» принадлежат автору статьи. Выявляя стихотворные переносы и описывая их структуру по собственной методике, базирующейся на учете иерархии синтаксических связей, разработанной М. Л. Гаспаровым и Т. В. Скулачевой, автор обнаружил случаи, когда примерно в середине строки появляется вставная конструкция (оформленная скобками или двойными тире), оставляющая без горизонтальных синтаксических связей слово (или, по М. Л. Гаспарову, метрическое слово), находящееся не в конце строки (справа), а в ее начале (слева). В этих случаях одинокое «левое» слово вынуждено образовывать искомую синтаксическую связь в нижней прилегающей строке (иногда строках), то есть образуется enjambement, который в данных случаях является левым (в отличие от традиционного правого). Автор полагает, что левые переносы могут быть образованы не только вставными конструкциями, но и другими синтаксическими единицами, однако на начальном этапе исследования ограничивается только указанными случаями как самыми красноречивыми.

В поэзии Некрасова выявлено 70 левых переносов, которые анализируются в контексте описанных ранее левых переносов Пушкина. Аспекты анализа: механизм образования левых переносов (с отграничением от похожих синтаксических структур), метрические формы, место левого слова в тексте, величина словного интервала, объем структуры, клаузула, набор и частотность синтаксических связей. Статистический анализ позволил установить типичную модель левых переносов Некрасова и отступления от нее, в частности, появление левых затяжных переносов (с увеличенным словным интервалом и разросшейся — до трех и более строк — структурой).

Сопоставление с аналогичными данными по левым переносам Пушкина показывает усвоение Некрасовым литературной (не фольклорной!) традиции, развитие ее, имеющее значение для поэтов XX века.

Проведенное исследование демонстрирует ритмико-синтаксическое богатство Некрасова-стихотворца и дает дополнительный способ описания этого богатства.

Ключевые слова: Некрасов Н. А., стихосложение, стихотворный синтаксис, стихотворный перенос (enjambement), левый перенос.

Термин «левый» перенос (enjambement, далее **enj**), как и само понятие левого переноса, принадлежит автору статьи. В течение свыше двух десятилетий автор выявлял и описывал многоступенчатую структуру переноса русской поэзии по собственным методикам, которые базируются на учете «иерархии» силы синтаксических связей, предложенной в работах М. Л. Гаспарова и Т. В. Скулачевой [Гаспаров, Скулачева 1993; 2004]. Выявляя переносы, автор выдвинул концепцию, что переносы возникают тогда и только тогда, когда вертикальные синтаксические связи между синтаксически связанными, но разорванными концом строки словами, оказываются сильнее горизонтальных связей [Матяш 1996: 191–192]. При исследовании этих связей было обнаружено явление, когда без горизонтальных синтаксических связей на своей строке оказывается одно слово (или, по М. Л. Гаспарову [Гаспаров 1974: 145], метрическое слово), стоящее не в конце строки, как в обычных переносах, а в самом начале строки:

Вдруг — известье незабвенное! —
Получаю письмоце¹. (Некрасов «Филантроп»)

Как видим, у слова «вдруг» горизонтальные синтаксические связи отсекаются вводной конструкцией. Слово «вдруг» остается в подвешенном состоянии до образования обстоятельственной связи «вдруг...получаю» в нижней прилегающей строке. Это и есть левый перенос — в отличие от традиционного правого. Ср.

Саша рассматривал, — **вдруг**
Слезы у мальчика градом
Хлынули. <...> (Некрасов «Дедушка»)

Явление левого переноса было нами описано на материале поэзии Пушкина. Статья «Левизна Пушкина в переносах» была опубликована в сборнике памяти М. Л. Гаспарова [Матяш 2006]. В этой статье упоминались и несколько левых **enj** Некрасова в качестве примера дальнейшего развития пушкинской традиции. В настоящей статье левые переносы Некрасова — основной объект исследования; данные по левым Пушкина привлекаются в качестве контекста. Наше исследование выполнено по первым шести томам академического издания собрания сочинений Некрасова [Некрасов 1981–1983]. Тексты цитируются по этому изданию с указанием тома и страниц. Тексты Пушкина цитируются по изданию [Пушкин 1962–1964] с указанием тома и страниц.

¹ Здесь и далее в приводимых примерах слова, стоящие в переносе, подчеркнуты, левые набраны жирным и подчеркнуты; слова, с которыми у оставленных или перенесенных слов устанавливается синтаксическая связь, маркированы курсивом

Как при анализе левых переносов Пушкина, так и теперь мы предположили, что левые переносы могут быть образованы не только с помощью вставных конструкций, но и с помощью других синтаксических единиц, чаще всего — различных обособленных оборотов, находящихся в препозиции по отношению к глаголу-сказуемому. («Я, утомясь греметь и распекать, / Отчески посек его, каналью» I, 59 — «Нравственный человек», 1847; «Ребята, свесив головы / С полатей, не шелохнутся» V, 205 — «Кому на Руси жить хорошо», 1865–1877). Тем не менее, на первом этапе исследования мы решили ограничиться вставными конструкциями как самыми красноречивыми, поскольку, согласно параграфу 2220 академической грамматики (автор параграфа — Н. Ю. Шведова), «синтаксические связи у вводных слов, вводных сочетаний и вводных предложений с каким-либо членом предложения или с предложением в целом отсутствуют» [Русская грамматика 1980: 230].

По данным исследователей [Кумаковский 2012; Афанасьева 2021] и по нашим наблюдениям, вставные конструкции — один из ярких признаков стихотворного стиля Некрасова, но не все конструкции, начинающиеся примерно с середины строки, способствуют образованию левого переноса. Мы указываем на три случая разграничения левых с другими ритмико-синтаксическими структурами. Первый. Левый перенос не образуется, когда у одинокого слова в начале строки есть синтаксическая вертикальная связь со словом/словами верхней строки: «Сатире уж не раз *обязана была* / Европа (кажется, отчасти и Россия) / Услугой важною...» I, 126 («Отрывки из путевых заметок графа Гаранского», 1853). В приведенном тексте изолированное на строке слово «Европа» имеет контактную предикативную связь с верхней строкой «обязана была Европа» и потому представляет традиционный перенос типа *rejet*. Случай второй. Вставная конструкция мала по величине, и у слова, стоящего в начале строки перед скобкой или тире, образуется горизонтальная синтаксическая связь: «Кто — веры сын — с крестом во длани, / Кто в сердце с адскою мечтой <...>» I, 198 («Изгнанник», 1839). Случай третий. Перед вставной конструкцией в начале строки стоит не одно метрическое слово, а группа слов, между которыми образуется сильная синтаксическая связь: «Но мой герой — хоть он и шел за веком — / Больных влияний века избежал <...>» I, 414; «С досады пил (сильна была досада!) / В удвоенном количестве чихирь» I, 418 («Чинovníк», 1844). В обоих примерах перед вставной конструкцией образуются сильные синтаксические связи — определительная в первом примере и обстоятельственная — во втором, а потому левый перенос в обоих текстах не образуется.

Руководствуясь описанным подходом к констатации возникновения левых переносов и случаев их отсутствия, мы выявили в поэзии Некрасова 70 левых **enj**. Первый появился в 1839 году («Незабвенная»), последний — в 1877 («Скоро — приметы мои хороши...»). Левые **enj** выявлены у Некрасова во всех периодах творчества², в многочисленных жанрах малой и крупной формы. Левые **enj** отсутствуют

² Мы следуем периодизации М. М. Гина [Гин 1971], установившего в творчестве Некрасова четыре периода: I 1838–1844, II 1845–1855, III 1856–1866, IV 1866–1877.

только в двух драматических произведениях поэта — «Юность Ломоносова», 1840 и «Забракованные» 1859. У Пушкина левых нет в сказках.

Описание структуры левых переносов предварим обзором метрических форм, в которых они встречаются. Наш анализ показал, что левые переносы появляются в произведениях, написанных 17 размерами классического стиха (неклассического стиха нет). Ядро метрического репертуара левых (80,0 %) составляют восемь размеров. Поскольку 15 левых было выявлено в поэме «Кому на Руси жить хорошо», лидирующим размером предсказуемо является 3-стопный ямб, на долю которого приходится около трети (27,1 %) всех левых **enj**. Помимо поэмы «Кому на Руси жить хорошо» левые появляются в 3-стопноямбических стихотворениях первых трех периодов («Говорун», 1843–1845, «Пьяница», 1845, «Литературная травля, или Раздраженный библиограф», 1860–1861; в последнем — два случая). Второе место в ядре метрического репертуара занимает 4-стопный ямб (14,3 %). Произведения с левыми переносами этого размера — стихотворения первых двух и последнего периодов («Незабвенная», 1839, «Давно отвергнутый тобою...», 1855, «Суд. Современная повесть», 1867), а также «Сцены из лирической комедии «Медвежья охота», 1866–1867, в 4-стопноямбических фрагментах которых три левых переноса. Третье и четвертое места делят (по 12,6 %) 3-стопный анапест и 4-стопный хорей. Из них первый — главным образом за счет стихотворений второго и третьего периодов («Современная ода», 1845, «Вино», 1848, «Газетная», 1865 и др.), второй — за счет фрагментов полиметрической поэмы «Современники», 1875. Пятое место (5,7 %) принадлежит 3-стопному дактилю (стихотворения третьего периода «Мысли журналиста при чтении программы, обещающей не щадить литературных авторитетов», «Деревенские новости»; оба написаны в 1860 году и оба имеют по два левых переноса). Оставшиеся в ядре репертуара три размера — 5-стопный и разностопный 4343 ямбы, 4-стопный дактиль, занимая по 4,3 %, делят шестое-восьмое места. Первый из них — за счет левых «Чиновника», 1844, второй — за счет левых в поэме «Русские женщины», 1871–1872, и позднего лирического «Уныния», 1874, третий — за счет стихотворений последних двух периодов («Дешевая покупка», 1862, «Скоро — приметы мои хороши...», 1877) и одного фрагмента «Современников». Остальные девять размеров — ямбические (6-стопный, вольный, разностопный 5252), хореические (3-стопный, 5-стопный, 6-стопный), амфибрахические (3-стопный и 4-стопный), дактилический разностопный 4343 — появляются в одном-двух случаях. Они обогащают метрический репертуар левых переносов, разнообразят метроритмическую картину их функционирования.

Приведенные данные становятся более красноречивыми при проекции их на статистические данные по метрическим формам всей поэзии Некрасова, представленные в работе К. Д. Вишневского [Вишневский 1972]. Проведенное сопоставление показало, что в текстах с левыми используются не все 46 размеров метрического репертуара Некрасова. Это — предсказуемо. Менее предсказуемой оказалась избирательность метрических форм. Выяснилось, что левые переносы предпочитают появляться в текстах не периферийных, а популярных размеров. Об этом свидетельствует не тождество, но ярко выраженная близость состава ядер

двух репертуаров и пропорций лидирующих в них размеров. В обоих репертуарах лидируют 3-стопный ямб, 4-стопный ямб, 4-стопный хорей, 3-стопный анапест. Интересна и небольшая разница, заключающаяся в том, что во всей поэзии 4-стопный хорей опережает 3-стопный анапест, а в репертуаре левых, как отмечалось выше, показатели этих двух размеров сравнились. То есть левые появляются одинаково часто в излюбленном Некрасовском трехсложнике и в более архаичном 4-стопном хоре (тоже любимом поэтом).

Описание структуры начнем с характеристики оставленной слева части фразы, образующей левый перенос. Это — чаще всего (55,7 %) одно слово (см. пример в начале статьи); в 41,4 % случаев — метрическое слово:

Вот за картами — дело другое! —

Волновались мы тут глубоко. III, 84 («Недавнее время», 1871)

и только два левых переноса (2,9 %) представляют группу слов: «**И рядом с ним** — такая есть возможность — / Я знал другой недружелюбный суд <...>» III, 134 («Уныние»); «**Однажды князь** — затейник же! — / И посади фалетуром / Меня, раба последнего <...>» V, 95 («Кому на Руси жить хорошо»). В обоих примерах на верхней строке слева рядом стоят наречие и существительное (местоимение), между которыми, согласно исследованию Э. Р. Атаяна [Атаян 1968: 263], синтаксические связи не образуются.

С точки зрения морфологического состава слова, образующие левый перенос, являются в 40,0 % случаев существительными, в 25,7 % случаев — наречиями, в 14,3 % случаев — местоимениями. Далее, с показателем 7,2 %, идут глаголы и союзы. Числительные и союзные слова представлены одним случаем (по 1,1 %). Отсутствует в качестве левых у Некрасова прилагательное.

Левые переносы Пушкина образовывались вставными конструкциями, оформленными в двух третях случаев скобками. Вставные конструкции, оформленные тире, преобладали только в ранней лирике поэта и в поэме «Руслан и Людмила». У Некрасова — другая картина: вставные конструкции, способствующие образованию левого переноса, в 87,1 % случаев оформляются тире (то есть тире в шесть раз больше скобок!). Такая картина объясняется вообще обилием тире (и двойного и одинарного) в поэзии Некрасова с самыми различными экспрессивными функциями. В этом отношении Некрасов является непосредственным предшественником поэтов XX века, у которых, по наблюдению И. И. Ковтуновой, было увеличение экспрессивным тире, знаком с его «разделяющей ролью» «на фоне единства и тесноты стихового ряда» [Ковтунова 1996: 382]. (В частности, у М. Цветаевой, по нашим наблюдениям, три четверти левых образуются вставными конструкциями, оформленными тире, и только одна четверть — скобками).

Для усиления смысловой и интонационной автономности вставных конструкций Некрасов сопровождает текст дополнительными знаками препинания: запятой «**Взяли** — не в поле бросать, — / Да как рогожку *открыли* <...>» II, 97–98, («Деревенские новости», 1860), вопросительным знаком «**Есть одно** — угадайте, какое? — / *Выражение* на русском лице?..» II, 32 («Балет», 1866), восклицатель-

ным знаком (см. приведенные выше примеры из «Филантропа» и «Недавнего времени»). Случаи с восклицательным знаком — преобладают. Универсальный случай — во вводной конструкции стоят рядом два знака препинания «Эх, эх! Придет ли времечко, / **Когда** (приди желанное!..) / *Дадут* понять крестьянину, / Что розь портрет портретику, / А книга книге розь?» V, 35 («Кому на Руси жить хорошо»). Понятно, что знаки препинания, усиливающие автономность вставной конструкции, повышает оторванность и в результате — выделенность, выпуклость оставленного в одиночестве слова.

Далее отметим место левого переноса в предложении. Большая часть (57,6 %) выявленных нами левых переносов появляется в начале предложения. Оставшаяся меньшая, но достаточно большая, их часть находится в середине развернутого предложения: в начале придаточного, как в приведенном выше примере «**Когда**...», или следом за словосочетанием с сильной синтаксической связью, после которого слово слева остается без вертикальных связей с верхней строкой и ищет их, обходя вставную конструкцию, в нижней строке: «А впрочем, я за гласность, / Я сам бывал в Париже, / **Но там** — какая разность! — / *Народ* гораздо тише.» II, 105; «Как посмотреть построже / Да привести все в ясность, / **Как тут**, — помилуй боже! — / Отечеству *опасность*...» II, 104. Оба примера из стихотворения («Литературная травля, или Раздраженный библиограф», 1860–1861).

Теперь — о положении левого переноса по отношению к слову, с которым у него образуется синтаксическая связь. Ранее мы отмечали, что у Пушкина часто вводная конструкция занимает полстроки и синтаксическая связь одинокого слова образуется со словом или словами, расположенными в прилегающей строке непосредственно под ним, что можно иллюстрировать примером из «Евгения Онегина»

Руссо (замечу мимоходом)

Не мог понять, как важный Грим

Смог чистить ногти перед ним <...> V, 20

У Некрасова так же, как у Пушкина, в 45,5 % случаев одинокое слово образует синтаксическую связь со словом или словами, расположенными непосредственно под ним:

И пожалуй — силен сатана! —

Натворил бы я бед. I, 66 («Вино», 1848)

В этом случае возможно вертикальное чтение без текста в скобках, но, разумеется, тогда утратятся часть информации и говорная интонация, придающая своеобразие текстам Некрасова. В остальных 54,5 % случаев слово (слова), с которыми у одинокого слова образуется синтаксическая связь, может (могут) находиться в любом месте прилегающей нижней строки:

А потом — раз старик оплошал —

У него эти камни *видали* <...>, II, 199 («Газетная», 1865)

До сих пор мы интерпретировали левые переносы, которые образовывались в результате вторжения вводной конструкции, занимающей часть верхней строки, то есть одну неполную строку. Это — самая частотная структура левого (81,4 %). Интерес представляет оставшаяся меньшая часть левых, в которых вставная конструкция занимает две неполных строки и более:

Спина была — уж сказано — горбата,
И на ногах (шепну вам на ушко:
Кривых немножко — нянька виновата!)
Качалось солидное брюшко... I, 414 («Чиновник»)

В приведенном примере стоящее на строке слева метрическое слово «И на ногах» образует искомую обстоятельственную связь «И на ногах качалось», обходя разросшуюся вставную конструкцию (в две неполных строки, шесть слов). За счет этого левый перенос занимает не две строки, как в большинстве предыдущих примеров, а три. Считаем, что левый перенос в данном случае становится левым затяжным. Поясняем не общепринятый в стиховедении термин и понятие затяжного переноса. Они принадлежат автору настоящей статьи. Описывая структуру переноса русской поэзии с опорой на названную выше иерархию синтаксических связей М. Л. Гаспарова-Т. В. Скулачевой, автор статьи обнаружил особую разновидность стихотворного переноса, имеющую два главных признака: 1) увеличенная (до трех и более слов) структура переноса; 2) разросшийся словный интервал между синтаксически связанными, но разорванными концом строки словами. Первый признак — константный, второй — доминантный (см. [Матяш 2004: 212]). У Некрасова типичный пример затяжного переноса из поэмы «В. Г. Белинский»:

Трудился много он — и много
(Конечно, не без воли бога)
Сказать полезного успел. IV, 8

Механизм образования левых затяжных тот же самый, что и правых затяжных. Слово, не имеющее синтаксических связей на своей строке, встречая заслон (затяжку) — в приведенных примерах из «В. Г. Белинского» и «Чиновника» затяжку образуют вставные конструкции — как бы опускается ниже, пока не найдет искомую синтаксическую связь. Различие только в том, что для образования левых вставная конструкция должна появиться непременно в середине — или позже, или раньше — но не с начала строки, тогда как в затяжных правых вставные конструкции могут занимать целые строки³.

В левых затяжных Некрасова, как и в затяжных правых, заслон образуют, помимо вставных конструкций, еще и другие синтаксические единицы: «**Иона** (он же Ляпушкин) / Сторонушку вахлацкую / Издавна *навещал*.» V, 206 («Кому на Руси жить хорошо»). В приведенном тексте образованию левого переноса с вертикальной

³ В ряде правых затяжных переносов роль затяжки выполняют не вставные конструкции, а другие синтаксические единицы. См. пример из поэмы Некрасова «Дедушка» в начале статьи. Подробнее об этом в работе [Матяш 2017: 123–125].

предикативной связью «Иона... навещал» мешает не только вставная конструкция, но и сильная определительная связь на второй строке, «держая оборону». Слову «Иона» как бы приходится спускаться на третью строку, а это, согласно константному признаку затяжного переноса, и есть левый затяжной перенос. Всего у Некрасова выявлено 13 левых затяжных переносов, то есть затяжными оказались примерно пятая часть левых (тогда как правые затяжные составляют 5–7 % от всех традиционных правых переносов). В затяжных левых переносах скобок в пять раз больше, чем в обычных левых. Это говорит о том, что скобки создают более наглядное и осязаемое препятствие установлению искомым синтаксических связей. Большая часть затяжных левых Некрасова занимает три строки; два случая — четыре строки и один случай — пять строк. Самый разросшийся левый затяжной перенос Некрасова имеет показатели — пять строк, девять слов:

Бурмистр (смекнули странники,
Что тот мужик присадистый
Бурмистр) перед помещиком,
Как бес перед заутреней,
Юлил <...> V, 87–88 («Кому на Руси жить хорошо»)

У Пушкина тоже преобладают трехстрочные затяжные; остальные — редки. Но максимальный показатель затяжных левых у Пушкина — больше: 7 строк, 22 слова в стихотворении «Недавно бедный музульман...».

На основании всего сказанного, константными признаками левого переноса являются два следующих: 1) наличие вставной конструкции, занимающей неполную верхнюю строку (возможны и последующие прилегающие); 2) наличие синтаксической связи стоящего слева слова (группы слов) со словом (словами) в нижней прилегающей строке. Эти признаки определяют специфические параметры описания структуры левых: 1) положение вводной конструкции (на строке или строках); 2) количество строк, занимаемых левым переносом (две — в левом обычном, три и более — в левом затяжном; 3) общий словный интервал (в метрических словах) от изолированного слова на верхней строке до слова, с которыми образуется синтаксическая связь на нижней (на нижних), с дифференциацией на количество метрических слов в скобках (или тире) и остальных — до искомого слова. Так, левый перенос в стихотворении «Соловьи» из цикла «Стихотворения, посвященная русским детям», 1867–1873

И хорошо и любо всем...
Да только (Клим, не трогай Сашу!)
Чуть-чуть соловушки совсем
Не разлюбили рошу нашу III, 110

характеризуется следующим образом. Левизна создается вставной конструкцией, занимающей одну неполную строку и оформленной скобками; левый затяжной перенос занимает три строки; словный интервал составляет шесть слов: три — во вставной конструкции и три — после нее.

Средние показатели левых Некрасова: общий словный интервал — 3,8 метрического слова, в том числе 2,7 слова во вставной конструкции, 1,1 слова — после нее. У Пушкина аналогичные показатели: 5,6 слова, в том числе 4,1 слова во вставной конструкции, 1,5 слова — после нее. Как видим, у него показатели больше за счет нескольких разросшихся затяжных левых. У Некрасова к пушкинским показателям словного интервала приближаются левые стихотворений первого периода творчества (5,3 слова). См. стихотворения «Незабвенное» и «Чиновник».

Помимо специфических параметров структуру левых переносов могут характеризовать параметры, по которым мы анализируем традиционные правые переносы. Параметр «типы переносов» опускаем, так как не сумели среди левых Некрасова, как ранее и среди левых Пушкина, найти аналог типа *rejet*. Остаются параметры: клаузулы оставленного слова, набор и частотность синтаксических связей. Соотношение мужских: женских: дактилических клаузул в некрасовских левых равно, соответственно, 54,3: 40,0: 5,7. Преобладание мужских клаузул (из процитированных выше переносов «Вдруг», «И рядом с ним» и др.) предсказуемо: мужские клаузулы более четко выделяют оставленное слово. Женские клаузулы (из процитированных выше «Взяли», «И пожалуй» и др.) теснятся не только мужскими, но и дактилическими (из процитированных выше «Вот за картами»). Показатели клаузул оставленных слов у Некрасова близки пушкинским. У Некрасова только больше на 4,3 % мужских окончаний и на 4,3 % меньше дактилических. Последнее — неожиданно.

Анализ синтаксических связей показывает большие возможности этого ритмико-синтаксического явления. Выявлено восемь синтаксических связей (из 10, зафиксированных в иерархии М. Л. Гаспарова-Т. В. Скулачевой⁴). Предсказуемо отсутствуют связи между частями сложного предложения и на границе предложений. Отметим самое значительное. Среди связей левых переносов лидируют обстоятельственная — **Об** («**И завтра ж** — побожиться смею — / Великий ум *изобретет* <...>» IV, 239) и предикативная — **Пр** («**Явление** — строго говоря — / *Не ново* с русскими великими умами <...> IV, 246), с небольшим перевесом **Пр** (оба примера из поэмы «Современники»). На долю лидеров приходится 64,3 % всех связей; они значительно отрываются от остальных. Среди остальных связей, составляющих периферию, более заметны дополнительные связи — с дополнением прямым — **Дп** («**Девочку** — было ей год — / *Съели* проклятые свиньи <...>» II, 97 — «Деревенские новости», 1860) и дополнением косвенным — **Дк** («**И к нам** — по сказанью поэта — / «Цвет южного неба в очах *принесла*»» IV, 165 — «Русские женщины. Княгиня М. Н. Волконская», 1871–1872). В традиционных переносах русской поэзии первой половины XIX века были распространены **Дк**, которые у большинства поэтов фигурировали в числе трех лидеров: **Об**, **Пр**, **Дк**. Левые Некрасова имеют обе дополнительные связи, но предпочтение отдают **Дп**, слегка опережающим **Дк**.

⁴ В данной статье применяются термины и аббревиатура синтаксических связей, использованные этими учеными.

Сопоставление с левыми Пушкина в данном аспекте обнаруживает картину сходства. Во-первых, у Некрасова, как и у Пушкина, связи **Об** и **Пр** составляют две трети всех связей. Во-вторых, частотность этих связей имеет разное соотношение в разных жанрово-родовых группах. У Пушкина **Об** преобладают в лирике, **Пр** — в поэмах и в «Евгении Онегине»; у Некрасова **Об** тоже значительно преобладают в лирике, а **Пр** — в поэмах (особенно в «Кому на Руси жить хорошо»).

На основании статистических данных и наблюдений можно описать самую характерную модель левого переноса Некрасова следующим образом: 1) у левых вставная конструкция — одна неполная строка; 2) вставная конструкция оформлена знаком тире; 3) вся структура левого — две строки; 4) словный интервал 1–3 слова — во вставной конструкции, 0–2 слова — после нее; 5) клаузула оставленного слова — мужская или женская; 6) синтаксические связи **Об** или **Пр**. Типичный левый перенос Некрасова:

Герой — а я теперь герой —

Быть должен весь перед тобой <...>

III, 36 («Суд. Современная повесть», 1867).

Обрисованная модель левого переноса Некрасова близка таким же образом ранее обрисованной нами модели левого переноса Пушкина (за исключением оформления вставных конструкций двойным тире и более коротким — на одно слово — словным интервалом после вставной конструкции).

Некрасов также повторяет пушкинские новации и экзотику. Среди новаций — увеличение структуры левого переноса, приводящая к появлению левых затяжных, о чем уже выше говорилось. Среди экзотики отметим, во-первых, появление в левом затяжном правых переносов. Ср. пушкинский левый затяжной в «Евгении Онегине»: «**Со временем** (по расчисленью / Философических таблиц / Лет чрез пятьсот) **дороги верно** / У нас изменятся безмерно.» — V, 154, где появляются два переноса типа *contre-rejet* во вставной конструкции и после нее, и некрасовский уже цитируемый самый растянутый левый из поэмы «Кому на Руси жить хорошо»: «**Бурмистр** (смекнули странники, / Что тот *мужик* присадистый / **Бурмистр**) **перед помещиком**, / Как бес перед заутреней, / *Юлил* <...>» V, 87–88, в котором два дополнительных правых переноса «мужик...бурмистр» типа *rejet* (во вставной конструкции) и затяжной *double-rejet* «перед помещиком...юлил» (после вставной конструкции). Как видим, Некрасов не только повторил пушкинский прием, но и усложнил его. Во-вторых, сдвиг оставленного слова верхней строки с начала строки на середину. Ср. у Пушкина два случая левого, когда слово без горизонтальной связи оказалось в середине строки: «<...> Мне покойный герцог / Говаривал: **Филипп** (Он звал меня / Всегда Филиппом), *что ты скажешь?*» V, 34 («Скупой рыцарь»); «Помилуй, государь, — сказала. **За меня** / *Не осуждай* его. **Он** (сколько мне известно, / И как я думаю) *жил* праведно и честно» IV, 375 («Анджело») и у Некрасова: «Счастье! **Фляжку** — и большую — / У матросов *добыл* я <...>» I, 23 («Послание к другу (из-за границы)», 1845). В-третьих, появление на месте оставленного слова союзов **но**, **или**. У Пушкина: «**Но** (правил нет без исключений) *Иных он очень от-*

личал <...>» V, 42; «Или (но это кроме шуток), / Тоской и рифмами томим, / Бродя над озером моим, / *Пугаю* стадо диких уток.» V, 91 («Евгений Онегин»), У Некрасова тоже появляются левые с или: «Или увидишь божий свет, / Или — преступной признана — / С позором *будеши сожжена!*» III, 34 («Суд. Современная повесть»). Что касается союза но, то Некрасов делает его левым переносом, сдвинутым на середину строки:

Если нужно просвещенью
Руку помощи подать,
Я готов, но — бог свидетель —
Я от грамоты *отвык*... IV, 216–217 («Современники»)

Кроме того, Некрасов пополняет набор пушкинских союзов союзом и: «Украшают тебя добродетели, / До которых другим далеко / И — беру небеса во свидетели — / *Уважаю тебя глубоко*...» I, 31 («Современная ода», 1845); «А левый вдруг расширился / И — круглый, как у филина, — / *Вертелся колесом*.» V, 108 («Кому на Руси жить хорошо»). На этом заканчивается сходство экзотических приемов Пушкина и Некрасова. Как видим, Некрасов не только повторял пушкинские приемы, но и вносил в них некоторые изменения. К сказанному добавим, что левые переносы с оставленным в одиночестве союзом и в XX веке создавала М. Цветаева (см. «Марина. 3», 1921, «Стихи к сироте», 1936).

Помимо приемов трансформации левых переносов, восходящих к пушкинским опытам, у Некрасова нужно отметить его собственную экзотику. Это: 1) левый перенос создается двумя вставными конструкциями, следующими одна за другой:

Вдруг — конец истории —
В тридцать лет герой —
Прыг с обсерватории
В омут биржевой!... IV, 225 («Современники»);

2) два левых переноса, второй из которых осложнен правым double-rejet, находятся рядом в одной фразе:

А задаток — тысяч сорок —
За посильные *труды*
Комитет — не без участия
Добрых душ — с меня *сложил* <...> IV, 224 («Современники»);

3) левый перенос создан двумя вставными конструкциями, входящими одна в другую и оформленными разными знаками (тире и скобками):

Купец — со всем почтением,
Что любо, тем и потчует
(С Лубянки — первый вор!) —
Спустил по сотне Блюхера <...> V, 34 («Кому на Руси жить хорошо»).

Затяжной левый перенос «купец...спустил» имеет четыре строки, образован вставной конструкцией, занимающей три строки и оформленной знаком тире; внутри

конструкции находится еще одна, оформленная скобками. В XX веке левый с объединением вставных конструкций, выделенных разными знаками, как у Некрасова, находим у И. Бродского в стихотворениях «Einem alten Architekten in Rom. I», 1964, «Полдень в комнате. XII», 1987.

Таковы особенности структуры левых переносов Некрасова, которые поэт создавал на протяжении всех — без исключения — этапов своего творчества, применяя их в различных жанрах (особенно интенсивно — в поздних поэмах «Современники» и «Кому на Руси жить хорошо»).

Левые переносы Некрасова, рассмотренные в контексте левых переносов Пушкина, показывают усвоение поэтом литературной (не фольклорной!) традиции, а также новаторство поэта, имеющее значение для поэтов XX века.

Надеемся, что наш объект исследования — левый перенос — демонстрирует ритмико-синтаксическое богатство Некрасова-стихотворца и дает дополнительный способ описания этого богатства.

Литература

Атаян Э. Р. Предмет и основные понятия структурного синтаксиса. Ереван, 1968. 279 с.

Афанасьева Е. А. К вопросу о структуре и функциях вставных конструкций в поэзии Н. А. Некрасова // Современные аспекты филологических исследований. Оренбург: ОГУ, 2021. С. 92–103.

Вишневский К. Д. Метрика Некрасова и ее жанрово-экспрессивная характеристика // Проблемы жанрового развития в русской литературе XIX века. Рязань, 1972. С. 242–254.

Гаспаров М. Л. Современный русский стих: метрика и ритмика. М.: Наука, 1974. 485с.

Гаспаров М. Л., Скулачева Т. В. Ритм и синтаксис в свободном стихе // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Грамматические категории. Синтаксис текста. М., 1993. С. 20–43.

Гаспаров М. Л., Скулачева Т. В. Статьи о лингвистике стиха. М.: Языки славянской культуры, 2004. 283 с.

Гин М. М. О периодизации творчества Некрасова // Известия АН СССР. Серия лит. и яз. Т. 30. 1971. № 5. С. 432–439.

Ковтунова И. И. Поэтика пунктуации (функции тире) // Язык как творчество. М., 1996. С. 331–339.

Кулаковский М. Н. Вставные конструкции в поэмах Н. А. Некрасова // Ярославский педагогический вестник. 2012. № 2. Т.1. С. 174–178.

Матяш С. А. Стихотворный перенос: к проблеме взаимодействия ритма и синтаксиса // Русский стих. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика: в честь 60-летия М. Л. Гаспарова. М., 1996. С. 189–202.

Матяш С. А. “Затяжной” перенос в русском стихотворном эпосе // Славянский стих. VII. Лингвистика и структура стиха. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 206–219.

Матяш С. А. Левизна Пушкина в переносах // Стих, язык, поэзия: памяти Михаила Леоновича Гаспарова. М., 2006. С. 415–423.

Матяш С. А. Стихотворный перенос (enjambement) в русской поэзии: очерки теории и истории. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2017. 464 с.

Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем: в 15 т. Т. 1. Л.: Наука, 1981. 708 с.; Т. 2. Л.: Наука, 1981. 441 с.; Т. 3. Л.: Наука, 1982. 501 с.; Т. 4. Л.: Наука, 1982. 620 с.; Т. 5. Л.: Наука, 1982. 686 с.; Т. 6. Л.: Наука, 1983. 720 с.

Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 1. М.: Наука, 1962. 535 с.; Т. 2. М.: Наука, 1963. 462 с.; Т. 3. М.: Наука, 1963. 558 с.; Т. 4. М.: Наука, 1963. 595 с.; Т. 5. М.: Наука, 1964. 638 с.

Русская грамматика. Т. 2.: Синтаксис / гл. ред. Н. Ю. Шведова. М.: Наука, 1980. 709 с.

Список сокращений, использованных в статье

enj — enjambement, стихотворный перенос

Дп — синтаксическая связь дополнительная (прямого дополнения)

Дк — синтаксическая связь дополнительная (косвенного дополнения)

Об — синтаксическая связь обстоятельственная

Пр — синтаксическая связь предикативная

S. A. Matyash

Orenburg State University

(Russia, Orenburg)

klklsb@yandex.ru

LEFT ENJAMBEMENT IN POETRY OF N. A. NEKRASOV

The term and concept of “left enjambement” belongs to the author of the article. Revealing poetic transfers and describing their structure according to her own method, based on taking into account the hierarchy of syntactic relations developed by M. L. Gasparov and T. V. Skulacheva, the author found cases when an inserted construction appears approximately in the middle of a line (marked in brackets or double dashes), leaving without horizontal syntactic links a word (or, according to M. L. Gasparov, a metric word) located not at the end of the line (on the right), but at its beginning (on the left). In these cases, “left alone” word is forced to form the desired syntactic link in the lower adjacent line (sometimes lines), hence we see an enjambement, which in these cases is left (as opposed to the traditional right). The author believes that left hyphenation can be formed not only by interstitial constructions, but also by other syntactic units, however, at the initial stage of the study, it is limited only to the indicated cases as the most eloquent.

Seventy left enjambements have been identified in Nekrasov’s poetry and analyzed in the context of previously described left enjambements of Pushkin. Aspects of analysis:

the mechanism of formation of left enjambements (with delimitation from similar syntactic structures), metric forms, the place of the left word in the text, the size of the word interval, the volume of the structure, the clause, the set and frequency of syntactic links. Statistical analysis made it possible to establish a typical model of Nekrasov's left enjambements and deviations from it, in particular, the appearance of left protracted enjambements (with an increased word spacing and an overgrown — up to three or more lines — structure).

Comparison with similar data on Pushkin's left enjambements shows Nekrasov's assimilation of the literary (not folklore!) tradition, its development, which is important for the poets of the twentieth century.

The conducted research demonstrates the rhythmic-syntactic richness of Nekrasov the poet and provides an additional way to describe this richness.

Key words: Nekrasov N. A., versification, verse syntax, verse enjambement, left enjambement.

References

Afanas'eva E. A. [To question about structure and functions insertive constructions in poetry of Nekrasov] *Sovremennye aspekty filologicheskikh issledovanii* [Modern aspects of philological research]. Orenburg: OGU, 2021 pp. 92–103. (In Russ.)

Atayan E. R. *Predmet i osnovnye ponyatiya strukturnogo sintaksisa*. [Subject and basic terms of structural syntaxis]. Erevan, 1968 279 p. (In Russ.)

Gasparov M. L. *Sovremennyi russkikh stikh: metrika i ritmika*. [Modern Russian verse: metrics and rythm] Moscow, Nauka, 1974 485 p. (In Russ.)

Gasparov M. L., Skulacheva T. V. [Rythm and syntaxis of free verse] *Ocherki istorii yazyka russkoi poezii XX veka. Grammaticheskie kategorii. Sintaksis teksta*. [Essays on the history of the language of Russian poetry of the XX century. Grammatical categories. Text syntax] Moscow, 1993 pp. 20–43. (In Russ.)

Gasparov M. L., Skulacheva T. V. *Stat'i o lingvistike stikha*. [Articles about verse' linguistics] Moscow, [Languages of Slavic Culture], 2004 283 p. (In Russ.)

Gin M. M. [About chronological approach towards Nekrasov's literature work] *Izvestiya AN SSSR. Seriya lit. i yaz.* V. 30. 1971 No. 5 pp. 432–439.

Kovtunova I. I. [Poetics of punctuation (functions of skin)] *Yazyk kak tvorchestvo* [Language as creativity] Moscow, 1996 pp. 331–339. (In Russ.)

Kulakovskii M. N. [Insertive constructions in Nekrasov's poetry] *Yaroslavskii pedagogicheskii vestnik*. 2012 No. 2 V. 1. pp. 174–178.

Matyash S. A. [Enjambement: to discussion about interaction of rhythm and syntaxis] *Russkii stikh. Metrika. Ritmika. Rifma. Strofika: v chest' 60-letiya M. L. Gasparova* [Russian verse. Metric. Rhythmics. Rhyme. Strophica: in honor of the 60th anniversary of M. L. Gasparov] Moscow, 1996 pp. 189–202. (In Russ.)

Matyash S. A. [Prolonged enjambement in Russian verse epics] *Slavyanskii stikh. VII. Lingvistika i struktura stikha* [Slavic verse. VII. Linguistics and structure of verse] Moscow [Languages of Slavic Culture]. 2004 pp. 206–219. (In Russ.)

Matyash S. A. [Left-tendency in enjambements of Pushkin] *Stikh, yazyk, poeziya: pamyati Mikhaila Leonovicha Gasparova* [Verse, language, poetry: in memory of Mikhail Leonovich Gasparov]. Moscow. 2006 pp. 415–423

Nekrasov N. A. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem v 15 t* [Complete works and letters in 15 v]. V. 1. Leningrad, Nauka, 1981 708 p.; V. 2 Leningrad. Nauka, 1981. 441 p.; V. 3 Leningrad, Nauka, 1982. 501 p.; V. 4. Leningrad, Nauka. 1982. 620 p.; V. 5. Leningrad. Nauka, 1982 686 p. (In Russ.)

Pushkin A. S. *Polnoe sobranie sochinenii v 10 t* [Complete works in 10 v]. V. 1. Moscow, Nauka, 1962 535 p.; V. 2 Moscow, Nauka, 1963. 462 p.; V. 3 Moscow, Nauka, 1963. 558 p.; V. 4 Moscow, Nauka, 1963. 595 p.; V. 5. Moscow, Nauka, 1964. 638 p. (In Russ.)

Russkaya grammatika. T. 2.: Sintaksis / gl. red. N. Ju. Shwedova [Russian grammar. V. 2.: Sintaksis / gl. red. N. Yu. Shvedova]. Moscow, Nauka. 1980. 709 p. (In Russ.)

Vishnevskii K. D. [Metrics of Nekrasov and it's expressiv characteristic] *Problemy zhanrovogo razvitiya v russkoi literature XIX veka*. [Problems of genre development in Russian literature of the XIX century] Ryazan', 1972. pp. 242–254 (In Russ.)

С. А. Матяш

Оренбургский государственный университет

(Россия, Оренбург)

klklsb@yandex.ru

СТИХОТВОРНЫЙ ПЕРЕНОС (ENJAMBEMENT) В СОНЕТАХ РУССКИХ ПОЭТОВ

Хотя по проблемам сонета существует большая литература, стихотворный перенос (enjambement) в этой жанрово-строфической форме является основным предметом исследования впервые. Исследование выполнено по антологиям русского сонета, охватывающим период с 30-х годов XVIII до начала 80-х XX века, с добавлением «Двадцати сонетов к Марии Стюарт», 1974, И. Бродского и «Двадцати сонетов к Саше Запоевой», 1995, Т. Кибирова. Всего выявлено и проанализировано 680 переносов в 1296 сонетах 214 поэтов (с дифференциацией двух типов сонетов — итальянского и английского). Материал рассматривается в синхроническом и диахроническом аспектах.

В результате исследования установлено, что стихотворные переносы появлялись в сонете на протяжении всего времени его функционирования в русской поэзии. Частотность переносов варьируется в зависимости от типа сонета, эпохи, индивидуальности поэтов. Существенное значение имеет графика, влияющая на показатель интонационной незавершенности строф и частотность переносов. Показано, что строфические переносы находятся в окружении строчных, подготавливающих их появление; частотность и позиция строфических переносов зависит от аналогичных показателей интонационной незавершенности строф сонета; распределение строчных переносов по строфам различается в итальянском и английском сонетах.

Проанализирована структура переносов по параметрам: типы переносов; клаузулы верхней строки; словоразделы нижней строки; набор и частотность синтаксических связей (последние с опорой на иерархию синтаксических связей М. Л. Гаспарова-Т. В. Скулачевой). Проекция данных по частотности и структуре переносов сонета на ранее полученные аналогичные данные других форм показывает, что, с одной стороны, сонет является формой консервативной, сдерживающей внедрение стиховых новаций, с другой стороны, в сонете отражены многие процессы, идущие в русском стихосложении; вся история русского сонета через призму переносов предстает как история неуклонного расшатывания строгой

формы, внедрения в нее приемов, наработанных в других жанровых и строфических формах.

Ключевые слова: сонет, стихосложение, стихотворный перенос (enjambement), графика, строфика.

Обращение к сформулированной в заглавии статьи теме объясняется ее неразработанностью. Сонет — европейский и русский — исследовался отечественными и зарубежными учеными нескольких поколений. Среди них Л. П. Гроссман [Гроссман 1927: 122–144], Б. В. Томашевский [Томашевский 1958], И. Бехер [Бехер 1965], М. Л. Гаспаров [Гаспаров 1972], К. С. Герасимов [Герасимов 1985], С. Д. Титаренко [Титаренко 1983], К. Д. Вишневский [Вишневский 1989], Б. Шерр [Шерр 1996], Е. В. Хворостьянова [Хворостьянова 2008: 174–197], О. И. Федотов [Федотов 2011] и др. Учеными изучалось прежде всего движение образов (детализировалась признаваемая всеми схема «тезис-антитезис-синтез» и рассматривались случаи отступления от нее). Из вопросов стихотворной формы преимущественное внимание уделялось формантам, являющимся доминирующими в сонете как твердой форме: объему (отступлениям от 14 строк), метрике (репертуару размеров в сонете), каталектике (соблюдению или нарушению правила альтернанса), строфике. Что касается стихотворных переносов (enjambements, далее — **enj**), то сам факт их наличия в этой твердой форме упоминают все пишущие о сонете (как правило, после оговорок, что их быть не должно, но они встречаются). Отдельные, несомненно интересные, замечания стиховедов делаются мимоходом при решении других задач. В нашей работе стихотворный перенос — основной предмет исследования. Мы намерены решить несколько задач: 1) определить частотность стихотворных переносов; 2) выявить влияние графики на частотность **enj**; 3) установить связь частотности строфических переносов с интонационной незавершенностью сонетных строф; 4) проанализировать соотношение строфических и строчных переносов; 5) выяснить характер распределения строчных **enj** по строфам сонета и строфических **enj** по местам стыка строф; 6) описать структуру **enj** в сонетах по параметрам, ранее применяемым нами при описании других жанровых и строфических форм; 7) соотнести (по возможности) данные по частотности и структуре **enj** сонетов с аналогичными данными по другим формам; 8) рассмотреть материал в синхроническом и диахроническом аспектах.

Заявляемое исследование выполнено по антологиям русского сонета [Русский сонет 1983; 1987], охватывающим период с 30-х годов XVIII в. до начала 80-х XX в. Помимо этого проанализированы «Двадцать сонетов к Марии Стюарт», 1974, И. Бродского и «Двадцать сонетов к Саше Запоевой», 1995, Т. Кибирова. В итоге наше исследование охватывает 1296 сонетов 214 поэтов. Выявлено и проанализировано 680 **enj**.

Перед изложением результатов сделаем две оговорки, касающиеся материала исследования. Первое. Наши данные на основе двух антологий, понятно, неполные, но надеемся, что они представляют репрезентативную картину, поскольку составлены не стиховедами. Второе. При диахроническом анализе мы руководствовались

расположением материала в антологиях, где выделяется пять периодов: 1) XVIII в.; 2) XIX в. — первая половина; 3) XIX в. — вторая половина; 4) XX в. до 1917 г.; 5) XX в. — после 1917 г. (т. е. советский период). Данные по периодам приблизительные и должны уточняться в будущем, поскольку в ряде случаев отнесение поэта к периоду условно (особенно тогда, когда творчество поэта растянуто на несколько десятилетий).

Изложение результатов исследования начнем с характеристики материала в тех аспектах, которые имеют непосредственное отношение к проблемам *enj.*

Типы сонетов. Сонеты русских поэтов — это итальянские сонеты (два катрена и два терцета) и английские (три катрена и заключительное 2-стишие). В нашем материале решительно преобладает итальянский сонет, на долю английского приходится 7,1 %. Английский сонет осваивается русскими поэтами позже итальянского. Английского сонета нет ни в XVIII в., ни в первой половине XIX в.: В. Бенедиктов свои многочисленные подражания сонетам Шекспира делает итальянским стихом. Появление английского сонета в количестве 7,7 % во второй половине XIX в. связано главным образом с практикой Ап. Григорьева, а также К. Случевского и Н. Минского. В начале XX в. 6,1 % дают многочисленные английские сонеты И. Бунина и единичные английские А. Блока, И. Северянина, Г. Шенгели. В последний из рассматриваемых нами периодов к английскому сонету обращаются уже 18 поэтов, а общий показатель этого типа возрастает до 8,4 %. У большинства авторов английские сонеты появляются в количестве одного-двух среди итальянских. Исключение составляют С. Маршак со своими переводами сонетов Шекспира и Н. Крандиевская-Толстая, у которой все 16 сонетов — английские. Английский сонет отличается от итальянского не только в количественном отношении, но и, как дальше будет показано, — в структурном.

Графика сонетов. Английский сонет, как правило, имеет графическую композицию одного типа: все строфы, включая заключительное 2-стишие, выделены пробелами. В итальянском сонете — четыре типа графической композиции: 1) все сонетные строфы маркированы пробелами (4+4+3+3 — расчлененный итальянский тип), 2) ни одна строфа не выделена, текст сонета — единый массив (нерасчлененный итальянский тип), 3) катрены маркированы пробелами, терцеты слиты (4+4+6 — частично расчлененный итальянский тип 1), 4) маркированы пробелами терцеты, а катрены слиты (8+3+3 — частично расчлененный итальянский тип 2). С учетом нашего объекта исследования мы посчитали целесообразным четыре типа объединить в два — расчлененный (4+4+3+3) и нерасчлененный, объединяющий различные модификации. Общая доля нерасчлененных сонетов в русской сонетике — 11,5 %. В диахронии картина следующая. XVIII в. дает 14 % нерасчлененных, в первой половине XIX в. доля их увеличивается до 22,9 %, а затем сокращается (во второй половине XIX в. до 7,7 %, в начале XX в. — до 5,8 %), но в последнем периоде вновь возрастает до 12,5 %. О том, что нерасчлененный тип оказывается достаточно жизнеспособным, свидетельствуют нерасчлененные «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» Бродского.

Интонационная завершенность/незавершенность строф сонета. Канон сонета предполагает интонационно-синтаксическую завершенность каждой субстрофы. В действительности у русских поэтов есть сонеты, где все строфы интонационно завершены, и есть сонеты, где незавершенной может быть любая строфа и даже все строфы (понятно, кроме последней).¹ Выяснилось, что среднестатистическая величина незавершенных (открытых) строф в сонетах равна 16,7 %. При диахроническом рассмотрении характеристика сонетов в данном аспекте меняется. В XVIII в. открытых строф было 8,0 %, что вполне соответствует эпохе (в других строфических формах показатели были примерно такие же) [Матяш 2009: 195]. В первой половине XIX в. интонационно незавершенных строф стало больше чем в два раза (17,7 %), во второй половине XIX в. — самый высокий показатель — 25,3 %, в начале XX в. показатель сокращается до 15,5 % и затем практически остается неизменным. Приведенные статистические данные говорят о том, что в сонете русских поэтов существовали две традиции. Первая — традиция «строгих» сонетов, когда интонационно незавершенных строф совсем нет или они появляются в качестве одиночных. Эта традиция представлена сонетами Е. Баратынского, А. Блока, О. Мандельштама, В. Брюсова, М. Кузмина, В. Шефнера, Е. Винокурова, Ю. Мориц и др. Вторая — традиция «расшатанных» сонетов, в которых интонационно незавершенные строфы составляют четвертую (и более) часть. Эта традиция связана прежде всего с практикой Ап. Григорьева в XIX в. и Г. Иванова — в XX-м (у первого незавершенные строфы составляли 60 %, у второго — 66,7 %). Ко второй традиции относятся также сонеты Ф. Сологуба, П. Радимова, Л. Мартынова, Б. Пастернака, А. Тарковского, М. Дудина и др.). Очерченные традиции не сменяют друг друга, а сосуществуют. Бродский и Кибиров подключаются к традиции расшатывания сонета: у первого интонационно незавершенных строф 41,7 %, у второго — 68,3 %.

Влияние графики на интонационную завершенность / незавершенность покажем на материале итальянского сонета, поскольку английский сонет в нашем материале практически весь расчлененный. В расчлененных пробелами сонетах итоговый показатель открытых строф — 13,1 %, а в нерасчлененных — 34,1 %, т. е. графика увеличивает показатель интонационно незавершенных строф в 2,6 раза, и такая разница сохраняется во всех рассматриваемых периодах.

Сопоставление итальянского и английского сонетов в данном аспекте позволяет увидеть любопытную ситуацию. Суммарный показатель у двух типов сонета одинаков — 13,1 %, однако диахронический срез анализа заставляет внести коррективы в вывод об их сходстве. Относительно высокий итоговый показатель получается главным образом за счет второй половины XIX в., где, благодаря сонетам Ап. Григорьева, интонационная открытость строф поднялась до 50,0 %.

¹ Интонационную завершенность/незавершенность строфы мы вслед за М. Л. Гаспаровым [Гаспаров 1976: 31] определяли знаками пунктуации: завершенными считали те строфы, которые оформляются точкой, точкой с запятой, многоточием, вопросительным или восклицательным знаком; незавершенными — те, которые не имеют знака препинания или оформляются запятой, тире, сочетанием запятой и тире.

В XX в., на который в нашем материале приходится большая часть английских сонетов, незавершенность строф значительно меньше: 3,9 % — в начале XX в. и 10,3 % — у советских поэтов. Так что можно сделать вывод, что английский сонет по сравнению с итальянским более строгий.

По нашим данным, максимально открытой в обоих типах сонетов является третья строфа, на долю которой приходится во все периоды 2/3 (и более) интонационно незавершенных строф. В нерасчлененном сонете сохраняются те же предпочтения, они даже утрируются (первый терцет имеет 70,4 % случаев незавершенности).

Частотность переносов. В 1256 сонетах (17584 строки) русских поэтов XVIII–XX вв. нами выявлено 578 **enj**, что составляет 3,3 %. Это — показатель скромный, но с учетом сонетного канона, вообще не предусматривающего переносов, — достаточно весомый. За общим показателем скрывается разброс данных по периодам и по творческим индивидуальностям. Так, в XVIII в. сонеты писали 19 поэтов, но только у А. Сумарокова появилось два строчных переноса — в сонетах «Москве-реке», <1755> («Прими сей малый труд. По времени я миру / Потщуся о тебе громчае возгласить.»)² и «Москве», <1755> («Я башен злато зрю, но злато предо мной / Дешевле, нежель то, чем мысль моя печальна.»), за счет чего частотность **enj** XVIII в. — 0,3 %. Этот мизерный показатель предсказуем, поскольку в XVIII в. образованию переносов в сонете препятствовала не только строгость сонетной формы, но и общее отрицательное отношение поэтов к «мерзким», по выражению В. Тредиаковского, переносам. Переносы начинают активно проникать в русский сонет в первой половине XIX в. (2,7 %): в сравнении с XVIII в. увеличение почти в 10 (!) раз, что соответствует пафосу освобождения от нормативов классицизма и поиску новых форм, характерному для эпохи романтизма. Во второй половине XIX в. происходит дальнейшее увеличение частотности переносов (4,1 %). Начало XX в. дает некоторое снижение показателя (3,4 %): поэты серебряного века отталкиваются от ближайших предшественников и ориентируются на более отдаленные. Советская эпоха характеризуется огромным интересом к сонету: антология включает 107 авторов. Многочисленные опыты поэтов разного масштаба дарования практически сохраняют показатель серебряного века (3,3 %) и обилием продукции обеспечивают итоговый показатель. Особо следует выделить поэтов, которые активно применяли **enj** (имеют показатель выше среднего по периоду): П. Катенин, А. Фет, Е. Ростопчина, А. Майков, Ап. Григорьев, И. Бунин, Вяч. Иванов, Г. Иванов, М. Волошин. В нашем материале максимальный показатель дает сонет А. Тарковского «Памяти М. Цветаевой», 1941, в котором восемь переносов. Тарковский пишет о Марине Цветаевой в стиле самой Цветаевой.

Приведенные данные по **enj** сонетов оказываются сопоставимыми с аналогичными данными в других формах русской поэзии³. Так, отмеченное мизерное количество переносов в сонетах XVIII в. соответствует практическому отсутствию

² Здесь и далее оставленные или перенесенные слова подчеркиваются; курсивом маркируются слова, с которыми у оставленных или перенесенных слов образуется синтаксическая связь.

³ Фон, на который в статье проецируются данные по **enj** сонетов, составлен по работам [Бокушева 2001; Матяш 2001; Матяш 2012; Матяш 2014].

переносов в элегиях XVIII в.; увеличение частотности сонетных переносов в первой половине XIX в. соответствует увеличению показателей **enj** в стихотворениях В. Жуковского, А. Пушкина, М. Лермонтова и др.; максимальный показатель **enj** во второй половине XIX в. также соответствует тенденции к увеличению аналогичного показателя во всей русской лирике этого периода в связи с процессами жанрово-родовой диффузии и прозаизации.

Частотность enj в итальянском и английском сонетах разная. В первом типе 3,2 %, во втором — 4,0 %. Более низкий показатель у итальянского сонета за счет первых двух периодов, а дальше он поднимается, слегка опережая среднестатистический. У возникшего позже английского сонета другая динамика частотности: в период его появления во второй половине XIX в. частотность 11,4 % (за счет Ап. Григорьева), в начале XX в. она сокращается до 3,8 %, а затем у советских поэтов показатель **enj** падает до 2,8 %, хотя доля английского сонета, как отмечалось, в данный период самая большая; к английскому сонету обращаются в это время многие поэты, вообще не практикующие **enj** (В. Семакин, Д. Голубков, В. Цыбин, Э. Балашов и др.).

Частотность enj и графика: частотность enj в расчлененном и нерасчлененном сонете.

Поскольку в английском сонете, как отмечалось, все строфы разделены пробелами, влияние графики на частотность **enj** покажем на материале итальянского сонета. Совокупная частотность переносов в итальянском сонете — 3,2 %. Дифференцированный анализ обнаруживает значительное расхождение показателей: в расчлененном сонете он равен 3,4 %, в нерасчлененном — 1,9 %, т. е. в последнем переносов почти вдвое меньше, причем это соотношение во всех рассматриваемых периодах (исключение составляет лишь первая половина XIX в.). Среди авторов нерасчлененных сонетов только несколько поэтов (В. Кюхельбекер, Е. Ростопчина в XIX в., П. Радимов, Л. Мартынов, Л. Озеров, Н. Рыленков, А. Преловский в XX в.) практиковали **enj**. У остальных в нерасчлененных сонетах переносы единичны или вообще отсутствуют. Такой результат был для нас неожиданным, поскольку графическая нерасчлененность, как было показано, ощутимо влияла на интонационную незавершенность строф. Оказалось, что интонационная свобода не усиливалась переносами, а компенсировала их сдержанное употребление.

Строфические переносы составляют 10,7 % от всех **enj**. В диахронии картина следующая. В сонетах XVIII в. строфических **enj** нет. Первый перенос (из второго катрена в первый терцет) у А. Илличевского в одном из трех сонетов «из Мицкевича» «Бахчисарайский дворец», <1827>: «<...> Создание людей во имя взял природы, / И пишет вещий перст: развалина! Лишь ты, // Фонтан гарема, жив средь храмин мертвых ныне...». Затем, в 30-е годы, строфические переносы появились у А. Пушкина («Мадонна»), М. Лермонтова («Сонет»), Н. Бутырского («Основание С. Петербурга 16 мая 1703 года»); всего — 9,5 % от всех **enj**. Во второй половине XIX в. — 10 строфических переносов (пять в сонетах Ап. Григорьева и по одному у А. Майкова, К. Случевского, И. Анненского, Л. Трефолева, А. Голенищева-Кутузова); всего — 13,5 %. В начале XX в. — 19 строфических переносов (пять

в сонетах П. Радимова, четыре — у Вяч. Иванова, три — у М. Волошина, по два — у В. Брюсова и И. Бунина, по одному у К. Бальмонта, И. Северянина, М. Цветаевой); всего — 14,4 %. В советское время — 29 строфических переносов (четыре в сонетах М. Дудина, три — у П. Радимова, Г. Иванова, Л. Мартынова, два — у А. Тарковского и В. Василенко, по одному — у И. Северянина, Э. Багрицкого, П. Антокольского, В. Шефнера и др.); всего — 8,8 %. Приведенные данные позволяют говорить о двух тенденциях динамики строфических **enj**: 1) тенденции увеличения абсолютного числа строфических переносов и 2) тенденции увеличения строфических переносов относительно общего числа **enj** в периоде. Бродский и Кибиров эти обе тенденции подтверждают: у первого из 39 **enj** 6 строфических (15,4 %), у второго — из 63 **enj** — 17 строфических (27,0 %).

Строфические переносы в итальянском и английском сонетах. В итальянском сонете 55 строфических **enj**, а в английском — 7, но в итальянском сонете доля строфических **enj** — 10,4 %, а в английском — 14,6 % от общего числа переносов. В диахроническом срезе картина следующая. В итальянском сонете доля строфических во всех периодах находится в пределах 8–9 %, только в серебряном веке строфические **enj** относительно общего числа переносов выросли до 15,4 % (за счет П. Радимова, Вяч. Иванова и др.). В английском сонете взлет (31,2 %) приходится на вторую половину XIX в. (за счет сонетов Ап. Григорьева), падение (8,7 %) — на советский XX в., когда всего два строфических **enj** — у Н. Крандиевской-Толстой («Рожденная на стыке двух веков...») и Н. Матвеевой («Хвощ»).

Сопоставление показателей частотности строфических переносов с показателями интонационной незавершенности строф, о которых речь шла выше, показывает зависимость первого показателя от второго. Так, в первой половине XIX в. строфические переносы появляются у тех поэтов, у которых более высокий показатель интонационно незавершенных строф (А. Илличевский, Н. Бутырский), во второй половине XIX в. и в XX в. строфические **enj** также создают поэты с обилием открытых строф (Ап. Григорьев, Б. Лившиц, И. Анненский, П. Радимов и др.). И, наоборот, строфических **enj** нет у тех поэтов (А. Блок, О. Мандельштам и др.), у которых сонеты «строгие», открытых строф мало. Однако выявляются и примеры противоположного толка: строфические переносы отсутствуют при высоком показателе интонационной незавершенности (Ф. Сологуб, М. Волошин) и, наоборот, появляются на фоне относительно низкого показателя открытых строф (А. Пушкин, К. Бальмонт, В. Брюсов, И. Бунин). Так что при всей очевидности установленной взаимозависимости показателей интонационной незавершенности и строфических переносов следует говорить не о непреложном законе, а о тенденции. Эта тенденция находит дополнительные аргументы при рассмотрении мест появления строфических переносов.

Позиции строфических **enj.** В сонетах строфические переносы возникают, как правило, в трех позициях. В итальянском сонете: I — между первым и вторым катреном; II — между вторым катреном и первым терцетом; III — между первым и вторым терцетами. В английском сонете: I — между первым и вторым катреном;

II — между вторым и третьим катреном; III — между третьим катреном и заключительным 2-стишием. В обследованном материале нами выявлено еще две позиции: IV — между стихотворениями в цикле сонетов («Три сонета» С. Спирта, «Четыре сонета» С. Кирсанова) и V — при добавлении одной строки (из всех случаев увеличения объема сонета на одну строку перенос появился только в сонете В. Брюсова «Игорю Северянину. Акростих с кодою»). Ввиду малочисленности подобных фактов мы статистически учитывали только три позиции.

В итальянском сонете более двух третей строфических **enj** (67,2 %) появляется в III позиции, на долю остальных позиций приходится по 16,4 %. В диахроническом срезе картина следующая. В первой половине XIX в., когда, как мы помним, появилось четыре строфических переноса, явного предпочтения нет. Во второй половине XIX в. на III позицию приходится 80 %, и дальше, в XX веке, обозначенные в итоговых показателях пропорции сохраняются. Высокий показатель строфических **enj** в III позиции предсказуем, так как именно на эту позицию приходится максимальный показатель интонационной незавершенности строф. Таким образом, можно констатировать выявленную взаимосвязь: чем выше показатель интонационной незавершенности, тем чаще возникают строфические **enj** и именно в той позиции, в которой больше открытых строф.

Строфические и строчные переносы. С точки зрения соотношения строфических и строчных **enj** авторов русских сонетов можно разделить на три группы: I — у поэтов многочисленные строчные переносы, но строфических нет (П. Катенин, В. Кюхельбекер, В. Бенедиктов, Е. Ростопчина, А. Фет, А. Ахматова и др.); II — у поэтов общий показатель **enj** ниже среднестатистического по периоду, но они создают единичные строфические **enj** (в этой группе первый создатель строфического переноса А. Илличевский, а также К. Случевский, И. Анненский, К. Бальмонт, И. Северянин, П. Антокольский); III — у поэтов общий показатель **enj** превышает среднестатистический по периоду, и эти поэты являются создателями одного или нескольких строфических **enj** (Ап. Григорьев, Вяч. Иванов, И. Бунин, В. Брюсов, П. Радимов, Г. Иванов, Л. Мартынов, М. Дудин, А. Тарковский и др.). И. Бродский и Т. Кибиров, безусловно, пополняют III группу поэтов.

В сонетах поэтов третьей группы строфические **enj** находятся, как правило, в окружении строчных, их появление как бы подготавливается строчными **enj**. См. сонеты «Романтическая таверна», «И пение пастушеского рога...», «Уличный подросток» Г. Иванова, «Как двадцать два года тому назад», «И эту тень я проводил в дорогу...» А. Тарковского и др. Случаи, когда строфический перенос появляется раньше строчного, как в «Мадонне» А. Пушкина или «Кондоре» И. Бунина, — редкие.

Распределение строчных enj по строфам. В итальянском сонете итоговая нагруженность переносами двух катренов и двух терцетов представлена пропорцией: 26,9:29,1:22,3:21,7, что говорит о том, что частотность **enj** сонетных строф не имеет резких перепадов; максимальная нагруженность переносами — у второго катрена, минимальная — у второго терцета. В диахроническом срезе: вторая строфа «тяжелее» остальных почти во всех периодах, особенно она выделяется

во второй половине XIX в., где исследуемые пропорции — 22,6:32,1 (!):17,0:28,3, и только в XX в. (после 1917 г.) по показателю **enj** вперед выдвигается первая строфа: 29,9:27,3:22,3:21,7.

В английском сонете, согласно суммарным данным, пропорции **enj** в четырех строфах — 26,8:26,8:41,5:4,9. Как видим, резко выделяется третий катрен, в котором переносов в полтора раза больше, чем в первых двух (в итальянском сонете так сильно не была нагружена ни одна строфа!). Другая особенность расположения строчных **enj** — их минимальное появление в четвертой строфе: в заключительном 2-стишии мы выявили **enj** только в двух сонетах («Жемчужина» Н. Матвеевой и «Ах, осень, нынче ты не удалась...» В. Проталина). В диахроническом срезе отмеченные особенности сохраняются.

Структура переносов в сонетах (без дифференциации по типам) характеризуется на основе статистического анализа переносов 12 поэтов разных периодов с количеством **enj** от 10 (В. Бенедиктов) до 63 (Т. Кибиров) и наблюдений над **enj** остальных сонетистов.

I Типы переносов. В сонетах все три традиционно выделяемых типа: *rejet* (**r**), *contre-rejet* (**c-r**), *double-rejet* (**d-r**) (см. текст сонета № 3 цикла «Титании» Ап. Григорьева: «Вдруг господин ... припомни только: вряд / Найдется столько головы / ослиной // Достойный ... Но Титания была / Титанией; <...>»), где первый перенос — типа **c-r**, второй — **r**, третий — **d-r**). Своеобразие **enj** сонетов по этому параметру заключается, во-первых, в том, что более архаичный и первенствующий в русской лирике **c-r** преобладает лишь слегка у И. Бунина, раннего В. Брюсова, М. Волошина, а у большинства поэтов этот тип сдает позиции; во-вторых, в том, что почти у всех сонетистов очень высокий показатель **d-r** (у А. Тарковского он достиг 92,4 %). Столь решительное преобладание **d-r** объясняем излюбленной метрической формой сонета — 5-стопным ямбом, генетически связанным с драматическим стихом, где **d-r** или лидировал, или был одним из лидеров.

II Клаузулы (окончания) верхней строки. Поскольку в нашем материале дактилические клаузулы встретились лишь в переносах двух сонетов («Загадка. Сонет» Н. Некрасова и «На зеркало неча пенять ...» В. Курочкина), верхняя строка **enj** маркируется двумя клаузулами: мужской, М («Из дряхлой Византии в жизнь — весна / Вошла <...>») и женской, Ж («<...> Царила в эти годы / Надежда <...>») — оба примера из «Возрождения» В. Брюсова). Переносы в русской поэзии поначалу (у раннего Пушкина, у поэтов пушкинской поры и др.) маркировались М. Затем М и Ж стали составлять примерное равновесие — с преобладанием то одного, то другого окончания. М в сонетах Бенедиктова господствует (70 %). Ап. Григорьев своими **enj** это господство ликвидирует, а дальше лидерство М или Ж остается в рамках индивидуальных предпочтений. Маркировка верхних строк **enj** Бродского и Кибирова говорит об этом же.

III Словоразделы нижней строки анализируются применительно к типам **r** и **d-r**. В нижних строках переносов сонетов словоразделы: мужские, **м** («<...> Несмело / толкая дверь <...>»), женские, **ж** («<...> скорчив // Смешную рожу, он напоминает мне...»), дактилические, **д** («<...> и оба мы храним / Молчание... <...>» —

все примеры из сонета Б. Лившица «Последний фавн»). В большинстве случаев перенесенная часть **enj** имеет словораздел **м**. Исключение составляет только **enj** Радимова и Кибирова, у которых женских словоразделов больше мужских. Главная черта **enj** сонетов в данном аспекте — высокий (до 34,6 %) показатель **д**. В переносах русских поэтов XIX в. **д** не было совсем или они были единичными. В сонет их внедрил Ап. Григорьев, а далее они вошли в практику остальных сонетистов. В XX в. нередко появляются гипердактилические словоразделы: «<...> Сколь ты священ, / Тот видит в облаке, чей дух *благоговее*т / Пред жертвенниками, на коих пламенеет <...>» — «Париж» Вяч. Иванова. (Ср. в сонете № 12 Кибирова: «и мебель дээспэшная, и лошадь / пластмассовая, и моя тетрадь <...>»).

IV **Контактные и дистантные связи** между словами, разорванными концом строки, в сонетах могут быть в разных соотношениях. У В. Бенедиктова преобладают (60 %) дистантные связи («А сила где была последняя — и та / Среди слепой грозы параличом *разбита*.» — из «Подражаний сонетам Шекспира»), что соответствует тенденциям пушкинской эпохи, когда доля контактных и дистантных связей была равновеликой или дистантных было даже больше. Ап. Григорьев увеличивает связи контактные («А ты порой беспечно-шаловливо // *Шутила* этой страстию немой ...» — «Титании», № 2), и эта линия поддерживается остальными поэтами, включая Бродского и Кибирова. Повышение частотности контактных находится в русле общей тенденции русской поэзии к сокращению дистантных связей и увеличению контактных. Переносы сонетов отражают эту тенденцию очень красноречиво.

V **Набор и частотность синтаксических связей** в сонетах описывалась с опорой на иерархию силы синтаксических связей, разработанную в трудах М. Л. Гаспарова и Т. В. Скулачевой [Гаспаров, Скулачева 1993: 20–43; Гаспаров, Скулачева 2004: 31–32, 182–184], из которых заимствована также аббревиатура названий связей. В сонетах русских поэтов, как правило, лидируют три типа связей: **Дк** — дополнительные, с дополнением косвенным (« — Кто там стучит? Не встану. Не открою / Намокшей *двери* в хижине моей»), **Об** — обстоятельственные («И вот она проснулась и устало / Поправила сухие волоса.»), **Пр** — предикативные («Вот пар взлетел — и трубы / Призывно *заревели* в высоту» — все примеры из сонетов И. Бунина «Рыбачка», «Последние слезы», «Рассвет»). Согласно нашим предыдущим исследованиям [Матяш 2001], в переносах русских поэтов первоначально были разработаны **Об** и **Пр**, связи **Дк** появились позже. У русских сонетистов пропорции связей разные: Бунин, ранний Брюсов, Волошин отдают предпочтение более архаичным **Об** и **Пр**, Ап. Григорьев, ранний Вяч. Иванов, П. Радимов, Л. Мартынов — более молодым **Дк**, что позволяет предположить, что в сознании русских поэтов существовала память о разных ритмико-синтаксических рисунках предшественников.

В **enj** русского сонета могли появляться слабые синтаксические связи **Пч** — подчинительные («И человеку *хочется* на юг, // Чтобы сказать: «Конец зиме, каюк <...>» — «В землянках» А. Гитовича) и сверхсильные — **Св**. В числе **Св** не только традиционные для русской поэзии разрывы связей между частями составного глагольного или именного сказуемого («Из трех судеб разлукой *отнята* //

Одна *была* <...> — «Венок сонетов, № 11 Вяч. Иванова), но и более «экзотические» — с разрывом частей слова («Как ни гулок, ни живуч — *Ям-* / *б*, утомлен он и затих...») — «Перебой ритма. Сонет» И. Анненского), частей безличного предложения («Нет без любви гармонии. *И нет* / *Без человека* вечности на свете.» — «Сонет воспоминания о Хатыни» М. Дудина); с отрывом союзов — противительных («Властительно слова звучали, *но* / *Томился* взор тревогой сладострастной...») — «Сонет к мечте» В. Брюсова) и разделительно-перечислительных («А просто пес завоет, *или* / *Взовьется* взвизг автомобиля...») — «Паук заткал мой темный складень...» С. Парнок), а также частиц («Как редок невод воздуха! *К чему ни* / *Притронешься* — жемчужная зола.» — «Закат над Елагином» Б. Лившица). Однако, подобные факты в русском сонете единичны. «Экзотических» **enj** нет даже в сонетах М. Цветаевой, что является ярким свидетельством строгости сонетной формы, удерживающей поэтов от подобных новаций. Сонеты Бродского этот вывод подтверждают.

Таким образом, структура сонетных переносов характеризуется сокращением типа **с-г**, повышением показателя дактилических словоразделов в нижней строке, ростом контактных связей, преобладанием связей **Дк, Об, Пр**, редким появлением «экзотических» переносов.

Подводя итоги проведенного исследования отмечаем следующее: 1) стихотворные переносы появлялись в сонете на протяжении всего времени его функционирования в русской поэзии XVIII–XX вв.; частотность переносов варьируется в зависимости от типа сонета, эпохи, индивидуальности поэтов; 2) установлено, что существенное значение для **enj** имеет графика сонета: в сонетах без графической расчлененности строф более чем в два с половиной раза увеличивается интонационная незавершенность строф и почти в два раза уменьшается частотность **enj**; 3) строфические переносы, как правило, находятся в окружении строчных, подготавливающих их появление; 4) частотность и позиция строфических **enj** зависит от показателей интонационной незавершенности строф сонета; 5) распределение строчных **enj** по строфам существенно различается в итальянском и английском сонетах.

Проекция данных по частотности и структуре переносов сонета на ранее полученные аналогичные данные других форм показывает, что, с одной стороны, сонет является формой консервативной, сдерживающей внедрение стиховых новаций, с другой стороны, в сонете отражены многие процессы, идущие в русском стихосложении; вся история сонета через призму **enj** предстает как история неуклонного расшатывания строгой формы, внедрения в нее приемов, наработанных в других жанровых и строфических формах.

Литература

Бокушева Г. А. Стихотворный перенос (на материале поэзии Н. А. Некрасова): дис. ... канд. филол. наук / Карагандинский гос. ун-т. Караганда. 2001. 158с.

Бехер И. Философия сонета, или Маленькое наставление по сонету // Вопросы литературы. 1965. № 10. С. 190–208.

Вишневский К. Д. Разнообразные формы русского сонета // Russian verse theory: proceedings of the 1987 Conference at UCLA: UCLA Slavic Studies Volum 18. Slavica Publishers, Ins.. 1989. P. 455–471.

Гаспаров М. Л. Сонет // Краткая литературная энциклопедия. Т. 7. М., 1972. Стб. 67–68.

Гаспаров М. Л. Строфика нестрофического ямба в русской поэзии XIX в. // Проблемы стиховедения. Ереван. 1976. С. 9–50.

Гаспаров М. Л., Скулачева Т. В. Ритм и синтаксис в свободном стихе // Очерки истории языка русской поэзии XX в. М., 1993. С. 20–43.

Гаспаров М. Л., Скулачева Т. В. Статьи о лингвистике стиха. М., 2004. 268 с.

Герасимов К. С. Диалектика канонов сонета // Гармония противоположностей: аспекты теории и истории сонета. Тбилиси. 1985. С. 30–33.

Гроссман Л. П. Борьба за стиль: опыты по критике и поэтике. М.: Никитинские субботники. 1927. 337 с.

Матяш С. А. К истории и типологии стихотворного переноса // Славянский стих: лингвистическая и прикладная поэтика. М., 2001. С. 172–186.

Матяш С. А. Строфический перенос в русской поэзии: вопросы теории и истории // Славянский стих VIII: Стих, язык, смысл. М., 2009. С. 192–210.

Матяш С. А. Переносы в стихотворениях Пушкина и Лермонтова в контексте драматического стиха // Славянский стих IX. М., 2012. С. 207–216.

Матяш С. А. История жанра русской элегии через призму стихотворного переноса // Нарративные традиции славянских литератур: от средневековья к новому времени: к юбилею Е. К. Ромодановской. Новосибирск: Омега Принт. 2014. С. 295–301.

Русский сонет: Сонеты русских поэтов XVIII — начала XX века. М.: Сов. Россия, 1983. 512 с.

Русский сонет: Сонеты русских поэтов начала XX века и советских поэтов. М.: Сов. Россия, 1987. 608 с.

Титаренко С. Д. Сонет в русской поэзии первой трети XIX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Томский гос. ун-т. Томск. 1983. 19с.

Томашевский Б. В. Строфика Пушкина // Пушкин: исследования и материалы. Т. II. М.—Л. 1958. С. 49–184.

Хворостьянова Е. В. Условия ритма: историко-типологические очерки русского стиха. СПб.: Изд-во РХГА, 2008. 463 с.

Шерр Б. Русский сонет // Русский стих. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика: в честь 60-летия М. Л. Гаспарова. М., 1996. С. 311–326.

Федотов О. И. Сонет. М.: РГГУ. 2011. 610 с.

Список сокращений, использованных в статье:

enj — enjambement

r — rejet

c-r — contre- rejet

d-r — double- rejet

M — клаузула мужская

- Ж — клаузула женская
м — мужской словораздел
ж — женский словораздел
д — дактилический словораздел
Дк — синтаксическая связь дополнительная (косвенного дополнения)
Об — синтаксическая связь обстоятельственная
Пр — синтаксическая связь предикативная
Пч — синтаксическая связь подчинительная
Св — синтаксическая связь сверхсильная

S. A. Matyash

Orenburg state university

(Russian, Orenburg)

klklsb@yandex.ru

ENJAMBEMENT IN SONNETS OF RUSSIAN POETS

The articles analyses enjambements in sonnets, which is the first study of the type, despite of large number of studies about sonnet as genre and form. The study was based on Russian sonnets from 1730-es to 1980-s, including “Twenty sonnets to Maria Stuart” of J. Brodsky (1974) and “Twenty sonnets to Sasha Zapoyeva” of T. Kibirov (1995). 680 enjambements in 1296 sonnets of 214 poets were identified and analysed from perspective of two types — Italian and English. Analysis was done in synchronic and diachronic aspects. The results of this study demonstrates, that enjambements were appearing in sonnets during the whole period of their life in Russian poetry. Frequency of enjambements vary, depending on type of sonnet, age, personality of an author. Important aspect is graphics, which impacts both amount of intonationally incomplete stanzas and frequency of enjambements. The study demonstrated, that stanza enjambements are usually surrounded by verses enjambements, the latter prepare the first; frequency and position of stanza enjambements depend on frequency and position of incomplete stanzas in a sonnet. Distribution of verse enjambements within stanzas is different in Italian and English sonnet.

The structure of enjambements by parameters is analyzed: types of enjambements; upper-verse clauses; word sections of the lower verse-line; the set and frequency of syntactic connections (the latter based on the hierarchy of syntactic connections developed by M. L. Gasparov and T. V. Skulacheva). Comparison of data on frequency and structure of enjambements in sonnets with frequency and structure of enjambements in other forms shows that sonnet is a conservative form, which inhibits innovation in verse. On the other hand, the study proved that sonnets reflects all of the processes running in Russian poetry. The history of sonnet through the prism of enjambements looks like history of consistent erosion of strict forms and introduction of tricks from other stanza forms.

Key words: sonnet, verse, enjambement, verse graphics, stanzas.

References

- Bokusheva G. A. *Stikhotvorniy perenos (na materiale poezii N.A.Nekrasova)* Diss. kand. fil. nauk [Enjambement (based on poetry of N. A. Nekrasov). Ph.D. phil. sci. dis.]. Karaganda, 2001. 158 p. (in Russ.)
- Bekher I. [Philosophy of sonnet or short didactics on sonnet]. *Filosofiya soneta, ili malenkoye nastavleniye po sonetu. Voprosy Literatury*, 1965, no. 10. pp. 190–208. (in Russ.)
- Fedotov O. I. *Sonet* [Sonnet]. Moscow: RSHU Publ. 2011. 610 p. (in Russ.)
- Gasparov M. L. [Sonnet] *Sonet. Kratkaya literaturnaya encyclopediya. Tom 7. Moskva* [Short Literature Encyclopedia. Vol. 7]. Moscow, 1972. Col. 67–68. (in Russ.)
- Gasparov M. L. [Strophics of un-strofinal yamb in Russian poetry of 19 century] *Strofika nestroficheskogo yamba v russkoy poezii 19 v. Problemy stikhovedeniya. Erevan* [Issues of verse theory]. Erevan, 1976. pp. 9–50. (in Russ.)
- Gasparov M. L., Skulacheva T. V. [Rythm and syntaxis in a free verse] *Ritm i sintaksis volnogo stikha / Ocherki istorii yazyka russkoy poezii. Moskva* [Essays about history of language in Russian poetry of 20 century]. Moscow, 1993. pp. 20–43. (in Russ.)
- Gasparov M. L., Skulacheva T. V. *Stat'i o lingvistike stikha*. [Articles about verse' linguistics] Moscow, [Languages of Slavic Culture], 2004. 288 p. (In Russ.)
- Gerasimov K. S. [Dialectics of canons of a sonnet] *Dialektika kanonov sonata. Garmoniya protivopolozhnostey: aspekty teorii i istorii sonata. Tbilisi* [Harmony of oppositions: aspects of thoery and history of sonnet]. Tbilisi, 1985. pp. 30–33. (in Russ.)
- Grossman L. P. *Bor'ba za stil: opyty po kritike i poetike*. [The Struggle for Style: Experiments in Criticism and Poetics]. Moscow, Nikitinskie subbotniki, 1927. pp. 122–144. (in Russ.)
- Khvorostyanova E. V. *Usloviya ritma: istoriko-tipologicheskkiye ocherki russkogo stikha* [Conditions of rhythm: essays on history and typology of Russian verse]. S.-Petersburg: RChHA Publ. 2008. 463 p. (in Russ.)
- Matyash S. A. [More studies about history and typology of enjambements]. *Slavianskiy stikh: lingvisticheskaya i prikladnaya poetika. Moskva* [Slavic verse: lingustic and practical poetics] Moscow, 2001. pp. 172–186. (in Russ.)
- Matyash S. A. [Stanza-based enjambements in Russian poetry: insight into theory iand history] *Slavianskiy stikh VIII: Ctikh, Yazyk, Smysl* [Slavic verse VIII: Verse, Parole, Meaning]. Moscow, 2009. pp. 192–210. (in Russ.)
- Matyash S. A. [Enjambements in Pushkin's and Lermontov's verses in the context of drama verse]. *Slavianskiy stikh IX. Moskva*. [Slavic verse IX]. 2012. pp. 207–216. (in Russ.)
- Matyash S. A. [The history of the genre of Russian elegies through the prism of enjambement] *Narrativnye tradicii slavianskih literatur: ot srednevekovia k novomu vremeni: k jubileju E. K. Romodanovskoy. Novosibirsk: Omega Print* [Narrative traditions of Slavic literatures: from the Middle Ages to the new time: to the anniversary of E. K. Romodanovskaya]. Novosibirsk: Omega Print. 2014. C. 295–301. (in Russ.)
- Russkiy sonet: Sonety russkikh poetov XVIII — nachala XX veka* [Russian sonnet: Sonnets of Russian poets of 18 — beg. of 20th centuries]. Moscow, 1983. 512 p. (in Russ.)

Russkiy sonet: Sonety russkikh poetov nachala XX veka I sovetskikh poetov [Russian sonnet: Sonnets of Russian poets of beginning of the 20th century and Soviet poets]. Moscow. 1987. 608 p. (in Russ.)

Titarenko S. D. *Sonet v russkoy poezii pervoy treti XIX veka* [Sonnet in the lyrics of the first third of 19 century]. Ph.D. study abstract phil. sci. diss. Tomsk. 1983. 19 p. (in Russ.)

Tomashevskiy B. V. [Strophics of Pushkin] *Pushkin: issledovaniya i materialy* [Pushkin: studies and materials]. Vol. II Moscow-Leningrad, 1958. pp. 49–184. (in Russ.)

Sherr B. [Russian sonnet]. *Russkii stikh. Metrika. Ritmika. Rifma. Strofika: v chest' 60-letiya M. L. Gasparova* [Russian verse. Metric. Rhythmics. Rhyme. Strophica: in honor of the 60th anniversary of M. L. Gasparov] Moscow, 1996 pp. 311–326. (In Russ.)

Vishnevskiy K. D. [Differentiated forms of Russian sonnet]. *Raznoobraznye formy russkogo soneta* [Russian verse theory: proceedings of the 1987 Conference at UCLA: UCLA Slavic Studies Volum 18.] Slavica Publishers, Ins., 1989. P. 455–471. (in Russ.)

А. С. Кулева

Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН

(Россия, Москва)

an_kuleva@mail.ru

УСЕЧЕННЫЕ ПРИЛАГАТЕЛЬНЫЕ В ПОЗИЦИИ РИФМЫ

Усеченные прилагательные традиционно считались характерным явлением поэзии XVIII века. Их появление в языке русской поэзии обычно связывают с «требованиями ритма и рифмы». Собранный материал показывает, что краткие формы в атрибутивном употреблении встречались еще в силлабической поэзии XVII века и продолжают использоваться до сих пор. Это ставит под сомнение определение их как версификационного средства, вызванного к жизни несовершенством русской силлабо-тонической поэзии на раннем этапе ее существования и позднее утраченного. Большой фактический материал (было рассмотрено более 30 тысяч поэтических текстов 500 авторов XVII–XXI веков и собрано около 15 тысяч примеров) дает возможность по-новому взглянуть на известный элемент поэтического языка. Обнаруживается, что позиция конца строки для усеченных форм достаточно характерна и стабильна (около 30 % примеров в поэзии разных периодов), причем нередко в нерифмованных произведениях. Можно предположить, что для усеченной формы особенно важной оказывается позиция не столько рифмы, сколько конца строки, на месте логического ударения, что позволяет говорить о важности этого поэтического элемента.

Ключевые слова: атрибутивные формы, грамматика, имя прилагательное, поэтический язык, рифма, усеченные прилагательные.

«Неравномерность в изучении отдельных объектов той или иной отрасли науки порождает научные мифы. Отсутствие — полное или почти полное — исследований по проблеме может стать причиной “отрицательного” единодушия специалистов, полагающих, что самой проблемы нет. Но наступает время, когда данный тезис необходимо доказать — и обнаруживается проблема, очень сложная, трудно разрешимая. Приблизительно такая ситуация сложилась в теории поэтического языка по отношению к морфологическому уровню» [Гин 1996: 75]. Ярким примером подобного научного мифа можно назвать усеченные прилагательные — известное явление языка поэзии XVIII в. (ср.: *Несчетны солнца там горят*).

Согласно традиционной точке зрения, кочующей из учебника в учебник, усеченные прилагательные появились в силлаботонической поэзии XVIII в. в качестве версификационного элемента, и в первой половине XIX в. исчезли из языка русской поэзии, поскольку в них как в искусственном техническом приеме больше не было необходимости, ср.: «Употреблялись эти прилагательные в поэтическом языке чисто в версификационных целях (в соответствии с требованиями ритма и рифмы) на правах отступлений от общенародных норм, разрешенных теорией поэтических вольностей. Преодоление Пушкиным и Лермонтовым традиций стихотворной речи XVIII века повлекло за собой исчезновение и усеченных прилагательных, встречающихся с 40-х годов XIX века очень редко» [Галкина-Федорук и др. 2009: 269–270].

Собранный материал (анализ примерно 15 тыс. примеров, почерпнутых из 30 тыс. стихотворных произведений 500 авторов XVII — нач. XXI в.) показывает, что усеченные формы (иначе говоря — краткие формы в атрибутивном употреблении) 1) широко использовались еще в силлабических виршах XVII в. и 2) не исчезли из языка поэзии, но продолжают встречаться и сейчас. Прделанная работа позволяет предложить следующее определение:

Усеченные прилагательные — это особого рода краткие прилагательные (не только качественные, но и относительные), а также примыкающие к ним причастия, местоимения, порядковые числительные, субстантивированные формы, которые используются в языке поэзии в атрибутивной функции, как в И.-В., так и в некоторых косвенных падежах (преимущественно Р. и Д.м.-ср.р.). Это формы, либо совпадающие с краткими (именными), либо образованные по их образцу (*Меча российска виден блеск* — Р.м.ед.; *Отдай красу российску трону* — Д.м.ед.), т. е. имеющие окончания именного склонения. Встречаются и равносложные формы, появление которых следует объяснять не версификационными, а стилистическими причинами (ср.: *сладок* — *сладкий*; *вселенны* — *вселенной*). Изначально в языке поэзии такие формы воспринимались как естественное языковое явление (в церковнославянских и первых русских грамматиках «усеченными» прилагательными назывались краткие / именные формы), позже — при увеличении разрыва с повседневной речью — на первый план вышло представление об искусственности этого поэтического элемента, а термин стал восприниматься как указание на способ образования таких искусственных форм (методом отсечения слога). Именно это представление об усеченных прилагательных широко отражено в существующей литературе, где причиной появления искусственных усеченных форм часто называются «требования ритма и рифмы», а причиной их исчезновения — развитие стихотворной техники [Винокур 1959; Хабургаев 1990; Шмелев 1960].

Вслед за авторитетными научными трудами «требования ритма и рифмы» упоминаются в большинстве определений усеченных прилагательных, особенно в наименее научных и точных из них. Так, в весьма маргинальном источнике — старой электронной версии вузовского курса морфологии находим категоричное требование: «Не смешивайте краткие прилагательные с усеченными прилагательными. Усеченные прилагательные — такие полные, у которых отсекается к о н е ч н ы й

гласный окончания (согласно требованиям рифмы и стихотворного размера). Такие прилагательные употребляются в роли определения в любом падеже: Раздайтесь, вакхальны напевы; царска воля... Широко используются в фольклоре» (сайт Тернопольского педагогического университета <http://www.tnpu.edu.ua/subjects/81/7/lec.htm>; разрядка моя. — А. К.). Надо отметить, что наличие большого числа подобных определений говорит и об актуальности названного поэтического явления для современного языкового сознания, и о том, что усеченные прилагательные существуют как некий научный миф.

Поскольку говорить о несовершенстве поэзии и «потребности облегчить труд стихотворца» применительно к поэзии XIX–XX вв. невозможно, история усечений как средства версификации, как представляется, требует специального изучения, а использование их в позиции рифмы представляет особый интерес.

Собранный материал показывает, что для усеченных форм достаточно характерна позиция конца строки, причем при резком сокращении количества усеченных прилагательных в поэтических текстах поздних периодов доля форм в рифменной позиции с «развитием силлабо-тонической поэзии» не уменьшается, как не возрастает она и с появлением силлаботоники. Так, в силлабическом творчестве Кантемира 30 % усечений стоят на конце строки (294 формы из 1003), в поэзии Тредиаковского — 34 %, Ломоносова — 26 %, в среднем в поэзии XVIII в. — 28 % таких употреблений (от 10 до 45 % у разных авторов), в поэзии рубежа XVIII–XIX вв. — 33 %, в поэзии пушкинского периода (первой трети XIX в.) — 30 %, второй половины XIX в. — 26 %, в поэзии Серебряного века — 41 % (300 форм из 6977) и 34 % в современной поэзии (445 форм из 1324).

Использование усеченных форм на конце строки не связано с рифмой однозначно. В рассмотренных текстах XX в. 455 усеченных форм из 1232 употребления стоят на конце строки (37 %), причем в 375 примерах усечение рифмуется, а в 70 нет. Однако и в поэзии XVIII в. на 2369 примеров приходится 472 нерифмованных (например, в поэзии Богдановича таких около 5 %). Это неожиданное наблюдение можно объяснить не версификационной, а стилистической функцией усеченных форм: 57 из 78 нерифмованных текстов этого периода представляют собой переводы или вариации на темы античной поэзии, по возможности следующие образцу оригинала (переводы из Анакреонта Кантемира и Львова, «Тилемахида» Тредиаковского и др.). Особое внимание привлекают опыты стилизации народной поэзии (например, поэмы Львова «Добрыня», Радищева «Бова»).

Таким образом, для усеченной формы особенно характерной оказывается позиция не столько рифмы, сколько конца строки, на месте логического ударения, что позволяет говорить о важности этого поэтического элемента.

Интенсивность употребления усеченных форм может быть связана со стилизованными предпочтениями поэта: так, в поэзии Сумарокова 18 % усеченных форм стоят в рифменной позиции, в творчестве Майкова — 25 %, Богдановича — 10 %, Державина — 38 %, Радищева — 45 %, Львова — 32 %, Дмитриева — 27 %; т. е. по этому критерию противопоставляются сторонники традиций классицизма и авторы, разрабатывавшие жанры «легкой поэзии». В поэзии дальнейших периодов

стилистическая нагрузка усеченных форм становится еще очевиднее. Так, в поэзии Пушкина в позиции конца строки оказывается 29 % усеченных форм в лицейский период и 30 % в зрелом творчестве; в поэзии его современников разброс не очень велик: от 27 % у Дельвига до 36 % у В. Л. Пушкина и Рылеева (особо отметим 52 % в поэзии Вяземского и 50 % — Баратынского). В дальнейшем различия становятся еще сильнее, ср.: 44 % у Тютчева, 40 % у Шевырева и, с другой стороны, 7 % в поэзии Кольцова. Сходные тенденции заметны и в поэзии XX в.: усеченные формы стоят на конце строки в среднем в 30 % случаев в стихах Вяч. Иванова, Кузмина, Городецкого, Хлебникова; у Есенина этот показатель значительно ниже — 16 %, тогда как у Цветаевой — 53 %, а в поэзии Маяковского почти 90 % (например: *Перед значкой баба **седа** // отторговывает копеек тридцать. // — Купите платочек! // У нас // завсегда // заказывала // сама царица...; Если // блокада // нас не сморила, // если // не сожрала // война **горяча** — // это потому, // что примером, // мерилом // было // слово // и мысль Ильича*).

Различно и соотношение форм усеченных прилагательных, выступающих в рифменной позиции. В поэзии XVIII в. на конце строки обычны формы Д.м.-ср.ед. (38 % форм), И.-В.ср.ед. (37 %), Р.м.-ср.ед. (33 % форм), тогда как в поэзии XX–XXI вв. чаще всего в позиции рифмы стоят формы И.м.ед. (50 %), И.ж.ед. (37 %), В.ж.ед. (28 %). Особенно важно, что частотны в рифменной позиции более редкие, более архаичные и, следовательно, наиболее стилистически выразительные формы.

Об этом же говорит и частеречный состав форм, рифмующихся с усеченными прилагательными. В поэзии XVIII в. усеченные формы чаще рифмовались с другими усечениями (38 %), а также с совпадающими или похожими формами (существительные — 20 %, краткие формы — 14 %; а также 4 % — наречия, которые обычно рифмуются с формой И.-В.ср.ед., и немногочисленные глаголы, преимущественно в прошедшем времени); 20 % усечений встречаем в нерифмованных текстах.

Ср. примеры: *Рассмотри гербовники, грамот виды **разны**, // Книгу родословную, записки **приказы*** (Кантемир); *Беспечность праздная, ведущая к пороку, // И роскошь вредная была истреблена; // Народ, оставивший тогда войну **жестоку**, // Увидел на полях спокойства семена* (Богданович); *Там нивы запустеют **тучны**, // Коса и серп там несподручны, // В сохе уснет ленивый вол* (Радищев); *Все его уж любят страстно, // Всех сердца уж он возжег: // Возрастай, дитя **прекрасно!** // Возрастай, наш полубог!* (Державин); *Во всей жизни минуту я **каждо** // Утесняюсь, гонимый, и стражду* (Сумароков); *Там Владимир, страны **много** // Покорив своей державе, // В граде Киеве престольном // Княжил в блеске пышна сана* (Радищев).

В поэзии XX–XXI вв. усеченная форма может рифмоваться с существительным (216), другой формой прилагательного (краткой предикативной — 21; полной — 24), глаголом (41), наречием (17) или с другой усеченной формой (37), нередко рифма оказывается составной или неточной, иными словами, значительно возрастает доля максимально разнообразных рифм. Например: *Не гони*

метлой тучу **вихристу** (рфм: антихристу; Есенин); Ну ладно, не дерзи, преступница **проклята** (рфм: аббата; Мартынов); воскрешая, Бог **неистов** // то разрушил то **отстроит** (рфм: эллинистов; Кривулин); Ревя, **долговласа**, // По армейцу! (рфм: отлилася; Цветаева); Причитают матери и **крестны**, // Голосят невесты и золовки (рфм: постный; Есенин); Расплещись, заря, во все шелка **разливчатый!** (рфм: счастливчика; Цветаева); Схоронилась в обдоры дева-идол **золота** (рфм: по пятам; Мартынов).

Таким образом, совсем не очевидно, что прилагательные усекались, чтобы рифмоваться с другими словами.

Схожую картину можно увидеть, сравнивая лексический состав усеченных форм. В поэзии XVIII в. чаще всего встречаются следующие усечения: *всяк* (523 употребления), *котора* (306), *вселенна* (149), *красны* (136), *новы* (129), *многи* (125), *нежны* (114), *оны* (112), *любезный* (104, преимущественно субстантивированная форма *любезна*), *прекрасный* (96), *белый* (89), *великий* (87), *полный* (85), *небесный* (81), *ужасный* (77), *ясный* (76), *черный* (75), *милый* (73), *лютый* (68), *высокий* (67). Ср. наиболее употребительные в рифменной позиции: *вселенна* (49); *любезна*, *многа* (32); *нова*, *прекрасна* (30); *красна*, *ужасно* (23); *данна*, *славен* (19); *глубок*, *громки*, *люта* (17); *велик* (16); *высок*, *нежна*, *священна* (14).

Для поэзии XVIII в. характерна устойчивость рифменных пар, что также может свидетельствовать о стилистической роли усеченных прилагательных. Так, 16 из 17 раз слово *громки* рифмуется с *потомки*, 10 из 11 *геройски* с *войски* (*геройско* — *войско*), 14 из 17 *люта* с *минута* (*люту* — *минуту*, *люты* — *минуты*), 7 из 11 *кровава* — *слава*, 5 из 7 *дальны* — *печальны*, 4 из 5 *далеки* — *реки*, 5 раз *злачны* — *прозрачны*, по 4 раза *мертва* — *жертва*, *милосерда* — *тверда*, *отверсты* — *персты*, по 3 *звездны* — *бездны*, *прилежну* — *нежну*, *перву* — *Минерву*, *чрезвычайну* — *тайну*, причем у разных авторов. Существенно, что все названные слова входят в «одический словарь» классицизма. Иногда рифмуются близкие слова, входящие в один смысловой ряд: *ароматны*, *приятны*, *благодатный* (Львов), *благодатны* (Дмитриев), *благоприятный* (Державин); *прекрасны*, *красны*, *несчастливы*, *страстны*, *ужасны*, *ясны*. Иногда устойчивые пары встречаются только у одного автора, например: у Кантемира *безрассудну* — *трудну*, у Тредиаковского *власну* — *красну*, *багополучну* — *скупну*, у Ломоносова *веселы* — *пределы* и т. д.

Использование устойчивых рифм нехарактерно для современной поэзии. Усеченные формы, как правило, выступают в качестве не столько традиционного, сколько индивидуально-авторского поэтического элемента: даже в том случае, когда используется традиционная форма, отсылающая к поэтике прошлого, эта тенденция преобладает. Ср.: *Иссыхающая нива* — // Божескому, **нелюдску**. // Бури чудному **персту**; Можно ль, чтоб века // Бич **слепоок** // Родину света // Взял под **сапог**? (Цветаева); Будем **чугунно-углы**, // Мы, северяне, и вы, юга дети **смуглы** (Хлебников); Родился под ночью звездной // Ключ **четвёрт**. // В нём забился звездной бездны // **Хоровод** (Зилов); Но телескоп, даст бог, поправим тут слегка. // Пусть господин аббат сомненья бросит **тяжски** — // Дуньку-лудилыщцу возьмем из **каталажски** (Мартынов); Не разглядеть — дева, старик? — в точности

лика. // Что тут скорбеть? Вот и достиг сходства велика (Бродский); *И, штамп на простыню казенну, // Стопа поставится в волну, // Где если губы протяну, // То как казенному казенный* — *// Протяжным дымом на лету* (Степанова).

Одной из самых интересных и малоисследованных проблем, связанных с функционированием в поэтическом тексте усеченных прилагательных, следует признать вопрос о различении «искусственных» усеченных и кратких (именных) прилагательных по месту ударения. Существующие определения с разной степенью категоричности сообщают о том, что усеченные формы «обычно», «чаще всего» или даже «всегда» несут ударение на основе, сохраняя ударение полного прилагательного, и этим отличаются от исконных кратких форм, в которых ударение переходит на окончание.

Собранный материал позволяет проиллюстрировать это утверждение количественными данными.

Так, в поэтическом наследии М. В. Ломоносова встречается 1399 усеченных форм (в 134 поэтических текстах). Они распределяются следующим образом: И.-В.мн. — 640; И.-В.м.ед. — 145; И.-В.ср.ед. — 139; И.ж.ед. — 230; В.ж.ед. — 229; Р.ж.ед. — 2; Р.м.ед. — 12; Д.м.ед. — 2. Если говорить о различии усеченных и кратких форм по месту ударения, можно сразу обратить внимание на усеченные формы косвенных падежей, соотносить с которыми современные краткие прилагательные не вполне правомерно. Но у Ломоносова (в отличие от его современников — Кантемира и Тредиаковского) таких форм немного. С другой стороны, частотную в его произведениях форму И.-В.м.ед. также не имеет смысла рассматривать с точки зрения переноса ударения на окончание (за отсутствием такового).

В рассмотренных поэтических текстах Ломоносова усеченные и краткие формы соотносятся следующим образом (в скобках — количество форм с ударением на основе / на окончании):

краткие: мн. ч. (164/22); ж. р. (108/46); ср. р. (79/3), а также 363 формы м. р.; усеченные: И.-В.мн. (615/25); И.ж.ед. (221/9); И.-В.ср.ед. (132/7); В.ж.ед. (221/8), а также формы с ударением только на основе — Р.ж.ед. (2), Р.м.ед. (12), Д.м.ед. (2) и 145 форм И.-В.м.ед.

Можно заметить, что доля форм с ударением на окончании больше среди кратких прилагательных, но формы с ударением на основе все же преобладают. Приведем примеры (место ударения легко определяется по стихотворному размеру):

усеченные формы: *За коим **сильна** **росска** **власть** // **Велику** держит востока часть; Произошли б **земны** владыки, // Родились бы **Петры велики**, // Чтоб просветить весь смертных род; Се хочет лира **восхищенна** // Гласить **велики** имена; Из них чрез гор хребты **высоки** // Прольются новые потоки; За тем ли он сошел на **красны** берега; В **мятежны** те часы и **мудры** все молчали; Дай бог! **драго** чтоб ваше племя // Во мне простерлось в **вечно** время; **Други** вожди пришли, дымятся олтари; И **чиста** совесть рвет притворств **гнилу** завесу; Сокровищ **полны** корабли // Дерзают в море за тобою;*

краткие формы: *И на берегах умолкнул шум; // Безмолвия все земли полны; Здесь дом Спасителей, защита есть велика. // Кто смеет их отнять от божеского лика?; Теперь Германия войной возмущена, // Рыдания, и слез, и ужаса полна; С собой они красны, собой они велики.*

Ситуация с ударениями сложнее, чем можно было бы предположить: краткие формы могут нести ударение на основе (*вели́ка*), одно и то же слово может употребляться в краткой и усеченной форме не только с разным ударением (*красны́* — *кра́сны*), но и с одинаковым (*по́лны*), а кроме того, «сохранение ударения полной формы» не всегда означает, что оно остается на основе (*драго́* — *драго́е*, *други́* — *други́е*, *гнилу́* — *гнилу́ю*). Отметим, что далеко не во всех кратких прилагательных ударение должно переноситься на окончание (*мяте́жны*). Если обратиться к словарю [Зализняк 2003], можно составить список из 40 прилагательных из числа использованных Ломоносовым в усеченной форме более одного раза (всего 191 словоупотребление), где перенос ударения на окончание в современном языке обязателен (*большой, великий, другой, полный, светлый, теплый, черный* и др.). Ударения в них распределяются следующим образом:

краткие: мн. ч. (15/8); ж. р. (10/11); ср. р. (6/1), а также 37 форм м. р.;
усеченные: И.-В.мн. (31/9); И.ж.ед. (16/5); И.-В.ср.ед. (5/4); В.ж.ед. (13/5), а также 15 форм И.-В.м.ед.

Отметим, что это соотношение заметно отличается от приведенного выше, но и среди этих прилагательных преобладают формы с ударением на основе, причем для отдельных лексем названное соотношение сильно варьируется: *великий* (41/1), *полный* (22/8), *другой* (0/4).

При описании усеченных прилагательных обычно не принимается во внимание, что система ударений сложилась в русском языке достаточно поздно: «В XVI–XVII вв. начинает формироваться также акцентная дифференциация нечленных форм в зависимости от их синтаксической функции. <...> Тенденция состоит в том, чтобы словоформы с исконным флексийным ударением при атрибутивной функции меняли его на основное (т. е. на ударение книжного типа), например, буря стра́шна, че́рна кручи́на <...> данная тенденция поддерживалась ударением членных форм, т. е. основных носителей значения атрибутивности» [Зализняк 1985: 290–291]. Таким образом, вопрос о месте ударения в усеченных прилагательных требует более глубокого изучения.

Как представляется, даже такие весьма приблизительные наблюдения говорят о том, что использование усеченных прилагательных не свидетельствует о «несовершенстве» русской поэзии, но, наоборот, о богатстве возможностей ее языка.

Усеченные прилагательные привлекают внимание современных исследователей — и как своеобразный морфологический архаизм, и как выразительная деталь поэтического текста [Зубова 2000; Плунгян 2011]. Добавим, что подробный анализ собранного материала в монографии [Кулева 2017] дополнен опытом словаря. Хотелось бы надеяться, что со временем адекватные определения усеченных прилагательных появятся в справочниках и учебниках.

Литература

- Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. М.: Учпедгиз, 1959. 492 с.
- Галкина-Федорук Е. М., Горшкова К. В., Шанский Н. М. Современный русский язык: Лексикология, фонетика, морфология. М.: Либроком, 2009. 407 с.
- Гин Я. И. Проблемы поэтики грамматических категорий: Избр. работы. СПб.: Академический проект, 1996. 224 с
- Зализняк А. А. Грамматический словарь русского языка: Словоизменение. М.: Русские словари, 2003. 800 с.
- Зализняк А. А. От праславянской акцентуации к русской. М.: Наука, 1985. 430 с.
- Зубова Л. В. Современная русская поэзия в контексте истории языка. М.: Новое литературное обозрение, 2000. 431 с.
- Кулева А. С. История усеченных прилагательных в языке русской поэзии. М.; СПб.: Нестор-История, 2017. 544 с.
- Плунгян В. А. Введение в грамматическую семантику: грамматические значения и грамматические системы языков мира. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2011. 672 с.
- Хабургаев Г. А. Очерки исторической морфологии русского языка. Имена. М.: Изд-во МГУ, 1990. 296 с.
- Шмелев Д. Н. Архаические формы в современном русском языке. М.: Учпедгиз, 1960. 116 с.

A. S. Kuleva

*V. V. Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences
(Russia, Moscow)
an_kuleva@mail.ru*

CLIPPED ADJECTIVES IN RHYME POSITION

Traditionally clipped adjectives have been considered as a characteristic phenomenon of eighteenth-century poetry. It is believed that they appeared in the Russian poetic language due to the “requirements of rhythm and rhyme”. The collected material showed that short forms in the attributive function can be found in the syllabic poetry of the 17-th century, they continue to be used to this day. This calls into question the definition of them as a versification tool, brought to life by the imperfection of early Russian poetry. The paper is grounded on a collecting and the many-sided analysis of a material (i.e. examples from Russian poetry of the different periods, since 17-th century and up to now): more than 30 thousand poetic texts were reviewed and about 15 thousand examples were collected. About 30 % of the examples, found in poetic texts of different periods, consist of clipped adjectives in the position of the end of the line. The forms used at the end of

the line are also found in non-rhymed texts. I have to assume, the position of the end of the line is connected not only with rhyme, but also with logical stress. This proves the important role of the analyzed forms for the language of poetry.

Key words: adjectives, clipped forms, poetic language, rhyme, Russian grammar, versification.

References

Vinokur G. O. *Izbrannye raboty po russkomu yazyku* [Selected works on the Russian language]. Moscow: Uchpedgiz. 1959. 492 p.

Galkina-Fedoruk E. M., Gorshkova K. V., Shanskii N. M. *Sovremennyi russkii yazyk: Leksikologiya, fonetika, morfologiya* [Modern Russian language. Lexicology, phonetics, morphology]. Moscow: Librokom, 2009. 407 p.

Gin Ya. I. *Problemy poetiki grammaticheskikh kategorii: Izbr. raboty* [Issues of grammatical categories poetics: Selected works]. St. Petersburg: Akademicheskii proekt, 1996. 224 p.

Zaliznyak A. A. *Grammaticheskii slovar' russkogo yazyka* [A grammatical dictionary of Russian]. Moscow: Russkie slovari, 2003. 800 p.

Zaliznyak A. A. *Ot praslavyanskoi aktsentuatsii k russkoi* [From Proto-Slavic accentuation to Russian]. Moscow: Nauka Publ., 1985. 430 p.

Zubova L. V. *Sovremennaya russkaya poeziya v kontekste istorii yazyka* [Modern Russian poetry in the context of the history of language]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2000. 431 p.

Kuleva A. S. *Istoriya usechennykh prilagatel'nykh v yazyke russkoi poezii* [History of clipped adjectives in the language of Russian poetry]. Moscow; St. Petersburg: Nestor-Istoriya, 2017. 544 p.

Plungian V. A. *Vvedenie v grammaticheskuyu semantiku: grammaticheskie znacheniya i grammaticheskie sistemy yazykov mira* [An introduction to grammatical semantics: Grammatical meanings and grammatical systems of the world's languages]. Moscow: Russian State Univ. for the Humanities, 2011. 672 p.

Khaburgaev G. A. *Ocherki istoricheskoi morfologii russkogo yazyka. Imena* [Essays on historical morphology of Russian. Nouns]. Moscow: Moscow State Univ. Publ., 1990. 296 p.

Shmelev D. N. *Arkhaicheskie formy v sovremennom russkom yazyke* [Archaic forms in Modern Russian]. Moscow: Uchpedgiz, 1960. 116 p.

Г. В. Векишин

*Московский политехнический университет (Россия, Москва),
Санкт-Петербургский государственный университет
(Россия, Санкт-Петербург)
philologos@yandex.ru*

ТЕНЕВАЯ РИФМА И АНАГРАММА (К ФОНОТАКТИКЕ СТИХОТВОРНОГО ТЕКСТА)

В статье, с позиции силлабоцентрической концепции звуковой организации стиха, с учетом роли фоносиллабемы как ее элементарной операциональной единицы, анализируется феномен теневой рифмы — типизированной формы звуковой композиции стиха с непременно соединением нескольких цепей звукового повтора в финальном слове строки. Рассматриваются семантические и структурные условия превращения теневой рифмы в способ установления деривационно-мотивационных отношений между сегментами стихотворного текста, ведущий к эффекту анаграммы: расположение слова в маргинальной позиции в строке, прежде всего в финали; наличие других внутристрочных звеньев повтора в той же строке; соединение метафонических и эквифонических форм в цепях повтора, актантная позиция контаминанта, синтагматическое единство мотивирующего сегмента; заполнение позиции контаминанта именем собственным, экзотизмом, символически и мифологически значимым именем. По совокупности действующих структурных и семантических факторов выделяется ядро анаграммирующей теневой рифмы, когда создается эффект звуковой расшифровки рифмуемого слова, в частности путем растяжения и распространения звукового состава слова или включающего его словосочетания на другое или целую стиховую синтагму. Устанавливаемая с помощью теневой рифмы корреляция между сегментами, помимо деривационно-мотивационного соотношения, действует также как средство усиления и установления дополнительных логико-синтаксических отношений между словами и словосочетаниями.

Работа выполнена в рамках научно-исследовательского проекта СПбГУ «Изучение литературного наследия В. В. Набокова в междисциплинарной перспективе с использованием методов информационных технологий» (ID 72828386).

Ключевые слова: русская поэзия, лингвистика стиха, звуковой повтор, метафония, эквифония, потенциальный слог, фоносиллабема, теневая рифма, анаграмма.

При исследовании просодического и звукового строения текста мы «сталкиваемся с не всегда четко осознаваемым несоответствием между дискретностью фактов языкознания и изначальной недискретностью первично воспринимаемых и анализируемых речевых фактов» [Николаева 1982: 11]. В особенной мере это касается анализа звуковой организации речи поэтической, стихотворной, т.е. тотально основанной на ритмическом, периодическом возвращении и соотношении элементов. Стих воспринимается как единый речевой поток, где непрерывное находится в напряженном взаимодействии с прерывностью, сегментарностью, которая обеспечивается далеко не только языковой хранимостью сегментных единиц как значимых, но и способностью сознания оперировать некоторыми схемами, шаблонами речевого действия, представляющими собой операциональные единицы речи и служащими не столько для хранения значений, сколько для их выработки, — поэтическим инструментарием «поиска смысла» [Шаламов 1976].

Эти шаблоны и операциональные единицы, к числу которых относится метр, реально существуют только в произведении как неотрывные части развертываемого целого, в силу объединимости, эмфатической выделяемости и соотносимости ее периодов, как движение материи, организуемой и дифференцируемой за счет ее модуляций, разгонов, торможений и завершений, «предвестий и отказов» [Жолковский 1979]. Уместно напомнить: «Все сводится к тому в некотором роде таинственному явлению, что соотношение “мысль — звук” требует определенных членений и что язык вырабатывает свои единицы, формируясь во взаимодействии этих двух аморфных масс» [Соссюр 1977: 145].

К числу операторов текстовой соотносительности, обеспечивающих действие базового механизма искусства — механизма остранный означаемой формы и означаемой вещи — относится звуковой повтор и вырабатываемая им фоносилаба как основная единица композиционно-звукового уровня текста — элементарная поэтическая звуковая «стопа», формируемая в стихе как гранулированное в пределах потенциального слога комбинаторно варьируемое консонантное окружение сонорной вершины (гласной) — актуализируемый повтором и варьируемый в виде ряда фоносиллабов консонантно-вокалический экстракт потенциального слога [Векшин 2006; 2018; Векшин, Герцев, Лоскот 2021].

Слово как предмет поэтического анализа при «растягивании» не «рвется» далее слога, а отдельная согласная, как и в речи вообще, в поэзии выделяется лишь как результат сопоставления слоговых, словесных и стиховых сегментов (как это, в частности, имеет место при канонической эквифонии — в рифме). В записях об анаграммах Ф. де Соссюр настойчиво повторяет: «Для гипограмм монофона не существует. Это центральный закон, без которого не может быть гипограммы... Инициальное Т (tela) или финальное — Т (habet) — в изолированном виде ни на что не годны»; они приобретают ценность только там, где «могут сформировать ДИФОН, вроде -А-Т или Т-А-» [Старобинский 1989: 47]. Для установления звуковой ассоциации элементов текста важна их привязка к «скелетным» сегментно-структурным и контурным образованиям (ср.: [Муравьев 1989; Sasso 2016]). Исследования решений анаграмм в экспериментальной психологии показывают, что

распознавание слов с переставленными буквами происходит с учетом их слоговой структуры [Novick, Sherman 2008; Muncer, Knight, 2010; Adams, Vincent 2011].

На фоне инерционного просодического, структурно-слогового и сегментно-звукового параллелизма (послушно следующего ритму эхообразного — эквиритмического и эквифонического — повтора) действует преодолевающий эту инерцию и затрудняющий чтение механизм инверсивного и акцентного варьирования слогаобразных звуковых сегментов (метафония), открывающий перспективу морфологизации этих словесных частей (фоносиллабов и фоносиллабических комплексов) и установления деривационных отношений между ними. Фоносиллабема представляет собой простейшую молекулу поэтического речевого организма, одновременно гибкую (за счет внутренней инверсивности и акцентной варьированности) и константную (за счет ее цементированности единственной гласной и качественного постоянства звукового состава — состава поэтических гиперфоном). Далее эта единица способна вступать в «молекулярные соединения» в тексте — образовать фоносиллабические комплексы, подлежащие морфологизации и лексикализации.

ЛюблЮ грозу в начале мая,
Когда весенний, пЕРВЫй гром,
Как бы РЕзВяся и играя,
Грохочет в небе голубом.

(Ф. Тютчев. Весенняя гроза)

Простейшим фоносиллабическим повтором выступает ассонанс (серии сходных по качеству минимальных составляющих слога — гласных; здесь: люблЮ грозУ; в начАле мАя; весЕнный пЕРВЫй; резВяся и игрАя), а более сложным и основным — метафония как варьирующий повтор консонантно-вокалических фоносиллабем (одно-, двуконсонантных и более: лУ|г — гол; У|гр(о) — грО — (и)грА — гро; (у)|вна — в|нЕ; Ерв(ы) — ре-в) и консонантно-вокалических бисиллабов (зУ|в|на — весЕн; пЕрвы — бы|ре-в), объединенных качеством консонантных серий в пределах одного потенциального слога или контактного соединения двух (или более) потенциальных слогов и варьируемых по сегментному порядку и акцентуации.

Фоносиллабический повтор действует как: 1) экстрасегментное средство речи, обеспечивающее дополнительное членение, объединение и выделение сегментов речевого потока путем особого распределения и комбинирования сегментных звуковых единиц; 2) средство собственно стиховой синтагматики, поддерживающее целостность, организованность и соотносимость композиционно-стиховых единств (каноническим средством последнего типа в русской традиции выступает рифма — сегментно-просодический звуковой параллелизм, или эквифония, концовок стихов, вступающий в отношения напряженного взаимодействия с интенцией гранулирования звуковой цепи, синтагматического обособления ее звеньев, которое обеспечивается инверсиями, варьированием сегментного

порядка — метафонией); 3) синтаксическое средство, обеспечивающее дополнительные, поэтически необходимые связи и выделения в грамматике и актуальном синтаксисе текста; 4) способ выработки поэтических квазиморфем (в известном смысле — антиморфем) — средство деривационного переосмысления, «грамматико-поэтического анализа слова» [Соссюр 1977: 640], контекстуальной ресемантизации морфемы; 5) средство преобразования и обогащения лексического значения; 6) фоносемантическое средство.

В речи фonoсиллабы и создаваемые их повтором цепи взаимодействуют, накладываясь друг на друга и образуя композиты-контaminанты — фonoсиллабические узлы текста: Копье и меч, и щит великой, / Стена отечес**т**ва всего, / И шлем, обвитый повиликой, / Лежат во мху у ног его (Г. Державин. Водопад). В блистательном разврате света, / Хранимый богом ЧЕЛОВЕК / И ЧЛЕН ВЕРХОВНОГО сОВЕта, / ПровЕЛ бы я смирннО ВЕК / В Париже Ветхого завета! (А. Пушкин. Из письма к Вигелю). С одной стороны, это позволяет создавать и пересоздавать слова, в частности придавая им статус многократно мотивируемых контекстом, выдвигать отдельное слово на роль семантически ключевого (в последнем примере таким образом выдвигается слово человек {← член верховного совета; провел... век} и свет {← разврате; верховного совета; Ветхого завета}. С другой стороны, взаимодействие и взаимоналожение фonoсиллабических цепей делает их важным фактором синтагматической композиции текста, где в отношения звукового подобию вовлекаются, в частности, участки, составляющие стиховые пики, динамические вершины строк и строф — их финальные, а также инициальные элементы (здесь аллитерирующие — света, человек, совета, век, завета). Для русского языка, с его свободным словесным ударением и типизированной фразовой интонацией, финальные участки стиха становятся еще и звуковыми сегментами, обеспечивающими синтагматическую цельнооформленность строки и строфы, — образующими рифму как тип созвучия и канонический композиционный прием.

В русском стихе, таким образом, эффекты побочного квазирифменного созвучия (в том числе, внутренней рифмы) и, далее, любого слогового (в том числе, метафонического) повтора соединяются с эффектом поэтико-деривационного сопряжения слов. В качестве приема первого типа может быть представлена *теневая*, или *побочная, рифма* — неканонический звуковой повтор, принципиально захватывающий, наряду с инициалами и медиалами строки, ее финальное слово и ориентированный на преодоление однопозиционности и эхообrazия рифмы: ... / Покрыты, волны тихо лют**ся, / Рекою мл**е**чною влеку**тся (Г. Державин. Водопад); Пахнуло с восходом огромной луны / Сладчайшею свежестью в плечи весны (В. Набоков. Русалка) В качестве приемов второго типа выступают *парономазия*, *поэтическая этимология*, *гипо-* и *анаграмма*.****

Техника разложения и суммирования слов в русском стихе реализуется с учетом того, что звуковые эхо-повторы, или эквифония (*аллитерация* как повтор однотипных сегментно-слоговых структур с закрепленным местом согласного, *ассонанс*, *внутренняя* — внутрисловная и внутрстиховая — *рифма*, собственно

рифма), — сильный способ соотнесения участков речи в составе разноуровневых контуров и скелетных структур (слога и более высокого, чем слог, порядка). Эхо-образный повтор создает сильные ожидания, на которых, в частности, построены ловушки скороговорок, например имплицативные скороговорки-провокаторы (часто непристойные): У попа у Евласа / в углу дочь улеглася (причина потенциальной оговорки — эквифония, распространенная «влево» от опорного рифменного созвучия: уе-лАса — у-е-лАса, а также артикуляционное сходство *в* / *б*). Существенно, однако, что на фоне эквифонии действует осложняющая звуковую цепь и сбивающая с толку метатеза — метафонические трансформации фоносиллабов (*в* углу — *улеглася*). Именно эта борьба конструктивных тенденций фонотактики — эквифонии и метафонии — создает структурное напряжение, обеспечивающее эффект «отгадки», обнаружения нескольких сегментов в одном, и «выталкивающее» его в позицию анаграмматически ключевого.

Ср. в другой паремии, «выворачивающей язык»: Павка на лавке / плетет лапти Клавке... (сегментно-слоговой параллелизм Павка — лавке — лапти — ...лавке с неожиданной заменой *вк* на *пт* и финальным возвращением первого сопровождается метафоническим сдвигом лАвк — клАв в финале, что в совокупности создает синтагматическое напряжение, ведущее к оговорке). Впрочем, не оговорки единой ради создается скороговорка, ставящая перед испытуемым ритуальную задачу преодоления неудобопроизносимости фразы и сосредоточения внимания на обманывающих ожидание речевых «вывертах», без чего желаемая «победа» над языком невозможна. Существенна и высокая активность в паремиях такого рода собственных имен — «пустых», «разовых» наименований, которые получают в окружении созвучных слов семантическое насыщение, характерное для анаграммы как откровения об имени.

Многослойно накладываясь на сегментно-просодическую организацию разных отрезков звуковой цепи, аллитерирующие, ассонирующие и рифменные комплексы способны, во-первых, акцентировать слова, как бы выталкивая их на поверхность, а во-вторых — своеобразно разрывать звуковую оболочку слова, растягивать одно слово на ряд других (прежде всего — образующих единую синтагму), таким образом способствуя его семантизации: У Маланьи с маслом и оладьи (Посл.); **Орешник... отрешает... то решкой...**, *то...орлом* (в «Орешнике» Б. Пастернака). Сам феномен «растягивания» препозитивного слова-контаминанта превращает его в скелетную структуру-прототип, способную охватывать и сплавлять («сплавлять») воедино другие слова, как в удивительной поэтической дефиниции гипограммы: Что ему покой и слава, / Место в мире и молва, / В миг, когда дыханьем сплава / В слово сплочены слова. Помимо комбинаторных преобразований близкозвучных сегментов, здесь важен и акцентуационный сдвиг в последнем слове: слАва — сплАва — слОво — словА (Б. Пастернак. Художник). Ср. понятие «словограммы-манекена» у Соссюра — части речевой последовательности, наиболее полно отражающей тематическое слово, к которой уже притягиваются более дробные отзвучия: «в каждой анаграмме дается, в качестве центра, блок-манекен, имитирующий слово Priamides, и слова, которые располагаются вокруг каждого слова, привносят

точное дополнение, которое требуется слогам и которое отсутствует в манекене» [Старобинский 1989: 15].

С формальной точки зрения, структуры такого рода опираются на принцип «теневого рифмы», которая понимается здесь как всякий звуковой повтор, принципиально захватывающий рифменные созвучия и, шире, инициальные позиции в строке, но не ограничивающийся ими. В. С. Баевский, предложивший термин «тенева рифма», в основном употреблял его в более узком значении — как рифмоподобный повтор, связывающий финали нерифмуемых строк, обычно смежных [Баевский 1972; 2001]. Понимание того, что строго отграничить финальную тень-ую рифмовку от конструкций, вовлекающих в повтор нефинальные созвучия, характерно для некоторых использующих этот термин работ [Перцов 2015; Горелик 2017; Орлицкий 2019]. Процесс деканонизации рифмы и расшатывания рифменного созвучия, характерный для современной русской поэзии, неизбежно заставляет видеть в теневой рифме нечто большее, чем побочное созвучие финалей смежных нерифмуемых строк.

Поскольку теньевая рифмовка дополняет и осложняет звуковые связи стиховых финалей, она принципиально складывается как взаимоналожение созвучий, делающих финальный элемент строки точкой схождения или расхождения минимум двух цепей повторов, звуковым узлом, который может рассматриваться как элемент или подлежащий расслоению, или суммирующий, соединяющий ведущие к нему звуковые цепи и таким образом результирующий. Следовательно, техника теневой рифмовки предполагает создание конструкций с известной позиционной несвободой ее элементов. Так, Л. Л. Горелик в качестве случая теневой рифмы приводит пример [Горелик 2017: 133], в котором легко обнаружить вовлеченные в повтор нерифменные созвучия, в том числе метафонические: *Молитву тайную твори* — / Уже приблизились **лучи** / Последней для тебя зари, / — Готовься, **мысли** и **молчи** (А. Блок. «Молитву тайную твори...»). Последнее слово здесь оказывается соединением трех рядов повторов, выдвигаясь не только динамически, как финальный компонент строки и фразы, но и как наиболее весомый звуковой слиток. Тот же звуковой ход, с участием тех же фоносиллабов, можно заметить и в стихотворении-прецеденте: *Безмолвно*, как звезды в ночи, — / Любуйся ими — и **молчи**. С другой стороны, если утверждается в правах метафоническая рифма: елочная, *увидеть* / сквозь еще полумрак **теней**, / о, пижаму фланелевую **надеть**, / подоконник **растений** — у В. Гадельсмана (ср. [Орлицкий 2019: 408]), то под исходное определение теневой рифмы В. С. Баевского как созвучия, «когда две рифмовые пары перекликаются и между собой» [Баевский 1972: 93], попадает, например, организация строфы: *В дымных тучках пурпур **розы**, / Отблеск **янт**аря, / И **лобз**ания, и **слёзы**, / И **заря**, **заря**!..* (А. Фет. «Шепот, робкое дыханье...»).

В. С. Баевский напрямую не указывал на взаимозависимость теневой рифмы и анаграммы, однако привел в пример строфу А. Вознесенского: *У речки-**игру**ньи / у **гор**ной лазури — / березы в **Ингу**ри / березы в **Ингу**ри* (Грузинские березы; выделено нами. — Г. В.), заметив, что «нечетные стихи скреплены рифмой-анаграммой,

четные — точной» [Баевский 1972: 93]. Наличие имени собственного, а также экзотизма, символически и мифологически значимого имени в точке схождения мотивирующих его звуковых цепей — лишь один из факторов образования анаграммирующей теневой рифмы. Вторым является собственно расположение контаминанта в маргинальной позиции в строке, прежде всего в финали, требуемое теневой рифмой; третьим — наличие в том же стихе внутристрочных звеньев повтора; четвертым — соединение метафонических и эквифонических форм в цепях, пятым — синтагматическое единство мотивирующего сегмента. Соединение второго признака с любым другим из пяти уже создает теневую анаграмматическую рифму. А подключение какого-либо из остальных трех существенно усиливает эффект анаграммы.

Очевидно, что строго отделить анаграммирующую теневую рифму от других случаев поддержания рифмовки с помощью звуковых повторов (в частности, того, что Дж. Т. Шоу назвал «обогащением рифмы» — вертикальным и горизонтальным [Шоу 2002]) затруднительно лишь потому, что мы имеем дело с неканоническим версификационным приемом, границы которого естественным образом размыты и представление которого во многом зависит от оптики конкретного исследования. Однако по совокупности действующих структурных и семантических факторов можно выделить ядро явления, когда рифмуемое слово или словосочетание с его участием «растягивается» и мотивируется смежной строкой целиком, распространяя фonoсиллабы ключевого слова на всю смежную стиховую синтагму или финальное соединение слов: Я — собака-попрошайка, / Нас таких большая шайка. / Дайте косточку погрызть / — Вот и вся моя КОРЫСТЬ (М. Яснов). «Разрастание слова в словесную группу», которое Ю. Н. Тынянов наблюдал у Ломоносова [Тынянов 1977], помимо установления деривационных связей, происходит прежде всего с рифмуемыми словами или с включающими их неоднословными финальными синтагмами: {попрошайка} — {большая шайка}; {косточку погрызть} — {корысть}. Устанавливаемая между ними корреляция, помимо деривационно-мотивационного соотнесения, действует также как средство усиления и установления дополнительных логико-синтаксических отношений между словами и словосочетаниями. Ср.: у О. Мандельштама, который, предположительно, эксплицирует здесь на уровне семантики (как один из пластов смысла) сам прием: Шевелящимися виноградинами / Угрожают нам эти миры, / И висят городами украденными, / Золотыми обмолвками, ябедами, / Ядовитого холода ягодами / Растяжимых созвездий ШАТры — / Золотые созвездий жиры... (Стихи о неизвестном солдате), — где одна «гроздь» цепляется за другую, но финальные *виноградинами*, *ябедами* и *шатыры* оказываются самыми весомыми точками звуковых распространений.

В синтаксическом измерении «дешифрующий» ряд охотно оформляется как приложение, как уточняющий или пояснительный член при ключевом слове и даже провоцирует таковое прочтение мотивирующей синтагмы: Я люблю его ухмылку, / Хмелья бьющуюся жилку (О. Мандельштам). Наличие контаминанта в сильной стиховой позиции способно даже деформировать ряд однородных членов в сторону установления неравноправных, иерархических семантико-синтаксических отношений.

Ср.: К палатам, полам и халатам / Присматривается новичок (Пастернак), где первое слово-контаминант провоцирует восприятие следующих членов ряда как уточняющей конструкции. Или теньевая рифма вообще подрывает синтаксис, используя возможности «тесноты стихового ряда», как в пушкинском вольно или невольно обманывающем: Мы все глядим в Наполеоны; / Дедугих тварей миллионы... (Пушкин. Евгений Онегин), где звуковой повтор «намекает» на вторую строку как приложение к *мы*, навязывая известную двусмысленность восприятию.

Как только позиция распространяемого или суммирующего финального слова заполняется именем собственным или другим словом с неопределенной семантикой, теньевая рифмовка преобразует конструкцию в *figura ethymologica*, обеспечивая однонаправленно мотивирующую паронوماзию и анаграмму: И каждая может ворона / Шутя погубить Бибигона; И вдруг перед ним его бешеный враг, / Огромный и грозный индюк Брундуляк; Вчера за черной тучею / Моей рукой могучею / Сражен и побежден / Дракон Караккакон (К. Чуковский. Бибигон) (См. [Петухова 2020]). Расшифровка существующего имени и создание нового, окказионального, выступают здесь как две функциональных стороны одного фонотактического механизма.

Насколько расчленяющие и суммирующие звуковые повторы способны привести к действительной анаграмме, зависит от семантического статуса слов — контаминантов и контаминаторов (прежде всего, от недостатка или, напротив, избытка смысла и мотивации у контаминанта — при использовании в этой позиции имен собственных, экзотизмов и заимствований вообще, символически и мифологических значимых наименований). Но то, что поэтико-деривационные отношения синтагматически не стихийны, а реализуются в упорядоченном звуковом и грамматическом пространстве, кажется очевидным. Они зависят от расположения элементов, позиции слова, претендующего на анаграмматическое господство, в рамках синтагматического целого — строки, строфы, а также предложения и актуально-синтаксического контура. Благодаря различиям занимаемых позиций созвучные слова образуют в тексте своего рода систему сообщающихся сосудов, в которых направления перетекания жидкости соответствуют направлениям мотивации.

Синтагматически маргинальное, динамически выдвинутое расположение контаминанта, его актантная позиция, предпочтение актуально-синтаксической позиции темы, моносинтагменность контаминаторов, наделение их функцией синтаксически параллельного элемента (приложения, пояснительного члена и др.) — все это характеристики речевой последовательности, которая «выталкивает» в центр сознания определенное слово, позволяет увидеть и нем семантически ключевую единицу, а в организующем текст звуковом повторе — анаграмму.

Слово в поэзии, чтобы родиться и переродиться, должно себя потерять. Проходя стадии своего разъятия и преобразования, оно оказывается способным вернуться к себе, будучи уже «равным» тексту, вбирающим в себя его целое. Претерпевая череду превращений в другие, перерождений в другое, оно утверждается как все-

единство, данное в единичном. Эту установку семантики, стратегию поиска смысла и рождения слова, обеспечивает техника, опирающаяся на устойчивые «звуковые ходы» [Брик 2014], типизированную фонотактику стиха, в нашем случае — техника теневой рифмы, ведущей к анаграмме.

Литература

Баевский В. С. Теневая рифма // Баевский В. С. Стих русской советской поэзии. Смоленск, 1972. С. 92–101.

Баевский В. С. Пушкинско-пастернаковская культурная парадигма. М.: ЯСК, 2001.

Брик О. М. Звуковые повторы (Анализ звуковой структуры стиха) / Предисл. и коммент. Г. В. Векшина // Методология и практика русского формализма: Бриковский сборник. Вып. II. М.: Азбуковник, 2014. С. 503–563.

Векшин Г. В. Очерк фоностилистики текста: Звуковой повтор в перспективе смыслообразования. М.: Изд-во МГУП, 2006.

Векшин Г. В. Рифма — внутренняя рифма — аллитерация (силлабоцентрический взгляд) // Славянский стих. IX. — М.: Рукоп. памятники Древней Руси, 2012. С. 152–164.

Векшин Г. В. Синтактика анаграммы // Проблемы изучения анаграмм. М., 1995. С. 17–31.

Векшин Г. В. Фоносиллабема — элементарная операциональная единица творческой языковой способности (поэзия, детская речь, языковая игра) // Лингвистика креатива-4: Коллект. монография / под общей ред. Т. А. Гридиной. Екатеринбург: ФГБОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т», 2018. С. 49–74.

Векшин Г. В. Метафония в звуковом повторе (к поэтической морфологии слова) // Новое литературное обозрение. 2008. № 90. С. 229–250.

Векшин Г. В., Герцев М. Н., Лоскот Я. Е. Автоматическое выявление звуковых повторов в стихе: реализация силлабоцентрического подхода в программе Phonotext // Вестник РУДН. Теория языка. Семиотика. Семантика. 2021. Т. 13. № 3. С. 690–720.

Горелик Л. Л. Рифма и смысл: «смысловый фактор» и лексико-грамматическое строение рифмы (на материале фольклора и русской поэзии XIX–XX столетий): Монография. Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2017.

Жолковский А. К. Предвестия и отказы в рифмовке // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 4, 1979. S. 125–151.

Зубова Л. В. Звуки поэзии (К статье Г. В. Векшина «Метафония в звуковом повторе») // НЛО. 2008. № 2.

Муравьев С. Н. Скрытая гармония: Подготовительные материалы к описанию поэтики Гераклита на уровне фонем // Палеобалканистика и античность. М.: Наука, 1989. С. 145–164.

Николаева Т. М. Какова функция повторов в тексте? // Слова. Концепты. Мифы / Отв. редактор Г. К. Венедиктов. — М.: Индрик, 2011. С. 275–288.

Николаева Т. М. Семантика акцентного выделения. М.: Наука, 1982. — С. 11.

Николаева Т. М. Функциональная нагрузка повторов и антитез в одном стихотворении // От значения к форме, от формы к значению: Сб. статей к 80-летию А. В. Бондарко. — М.: ЯСК, 2012. — С. 415–431.

Орлицкий Ю. Б. «Теневая» рифма В. С. Баевского и проблема «разнообразия способов рифмования» в новейшем русском стихе // Русская филология: Ученые записки Смоленского государственного университета, № 19, 2019. С. 401–428.

Перцов Н. В. О языковом иконизме Пушкина // Перцов Н. В. Лингвистика, поэтика, текстология. М.: ЯСК, 2015.

Петрова А. А. Фольклорная рифма как прием: синтактика, семантика, прагматика. Франкфурт: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011.

Петухова У. А. Звуковой повтор как источник игрового слово- и фразообразования в поэзии К. И. Чуковского / Язык и мышление: психологические и лингвистические аспекты : тезисы и материалы XXI-й Международной научной конференции, посвящённой памяти российского философа А. А. Гагаева, г. Покров, 15–17 сентября 2021 г. — Москва : МПГУ, 2021. С. 90–93.

Савицкая Я. А. Звуковые ходы «Зимней» эклоги Иосифа Бродского // Поэтика Иосифа Бродского и векторы развития русской поэзии. Сборник статей. Смоленский государственный университет. Смоленск: Изд-во ООО «Свиток», 2020. С. 165–181

Старобинский Ж. Жан Старобинский об анаграммах Ф. де Соссюра / Сост. Е. У. Шадрина. Пенза, 1989.

Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977.

Топоров В. Н. К исследованию анаграмматических структур: (Анализы) // Исследования по структуре текста. М.: Наука, 1987. С. 193–238.

Тынянов Ю. Н. Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 227–252.

Шаламов В. Т. Звуковой повтор — поиск смысла (заметки о стиховой гармонии) // Семиотика и информатика. М.: ВИНТИ, 1976. Вып. 7. С. 128–152.

Шоу Дж. Т. Поэтика неожиданного у Пушкина. Нерифмованные строки в рифмованной поэзии и рифмованные строки в нерифмованной поэзии. М.: ЯСК, 2002.

Adams, J., et. al. The role of syllables in anagram solution: A Rasch Analysis // The Journal of General Psychology, 138 (2), 2011. Pp. 94–109.

Goldblum, N., Frost, R. The crossword puzzle paradigm: The effectiveness of different word fragments as cues for the retrieval of words // Memory and Cognition, 1988, 16 (2). Pp. 158–166.

Novick, L. R., Sherman, S. J. On the nature of insight solutions: Evidence from skill differences in anagram solution // Quarterly Journal of Experimental Psychology, 56 (2), 2003. Pp. 351–382.

Muncer, S. J., Knight, D. C. The Syllable Effect in Anagram Solution: Unrecognised Evidence from Past Studies // Journal of Psycholinguistic Research, October 2010, 40 (2). Pp. 111–118.

Sasso, G. The structural properties of the anagram in poetry // Semiotica, vol. 2016, no. 213, 2016. Pp. 123–164.

Starobinski, J. Lettres et syllabes mobiles: Complement a la lecture des cahiers d' anagrammes de Ferdinand de Saussure // *Litterature*. P., 1995. N 99. P. 7–18.

Starobinski, J. Words Upon Words: The Anagrams of Ferdinand de Saussure. New Haven, 1979.

Stenneken, P., Conrad, M., Jacobs, A. M. Processing of syllables in production and recognition tasks // *Journal of Psycholinguistic Research*, 2007, 36 (1). Pp. 65–78.

Vekshin, G., Barash, O. Some Characteristics of Sound Patterns in English Verse // *Quantitative Approaches to Versification* / P. Plecháč, et al. (eds.). Praha: Institute of Czech Literature of the Czech Academy of Sciences, 2019. Pp. 11–22.

G. V. Vekshin

Moscow Polytechnic University (Russia, Moscow),

St Petersburg State University

(Russia, St. Petersburg)

philologos@yandex.ru

SHADOW RHYME AND ANAGRAM (TO THE PHONOTACTICS OF VERSE)

In the article, using the syllabocentric approach to the sound texture of verse and practicing the concept of phonosyllabeme, the phenomenon of shadow rhyme is analyzed as a typified form of the sound composition of verse, that demands the indispensable connection of several chains of sound repetition in the final word of a line. The semantic and structural conditions for the transformation of a shadow rhyme into a device to establish derivational-motivational relations between segments of a poetic text, leading to the anagram effect, are explored.

Keywords: Russian poetry, linguistics of verse, sound repetition, metaphony, equiphony, potential syllable, phonosyllabeme, shadow rhyme, anagram.

References

Adams, J., et. al. The role of syllables in anagram solution: A Rasch Analysis // *The Journal of General Psychology*, 138 (2), 2011. Pp. 94–109.

Bajevskii V. S. [Shadow rhyme] // Baevskii V. S. *Stih russkoj sovetskoj poezii*. [Verse of Russian Soviet poetry]. Smolensk, 1972. S. 92–101. (In Russ.)

Bajevskii V. S. *Pushkinsko-pasternakovskaja kul'turnaja paradigma* [Pushkin's-Pasternak's cultural paradigm]. M.: *YaSK Publ.*, 2001. S. 281–294. (In Russ.)

Brik O. M. Sound repetitions (Analysis of the sound structure of verse) / Foreword and comments by G. V. Vekshin // *Metodologiya i praktika russkogo formalizma: Brikovskii sbornik. Vyp. II*. [Methodology and practice of Russian formalism: Osip Brik in Memoriam]. M.: Azbukovnik, 2014. S. 503–563. (In Russ.)

Goldblum, N., Frost, R. The crossword puzzle paradigm: The effectiveness of different word fragments as cues for the retrieval of words // *Memory and Cognition*, 1988, 16 (2). Pp. 158–166.

Gorelik L. L. *Rifma i smysl: "smyslovoj factor" i leksiko-grammatischeskoe stroenie rifmy (na materiale fol'klora i russkoj poezii HII–HH stoletij): monografija* [Rhyme and meaning: «semantic factor» and lexical and grammatical structure of rhyme (based on folklore and Russian poetry of the XIX–XX centuries)]. Smolensk: *Izd-vo SmolGU*, 2017. (In Russ.)

Muncer, S. J., Knight, D. C. The Syllable Effect in Anagram Solution: Unrecognised Evidence from Past Studies // *Journal of Psycholinguistic Research*, October 2010, 40 (2). Pp. 111–118.

Muravjev S. N. [Hidden harmony: Preliminary materials for describing the poetics of heraclitus on the phonemes level] // *Paleobalkanistika i antichnost'* [Paleobalkanistics and Antiquity]. M., 1989. S. 145–164. (In Russ.)

Nikolaeva T. M. [Functional load of repetitions and antitheses in one poem // From meaning to form, from form to meaning] // *Ot znachenija k forme, ot formy k znacheniju: Sb. statej k 80-letiju A. V. Bondarko* [Collection of articles dedicated to the 80th anniversary of A. V. Bondarko]. — M.: *Jazyki slavyanskikh kul'tur* [Languages of Slavic cultures], 2012. S. 415–431. (In Russ.)

Nikolaeva T. M. [What is the function of repetition in text?] // *Slova. Koncepty. Mify* [Words. Concepts. Myths] / Otv. redaktor G. K. Venediktov. M.: *Indrik Publ.*, 2011. S. 275–288. (In Russ.)

Nikolaeva T. M. *Semantika akcentnogo vydelenija* [Semantics of emphasis]. M.: *Nauka Publ.*, 1982. (In Russ.)

Novick, L. R., Sherman, S. J. On the nature of insight solutions: Evidence from skill differences in anagram solution // *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 56 (2), 2003. Pp. 351–382.

Orlickij Ju. B. [The “shadow” rhyme of V. S. Bayevsky and the problem of rhyming methods in the newest Russian verse] // *Russkaja filologija: Uchenye zapiski Smolenskogo gosudarstvennogo universiteta*, N. 19, 2019. S. 401–428. (In Russ.)

Pertzov N. V. [About Pushkin's linguistic iconism] // Pertzov N. V. *Lingvistika, pojetika, tekstologija*. M.: *JaSK Publ.*, 2015. (In Russ.)

Petuhova U. A. [Sound repetition as a source of wordplay and phrase formation in K. I. Chukovsky's poetry] / *Jazyk i myshlenie: psihologicheskie i lingvisticheskie aspekty: tezisy i materialy XXI-j Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, posvjashhjonnoj pamjati rossijskogo filosa A. A. Gagaeva, g. Pokrov, 15–17 sentjabrja 2021 g.* [Language and thinking: psychological and linguistic aspects] / Pod obshh. red. A. V. Puzyrjova. — Moskva : *MPGU*, 2021. S. 90–93 (In Russ.)

Sasso, G. The structural properties of the anagram in poetry // *Semiotica*, vol. 2016, no. 213, 2016. Pp. 123–164.

Savickaja Ja. A. [Sound passages of the «Winter» eclogue of Joseph Brodsky] // *Poetika Iosifa Brodskogo i vektory razvitiya russkoj poezii* [Poetics of Joseph Brodsky and vectors of Russian poetry development]. *Sbornik statej. Smolenskij gosudarstvennyj universitet. Smolensk, 2020. Izdateľstvo OOO “Svitok”*. S. 165–181. (In Russ.)

Starobinski 1989: Jean Starobinski ob anagrammah F. de Saussure [Jean Starobinski on the anagrams of F. de Saussure] / Sost. E.U. Shadrina. Penza, 1989.

Starobinski, J. Lettres et syllabes mobiles: Complement a la lecture des cahiers d' anagrammes de Ferdinand de Saussure // *Litterature*. P., 1995. N 99. P. 7–18.

Starobinski, J. Words Upon Words: The Anagrams of Ferdinand de Saussure. New Haven, 1979.

Stenneken, P., Conrad, M., Jacobs, A. M. Processing of syllables in production and recognition tasks // *Journal of Psycholinguistic Research*, 2007, 36 (1). Pp. 65–78.

Toporov V. N. K issledovaniju anagrammaticheskikh struktur: (Analizy) [To the study of anagrammatic structures: (Analyses)] // *Issledovaniya po strukture teksta*. M., 1987. S. 193–238. (In Russ.)

Vekshin G. V. [Metaphony in sound repetition (to the poetic morphology of the word)] // *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2008. № 90. S. 229–250. (In Russ.)

Vekshin G. V. [Phonosyllabeme is an elementary operational unit of creative language ability (poetry, children's speech, language game)] // *Lingvistika kreativna-4: Kollekt. monografija* [Linguistics of creativity-4: Collect. monograph] / pod obshej red. T. A. Gridinoy. — Ekaterinburg: FGBOU VPO «Ural. gos. ped. un-t», 2018. S. 49–74. (In Russ.)

Vekshin G. V. [Rhyme — internal rhyme — alliteration (syllabocentric view)] // *Slavjanskij stih. IX* [Slavic verse IX]. M.: *Rukop. pamiatniki Drevnej Rusi* [Перевод источника], 2012. S. 152–164. (In Russ.)

Vekshin G. V. [Syntactics of anagram] // *Problemy izuchenija anagram* [Problems of studying anagrams]. M., 1995. S. 17–31. (In Russ.)

Vekshin G. V. *Oчерк фоностилистики текста: Звуковой повтор в перспективе смыслообразования* [An essay on phonostylistics of the text: Sound repetition in the perspective of meaning formation]: M., 2006. (In Russ.)

Vekshin G. V., Gertzev M. N., Loskot Ja. E. [Automatic Detection of Sound Repetitions in Verse: Realising the Syllabocentric Approach in the Phonotext Program1] // *Vestnik RUDN. Teorija jazyka. Semiotika. Semantika*. — 2021. — t. 13. — № 3. — S. 690–720. (In Russ.)

Vekshin, G., Barash, O. Some Characteristics of Sound Patterns in English Verse // *Quantitative Approaches to Versification* / P. Plecháč, et al. (eds.). Praha: Institute of Czech Literature of the Czech Academy of Sciences, 2019. Pp. 11–22.

Vekshin, G., Barash, O. Some Characteristics of Sound Patterns in English Verse. In *Quantitative Approaches to Versification* / Petr Plecháč, Barry P. Scherr et al. (eds.). — Praha: Institute of Czech Literature of the Czech Academy of Sciences, 2019. — Pp. 11–22.

Zholkovskij A. K. [Premonitions and failures in rhyming] // *Wiener Slawistischer Almanach*. Bd. 4, 1979. S. 125–151. (In Russ.)

Zubova L. V. [Sounds of poetry (To the article by G. V. Vekshin «Metaphony in sound repetition»)] // *NLO*. — 2008. — № 2. (In Russ.)

ЛЕКСИКА, СЕМАНТИКА

А. В. Гук

*Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН
(Россия, Москва)
annagik@yandex.ru*

КОНКОРДАНС К СТИХАМ М. КУЗМИНА

В статье рассматривается лексикографический продукт «Конкорданс к стихам М. Кузмина» в свете теории авторской лексикографии.

В статье прослеживаются все этапы создания конкорданса. Задача создания словаря-конкорданса для любой совокупности текстов распадается на подзадачи: техническую, выполняемую автоматически, и содержательную, требующую принятия тех или иных текстологических и лингвистических решений и «ручной» обработки выданных машиной результатов.

Разбираются принципы составления словарной статьи, выделяются ее информационные блоки. Приводится образец словарной статьи. Обсуждаются примеры различного вида помет: стилистических, энциклопедических, грамматических. Определяются основные функции продукта. К особенностям печатной формы представляемого словаря-справочника необходимо отнести включение в него в полном объеме контекстов с предлогами, частицами и союзами, т.е. незначащих частей речи, которые являются самыми частотными; использование лемматизированного словника.

Конкорданс снабжен обширным приложением, в частности: частотным словарем; словарем рифм поэзии Кузмина; метрическим справочником; указателем стихотворений.

В четвертом томе Конкорданса опубликованы стихотворения, не вошедшие в основное издание стихотворений Кузмина. Конкорданс используется как справочное издание и служит задаче описания особенностей поэтической грамматики начала XX века.

Ключевые слова: М. Кузмин, авторская лексикография, конкорданс, лемматизированный словник, поэтическая грамматика

В настоящее время авторская лексикография уверенно выделяется из общей лексикографии как имеющая свой предмет, свои цели, функции, своего адресата.

Среди словарей различных типов, описывающих отдельные «авторские подязыки», появляется специфический жанр — конкорданс [Шестакова 2011].

Опубликованы четыре тома «Конкорданса к стихам М. Кузмина»: (том I содержит словарные статьи на А — Й; том II содержит словарные статьи на К — Ощущение, том III содержит словарные статьи на П — Фьорд, том IV содержит словарные статьи на Ха — Ящик (общий объем томов — около 200 а.л.)) [Гик 2005–2015]. Выпуски издания поддержаны грантами РФФИ. В последний том вошли не только словарные статьи, но и обширные приложения, имеющие самостоятельную ценность: Частотный словарь поэзии М. Кузмина, Метрический справочник (М. Л. Гаспаров), Словарь рифм (создан совместно с М. Л. Гаспаровым).

Считается, что зарубежная поэтическая лексикография начиналась с конкорданса и двигалась к толковому словарю, а отечественная — наоборот [Карпова 2009; Карпова 2018]. Это не вполне так. Первые словарные опыты у нас также носили конкордансный характер (словари по языку Державина [Грот 1883], Фонвизина; можно вспомнить и размышления А. Белого о цитатных словарях), другое дело, что позднее они практически не получили развития, не прижились. Связано это, вероятно, не столько с отсутствием технических средств, сколько с предвзятым отношением к конкордансу (как полусловарю, недословарю), которое было распространено, в частности, в годы составления Словаря М. Горького. В результате сложилось так, что конкорданс в его классической форме, сформированной в западной лексикографии, в России начинает использоваться где-то со середины XX века.

Задача создания словаря-конкорданса для любой совокупности текстов распадается на две подзадачи: техническую, выполняемую автоматически, и содержательную, требующую принятия тех или иных текстологических и лингвистических решений и «ручной» обработки результатов, выданных машиной.

Для решения технической подзадачи сегодня существует ряд программ, позволяющих получать «полуфабрикаты» конкордансов, а именно, наборы словоформ, для каждой из которых указаны количество вхождений единицы в корпус текстов и ее контекст произвольной (заранее заданной) глубины. При создании «Конкорданса к стихам М. Кузмина» мы пользовались программой, разработанной Ж. Мошковиц-Алдошкиной (отметим, что существуют и аналогичные промышленные программы, например, MonoPro); в качестве контекста словоформы выступает одна стихотворная строка.

Содержательные подзадачи сводятся к двум основным:

- (1) выбор корпуса текстов;
- (2) разработка структуры словарной статьи.

1. В качестве корпуса текстов выбрано издание стихотворений Кузмина под ред. Н. А. Богомолова (СПб.: Академический проект, 2000, 804 с.), а также некоторые стихотворения, либо ранее не публиковавшиеся, либо опубликованные в других изданиях.

2. Структура словарной статьи в основном повторяет словарную статью «Словаря языка русской поэзии XX века» [Словарь... 2001–2022] и конкордансов Шоу: лексема, (в некоторых случаях) пометы при лексеме, количественные данные о ее встречаемости; словоформы; количественные данные об их встречаемости, контекст (равный одной строке), адрес контекста, год создания произведения.

Надо признать, что у словарного жанра «конкорданс» есть свои ограничения. Словарная статья не включает в себя выделение различных значений слова (как в общезыковом толковом словаре). Но как нам кажется, попытки определить эти значения во многом зависят от лингвистической интуиции автора-составителя, а не поэта. Нормативная грамматика не всегда может объяснить способы формирования значений в поэтическом тексте. Не случайно специально для поэтического текста была разработана методика создания функционального тезауруса, который, в отличие от формального (словарного), мог бы дать реальный срез употребления слов в различных контекстах, нагруженных синкретичными значениями [Гаспаров 1995]. Нельзя забывать, что в поэтическом тексте могут иметь семантическую значимость не только полнозначные слова, но и предлоги, союзы, частицы и даже знаки препинания.

Трудности составления словарей стихотворных текстов обусловлены особенностями структуры стихотворных произведений и особенностями функционирования языка в поэтическом тексте. Способ членения стихотворной строки, с одной стороны, позволяет относительно легко разрешить задачу выделения контекста, а с другой — не дает полного представления о семантике слова. Иногда для глубокого ее понимания необходим контекст всего стихотворного произведения, иногда — строфы, иногда всего творчества. Перегруппировка стихотворного материала в конкордансах обладает достаточной степенью условности, но она позволяет рассмотреть парадигму употребления определенного слова на протяжении всего творчества поэта.

Конкорданс к стихотворениям М. Кузмина содержит около 26000 словоформ, встречающихся в текстах поэта, около 14000 различных лексем, общее количество слов, зафиксированных в идиостиле Кузмина, составляет примерно 90000 единиц.

К изданию подготовлен лемматизированный словник, что дает возможность анализировать весь словоизменительный потенциал слова.

В филологии именно текст служит основным объектом изучения и интерпретации. Словарное представление художественного произведения помогает по-новому посмотреть на свой «объект». Регистрирующие словари, в том числе конкордансы, позволяют рассматривать все произведения автора как единый текст.

Среди основных функций конкорданса как лексикографической формы выделим: 1) статистическо-регистрирующую функцию — речь идет о частотных показателях лексем и словоформ; а также о списке контекстов их употребления; 2) эвристическую функцию — поиска взаимосвязи между различными уровнями поэтического текста (н-р, лексическим, фонетическим), а также 3) функцию выявления и описания особенностей словоупотребления той или иной эпохи.

Основная часть конкорданса представляет собой алфавитный список лексем с указанием частоты встречаемости в текстах М. Кузмина, а также указанием количества строк, включающих словоформу. В основе такого подхода — удобство более оперативного использования конкорданса с разными целями. Словарная статья разделена на зоны: зона заглавного слова, статистической характеристики лексем и словоформ, контекстов, шифров — эти зоны являются обязательными, зона комментариев и помет — факультативной.

Данный способ подачи материала отчасти соотносится с классической схемой конкорданса, но имеет и свои особенности в части фиксации количества строк, содержащих словоформу и некоторые другие особенности.

Последние словари-конкордансы в качестве заглавного слова имели словоформы (например, в конкордансе к стихам А. С. Пушкина — составитель Т. Шоу [Шоу 2000]; в конкордансах к стихам Боратынского, Батюшкова [Shaw 1975]), в нашем конкордансе, как мы уже говорили, — лексемы. В конкордансе к стихам М. Кузмина разводятся омонимы, выделяются как отдельные заглавные слова причастия, деепричастия, краткие формы прилагательных — согласно традиции, главным образом «Словаря языка русской поэзии XX века».

Для примера рассмотрим словарную статью СУДЬБА

СУДЬБА	61
судеб	1 1
Хоть поворот благих судеб	<1921>К+79 11
судьба	21 21
Что мне судьба судит покой?	<1909>К+33 10
Что судьба мне предрешила,	<1911>К+44 5
Такова у нас судьба.	<1917>К+73 16
Судьба не порвала мне жизни нить!	1906.КЛ+13.П.3 8
И судьба моя бледна; белый в белом!	1908.Ос.224 10
Напрасно ли судьба влекла меня к Парижу!	1908.Ос.230 45
Что мне даст судьба своей наковальной,	1908–1910.НРІ.8 23
Сестры, о сестры! судьба злая,	1908–1910.НРІІ.5 1
<...>	
Тех, что судьбой навеки слиты,	1911–1912.Ос.165 2
Отплата мне судьбой дана?	1912.ГГ.258 16
Какой отмечен ты судьбой,	1914.НВ.409 18
А путь задолго наш судьбой измерен.	1922.П.488 212
судьбою	3 3
Таинственную связаны судьбою,	1910.Ос.130 3
С моей чудесною судьбою.	1921.П.468 5
Невнятный дар устам судьбою дан.	1924.НС.659 12
судьбу	9 9
Судьбу узнать, что спит в грядущей тьме,	<1908–1909>К+17 29
Судьбу найду в пустыне жизни скучной,	<1908–1909>К+17 62
<...>	

Лексема **судьба** снабжена статистической пометой — 61, то есть она используется в текстах 61 раз; данная словарная статья включает поэтическую парадигму лексемы, состоящую из 8 компонентов: **судьба** — 21 раз в 21 строке, **судьбами** — 1 раз в 1 строке, **судьбе** — 7 раз в 7 строках, **судеб** — 1 раз в 1 строке, **судьбой** — 10 раз в 10 строках, **судьбою** — 3-3, **судьбу** — 9-9, **судьбы (форма ед.ч.)** 9-9.

Анализ словарной статьи лексемы **судьба** в поэтических текстах Кузмина показывает, что наряду с основным окончанием существительного в творительном падеже **-ой** (*судьбой не точка ставится в конце/а только клякса 1906–1907 гг.*) автор употребляет окончание **-ою** (*с моей чудесною судьбою; невятный дар устам судьбою дан 1924 г.*), свойственное книжной речи и широко используемое в поэзии, где оно дает возможность варьировать форму одного и того же слова, сообразуясь и со стилем, и с размером, и с рифмой. В узусе **парадигма существительного** состоит из форм падежа и числа и имеет 12 компонентов. Неизменяемые **существительные** и **существительные** с одной формой числа имеют неполную **парадигму**.

В поэтическом тексте реализуются не все компоненты парадигмы. Такая «избирательность» может являться эстетически значимой и стать отличительной чертой поэтического идиостиля, поэтому нами и вводится понятие «поэтическая парадигма» и включаются в нее как равноправные варианты окончания словоформ (в данном случае — творительного падежа). Таким образом, конкорданс используется для выяснения фактов и описания особенностей поэтической грамматики.

Лемматизированный словарь предполагает сведение всех форм слов к начальным: для существительного — это форма им. п. ед. ч., для глагола — инфинитив св. и нсв. видов. В отдельные леммы сводятся степени сравнения (*свежей, нежнее*), личные местоимения (также и притяжательные), междометия, частицы, предлоги. В виде самостоятельных заглавных слов оформляются причастия и деепричастия, прилагательные и причастия в краткой форме (*минутна к минутен*); прилагательные в значении существительного (*белое*). Числительные приводятся к формам именительного падежа, порядковые, кроме того, к мужскому роду.

Неизменяемые слова считаются представленными своей словарной формой. Лемма таких слов совпадает со словоформой. Под эту же категорию попадают иностранные слова, воспроизведенные на английском, древнегреческом, итальянском, латинском, немецком, французском языках — в текстах М. Кузмина (всего 84 слова). Деление слов на части в соответствии с ритмическим заданием (по слогам, буквам) фиксируется как отдельное вхождение — *Глаза — цени! / Не в ту сто- / рону цель / взор. / Пусто... / Синие степи... / Корабель- / щики всей / шири*, («Рождение Эроса», 1920 г., «Нездешние вечера»).

Лемматизированный словарь предоставляет возможность сделать некоторые наблюдения, связанные с употреблением слов в поэтических текстах.

Частотный словарь к стихам М. Кузмина, напротив, представляет собой список словоформ. Именно такой формат подачи информации позволяет проследить предпочтения автора тех или иных форм слова. Из приведенного фрагмента словаря видно, что самыми частотными являются союзы и частицы, а среди значимых слов — имена существительные «сердце» и «любовь».

и	3648	бы	152	чтоб	83	ночь	57
в	2180	нет	152	всех	82	этот	57
не	2076	был	150	всегда	81	надо	56
я	1550	твой	148	сам	81	дни	55
на	972	тебе	143	будет	79	лицо	55
как	952	она	142	над	79	люблю	55
что	831	вас	136	вновь	78	те	55
ты	659	нас	135	снова	78	жизнь	54
с	624	день	133	было	76	одна	54
но	553	вот	131	твои	76	мир	53
мне	547	для	131	взор	74	ж	52
а	503	еще	128	их	74	куда	52
о	472	солнце	127	руки	74	сердца	52
всё	444	тот	124	вам	73	хоть	52
к	354	это	124	свет	72	весь	51
так	337	да	122	свой	71	каждый	51
мы	306	его	121	если	68	давно	50
ли	290	пусть	118	тут	68	смерть	50
же	284	быть	117	дом	67	грудь	49
за	278	ль	116	моей	67	дух	49
сердце	277	глаза	111	со	67	ко	49
он	272	только	111	сон	67	сладко	48
где	263	во	108	б	66	тем	48
у	252	там	107	здесь	66	слова	47
все	249	ах	106	мои	66	моря	46
когда	242	зачем	106	раз	66	тихо	46
от	228	под	105	есть	65	всем	45
кто	227	вдруг	103	наш	65	даже	45
из	226	ведь	101	небо	65	одно	45
вы	222	теперь	99	один	63	при	45
по	208	может	97	тобой	63	сад	45
меня	203	друг	96	они	62	святой	45
нам	203	знаю	96	чем	62		
мой	202	путь	95	ветер	61		
любовь	198	моя	92	душа	61		
любви	194	глаз	91	ее	59		
ни	193	будто	90	кровь	59		
без	183	опять	88	голос	58		
то	183	иль	87	звезда	58		
тебя	181	милый	87	или	58		
лишь	162	вижу	86	сквозь	58		
уж	161	словно	85	жизни	57		
до	153	час	84	какой	57		

Иностранные слова, встречающиеся в поэтических произведениях Кузмина, занимают полноценное место в звуковом и смысловом оформлении стихотворения (боа, джига, джаз, дирижер, альт, эспаньолка, эстет, вестибюль, туника и др.).

Остановимся на словах, воспроизведенных в текстах на английском, древнегреческом, итальянском, латинском, немецком, французском языках. Частота употребления этих слов расположена в диапазоне от 1 до 3. Можно говорить о достаточно высокой степени их освоенности. Так, французское слово *homme* «склоняется» как сущ. м.р.: *Jeunes homm'ы чисты так и бриты, / Как бельведерский Аполлон*, (1911–1912 гг., «Осенние озера»). Целые фразы и предложения включаются в стихотворный текст на правах объекта описания. Например, в стихотворении «*Из поднесенной некогда корзины...*», (1906 г., «Сети») приводится неточная цитата из арии Розины (опера Россини «Цивильский цирюльник»): *И пели нам ту арию Розины: / «Io sono docile, io sono rispettosa»*. Наименования художественных и музыкальных произведений и их авторы также приводятся на родном языке: *Mozart «Le nozze di Figaro»*, «*Divina Comedia*», «*Zauberflöte*».

Встречается одно название стихотворения на латинском языке: «*Fides Apostolica*» (1921 г., книга «Параболы»). Фразой из религиозной службы: *Et fides Apostolica / Manebit per aeterna* («И Апостольская вера пребудет навеки») начинается и заканчивается этот текст, состоящий из 8 строф. Причем латинские слова рифмуются с русскими: *столика — Apostolica, экстерна — aeterna*. Зеркальная композиция стихотворения поддержана перестановкой строк в 1 и 8 строфах. На содержательном уровне произведена подмена местоимения 1 лица на 3 лицо в последней строфе. Если субъектом действия в начале является лирический герой, то в конце — его душа: *Et fides Apostolica / Manebit per aeterna... / Я вижу в лаке столика / Пробор, как у экстерна <...> / И видит в лаке столика / Пробор, как у экстерна, / Et fides Apostolica / Manebit per aeterna*.

Магическое слово Ἀβράξας используется Кузминым неоднократно и в различных контекстах [Богомолов 1996: 748]. В наш конкорданс и лемматизированный словарь вошло одно употребление: *В руке у меня был полированный камень, / Из него струился кровавый пламень, / И грубо было нацарапано слово: Ἀβράξας*. (1917–1918 гг., «Базилид»). Поэту, как одному из редакторов литературного альманаха с одноименным названием (в февральской книжке 1923 г. в этом сборнике была напечатана «Декларация эмоционализма»), пришлось объяснять значение этого слова: «Значение его <слова Ἀβράξας> отнюдь не смысловое или мифологическое, а звуковое и числовое. <...> Числовое значение его по пифагорейской или каббалистической системе — 365, полнота творческих мировых сил. <...> Вероятно, мистическое значение этого слова, а также точки соприкосновения поэзии и вообще словесного искусства со звуковой магией натолкнули редакцию сборника на это название» [Лавров, Тименчик 1990: 535].

Таким образом, иноязычные слова вводятся в текст в соответствии с правописанием родного языка (используется иностранный алфавит). Они характеризуют понятие, не существующее в русском языке, или описывают специфические явления.

Однако глоссолалическая фраза, подражающая санскриту [Богомолов 1996: 764], передается русскими буквами: «*Ашанта бутра первенец Первантра!*» / *Провозгласили, — и смутился я, / Что этих важных слов не понимаю.* («Конец второго тома, 1922 г., книга «Параболы»). Иронический подтекст, думается, определил именно такую подачу иноязычной фразы.

В словнике Кузмина мы не найдем диалектной лексики, можно зафиксировать единичные случаи употребления устаревших слов. Однако поэт не чурается просторечных словечек, типа *балбес* 1927, и книжных слов: *гигиенично* 1927 г., непозитичных «прозаизмов», типа *котлета* 1906–1907 гг.

К особенностям печатной формы представляемого словаря-справочника необходимо отнести включение в него в полном объеме контекстов с предложениями, частицами и союзами, т.е. незначительных частей речи, которые являются самыми частотными. У Кузмина в первую десятку частотного словаря вошли союзы и предлоги, такие как **и** 3648, **в** 2180, **не** 2076, **на** 972, **как** 952, **что** 831, **с** 624, **но** 553. Предлог **К**, открывающий второй том, имеет частоту 349, встречается в 346 строках.

Необходимо отметить, что конкорданс к стихам М. Кузмина — это одно из первых изданий, описывающих поэтический язык автора начала XX века в полном объеме (с оговорками, связанными с текстологическими проблемами атрибуции некоторых текстов Кузмина).

Немаловажно, что данный жанр словарной работы во втором, третьем и четвертом томах обогатился кратким комментированием некоторых заглавных слов (лексемы снабжаются пометами стилистического и, в некоторых случаях, энциклопедического характера): словарная статья *Фауст* имеет помету (в назв.): пели «*Фауста*», играли; словарная статья *Третий* (в т.ч. субст.); страстной (в т.ч. в сочет.: страстной четверг, страстная седмица).

Поэтический мир начала XX века еще не подвергнут тщательной проработке, поэтому такие издания, как наше, могут послужить моделью для создания подобных описаний идиостилей других авторов серебряного века (ср. словарь М. Цветаевой [Цветаева 1996–2004], словари А. Блока, словарь Языка русской поэзии XX века [Шестакова 2022]). С выходом в свет других словарей данного типа у исследователей появится возможность сравнивать на материале конкордансов лексикон поэтов XIX–XX–XXI вв.

Литература

Гаспаров М. Л. Избранные статьи. О стихе. О стихах. О поэтах. М.: Новое литературное обозрение, 1995. 478 с.

Гук А. В. Конкорданс к стихотворениям М. Кузмина. Т. 1, 2, 3, 4. М.: Языки славянской культуры, 2005–2015.

Грот Я. К. Словарь к стихотворениям Державина // Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота Т. IX. СПб., 1883. С. 356–444.

Карпова О. М. Роль писательских словарей в формировании английской национальной лексикографии // Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная ком-

муникация. 2009. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-pisatelских-slovarей-v-formirovanii-angliyskoy-natsionalnoy-leksikografii> (дата обращения: 09.11.2022).

Карпова О. М. Современная лексикографическая картина Великобритании // Вестник МГОУ. Серия: Лингвистика. 2018. № 6. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennaya-leksikograficheskaya-kartina-velikobritanii> (дата обращения: 09.11.2022).

Кузмин М. А. Стихотворения. / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примечания Н. А. Богомолова. Сер. «Новая библиотека поэта». Изд. 2-е, исправленное. СПб, 2000.

Кузмин М. А. Стихотворения. Из переписки / Сост., примеч. Н. А. Богомолов. М., 2006.

Лавров А., Тименчик Р. «Милые старые миры и грядущий век». Штрихи к портрету М. Кузмина // Кузмин М. Избранные произведения. Л.: Художественная литература, 1990. 576 с.

Словарь поэтического языка Марины Цветаевой: В 4 т., 6 кн. / Сост.: И. Ю. Белякова, И. П. Оловянникова, О. Г. Ревзина. М., 1996–2004.

Словарь языка русской поэзии XX века. Т. I–IX / Сост.: В. П. Григорьев (отв. Ред.), Л. Л. Шестакова (отв. ред.), Л. И. Колодяжная (ред.), А. С. Кулева (ред.), В. В. Бакеркина, А. В. Гик, Т. Е. Реутт, Н. А. Фатеева. М., 2001–2022.

Шестакова Л. Л. Русская авторская лексикография: теория, история, современность. М.: Языки славянских культур, 2011. 464 с.

Шестакова Л. Л. «Словарь языка русской поэзии XX века»: от пробного выпуска до VIII тома // Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова РАН. 2022. № 2 (32). С. 148–163.

Шоу Дж. Томас. Конкорданс к стихам А. С. Пушкина. В 2-х томах. М., 2000.

Shaw J. Th. Baratynskii: A Dictionary of the Rhymes and a Concordance to the Poetry. Ann Arbor: Madison, Wisc.: Univ. of Wisconsin Press, 1975. 434 p.

Shaw J. Th. Batiushkov: A Dictionary of the Rhymes and a Concordance to the Poetry. Madison, Wisc.: Univ. of Wisconsin Press, 1975. 358 p.

A. V. Gik

V. V. Vinogradov Russian language institute (Russian Academy of Sciences)

(Russia, Moscow)

annagik@yandex.ru

CONCORDANCE TO THE POEMS BY M. KUZMIN

The article deals with the lexicographic product “Concordance to the poems by Mikhail Kuzmin” in the light of the author’s lexicography theory.

The article traces all the stages of creating a concordance. The task of creating a concordance dictionary for any set of texts is divided into subtasks: technical, performed

automatically, and substantive, requiring the adoption of various textual and linguistic decisions and “manual” processing of the results issued by the machine.

The principles of compiling a dictionary entry are analyzed, its information blocks are highlighted. Examples of different types of marks are given: stylistic, encyclopedic, grammatical. The main functions of the product are determined. The features of the printed form of the presented dictionary-reference book include the inclusion in it in full of contexts with prepositions, particles and conjunctions, i.e. non-significant parts of speech, which are the most frequent; using a lemmatized vocabulary.

Samples of dictionary entries are given. Concordance is supplied with an extensive application, in particular: a frequency dictionary; rhyming dictionary of Kuzmin’s poetry; metric handbook; poetry index.

The fourth volume of the Concordance published poems that were not included in the main edition of Kuzmin’s poems. Concordance is used as a reference publication and serves the task of describing the features of poetic grammar of the early twentieth century.

Keywords: M. Kuzmin, author’s lexicography, concordance, lemmatized dictionary, poetic grammar

References

- Gasparov M. L. *Izbrannyye stat'i*. [Featured Articles]. Moscow, 1995. 478 p.
- Gik A. V. *Konkordans k stikhotvoreniyam M. Kuzmina*. [Concordance to poems by M. Kuzmin] Vol. 1, 2, 3, 4. Moscow, 2005–2015.
- Grot Ya. K. *Slovar' k stikhotvoreniyam Derzhavina*. [Dictionary for Derzhavin’s poems]. *Sochineniya Derzhavina s ob'yasnitel'nymi primechaniyami* Ya. Grota. [Works by Derzhavin with explanatory notes by J. Grot] Vol. IX. Saint-Petersburg, 1883. Pp. 356–444.
- Karpova O. M. Rol' pisatel'skikh slovarey v formirovanii angliyskoy natsional'noy leksikografii. [The role of writers’ dictionaries in the formation of English national lexicography]. *Vestnik VGU. Seriya: Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikatsiya*. [Bulletin of VSU. Series: Linguistics and Intercultural Communication] 2009. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-pisatel'skih-slovarey-v-formirovanii-angliyskoy-natsionalnoy-leksikografii> (accessed 09.11.2022).
- Karpova O. M. *Sovremennaya leksikograficheskaya kartina Velikobritanii*. [Modern lexicographic picture of Great Britain]. *Vestnik MGOU. Seriya: Lingvistika*. [Vestnik MGOU. Series: Linguistics] 2018. № 6. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennaya-leksikograficheskaya-kartina-velikobritanii> (accessed 09.11.2022).
- Kuzmin M. A. *Stikhotvoreniya*. [Poems] / *Vstupitel'naya stat'ya, sostav, podgotovka teksta i primechaniya* N. A. Bogomolova. [Introductory article, composition, preparation of the text and notes by N. A. Bogomolov.] Seriya «Novaya biblioteka poeta». [Series “The New Library of the Poet”.] Issue 2, corrected. Saint-Petersburg, 2000.
- Kuzmin M. A. *Stikhotvoreniya. Iz perepiski*. [Poems. From correspondence] / *Sostav, primechaniya* N. A. Bogomolova. [Composition, notes by N. A. Bogomolov.] Moscow, 2006.

Lavrov A., Timenchik R. “Milyye staryye miry i gryadushchiy vek”. *Shtrikhi k portretu M. Kuzmina*. [“Lovely Old Worlds and the Age to Come”. Strokes to the portrait of M. Kuzmin] / Kuzmin M. *Izbrannyye proizvedeniya*. [Selected works]. Leningrad, 1990. 576 p.

Slovar’ poeticheskogo yazyka Mariny Tsvetayevoy. [Dictionary of the poetic language of Marina Tsvetaeva]. In 4 volumes., 6 books / Compositors: I. Yu. Belyakova, I. P. Olovyannikova, O. G. Revzina. Moscow, 1996–2004.

Slovar’ yazyka russkoy poezii XX veka. [Dictionary of the language of Russian poetry of the twentieth century]. Vol. I–IX / Compositors: V. P. Grigoriev (executive editor), L. L. Shestakova (executive editor), L. I. Kolodyazhnaya (editor), A. S. Kuleva (editor), V. V. Bakerkina, A. V. Gik, T. E. Reutt, N. A. Fateeva. Moscow, 2001–2022.

Shestakova L. L. *Russkaya avtorskaya leksikografiya: teoriya, istoriya, sovremennost’*. [Russian author’s lexicography: theory, history, modernity.]. Moscow, 2011. 464 p.

Shestakova L. L. «*Slovar’ yazyka russkoy poezii XX veka*»: ot probnogo vypuska do VIII toma. [“Dictionary of the Language of Russian Poetry of the 20th Century”: from trial issue to volume VIII]. *Trudy Instituta russkogo yazyka im. V. V. Vinogradova RAN*. [Works of the V. V. Vinogradov Institute of the Russian Language. RAS.]. 2022. № 2 (32), pp. 148–163.

Shaw J. Th. *Konkordans k stikham A. S. Pushkina*. [Concordance to the poems of A. S. Pushkin.]. In 2 vols. Moscow, 2000.

Shaw J. Th. *Baratynskii: A Dictionary of the Rhymes and a Concordance to the Poetry*. Ann Arbor: Madison, Wisc.: Univ. of Wisconsin Press, 1975. 434 p.

Shaw J. Th. *Batiushkov: A Dictionary of the Rhymes and a Concordance to the Poetry*. Madison, Wisc.: Univ. of Wisconsin Press, 1975. 358 p.

И. Б. Иткин

Институт востоковедения РАН, НИУ ВШЭ

(Россия, Москва)

ilya.borisovich.itkin@gmail.com

АНТИСТАНСЫ (ФОРМАЛЬНО-СЕМАНТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ СТИХОТВОРЕНИЯ Е. А. БАРАТЫНСКОГО «МОЙ ДАР УБОГ И ГОЛОС МОЙ НЕ ГРОМОК...»)*

Статья посвящена анализу стихотворения Е. А. Баратынского «Мой дар убог, и голос мой не громок...» (<1828>; вторая, окончательная редакция — <1835>). Восемистишие, представляющее собой оригинальную вариацию на тему «Памятника», отличается чрезвычайно сложной формальной организацией.

К числу основных особенностей стихотворения относятся:

1) Предельный «лиризм», выражающийся в нагнетании местоимений I лица. Стихотворение начинается местоимением I лица и им же заканчивается. Всего местоимений I лица в тексте 9 (т. е. больше, чем строк).

2) Отказ от какой бы то ни было внутренней границы («антистансы»). Все стихотворение представляет собой единое предложение; между четверостишиями нет знака препинания и имеется очень сильный enjambement. Возможно, этот прием непосредственно ориентирован на синтаксис «Памятника» Горация.

3) Наличие сложной системы со- и противопоставлений: «дар — голос», «стихи — душа», «<Меня> найдет ... потомок — Читателя найду ... я» и др.

4) Хиазмы. Помимо внутристрочных («мой дар — голос мой», «моих стихах — душа моя»), в стихотворении имеется уникальный тройной хиазм в строках 7–8: «нашел ... друга — читателя найду», «я ... в поколение — в потомстве я», «я друга — читателя ... я», причем контактное расположение слов «я друга» и дистантное — слов «читателя ... я» соответствует «контактному» же взаимодействию автора стихотворения с другом-современником и «дистантному» — с читателем-потомком. Опоясывающая рифмовка также является одной из разновидностей хиазма.

* Автор выражает искреннюю благодарность Н. Н. Мазур и И. А. Пильщикову за важнейшие библиографические указания и другую многообразную помощь в работе над статьей, В. В. Файеру — за консультации в области латинского стихосложения.

Анализ различий между первой и второй редакциями стихотворения позволяет прийти к выводу, что Баратынский осознанно добивался тех художественных эффектов, на которых построен текст.

В заключительной части статьи кратко рассматривается стихотворение В. В. Набокова «Как бледная заря, мой стих негромок...» (1923), начальная строфа которого содержит прямую отсылку к первой строфе стихотворения Баратынского (вплоть до использования той же пары рифм).

Ключевые слова: Баратынский, «Памятник», взаимодействие формы и смысла, параллелизм, хиазм, схема рифмовки, enjambement.

По каким-то загадочным причинам одному из самых интересных и совершенных стихотворений Баратынского в течение долгого времени не везло с литературоведческим анализом. В высшей степени показательно, что в подробнейшей библиографии, составленной известным норвежским славистом Г. Хьетсо, «Мой дар...» упоминается только в связи с переводом этого и других стихотворений Баратынского на японский язык, выполненным Судзуки Сэки [Хьетсо 1973: 644]. В собственно исследовательской части книги Хьетсо этому стихотворению посвящено одно-единственное замечание — впрочем, чрезвычайно глубокое и важное (см. ниже). Через некоторое время после выхода монографии Г. Хьетсо ситуация в определенной мере изменилась: содержательные разборы знаменитого восьмистишия предложили Е. Г. Эткинд [Эткинд 1977: 30 и сл.] (в настоящей статье это исследование Е. Г. Эткинда цитируется по [Эткинд 1998]) и С. Г. Бочаров [Бочаров 1985: 71–77]. Тем не менее, как нам представляется, тему эту далеко еще нельзя считать исчерпанной; более того, некоторые ключевые особенности стихотворения фактически еще даже не становились предметом рассмотрения.

Стихотворение «Мой дар убог и голос мой не громок...» (далее — МД) написано Баратынским до начала октября 1828 г. (обоснование датировки см. [Баратынский 2002: 190–191]). Впервые оно было опубликовано в альманахе «Северные цветы» на 1829 г. В 1835 г. стихотворение было напечатано еще раз — в сборнике «Стихотворения Евгения Баратынского» в несколько измененной редакции (разночтения касаются прежде всего пунктуации, а также строк 4–5). Редакция 1835 г. единодушно признается исследователями окончательной; именно она рассматривается, в частности, в работах Г. Хьетсо, Е. Г. Эткинда и С. Г. Бочарова. Приведем текст этой редакции в дореволюционной и в современной орфографии (о первой редакции стихотворения см. ниже):

Мой даръ убогъ и голосъ мой не громокъ,
Но я живу, и на земли мое
Кому-нибудь любезно бытіе:
Его найдеть далекой мой потомокъ
Въ моихъ стихахъ; какъ знать? душа моя
Окажется съ душой его въ сношеньи,
И какъ нашель я друга въ поколѣньи,
Читателя найду въ потомствѣ я.

Мой дар убог и голос мой не громок,
Но я живу, и на земли мое
Кому-нибудь любезно бытие:
Его найдет далекий мой потомок
В моих стихах; как знать? душа моя
Окажется с душой его в сношеньи,
И как нашел я друга в поколеньи,
Читателя найду в потомстве я.

Хотя МД никоим образом не относится к числу «темных» стихотворений, задача адекватно выразить его общий смысл оказывается не столь уж простой. Согласно Е. Г. Эткинду, основное содержание стихотворения «сводится к следующей мысли: важнее быть живым человеком, обладающим отзывчивой душой, чем искусным поэтом; человек, способный привлечь к себе дружбу другого, вызовет и за порогом собственной жизни отклик на созданные им стихи» [Эткинд 1998: 89]. С нашей точки зрения, эта интерпретация отличается существенными неточностями. Прежде всего, Баратынский характеризует себя не как «искусного» (тема мастерства как такового в стихотворении вообще отсутствует), а, если угодно, наоборот, как «маленького» поэта. В то же время две ипостаси личности лирического героя — человеческая и поэтическая — не сравниваются в пользу первой, а сопоставляются как принципиально равноправные; согласно формулировке С. Г. Бочарова, Баратынский «...обретение возможного далекого читателя **уподобил** [выделено нами. — И. И.] встрече с другом в поколеньи» [Бочаров 1985: 75].

Позволим себе предложить наше собственное понимание общего смысла стихотворения:

«Несмотря на скромность моего поэтического таланта, моя жизнь не прекратится с моей смертью. Мое будущее существование для читателя будет не таким, как мое нынешнее существование для друга, но столь же радостным».

Безусловно, как явствует в том числе и из нашего пересказа, сама по себе тематика МД едва ли может быть признана сколько-нибудь оригинальной. Уникальность стихотворения — в наличии множества формальных особенностей, реализующих ту же идею на различных уровнях текста.

1) Нагнетание местоимений I лица — «я» и «мой» (в различных формах).

На эту особенность МД обратил внимание Е. Г. Эткинд; по его подсчетам, местоимения I лица составляют 25% всех слов, встречающихся в стихотворении (9 из 36) [Эткинд 1998: 88]. Правда, природа этой выкладки осталась нам непонятной: всего слов в стихотворении 48. В любом случае, более существенным представляется сравнение общего количества местоимений «я» и «мой» не с общим количеством слов, а с общим количеством строк: первых в МД даже больше, чем вторых, — 9 против 8! При этом из 8 строк местоимения I лица отсутствуют только в двух — третьей и шестой, расположенных зеркально симметрично. Более того: обоим этим строкам местоимение *мое* / *моя* непосредственно предшествует, ср.: «...мое // Кому-нибудь любезно бытие...», «... душа моя // Окажется с душой его в сношении...».

Таким образом, если следовать полущутливому пониманию лирического произведения как произведения, в котором автор говорит о себе, МД оказывается одним из самых «лиричных» стихотворений в русской, да и в мировой поэзии. Показательно, что местоимением I лица стихотворение и начинается, и заканчивается.

2) Отказ от какой бы то ни было внутренней границы («антистансы»).

Все стихотворение представляет собой единое предложение. По-видимому, можно предложить два более или менее удовлетворительных способа деления его на две смысловые части:

— по времени: настоящее / будущее (+ прошедшее в будущем));

— по модальности: «точно» / «как знать?».

Чрезвычайно существенно при этом, что ни одно из этих делений не совпадает с делением на строфы (формально также отсутствующим): в первом случае первая часть занимает 3 строки, во втором — 4,5.

Между двумя четверостишиями, составляющими МД, нет знака препинания и имеется очень сильный enjambement. Необычность такого приема для коротких стихотворений Баратынского и его глубокая связь с содержанием МД отмечены в проницательном комментарии Г. Хьетсо:

«...[В]осьмистишия Баратынского распадаются на два четверостишия, обычно отделенных друг от друга более или менее глубокой синтаксической паузой. Таким образом, восьмистишие поэта является своего рода вариантом стихотворения, разделенного на две строфы по четыре стиха в каждой. Редкое исключение представляет собой “Мой дар убог, и голос мой не громок...” (1828), имеющее в пятой строке выразительный перенос: *Его найдет далекий мой потомок В моих стихах....* Посредством этого переноса подчеркивается главная идея стихотворения: надежда поэта найти читателя в потомстве» [Хетсо 1973: 523–524]¹.

Особого рассмотрения заслуживает вопрос о возможном источнике появления в МД межстрофного переноса. В своей работе о поэзии Баратынского С. Г. Бочаров охарактеризовал МД как «своего рода “Памятник” Баратынского» [Бочаров 1985: 72]. Несмотря на все сделанные исследователем оговорки («всех внешних классических признаков поэтических “памятников” стихотворение Баратынского не имеет» [там же] и др.), это сопоставление неоднократно критиковалось; мы,

¹ В этой связи удивительной кажется ошибка, которую допускает Е. Г. Эткинд. Комментируя другое стихотворение Баратынского («На что вы, дни! Юдольный мир явленья...»), две заключительные строфы которого выглядят так:

И, тесный круг подлунных впечатлений
Сомкнувшая давно,
Под веяньем возвратных сновидений
Ты дремлешь: а оно
Бессмысленно глядит, как утро встанет,
Без нужды ночь сменя,
Как в мрак ночной бесплодный вечер канет,
Венец пустого дня!

— он отмечает «после *оно* необычайный по впечатляющей силе перенос, — **кажется, это единственный такой перенос во всей лирике Баратынского** [выделено нами. — И. И.], — и не только в другой стих, но в другую строфу» [Эткинд 1998: 90–91]: это при том, что анализ стихотворения «На что вы, дни!...» в книге Е. Г. Эткинда непосредственно следует за анализом МД!

напротив, всецело убеждены в его справедливости. Достаточно сказать, что мысль, выглядящая в нашем пересказе МД как «моя жизнь не прекратится с моей смертью», — это, разумеется, «Весь я не умру», прославленное горациевское «*non omnis moriar*».

Приведем текст оды Горация III, 30 («К Мельпомене») с разделением на четверостишия и пунктуацией, по-видимому, наиболее принятой в современных изданиях:

Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius,
quod non imber edax, non aquilo impotens
possit diruere aut innumerabilis

annorum series et fuga temporum.
non omnis moriar multaque pars mei
vitabit Libitinam: usque ego postera
crescam laude recens, dum Capitolium

scandet cum tacita virgine pontifex:
dicar, qua violens obstrepit Aufidus
et qua pauper aquae Daunus agrestium
regnavit populorum, ex humili potens

princeps Aeolium carmen ad Italos
deduxisse modos. sume superbiam
quaesitam meritis et mihi Delphica
lauro cinge volens, Melpomene, comam.

Как видно, на конце всех строф, кроме последней, какие бы то ни было знаки препинания отсутствуют; более того, во всех трех случаях между соседними строфами имеются enjambement'ы примерно такой же силы, что и в МД. Таким образом, использование Баратынским межстрофного переноса может быть прямым следствием его ориентации на оду Горация. Синтаксический строй оды «К Мельпомене» ни в каком виде не сохранен ни в знаменитом переводе Ломоносова («Я знак бессмертия себе воздвигнул...»), ни в не менее знаменитом переложении Державина («Памятник»), однако Баратынский, конечно, мог обращаться непосредственно к латинскому первоисточнику.

Данное предположение выглядит тем более вероятным, что, как убедительно показала С. А. Матяш [Матяш 2008]², наличие в стихах Горация и других античных авторов множества межстрочных и межстрофных переносов привлекало к себе пристальное внимание русских поэтов XVIII — первой половины XIX в.

Особенно значимыми представляются две приводимые исследовательницей цитаты: «Латины часто так переносят...» (В. К. Тредиаковский, «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» (1735)) и «В Горациевых же стихотворениях

² На эту работу нам указал А.А. Макаров.

видим мы еще одну особенность (общую ему и греческим лирикам), а именно: перенос смысла из строфы в другую» (А. Х. Востоков, «Опыты лирические и другие мелкие сочинения в стихах», 1805–1806) [Матяш 2008: 5, 6]. Баратынский вполне мог быть знаком — непосредственно или опосредованно — с наблюдениями старших поэтов; разумеется, нельзя исключать и того, что он самостоятельно пришел к сходным выводам.

3) Наличие системы лексических со- и противопоставлений и переключек:

а) **внутри строк:** «дар — голос», «стихи — душа»;

б) **в строках, занимающих одну и ту же позицию в четверостишии:** 1–5: «дар — стихи», «голос — душа»; 4–8: «Его <= мое бытие> найдет ... потомок — Читателя найду... я».

в) **в соседних заключительных строках:** «нашел ... друга в поколеньи — читателя найду в потомстве» (отдельный мини-параллелизм составляют слова *поколеньи* и *потомство*, в контексте стихотворения выступающие как антонимы и при этом имеющие одну и ту же приставку).

4) Хиазмы.

Хиазм — «стилистическая фигура, заключающаяся в том, что в двух соседних предложениях (или словосочетаниях), построенных на синтаксическом параллелизме, второе предложение (или сочетание) строится в обратной последовательности членов» [Квятковский 1966: 325].

Безусловно, хиазм нередко появляется в художественных текстах «просто так» — для придания большей выразительности, а если речь идет о поэзии — в силу требований размера, рифмы и т. п. Однако значительно больший интерес представляют те случаи, когда эта риторическая фигура используется в своей основной функции — для подчеркивания того факта, что между сопоставляемыми персонажами, ситуациями, объектами и т. п. примерно в одинаковой мере важны как сходства, так и различия. Ярким примером семантически нагруженного хиазма может служить известный фрагмент из «Слова о полку Игореве»: «Дѣти бѣсови кликомъ поля прегородиша, а храбрїи русици преградиша чрълеными щиты». И русские, и половцы перегораживают друг другу путь через степь, но, по мнению автора «Слова...», воины Игоря и Всеволода делают это «по правилам», тогда как их противники, очевидно, прибегают к помощи языческой магии.

Применительно к МД хиазмы служат идеальным воплощением основной идеи стихотворения. В тексте они опять-таки представлены на разных уровнях:

а) **внутри строк:** ср. «мой дар — голос мой», «(в) моих стихах — душа моя»;

б) **в соседних строках:** порядок тождественных членов предложения в строках VII и VIII может быть представлен следующей схемой:

И как нашел я друга в поколеньи,			
1	2	3	4
Читателя найду в потомстве я.			
3	1	4	2

Эта уникальная синтаксическая конструкция представляет собой наложение трех хиазмов: «нашел ... друга — читателя найду», «я ... в поколение — в потомстве я», «я друга — читателя ... я». Наиболее значимым из них следует признать именно третий (на это обстоятельство наше внимание обратила С. И. Переверзева): контактное расположение слов «я друга» и дистантное — слов «читателя ... я» соответствует «контактному» же взаимодействию автора стихотворения с другом-современником и «дистантному» — с читателем-потомком. При этом слова «читателя» и «я» не просто разделены другими словами: они занимают начальную и конечную позицию в строке, т. е. располагаются на максимально возможном расстоянии друг от друга. Таким образом, последняя строка МД иконически передает идею непредсказуемой и неопределенно большой временной дистанции, которая может лежать между поэтом и его далеким (NB!) потомком — и все же не помешать установлению между ними эмоциональной связи;

в) **на уровне рифм.** Стихотворение состоит из двух четверостиший с опоясывающими рифмами. Опоясывающая рифмовка (abba) сама представляет собой хиазм; кроме того, именно при опоясывающей рифмовке расстояние между двумя сопряженными элементами — в данном случае рифмующимися строками — также оказывается максимальным. Подобно расположению слов «читателя» и «я» в начале и в конце последней строки, расположение рифмующихся строк в начале и в конце каждого четверостишия выражает мысль о продолжении жизни поэта бесконечно далеко в будущее.

Еще более примечательной, однако, оказывается рифмовка всего восьмистишия в целом. С учетом чередования мужских и женских рифм (альтернанса) она имеет вид AbbA cDDc, т. е. пары строк вида «женская рифма — мужская рифма» и «мужская рифма — женская рифма» в свою очередь оказываются расположены по принципу хиазма (Жм мЖ мЖ Жм), и в отношении структуры рифм стихотворение заканчивается такой же парой строк, какой и начинается.

Обратимся теперь к тексту первой известной нам редакции стихотворения (условно — редакции 1829 г.):

Мой даръ убогъ и голосъ мой не громокъ;
Но я живу, и на земли мое
Кому-нибудь любезно бытіе!
Въ стихахъ моихъ далекой мой потомокъ
Узритъ его: какъ знать! душа моя
Окажется съ душой его въ сношеньи,
И какъ нашель я друга въ поколѣньи,
Читателя найду въ потомствѣ я.

Мой дар убог и голос мой не громок;
Но я живу, и на земли мое
Кому-нибудь любезно бытие!
В стихах моих далекий мой потомок
Узрит его: как знать! душа моя
Окажется с душой его в сношеньи,
И как нашел я друга в поколеньи,
Читателя найду в потомстве я.

Как было сказано выше, первая редакция стихотворения почти не привлекала внимания исследователей (одно из немногочисленных исключений составляет статья [Хитрова 2004]). Между тем изменения, внесенные Баратынским в текст МД при подготовке сборника 1835 г., однозначно свидетельствуют о том, что тех

художественных эффектов, на которых построено стихотворение, поэт добивался в значительной мере (а может быть, и всецело) осознанно.

Среди пунктуационных правок важнейшей представляется замена восклицательного знака на двоеточие в конце третьей строки: именно благодаря ей стихотворение в его нынешнем виде представляет собой единое предложение. Большой связности текста, отсутствию разрывов между соседними строками способствует и замена точки с запятой на запятую в конце первой строки.

Очень важное значение имеет и выглядящая на первый взгляд малосущественной переработка строк 4–5. В самом деле:

- перенос слов «узрит его» из строки 5 в строку 4 создает параллелизм между строками 4 и 8, замена «узрит» на «найдет» подкрепляет его лексическим повтором;
- обратный перенос слов «в стихах моих» в строку 5 подобным же образом создает параллелизм между строками 1 и 5. Тем самым можно видеть, что такая значимая и бросающаяся в глаза структурная особенность МД, как наличие параллелизмов, с одной стороны, между первыми, с другой — между последними строками четверостиший, появляется именно в редакции 1835 г., в редакции же 1829 г. она отсутствует;
- перестановка «в стихах моих» → «в моих стихах» создает хиазм в строке 5, делая параллелизм между строками 1 и 5 вполне завершенным. Заметим, что подобного же рода хиазм, присутствующий в строке 4 редакции 1829 г. («в стихах моих — мой потомок»), фактически не воспринимается в таком качестве, поскольку слова «стихи» и «потомок» не принадлежат к единому понятийному ряду. Тем не менее эта деталь позволяет заключить, что хиастическое расположение сочетаний с местоимением «мой» было для Баратынского принципиально важным не только в поздний, но и в ранний период его работы над стихотворением.

Помимо первой и второй, существует, так сказать, и «третья редакция» МД, точнее, его первого четверостишия. Эта «редакция» принадлежит не Баратынскому, а Владимиру Набокову; начальная строфа его написанного в молодости (в 1923 г.) стихотворения «Как бледная заря, мой стих негромок...» (далее — КБ) звучит так:

Как бледная заря, мой стих негромок,
и кратко звуковое бытие,
и вряд ли мой разборчивый потомок
припомнит птичье прозвище мое.

Как ни удивительно, затеянная Набоковым литературная игра, по-видимому, ускользнула от внимания специалистов по творчеству как одного, так и другого поэта; в частности, упоминание о КБ отсутствует в посвященной восприятию лирики Баратынского русскими поэтами XX века диссертации М. М. Гельфонд [Гельфонд 2004]. Между тем, факт цитации явствует хотя бы из того, что первая строфа

КБ написана на ту же пару рифм, что первое четверостишие МД (насколько нам известно, ни в каких других стихотворениях сочетание рифм «(не)громок — потомок» и «бытие — мое» не представлено).

Основная мысль КБ противоположна основной мысли МД: лирический герой Набокова отрицает какую-либо возможность своей посмертной встречи с читателем. В связи с этим представляется весьма существенным, что Набоков последовательно устраняет все те черты стихотворения Баратынского, которые служат воплощению соответствующей идеи:

- опоясывающая рифмовка заменена на тривиальную перекрестную;
- в тексте первой строфы нет ни одного внутрострочного хиазма, очевидных междустрочных хиазмов также нет;
- enjambement отсутствует, строфа заканчивается точкой (точно так же, точками, заканчиваются и остальные строфы КБ).

На фоне этих изменений оказывается трудно отделаться от мысли, что вторая пара рифмующихся слов, в МД почти наверно звучащая как «бытиё — моё», у Набокова должна выглядеть как «бытиё — моё».

С собственно художественной точки зрения стихотворение Набокова малопримечательно. Однако оно интересно как реплика в диалоге, если угодно — как специфическая разновидность литературоведческого анализа, позволяющая отчетливее увидеть исключительное своеобразие созданного Баратынским удивительного сплава содержания и формы.

Литература

Баратынский Е. А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 2. Ч. 1. Стихотворения 1823–1834 годов / О. В. Голубева, А. Р. Зарецкий, А. М. Песков (ред.). М.: Языки славянской культуры, 2002. 440 с.

Бочаров С. Г. О художественных мирах. М.: Советская Россия, 1985. 296 с.

Гельфонд М. М. Традиция Баратынского в лирике XX века: Дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород: Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского, 2004. 184 с.

Квятковский А. П. Поэтический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1966. 375 с.

Матяш С. А. Из истории строфического переноса в русской поэзии // Вестник Оренбургского государственного университета. 2008, № 11. С. 4–7.

Хетсо Г. Евгений Баратынский: Жизнь и творчество. Осло — Берген — Тромсе: Universitetsforlaget, 1973. 755 с.

Хитрова Д. М. Литературная позиция Баратынского и эстетические споры конца 1820-х гг. // Пушкинские чтения в Тарту 3: Материалы международной научной конференции, посвященной 220-летию В. А. Жуковского и 200-летию Ф. И. Тютчева / Л. Киселева (ред.). Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2004. С. 149–180.

Эткинд Е. Г. Форма как содержание: Избранные статьи. Würzburg: Jal-Verlag, 1977. 227 с.

Эткинд Е. Г. Материя стиха. Репринт. СПб.: Гуманитарный союз, 1998. 506 с.

I. B. Itkin

*Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences, HSE University
(Russia, Moscow)*

ilya.borisovich.itkin@gmail.com

**ANTISTANZAS (FORMAL SEMANTIC ANALYSIS
OF THE E.A. BARATYNSKY'S POEM
«MOI DAR UBOG, I GOLOS MOI NE GROMOK...»)**

The article is devoted to the analysis of the poem by E.A. Baratynskii «Moi dar ubog, i golos moi ne gromok...» (<1828>; second, final wording — <1835>). This eight-line poem, which is an original variation on the theme of the «Monument», is distinguished by an extremely complex formal organization.

The main features of the poem are:

1) The ultimate «lyricism», expressed in the injection of pronouns of the first person. The poem begins with the pronoun of the first person and ends with it. There are 9 pronouns of the first person in the text (i. e. more than lines).

2) Renunciation of any kind of internal border («antistanzas»). The entire poem is a single sentence; there is no punctuation between the quatrains and there is a very strong enjambement. Perhaps this technique is directly oriented towards the syntax of Horace's «Monument».

3) The presence of a complex system of juxtapositions and oppositions: «dar — golos», «stikhi — dusha», «<Menya> naidet ... potomok — Chitatelya naidu ... ya», etc.

4) Chiasma. In addition to the inline ones («moi dar — golos moi», «moikh stikhakh — dusha moyaya»), the poem has a unique triple chiasm in lines 7–8: «nashel ... druga — chitatelya naidu», «ya ... v pokolen'e — v potomstve ya», «ya druga — chitatelya ... ya», and the contact arrangement of the words «ya druga» and the distant one — of the words «chitatelya ... ya» corresponds to the «contact» interaction of the author of the poem with a contemporary friend and the «distant» one — with the reader-descendant. Girdle rhyme is also one of the varieties of chiasm.

An analysis of the differences between the first and second wordings of the poem allows us to conclude that Baratynskii deliberately sought those artistic effects on which the text is built.

In the final part of the article, a poem by V. V. Nabokov «Kak blednaya zarya, moi stikh negromok...» (1923), the opening stanza of which contains a direct reference to the first stanza of Baratynskii's poem (up to the use of the same pair of rhymes), is briefly regarded.

Key words: Baratynskii, «Monument», interaction of form and meaning, parallelism, chiasmus, rhyming scheme, enjambement.

References

Boratynskii E. A. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem. T. 2. Ch. 1. Stikhotvoreniya 1823–1834 godov* [Full collection of works and letters. Vol. 2. Part 1. Poems of 1823–

1834]. Eds. O. V. Golubeva, A. R. Zaretskii, A. M. Peskov. Moscow, Yazyki slavyanskoi kul'tury, 2002. 440 p.

Bocharov S. G. *O khudozhestvennykh mirakh* [About art worlds]. Moscow, Sovetskaya Rossiya, 1985. 296 p.

Ge'fond M. M. *Traditsiya Boratynskogo v lirike XX veka* [Traditions of Boratynskii in the lyrics of the 20th century]. PhD thesis. Nizhnii Novgorod: Nizhegorodskii gosudarstvennyi universitet im. N. I. Lobachevskogo, 2004. 184 p.

Kvyatkovskii A. P. *Poehticheskii slovar'* [Poetic dictionary]. Moscow, Sovetskaya ehntsiklopediya, 1966. 375 p.

Matyash S. A. [From the history of strophic transfer in Russian poetry]. *Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2008, no. 11, pp. 4–7.

Khetso G. *Evgenii Baratynskii: Zhizn' i tvorchestvo* [Evgenii Baratynskii: Life and art]. Oslo — Bergen — Tromsø: Universitetsforlaget, 1973. 755 p.

Khitrova D. M. [Baratynsky's literary position and aesthetic disputes of the late 1820s]. *Pushkinskie chteniya v Tartu 3: Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, posvyashchennoi 220-letiyu V. A. Zhukovskogo i 200-letiyu F. I. Tyutcheva* [Pushkin readings in Tartu 3: Proceedings of the international scientific conference dedicated to the 220th anniversary of V. A. Zhukovsky and the 200th anniversary of F. I. Tyutchev]. Tartu, Tartu Ülikooli Kirjastus, 2004, pp. 149–180.

Etkind E. G. *Forma kak sodержanie: Izbrannye stat'i* [Form as content. Selected articles]. Wurzburg, Jal-Verlag, 1977. 227 p.

Etkind E. G. *Materiya stikha. Reprint* [The Matter of Verse. Reprint]. Saint Petersburg, Gumanitarnyi soyuz, 1998. 506 p.

О. И. Северская

Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН

(Москва)

oseverskaya@yandex.ru

СОДЕРЖАНИЕ СЕМАНТИЧЕСКИХ ПРОЦЕССОВ В УСЛОВИЯХ ПАРОНИМИЧЕСКОЙ АТТРАКЦИИ

Предметом рассмотрения в данной статье стали семантические процессы, возникающие при паронимической аттракции. Автор исходит из того, что морфы и квазиморфы аттрактантов задают семантические и формальные признаки, по которым соотносятся и комбинируются содержащие их лексические единицы. Переосмысление структуры слова при этом основывается на его декомпозиции с последующей формально-смысловой рекомпозицией, при этом каждый словесный знак выступает в роли модификатора по отношению к другому. Автор рассматривает семантические процессы согласования значений, формирования нового ядра и периферии в значении компонентов, обогащения новыми семами значения одного из аттрактантов, которые могут как входить в одну семантическую систему, так и принадлежать к разным смысловым полям. В статье приводятся модели основных операций над смыслами, в том числе указываются акцентировка или подавление сем, приращение значения за счет факультативных семантических компонентов, объединение смыслов двух лексем, семантическая интерференция при акцентировке общих и/или подавлении контрастных сем в значениях аттрактантов. В результате трансформаций формируется новый смысл, который имеет точки соприкосновения с семантическими полями всех слов, входящих в аттракцию, а семантическая структура каждого из них превращается в предикативное единство.

Ключевые слова: паронимическая аттракция, семантические трансформации, операции над смыслами, словопреобразование, декомпозиция и композиция, знаковая выразительность, поэтический язык.

Паронимическая аттракция (далее — ПА) — система парадигматических отношений между сходными в плане выражения словами, воплощается в конкретных текстах в сближении коррелятов в речевой цепи, в результате чего между ними возникают сложные семантические отношения¹: по закону, открытому Р. О. Якобсоном,

¹ Такое определение мы принимаем вслед за В. П. Григорьевым [1979: 264].

«эквивалентность в области звучания, спроецированная на последовательность в качестве конструктивного принципа, неизбежно влечет за собой семантическую эквивалентность» [1975: 218]. Однако фонетические последовательности не способны сами по себе «генерировать» семантические структуры². При семантизации фонетического уровня, по справедливому замечанию Т. М. Николаевой, «не определяется смысл фоники как таковой, а ищется смысловой коррелят фонической комбинации, т. е. воссоздается языковой знак» [1987: 33]. Внеположенным содержанием знака становится форма другого знака. Естественно предположить, что означиванию при ПА предшествует возникновение в тексте «морфикона», состоящего как из природных морфем, так и их кодов — омонем и сегментов. Такой «морфикон» представляет собой своего рода «алфавит» порождающей грамматики текста, задавая все семантические и формальные признаки, по которым соотносятся и комбинируются соответствующие языковые единицы.

Поскольку семантический эффект возникает в результате переосмысления структуры слова, основу взаимодействия аттрактантов составляют декомпозиция и композиция³. Подчеркнем: при композиционном осмыслении слова два разных набора «морфов», полученных в результате общеязыковой и поэтической декомпозиции (а следовательно, и два набора сем), соотносятся с одной реально представленной в тексте лексемой. Таким образом, одной единице плана выражения соответствуют две единицы плана содержания, что позволяет говорить об окказиональной семантической многозначности поэтически переосмысляемого слова. Двуплановость семантики находит продолжение и в двуплановости связи с реальностью: обе предметные соотнесенности сосуществуют, не сливаясь в единое целое.

Как замечает И. И. Ревзин, в поэтической речи «каждое слово может получать сколько угодно дополнительных сем из-за соседства с другими словами, не говоря уже о том, что эти семы могут перегруппировываться» [1977: 225]. Можно предположить, что в паронимическом контексте осуществляются семантические трансформации трех типов: 1) перегруппировка семантических компонентов в сочетании в результате семантического согласования; 2) перегруппировка семантических компонентов в слове — формирование нового ядра и периферии значения; 3) изменения в семантической структуре слова за счет привлечения дополнительных сем.

Операции семантического согласования основываются на том, что новые значения возникают в условиях непосредственной сочетаемости двух знаков, один из

² Об этом пишет, например, У. Чейф [1975].

³ Предполагается, что в языке для каждого слова может быть задана как операция его разбиения на морфы (декомпозиция), так и обратная операция, при которой соединением морфов образуется слово, а семантика этого слова есть результат композиции смыслов его частей (композиция). В условиях ПА в каждом слове в контексте другого выделяются омофоничные сегменты, соответственно, слово осознается как результат иного «склеивания» компонентов [Северская 1987: 71].

которых выступает в роли модификатора по отношению к другому⁴. Мы будем исходить из того, что любое паронимическое соответствие может быть рассмотрено как сочетание такого типа, поскольку даже при отсутствии непосредственной синтаксической связи между компонентами сочетания устанавливаются отношения семантической предикации [Кожевникова 1981: 182]. Особенностью таких сочетаний следует признать возможность амбивалентных мотивировок трансформаций (в этом случае каждый пароним может расцениваться как модификатор); тождество/сходство квазиморфов, объединяющих паронимы в гиперлексему, позволяет в определенных случаях рассматривать знак и модификатор либо как тождественные, либо как входящие в одну семантическую систему.

Общее правило семантической интеграции, согласно которому ядро значения каждого члена ряда индуцируется в остальных [Левин 1966: 213], в рассматриваемых сочетаниях выражается в том, что модификатор стремится получить значение из системы, допускаемой переосмысливаемым знаком.

Таким требованиям отвечают паронимические сочетания, в основе которых лежат устойчивые связи, заданные системой языка и отражающие объективные отношения реальной действительности. Модификатор в этом случае вводит 1) либо признак, вне которого обозначаемый объект не мыслится: *острая стрела, высокая сосна, мутные туманы, холодный лед; гребень сугроба; долото долбит, дым подымается, тело теплится, парус парит; густо устилать* и др., при этом сочетание включается в семантические оппозиции по признаку «обычное/необычное» (так, *тупая стрела, низкая осока* — отклонения от нормы, *стелящийся дым, опущенный парус* — ситуации, в которых типичные качества объекта не проявляются); 2) либо один из возможных признаков объекта: *лист шелестит, лист слетает, облака клубятся, пыльное поле* и др. К этим сочетаниям, основанным на согласовании «по денотату», примыкают такие, в которых компоненты согласуются по денотативной ситуации и «по сигнификату»: <...> **Внезапно** зонд **вонзил** в лица вспыхнувший бензин (Пастернак); *А на выезде **плачет** жена, **Причитая** и руки лома* (Тарковский); *Вновь, опьяняя **новизной**, День **возникает** предо мной* (Шефнер) и т. п. Языковое значение слов, образующих сочетание такого типа, остается неизменным, однако представляется возможным говорить о трансформации семантической структуры всего сочетания в целом, а именно — о перегруппировке семантических компонентов. Сохраняя свою «правильность», сочетание вместе с тем может осознаваться и как тавтологичное: признаки главного и зависимого слов интегрируются в единый семантический комплекс.

По типу рассмотренных сочетаний строятся паронимические соответствия, компоненты которых не принадлежат объективно одной семантической системе (однако считается, что такая система, определяемая свойствами объектов интенционального мира, может быть найдена): *пена пенья* (Пастернак), *страна стрижей* (Матвеева) и др.

⁴ Сочетания типа *mS* (где *m* — модификатор, *S* — знак) были в свое время рассмотрены Е. Фарыно [1971], основные положения которого мы принимаем за исходные при рассмотрении операций семантического согласования в рамках ПА.

Особую группу составляют паронимические соответствия, в которых знак и его модификатор либо антонимичны, либо взяты из тождественных семантических систем.

Так, в строках А. Ахматовой: *Было солнце таким, как вошедший в столицу мятежник, И **весенняя осень** так жадно ласкалась к нему, Что казалось — сейчас забелеет прозрачный подснежник...* для компонентов сочетания *весенняя осень* могут быть выделены две системы семантических оппозиций — тематическая (*весна, лето, осень, зима*) с инвариантом «времени года» и антонимическая (*весна/осень, лето/зима*). Отсюда два возможных прочтения: 1) «состояние «осени» в весне», тогда *осень* «непогода, холод»; 2) «осень с признаками весны», тогда *весенняя* «необычная», а все сочетание включается в оппозицию **осенняя осень* «осень со всеми признаками осени», т. е. «обычная (истинная)» vs. «необычная» *летняя, зимняя, весенняя*. В общем случае выбор направления мотивировки определяется большей или меньшей включенностью в общее семантическое поле текста. В этом примере семантема «осень» индуцируется в смысл определяющего слова (*осень* — знак ситуации) — иначе говоря, опорное слово навязывает модификатору свою семантическую систему.

В других случаях согласование осуществляется по общему правилу семантической интеграции, при этом происходит трансформация смысла хотя бы одного из компонентов. Под семантической трансформацией мы понимаем изменение системного значения слова и создание новых смыслов в контексте. Семантические трансформации осуществляются на основе определенных операций над смыслами (представление моделей проиллюстрируем примерами из стихов М. Цветаевой)⁵.

1. *С / а*: в смысле *С* сема *а* акцентируется, приобретая больший вес, чем это предписано словарем. Ср.: *А я — руки настезь! застыла — столбняк! Чт**об** выдул мне ду**шу** — российский сквозняк!* Под влиянием смысла аттрактанта *душа* в значении лексемы *выдуть* акцентируется сема «очищение» (лексико-семантический вариант «вывевать, провевать, очищать от сора»).

2. *С + а*: к смыслу *С* присоединяется сема *а*, являющаяся для его факультативной. Ср.: *Древа **вещая** вест**ь**! Лес, **вещающий**: есть* Здесь, над сбродом кривизн — *Совершенная жизнь...* В паронимическом ряду смыслу слова *вест* приписывается дополнительный признак «прорицание». Ср. также: ***Красота и бессмертие**, — Вот в двудонном ковше Жениха-виночерпия Дар невесте: ду**ше**.* Под влиянием аттрактанта *бессмертие* «жизнь духовная» и ключевого слова контекста *душа* смыслу слова *красота* приписывается признак «одухотворенность».

3. *С \ а*: в смысле *С* подавляется некоторая существенная сема *а*. Ср.: *Т**и**ца! Во мне она! Везде! закрыв Глаза! **без** д**на** она! **без** д**ня**! И дата Лжет календарная...* В результате аттракции в смысле слова *день* подавляется сема «время суток».

⁵ Подробно о семантических трансформациях такого рода уже было написано ранее [Северская 1987: 85–90; 1990]. В их представлении были использованы правила преобразования значений в словесных рядах, сформулированные Ю. И. Левиным [1966], и формализованная модель операций над смыслами И. И. Ревзина [1977].

4. *CU P*: смыслы *C* и *P* объединяются, хотя каждый сохраняет некоторую самостоятельность: значения как бы просвечивают одно через другое (семантическая интерференция). Семантическая интерференция может основываться на актуализации сем, входящих в словарное значение аттрактантов. Ср.: *Никто, в наших письмах роясь, Не понял до глубины, Как мы вероломны, то есть как сами себе верны*. Аттрактанты *верный* ‘неизменный в своих чувствах//неизменно поступающий согласно чему-л.’ и *вероломный* ‘нарушающий верность / содержащий обман, измену’, притягиваясь за счет контрастных признаков ‘неизменный’ vs. ‘изменчивый’, как бы «обмениваются» признаками: *верный* приобретает дополнительный признак ‘обманчивый’, *вероломный* — признак ‘всегда один и тот же’.

Семантическая интерференция может быть связана с актуализацией коннотативных/ассоциативных признаков значения одного из аттрактантов. Ср.: *Боль, как нота Высящаяся <...> Поверх любви Высящаяся...* На основе коннотации «любовь-болезнь» смыслу аттрактанта *любовь* приписывается признак ‘страдание’.

5. *CU P / e*: одновременно объединяются смыслы *C* и *P* при приобретении большего веса общими для них семами *e*. Ср.: *Ведь я островитянка С далеких островов!* (семантический инвариант ‘стоящее особняком среди остального’) и др. Одновременно с выделением общих сем могут акцентироваться и оттенки смыслов, т. е. дифференциальные семы: *Никогда не родиться бы лучше, Чем этот жалобный, жалостный, каторжный вой О чернобровых красавицах* (соответственно ‘содержащий жалобу’ и ‘достойный сожаления’ при семантическом инварианте ‘унылый, грустный’).

6. *C* vs. *P / a*: при противопоставлении смыслов подчеркиваются контрастные семы *a*; признак, определяющий сближение, остается значимым. Ср.: *Боже-ству ли с убожеством Спорить?* (противопоставляются ‘величие’ vs. ‘крайняя незначительность’, основа сближения — признак ‘возможность что-л. решать’); *О, по каким морям и городам Тебя искать? Незримого — незрячей!* (‘невидимый’ vs. ‘невидящий’, общая сема ‘зрение’) и др.

7. *C* vs. *P / a \ e*: подчеркиваются контрастные семы *a* и одновременно подавляются семы *e*, общие для *C* и *P*. Ср.: *Тихонько, Рукой осторожной и тонкой Распутая пути ...* (подчеркиваются семы ‘освобождение’ vs. ‘оковы’, подавляется сема ‘запутанное’); *На ложе из лож Сложившим великую ложь лицезренья, Внутрь зрящим — свидание нож* (подчеркиваются семы ‘обращенность вовне’ vs. ‘обращенность вовнутрь’, подавляется сема ‘зрение’).

Подобные операции над смыслами осуществляются не только при ПА, но и при других способах словопреобразования. Как правило, указанные операции над смыслами не встречаются изолированно. Трансформации осуществляются путем последовательных изменений смыслов в семантически релевантном контексте.

Рассматривая изменения семантической структуры паронимов, можно констатировать факт своеобразного семантического стяжения: приобретения словом А, сочетающимся со словами В и С, значения всего комплекса. Семантическая структура слова оформляется как предикативное единство, что в снятом виде отражает квазиморфемное строение паронимов. В результате трансформаций формируется новый

смысл, который имеет точки соприкосновения с семантическими полями всех слов, входящих в аттракцию: смыслы компонентов паронимического ряда интегрируются в единый семантический комплекс, отражающий взаимосвязь их денотативного и метафорического значений, — сложный образ, в терминологии Н. А. Кожевниковой [1986: 80]. Как правило, такой образ имеет структуру с открытой конфигуративной валентностью, подразумевающей дополнение исходной конфигурации признаков при включении образа в более широкий семантический контекст. Тем самым семантические процессы, составляющие содержание ПА, способствуют формированию текстуальной нормы, т. е. реализации системного значения языковых единиц, ориентированной на контекстуальные значения других компонентов текста, и обеспечивают семантическую связность текста — как денотативную, так и метафорическую.

Литература

Григорьев В. П. Паронимическая аттракция в русской советской поэзии // Сб. докладов и сообщений лингвистического общества. Т. 5. Калинин: Изд-во ун-та, 1975. С. 131–164.

Кожевникова Н. А. Из наблюдений над звуковой организацией стихотворного текста // Проблемы структурной лингвистики 1979. М.: Наука, 1981. С. 181–194.

Кожевникова Н. А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М.: Наука, 1986. 253 с.

Левин Ю. И. О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах // Структурная типология языков. М.: Наука, 1966. С. 199–215.

Николаева Т. М. Единицы языка и теория текста // Исследования по структуре текста. М.: Наука, 1987. С. 27–57.

Ревзин И. И. Современная структурная лингвистика. Проблемы и методы. М.: Наука, 1977. 263 с.

Северская О. И. Паронимическая аттракция как явление поэтического языка и как явление индивидуального стиля (семантические преобразования). Дис. канд. филол. наук. М., 1987. 209 с.

Северская О. И. К описанию семантики паронимической аттракции // Вопросы языкознания. 1990. № 3. С. 32–39.

Фарыно Е. К вопросу о порождении новых значений // Научно-техническая информация. Сер. 2. Информационные процессы и системы. 1971. № 5. С. 11–13.

Чейф У. А. Значение и структура языка. М.: Прогресс, 1975. 432 с.

Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика / пер. с англ. И. А. Мельчука // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 193–230.

O. I. Severskaya
Russian Language Institute, RAS
(Russia, Moscow)
oseverskaya@yandex.ru

SEMANTIC PROCESSES IN CONDITIONS OF PARONYMIC ATTRACTION

The subject of this article is the semantic processes arising from paronymic attraction. The author proceeds from the fact that morphs and quasi-morphs of attractants define semantic and formal features, according to which the lexical units containing them are correlated and combined. Rethinking the structure of a word is based on its decomposition followed by formal semantic recomposition, with each verbal sign acting as a modifier in relation to another. The author considers the semantic processes of concordance of meanings, the formation of a new core and periphery in the meaning of components, enrichment with new semes of the meaning of one of the attractants, which can either be part of the same semantic system or belong to different semantic fields. The article provides models of the main operations on meanings, including the emphasis or suppression of semes, the increment of meaning due to optional semantic components, the unification of the meanings of two lexemes, semantic interference when emphasizing common and/or suppressing contrasting semes in the meanings of attractants. As a result of transformations, a new meaning is formed, which has points of contact with the semantic fields of all words included in the attraction, and the semantic structure of each of them turns into a predicative unity.

Key words: paronymic attraction, semantic transformations, operations on meanings, word transformation, decomposition and composition, symbolic expressiveness, poetic language.

References

Chafe W. A. *Meaning and the Structure of Language*. Chicago, The University of Chicago Press, 1970. 360 p. (Russ.ed.: Chafe W. A. *Znachenkiye i struktura yazyka*. Moscow, Progress Publ., 1975. 432 p.)

Faryno J. K voprosu o porozhdenii novykh znacheniy [On the issue of generating new meanings]. *Nauchno-tekhnicheskaya informatsiya*. Ser. 2. *Informatsionnyye protsessy i sistemy* [Scientific and technical information. Ser. 2. Information processes and systems], 1971, no. 5, pp. 11–13. (In Russ.)

Grigor'yev V. P. [Paronymic attraction in Russian Soviet poetry]. *Sbornik dokladov i soobshcheniy lingvisticheskogo obshchestva* [Collection of reports and messages of the linguistic society], vol. 5. Kalinin, University Publishing, 1975, pp. 131–164. (In Russ.)

Jakobson R. O. *Linguistics & Poetics* / transl. from English by I. A. Mel'chuk. *Strukturalizm: «za» i «protiv»* [Structuralism: “for” and “against”]. Moscow, Progress Publ., 1975, pp. 193–230.

Kozhevnikova N. A. [Some observations on the sound organization of a poetic text]. *Problemy strukturnoy lingvistiki* [Problems of Structural Linguistics], 1979. Moscow, Nauka Publ., 1981, pp. 181–194. (In Russ.)

Kozhevnikova N. A. *Slovoupotrebleniye v russkoy poezii nachala XX veka* [Word usage in Russian poetry at the beginning of the 20th century]. Moscow, Nauka Publ., 1986. 253 p.

Levin Yu. I. [On some features of the plan of content in poetic texts]. *Strukturnaya tipologiya yazykov* [Structural typology of languages]. Moscow, Nauka Publ., 1966, pp. 199–215. (In Russ.)

Nikolayeva T. M. [Units of language and text theory]. *Issledovaniya po strukture teksta* [Research on the structure of the text]. Moscow, Nauka Publ., 1987, pp. 27–57. (In Russ.)

Revzin I. I. *Sovremennaya strukturnaya lingvistika. Problemy i metody* [Modern structural linguistics. Problems and methods]. Moscow, Nauka Publ., 1977, 263 p.

Severskaya O. I. *Paronimicheskaya attraktsiya kak yavleniye poeticheskogo yazyka i kak yavleniye individual'nogo stilya (semanticheskiye preobrazovaniya)*. Dis. kand. filol. Nauk [Paronymic attraction as a phenomenon of poetic language and as a phenomenon of individual style (semantic transformations). Dr. philol. sci. diss.]. Moscow, 1987. 209 p.

Severskaya O. I. K opisaniyu semantiki paronimicheskoy attraktsii [On the description of the semantics of paronymic attraction]. *Voprosy yazykoznaniya* [Topics in the Study of Language], 1990, no. 3, pp. 32–39. (In Russ.)

Б. В. Орехов

*Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
Институт русской литературы РАН (Пушкинский Дом)
(Россия, Москва—Санкт-Петербург)
nevtmenandr@gmail.com*

Э. А. Салихова

*Уфимский государственный авиационный технический университет
(Россия, Уфа)
salihova2005@yandex.ru*

Н. Н. Александрова

*Независимый исследователь
(Россия, Уфа)
salihova2005@yandex.ru*

СТЕРЕОСКОПИЧЕСКОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ И МЕРА ТОЧНОСТИ (МЕТОДИКА М. Л. ГАСПАРОВА И ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ ЭКСПЕРИМЕНТ)

В статье о переводе В. Г. Маранцманом «Божественной комедии» М. Л. Гаспаров говорит о «стереоскопичности», которую получает иноязычный текст в ситуации множественных переводов. Потенциальный читатель, освоивший несколько переводов, получает стереоскопическое видение текста-исходника. Как можно судить по этому утверждению, автор исходит из презумпции смысловой многомерности оригинала и ограниченности перевода в сравнении с подлинником. Логически достраивая мысль М. Л. Гаспарова, можно сформулировать следующую цепочку тезисов: чем перевод дальше от оригинала, тем он одностороннее, а чем он ближе к подлиннику, тем сложнее, потому что лучше воспроизводит многомерность оригинала. В отечественной филологической науке получила сравнительно широкую известность методика, разработанная М. Л. Гаспаровым для оценки точности художественного перевода, принципы которой изложены в статье «Подстрочник и мера точности». В настоящей работе авторы с помощью этой методики задаются целью проверить, что в действительности происходит с рецепцией текста в случае знакомства с несколькими его переводами, правда ли при чтении нескольких переводов происходит «стереоскопизация» текста-источника. «Стереоскопическим» признается такой результат, при котором читатель получит более точное

представление об оригинале, чем при прочтении одного перевода. Был проведен эксперимент с участием 225 испытуемых. С учетом принятых в работе допущений «стереоскопическое изображение» оригинала при прочтении нескольких переводов не получило экспериментального подтверждения.

Ключевые слова: поэтический перевод, лингвистический эксперимент, точность в филологии, Гаспаров, Шелли

Этот текст был написан больше десяти лет назад. Результаты уже были частично опубликованы в [Салихова и др. 2011], но авторы все же ждали возможности напечатать эту статью в коллективном труде-подношении памяти выдающегося ученого, развитие идей которого и составило основу для настоящего исследования. Такой возможности за прошедшее десятилетие не представилось, и теперь наша статья имеет уже скорее исторический интерес. Тем не менее, со стороны филологов, особенно увлеченных количественными методами в гуманитарных науках, заметно внимание к методике М. Л. Гаспарова, позволяющей оценить точность поэтического перевода, так что есть надежда, что наша статья окажется для читателя полезной.

Нашей работе можно было бы дать подзаголовок «Проверяя гаспаровские термины гаспаровскими методами», но это всё же не вполне справедливо, так как речь пойдёт не совсем о термине и не вполне гаспаровском. Однако в своих методах мы по возможности действительно будем стараться следовать тому, что применял в своих исследованиях М. Л. Гаспаров. В центре нашего внимания оказалась его статья «О новом переводе “Ада” Данте, выполненном В. Г. Маранцманом», которую можно счесть научно-популярной, а значит, её автор не был обязан следовать жёстким требованиям терминологического словоупотребления, свойственного чисто научному жанру. Оптимально широкий контекст интересующего нас высказывания таков: «В каждой развитой культуре классические памятники прошлой литературы должны существовать не в одном, а в нескольких переводах. Каждый перевод, сколь бы он ни был превосходен, проецирует многомерную сложность подлинника на плоскость, делает оригинал упрощенным и представляет его одно-сторонне. Сопоставляя два или несколько переводов, читатель может получить как бы стереоскопическое изображение оригинала, увидеть его с разных сторон» [Гаспаров 2006: 5]. Как можно судить по этому утверждению, автор исходит из презумпции смысловой многомерности оригинала и ограниченности перевода в сравнении с подлинником. Логически достраивая мысль М. Л. Гаспарова, можно сформулировать следующую цепочку тезисов: чем перевод дальше от оригинала, тем он однобокнее, а чем он ближе к подлиннику, тем сложнее, потому что лучше воспроизводит многомерность оригинала. Несколько «одномерных» переводов, накладываясь друг на друга в сознании реципиента, создают «стереоскопический эффект», сравнимый с тем, который произвёл бы на читателя «сложный» оригинал.

Обращает на себя внимание метафоричность последнего в этом ряду утверждения и, конечно, словосочетание «стереоскопическое изображение» не может быть

признано терминологически определённым. Но ради справедливости следует сказать, что за этим псевдотермином стоит, по-видимому, не только личное убеждение учёного, но несомненный переводоведческий стереотип, согласно которому читатель, который ознакомился с несколькими переводами одного и того же текста, оказывается по разным причинам в более выигрышном положении относительно того, кто читал только один перевод. Тем не менее, в тексте М. Л. Гаспарова эта метафоричность особенно заметна в свете не раз отмеченного стремления исследователя к точности в разных смыслах этого слова: от практики внедрения количественных методов в литературоведческие исследования до требовательности в употреблении слов в бытовом общении (см., например, слова О. Седаковой в № 73 журнала «Новое литературное обозрение» о борьбе с невнятистью).

Мы задались вопросом о том, что же в действительности происходит с рецепцией текста в случае знакомства с несколькими его переводами, иными словами, правда ли при чтении нескольких переводов происходит «стереоскопизация» текста-источника. Ответить на этот вопрос не так просто, потому что речь идёт о недоступном для наблюдения процессе, для изучения которого востребованным оказался гаспаровский инструментарий анализа точности перевода, изложенный в работе «Подстрочник и мера точности» [Гаспаров 2001], к слову, использованный и в статье об «Аде» Маранцмана. Эта методика позволяет на основе объективных данных судить о близости перевода и оригинала. Несколько упрощая (на наш взгляд, не до критических величин) ход мысли исследователя, можно переформулировать основное интересующее нас положение следующим образом: «стереоскопичность» возникает там, где реципиент, который прочёл несколько переводов, оказывается ближе к подлиннику, чем реципиент, который прочёл один перевод, то есть «стереоскопическим» будет такой результат, при котором читатель получит более точное представление об оригинале, чем при прочтении одного перевода. Точность же соответствия оригиналу можно измерить с помощью разработанной М. Л. Гаспаровым методики, предполагающей вычисление коэффициента точности и коэффициента вольности перевода. Первый представляет собой долю точно воспроизведенных слов и слов подстрочника, замененных синонимами, от общего числа слов; второй — долю произвольно добавленных слов от общего числа слов перевода.

Чтобы проверить возникновение «стереоскопичности» мы провели эксперимент с участием 225 испытуемых: 144 студентов технических специальностей и 81 студента-гуманитария. Каждому из них был роздан один из трёх вариантов анкеты, включавший три варианта поэтического перевода стихотворения П. Б. Шелли «То ***». Суть эксперимента состояла в том, что группы испытуемых должны были реконструировать подстрочный перевод поэтического текста, пользуясь его переводами на русский язык, выполненными О. Денисовой, С. Гандлевским, А. Грибановым, А. Шараповой, А. Спаль, В. Корниловым, Б. Пастернаком, К. Бальмонтом (см. «Иностранная литература», 1993, № 1).

Одним из оснований эксперимента стало допущение, что показатель точности и вольности, рассчитанный для данного перевода, является той мерой близости

к оригиналу, в которой находится реципиент, с этим переводом ознакомившийся. Второе допущение состоит в том, что ответ-реконструкция испытуемого соответствует его конечному «впечатлению» от стихотворения после прочтения нескольких переводов.

Далее — по гаспаровской методике — подсчитывается, насколько в действительности человек, ознакомившийся с несколькими переводами, оказывается ближе к подлиннику, нежели реципиент, ознакомившийся с одним переводом. Это и будет проверкой положения о «стереоскопическом изображении»: если показатели точности у реконструкций, составленных испытуемыми на основе трёх переводов, окажутся выше, чем у самих переводов в отдельности (или хотя бы выше среднего арифметического этих показателей для трёх переводов), то наличие «стереоскопического эффекта» следует признать существующим. То же для показателя вольности: если в реконструкциях он будет ниже, чем в переводах (или хотя бы ниже среднего арифметического коэффициента вольности для трёх переводов, с которыми ознакомился испытуемый), то «стереоскопическое изображение» в том смысле, в котором о нём говорит М. Л. Гаспаров, действительно возникает в результате «наложения» переводов друг на друга.

Стихотворение «То ***» содержит 43 знаменательных слова (далее в описании подсчётов слово «знаменательное» опускается). В переводе **К. Бальмонта** воспроизведены 19 слов (*слово, осквернялось, чувство, сердце* и др.), добавлено — 46. Общее количество слов перевода — 65. Показатель точности — $19:43 = 44\%$, показатель вольности — $46:65 = 70\%$.

В переводе **Б. Пастернака** сохранено 10 слов (*одно, слово, любовь, надежда*), добавлено — 26. Общее число слов перевода 34. Показатель точности — $10:43 = 23\%$, показатель вольности — $26:34 = 76\%$.

В переводе **В. Корнилова** сохранено 24 слова (*слово, чувство, надежда, жалость* и др.), добавлено — 9. Общее число слов перевода 33. Показатель точности — $24:43 = 56\%$, показатель вольности — $9:33 = 27\%$.

В переводе **А. Спаль** сохранено 16 слов (*слово, чувство, звезда, ночь* и др.), добавлено — 20. Общее количество слов перевода 36. Показатель точности — $16:43 = 37\%$, показатель вольности — $20:36 = 55\%$.

В переводе **А. Шараповой** сохранено 11 слов (*слово, небо, звезда* и др.), добавлено — 25. Общее количество слов перевода 36. Показатель точности — $11:43 = 25\%$, показатель вольности — $25:36 = 70\%$.

В переводе **А. Грибанова** сохранено 11 слов (*любовь, мотылек, звезда, ночь* и др.), добавлено — 22. Общее количество слов перевода 33. Показатель точности — $11:43 = 25\%$, показатель вольности — $22:33 = 67\%$.

В переводе **С. Гандлевского** сохранено 16 слов (*любовь, надежда, звезда, вдали* и др.), добавлено — 18. Общее количество слов перевода 34. Показатель точности — $16:43 = 37\%$, показатель вольности — $18:34 = 53\%$.

В переводе **О. Денисовой** сохранено 13 слов (*слово, чувство, отчаянье, любовь* и др.), добавлено — 22. Общее количество слов перевода 35. Показатель точности — $13:43 = 30\%$, показатель вольности — $22:35 = 63\%$.

В анкету № 1 (далее — А-1) включены переводы К. Бальмонта, В. Корнилова, А. Шараповой. Среднее арифметическое для показателей точности 42% и вольности — 56%.

В анкету № 2 (далее — А-2) включены переводы Б. Пастернака, А. Спаль, С. Гандлевского. Среднее арифметическое для показателей точности 32% и вольности — 66%.

В анкету № 3 (далее — А-3) включены переводы К. Бальмонта, О. Денисовой, А. Грибанова. Среднее арифметическое для показателей точности 33% и вольности — 67%.

Анализ ответов испытуемых первой группы (технические специальности) показал, что средний процент точности и вольности для А-1 составляет 21% и 71% соответственно, для А-2 — 15% и 73%, для А-3 — 20% и 74%. В анкетах участников гуманитарных специальностей средний процент точности для А-1 18%, вольности — 75 %; для А-2 — 13% и 80% соответственно; для А-3 — 14% и 80% (см. таблицу 1).

Таблица 1

участники \ анкеты	А-1		А-2		А-3	
	Точн.	Вольн.	Точн.	Вольн.	Точн.	Вольн.
технические специальности	21	71	15	73	20	74
гуманитарные специальности	18	75	13	80	14	80

Таким образом, процент точности текстов, полученных от испытуемых, оказался меньше среднего арифметического, процент вольности — примерно равен среднему арифметическому для трёх переводов. При этом ощутимой разницы среднего показателя точности-вольности в ответах испытуемых, работавших с разными анкетами, не наблюдается.

Очевидно, экспериментальные данные опровергают изначальное предположение о том, что человек, имеющий перед глазами несколько переводов, ближе к оригинальному тексту, чем тот, что прочитал один перевод.

В большинстве анкет приближенность текста испытуемого к переводу оригинального текста достигается в основном за счет повторения (переписывания) представленных в анкете переводов. Однако так называемое «переписывание», как оказалось, носит выборочный характер. Результаты обработки анкетных данных показали, что «цитируемыми» переводами стали только тексты К. Бальмонта и Б. Пастернака, но не других переводчиков. Можно было предположить, что испытуемые выбирали именно эти переводы в качестве образца потому, что указанные в анкете фамилии их авторов должны быть знакомы, а, следовательно, более авторитетны, чем имена других переводчиков, не известные среднестатистическому читателю. Возможно было бы также, что респонденты ориентировались и на расположение переводов в анкете, где тексты К. Бальмонта и Б. Пастернака помещены первыми. В действительности же повторение эксперимента с изменёнными

анкетами, в которых имена переводчиков были убраны, а порядок расположения текстов в анкете был перемешан, дало аналогичный первоначальному результат, то есть именно Б. Пастернак и К. Бальмон снова стали востребованными для копирования. Вывод может быть только один: этот эффект задан какими-то специальными свойствами самих текстов, а для их выяснения потребуется дополнительное экспериментальное исследование.

Возвращаясь к основному сюжету исследования, отметим, что часть читателей, выполняя задание, больше ориентирована на конкретный перевод, чем на поиск закономерностей всех трех представленных текстов. Отсюда и снижение процента точности ответа испытуемого по отношению к оригиналу.

Среди анкет участников эксперимента выявлен и другой способ воспроизведения оригинала — способ, при котором испытуемый механически (или не вполне механически, но без видимой логики) смешивает фрагменты трех представленных в анкете переводов, составляя текст-центон:

То слово, что стерил уста, —
Не трону устами (из перевода А. Спаль),
Но нам ли с тобой принимать
В глумление участие (из перевода С. Гандлевского).
Надежда и самообман ... (и далее)
Кружиться планету (все остальное — из перевода Б. Пастернака)

Иногда, в основном опираясь на прочитанные тексты, испытуемый может интуитивно заменить слово, имеющееся в переводе, на другое, кажущееся ему более уместным, и оказывается в результате ближе к оригиналу (*осквернять* вместо *повторять*, *отвергать* вместо *презирать*). Анкеты с такими ответами дают наибольший процент точности. Среди подобных ответов мы выбрали несколько: ответ испытуемого № 125 на основе А-3 дал 65% точности и 30% вольности, т. е. гораздо больше среднего арифметического и больше максимального для данной анкеты коэффициента. Испытуемый сохранил 28 слов оригинального текста (*осквернять*, *презирать*, *любовь*, *надежда* и т. д.), заменил и добавил 12 слов из 40. У экспериментаторов пока нет удовлетворительного объяснения этой единственной в своём роде аномалии. Ответы № 110 (А-1), № 1 (А-3), № 82 (А-1), № 69 (А-1) и некоторые другие дали 39–49% точности тоже в основном за счет повторения слов переводов (преимущественно из перевода К. Бальмонта) и интуитивной замены их на синоним, которого нет в переводе, но есть в оригинале.

Среди ответов с невысоким процентом точности выделяются № 135 (А-1), № 62 (А-1), № 10 (А-3). Так, 135-ая анкета содержит текст с нулевым процентом точности, который не имеет ничего общего со стихотворением Шелли. Текст анкеты № 62 (А-1) дал 2% точности и 97% вольности за счет замены существительного *hope* ‘надежда’ из подлинника на глагол *надеяться*, без этой замены точность была бы нулевой. Текст анкеты 10 (А-3) дал 4% точности и 96% вольности за счет точного воспроизведения только двух слов оригинала (*word* — *слово*, *hope* — *надежда*).

Ответ № 48 (А-1) заслуживает особого внимания. Текст, полученный от испытуемого, представляет собой добросовестную интерпретацию оригинала. Передавая основные мотивы произведения П. Б. Шелли, испытуемый не переписывал предложенные переводы, а создал собственный текст с хорошо прочитываемой эстетической интенцией. Новый текст, несомненно, отражает специфику видения темы испытуемым, но при этом сохраняет почти половину (20 из 43) слов (49% точности). Добавления, которые делает респондент служат для «украшения» текста (70% вольности). Курсивом обозначены соответствия подлиннику:

Все говорят: *«Слова пусты, они как дым...»*
Не верю я, не верь и ты. Мы сохраним
Те *чувства*, что *втоптали в грязь* подошвы ног.
Прими, прошу я, не смеясь, души цветок.
И давит в грудь в ночи разлук *отчаянье* лет,
И новый путь осветит вдруг *надежды* свет.
Но если нет любви, скажи, не нужно лжи,
Ведь *состраданья* луч зажжет огонь души.

В ходе обработки результатов было замечено, что при реконструкции испытуемый отдаёт предпочтение языковой метафоре перед индивидуально-авторским образованием: более частотны вариации строки «стремление к звезде мотылька» из перевода В. Корнилова, чем «Неудержимо вокруг солнца воздушное облачко вьется» К. Бальмонта. Звезда, ассоциируемая с огнём и источником света, встраивается в традиционный ряд «мотылёк, летящий на огонь». Почти всегда эта строчка заменяется реципиентами аналогом «стремление бабочки/мотылька к звезде/огню/пламени», сохраненным в других переводах, что, на наш взгляд, свидетельствует о свободной смысловой, а не буквальной интерпретации идеи оригинала.

В Словаре поэтических образов мы находим очень подходящие парадигмы: Живые существа → Насекомые → Бабочка треплет свечку: Треплет свечку, морщит пламя [о бабочке] (А. Тарковский): <...> *комары надо мною* <...> *морочат свечу* (А. Парщиков) [Павлович 1999: 168]; *Мотылек, мотылек, / от смерти себя сберег* <...> *Выбрался и глядит, / как «летучая мышь» чадит* (И. Бродский). Живые существа → Насекомые → Насекомое → свет: *И блещут лампы ночных мотыльков* (А. Подолинский) [Павлович 1999: 159]. Таким образом, получается, что ближе всего к оригиналу реципиент оказывается в том случае, если подлинник не «сложный», как постулирует М. Л. Гаспаров, а напротив — шаблонный, «одномерный». Здесь проявляет себя специфика работы эстетического механизма в индивидуальном сознании наивного читателя.

Отметим, что в роли испытуемых первой группы выступали студенты I–II курсов технического вуза, чья профессиональная компетенция не связана с навыками чтения художественных текстов.

Процент точности ответов участников второй группы немного ниже, чем у первой группы, а процент вольности в среднем на 5–6 % выше. Такая разница может

быть объяснима попытками студентов-филологов интерпретировать предложенное стихотворение и привести в него «личностный смысл».

В ходе обработки материала встречались анкеты, в которых предлагалось аналитическое сравнение трех предложенных текстов. Так, испытуемый (А-2, исп. жен., 21 год) пишет: «В первом стихотворении говорится об отношении говорящего к человеку небезразличному. В первом столбике слово — стерли, не тронули; во втором слово — издевка; в третьем — рутина...» и т. п. (текст сохранен полностью). Или (А-3, исп. жен., 19 лет): «То слово, о котором говорится в первом катрене (сохранен текст анкеты) — видимо, любовь. Теперь не так мы воспринимаем это слово. Во втором катрене говорится, что любовь — это не слово, это чувство. Никакой формулировке это не поддается. Это выше слов, это святое чувство».

Интересны ответы, в которых вопреки заданию экспериментатора давалась не реконструкция исходного текста, а его описательное реферирование (А-2, исп. Жен., 20 лет):

1. о разнообразном функционировании слов
2. о губительной силе страсти
3. о пустом чувстве...» и т. д. по всем 16 строкам, кроме 10-ой.

Такие ответы не рассматривались с точки зрения их приближенности к оригиналу.

Среди ответов второй группы встречается больше «качественных» интерпретаций (рифмованные тексты, глубоко осмысленные испытуемыми тексты) по сравнению с результатами первой группы: из 144 анкет студентов технического вуза выделялись 1–2 подобные анкеты, то из 81 анкеты филологов — 15 «выдающихся» анкет.

«Стереоскопическое изображение» оригинала при прочтении нескольких переводов не получило экспериментального подтверждения. Тем не менее исследование выявило ряд заслуживающих внимания наблюдений. Возможно, это следствие некоторой идеализации читателя со стороны М. Л. Гаспарова, его конечная вера в человека, присущая эпохе модерна. Реальные же читатели, послужившие испытуемыми в нашем эксперименте, такой веры достойны не вполне и предпочитают простоту красоте и сложности поэтического смысла.

Литература

Гаспаров М. Л. Подстрочник и мера точности // Гаспаров М. Л. О русской поэзии: Анализ. Интерпретации. Характеристики. СПб.: Азбука, 2001. С. 361–372

Гаспаров М. Л. О новом переводе «Ада» Данте, выполненном В. Г. Маранцманом // Данте Алигьери. Божественная комедия: Ад. Чистилище. Рай / Данте Алигьери; [пер. с итал. В. Маранцмана]. СПб.: Амфора, 2006. С. 5–8.

Павлович Н. В. Словарь поэтических образов: На материале художественной литературы XVIII–XX веков. В 2 тт. Т. 1. М.: Эдиториал УРСС, 1999. 896 с.

Салихова Э. А., Александрова Н. Н., Орехов Б. В. Стереоскопичность идентификации поэтического переводного текста в сознании индивида // Вестник ВЭГУ. № 3 (53). 2011. С. 90–96.

B. V. Orekhov

HSE University

Institute of Russian Literature,

Russian Academy of Sciences (Pushkin House)

(Russia, Moscow-St. Petersburg)

nevmenandr@gmail.com

E. A. Salikhova

Ufa State Aviation Technical University

(Russia Ufa)

salihova2005@yandex.ru

N. N. Aleksandrova

Independant researcher

(Russia Ufa)

salihova2005@yandex.ru

**STEREOSCOPIC VISION AND A MEASURE OF ACCURACY
(M. L. GASPAROV'S METHODOLOGY
AND PSYCHOLINGUISTIC EXPERIMENT)**

In his article about V. G. Marantsman's translation of *The Divine Comedy*, M. L. Gasparov speaks of the "stereoscopic vision" that a foreign-language text receives in the situation of multiple translations. A potential reader who has learned several translations receives a stereoscopic vision of the source text. As can be seen from this statement, the author proceeds from the presumption of the semantic multidimensionality of the original and the limitations of the translation in comparison with the original. Logically building on the thought of M. L. Gasparov, we can formulate the following chain of theses: the further the translation is from the original, the more one-sided it is, and the closer it is to the original, the more complex it is, because it better reproduces the multidimensionality of the original. In Russian philological science is relatively widely known methodology developed by M. L. Gasparov. In this paper, the authors use this methodology to test what happens to the reception of a text when several translations of a text are encountered, and whether or not reading several translations "stereoscopic" of the source text actually occurs. "Stereoscopic" is defined as a result in which the reader gets a more accurate picture of the original than when reading a single translation. An experiment involving 225 people was conducted. Taking into account the assumptions accepted in the work, the "stereoscopic vision" of the original when reading several translations was not experimentally confirmed.

Key words: poetic translation, linguistic experiment, accuracy in philology, Gasparov, Shelley

References

Gasparov M. L. [Subscript and the measure of accuracy] *O russkoi poezii: Analizy. Interpretatsii. Kharakteristiki* [On Russian poetry: Analyses. Interpretations. Characteristics]. Saint-Petersburg, 2001. pp. 361–372. (In Russ.)

Gasparov M. L. [On the new translation of Dante's Inferno by V. G. Marantsman] *Dante Alig'eri. Bozhestvennaya komediya* [Dante Alighieri. The Divine Comedy]. Saint-Petersburg, 2006. pp. 5–8 (In Russ.)

Pavlovich N. V. *Slovar' poeticheskikh obrazov: Na materiale khudozhestvennoi literatury XVIII–XX vekov* [Dictionary of Poetic Images]. Vol. 1. Moscow, 1999. 896 p. (In Russ.)

Salikhova E. A., Aleksandrova N. N., Orekhov B. V. [Stereoscopic identification of the poetic translated text in the individual consciousness] *Vestnik VEGU*, 2011, no. 3 (53), pp. 90–96. (In Russ.)

А. Г. Степанов

*Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»,
Тверской государственный университет
(Россия, Москва — Тверь)
poetics@yandex.ru*

ИЗ ИСТОРИИ САПФИЧЕСКОЙ СТРОФЫ: ПРОБЛЕМА СЕМАНТИКИ¹

Предмет исследования — семантика сапфической строфы, ориентированной на реконструкцию античного образца (без рифм). Несмотря на историческую удаленность от русской поэзии XVIII–XXI вв., логоэдическое четверостишие сохраняет связи с античными темами, топикой, стилем. В освоении сапфической строфы русскими поэтами выделяются три этапа: начало XVIII века, Серебряный век, начало XXI века. В основе этих эпох лежит «историзм эстетического ощущения» (М. Л. Гаспаров). Это выражается в том, что стихотворные формы содержат для поэта и подготовленного читателя память о том времени, когда они возникли. Представленная в статье подборка текстов мотивирована динамикой соотношения традиции и эксперимента со строфической формой. Содержание стихотворения, написанного античными логоэдами и строфами, требует соответствующего стилового решения и напоминает перевод с древнегреческого или латинского языков. Четверостишие Сапфо отсылает ассоциации читателя к истокам европейской поэтической культуры, даже если античные реалии в тексте не представлены. Выбирая классическую строфу, поэт принимает на себя и обязательство выполнить художественное задание формы. Так сапфическая строфа, обеспечивая непрерывность поэтической традиции, служит передаче и сохранению культурной памяти.

Ключевые слова: логоэдическая метрика, строфика, сапфическая строфа, семантика стихотворной формы.

Мировая поэзия накопила большое количество строфических форм. Некоторые из них, возникнув еще в античности, прочно утвердились в русской поэзии. Их освоение сопровождалось процессом семантизации — отдельные строфы обрастали содержательными ассоциациями. Цель статьи — рассмотреть семантический комплекс сапфической строфы, которая сохранила связи с античной топикой.

¹ Статья является исправленным и расширенным вариантом работы: [Степанов 2011].

Как показал Ч. Л. Дрэйдж, прорастанию сапфической строфы на русской почве способствовало отождествление предпоследнего ударного слога в силлабическом стихосложении с предпоследним долгим слогом в латинской сапфической строфе [Дрэйдж 1996]. Отличительный признак русской сапфической строфы — парная женская рифма, наследуемая из польской силлабики, где женское окончание мотивировано просодией языка². Предмет нашего внимания — строфы, лишённые концевых созвучий и ориентированные на реконструкцию древнегреческого или латинского образца.

Сапфическая строфа, изобретенная (заимствованная из народных лесбосских песен) в VII в. до н. э. древнегреческой поэтессой Сапфо (Сафо), состояла из четырех нерифмованных стихов (три сапфических 11-сложника и адоний), слагавшихся из стоп хорея и дактиля. Впоследствии Гораций ввел обязательную сильную цезуру после 5-го, долгого, слога (встречалась также слабая цезура — после 6-го, краткого, слога) и сделал 4-й слог долгим (у Сапфо он мог быть кратким). Горациева модель сапфической строфы в русской силлабо-тонике получила следующий вид:

О, Атланта внук, красноречьем славный!
Дикий нрав людей первобытных, умный,
Сгладил речью ты, а палестрой сделал
Тело красивым.
[Гораций Квинт Флакк 1935: 36]

Из римской поэзии строфа перекочевала в Европу, а затем в Россию, где стала применяться прежде всего в переводах³ и подражаниях античным стихам:

Любовь

Мнится мне: как боги, блажен и волен,
Кто с тобой сидит, говорит с тобою,
Милой в очи смотрит и слышит близко
Лепет умильный

Нежных уст!.. Улыбчивых уст дыханье
Ловит он... А я, — чуть вдали завижу
Образ твой, — я сердца не чую в персях,
Уст не раскрыть мне!

Бедный нем язык, а по жилам тонкий
Знойным холодком пробегает пламень;
Гул в ушах; темнеют, потухли очи;
Ноги не держат...

² Об истории рифмованной сапфической строфы в польской поэзии см.: [Pszczółowska 1964].

³ См., например, переводы В. Брюсова оды Горация I, 25 и стихотворения Сульпиция Луперка IV, 118 из «Латинской антологии» [Брюсов 1974: 512–514].

Вся дрожу, мертвею; увлажнен потом
Бледный лед чела: словно смерть подходит...
Шаг один — и я, бездыханным телом,
Сникну на землю.

[Иванов 1978: 398–399]

Это стихотворение Саффо — источник многочисленных переводов и переложений⁴. В нем изображена власть Эроса — «особое состояние богоохваченности, страстного страдания, смертоносного, губительного, необоримого богоприсутствия в жалком, слабом человеке». Особенность воплощения этого состояния в том, что оно «выявляется внешними чертами, совершенно физическими — болью, корчами, потом, звоном в ушах, лихорадкой, немотой, мраком в глазах» [Фрейденберг 1973: 113]. Таковы экспрессивно-тематические предпосылки семантизации строфы, которая отрывается от конкретного произведения и становится средством стилизации под древнегреческий текст. При этом интерес к личности и судьбе Саффо не выходит за рамки мифа о лесбосской поэтессе⁵:

Сафо

Дев Кастальских дар — золотые струны
Стройте без меня, Лесбиянки-девы,
И венчайте пир: я с кудрей слагаю
Тяжкие розы!

Слышите ль у скал Амфитриты стоны?
Так средь звонких чаш и фиалок мирных
Стонет дух Сафо; как Эол полнощный,
Мчится далече.

Бурная, мой плач возлюбила сладкий —
И зовет Сафò, и зовет богиня:
С ней иду поднять к Афродите звездной
Долгие пени.

Звать иду назад, на пустынном берегу,
Невозвратных дней золотое солнце
И ночным валам поверять с рыданьем
Имя Фаона.

[Иванов 1971: 582–583]

Согласно латинской модели строфы, ритм после 5-го слога прерывается цезурой. Размещение ударных и безударных слогов имеет свои особенности: абсолютно безударны только слабые слоги, сильные — произвольно-ударны. Преобладание

⁴ См. их перечень: [Античная поэзия... 1998: 79–81].

⁵ О рецепции Саффо в русской поэзии см.: [Свиясов 2003].

хореических стоп приводит к облегчению стиха, степень которого различна. Если в стихотворении «Любовь» ударение пропущено в одном 11-сложнике («Знойным холодком пробегает пламень»), то в «Сафо» таких 11-сложников шесть — половина от общего числа строк («И венчайте пир: я с кудрей слагаю», «Слышите ль у скал Амфитриты стоны?», «Бурная, мой плач возлюбила сладкий», «И зовет Сафо, и зовет богиня», «Невозвратных дней золотое солнце», «И ночным валам поверять с рыданьем»). Как видим, имитация античной логоэдической метрики корректируется силлабо-тоникой.

В обоих стихотворениях книжные стилистические формы представлены существительными (*очи, уст, персях, чела, пени, бреге*), краткими и полными прилагательными и причастиями (*блажен, волен, нем, увлажнен; умильный, бездыханным*), глаголами (*мнится, завижу, не чую, сникну, венчайте, слагаю, возлюбила, поверять*), инверсией с определением позади определяемого слова — приметой «синтаксического церковнославянизма» (*дев Кастальских, Эол полнощный, Афродите звездной*). Такая архаизация, отступая «от чарующей простоты греческого оригинала», искажает лирический тон Сафо. Не раз отмечалось, что «близкая народной поэзии, простая и экономная в своей сжатости, стихотворная фраза Сафо... одевается Вячеславом Ивановым в богатые стилистические одежды его собственной русской символистской музыки» [Толстой 1966: 130–131]⁶.

Поэзия легендарной поэтессы дошла до нас очень неполной: одно стихотворение целиком, четыре строфы из другого текста, несколько произведений в относительно крупных отрывках, остальное — цитаты в один-два стиха. Это наследие александрийские филологи разделили на девять книг, руководствуясь не содержанием стихотворений, а метрами. В современных изданиях наследие Сафо упорядочено в основном по темам стихов: *Подруги и ученицы. Соперницы; Природа; Поэзия; Жизнеотношение; Религия; Личное; Разное; Свадебные песни (эпиграммы)* [Эллинские поэты 1963] или *Божества-покровители; Фиас, подруги, соперницы; Любовь; Жизнеотношение; Семья; Природа; Эпиграммы; Разное* [Эллинские поэты VIII–III вв. до н. э. 1999]. Тут было из чего выбирать, и русские поэты, осваивая античную строфу, отдавали предпочтение излюбленным темам Сафо. Когда в 1801 г. А. Радищев написал «Сафические строфы», он выразил в них мысль о непостоянстве мира, где любовное чувство омрачено изменой:

Ночь была прохладная, светло в небе
Звезды блещут, тихо источник льется,
Ветры нежно веют, шумят листьями
Тополы белы.

Ты клялася верною быть вовеки,
Мне богиню ночи дала порукой;
Север хладный дунул один раз крепче, —
Клятва исчезла.

⁶ См. также: [Гендлер 2008].

Ах! почто быть клятвопреступной!.. Лучше
Будь всегда жестока, то легче будет
Сердцу. Ты, маня лишь взаимной страстью,
Ввергла в погибель.

Жизнь прерви, о рок! рок суровый, лютый,
Иль вдохни ей верной быть в клятве данной,
Будь блаженна, если ты можешь только
Быть без любви.

[Радищев 1975: 162]

Разностопный ритм строк тщательно выдержан: они начинаются ударным слогом и обходятся без сильной цезуры (она есть только в первом стихе четвертого катрена). Подобно Сапфо, поэт вводит в текст переносы. Строфа ориентирована на греческий прототип. Общая приподнятость стиля свободна от скопления старо-славянизмов. Нарушение сердечной клятвы варьирует тему несчастной любви, а сама измена выявляет противоречивость мира. Это с наглядностью представлено в природе: несмотря на то, что у клятвы есть небесный поручитель, она рушится с внезапным порывом ветра.

Почти в то же время А. Востоков пишет «Видение в майскую ночь. К Флору» (1802), в которой природа становится знаком памяти об ушедших. Эта мысль воплощена в образе незабвенного друга, чей призрак является лирическому герою из лесного мрака. Поэт избирает латинский (горациевый) вариант строфы. «Опыты лирические», куда вошло стихотворение, снабжены примечанием: «В трех больших стихах после 5-го слога пресечение, с которым непременно должно оканчиваться слово. <...> Гораций, который написал много од Сафическим размером, ввел в них таковое пресечение, чтоб некоторым образом усилить Каданс» [Орлов 1935: 384]:

Майска тиха ночь разливала сумрак.
Голос птиц умолк, ветерок прохладный
Веял, златом звезд испещрялось небо,
Рощи дремали.
Я один бродил, погруженный в мысли
О друзьях моих; вспоминал приятность
Всех счастливых дней, проведенных с ними;
Видел их образ.
Где ты, мой Клеант! (я, вздыхая, думал)
Чтоб со мной теперь разделял восторги?
Где вы все? — где Флор? где Арист? Филон мой
Где незабвенный?
<...>

[Востоков 1935: 128]

Этот «каданс» на фоне подавляющего числа заполненных ударениями иктов автоматизировал стих, делая его буквальной реализацией метрической схемы.

Придать логэдиическим четверостишиям ритмическую гибкость позволял enjambement. Сравнивая сапфический размер с его латинским аналогом, Востоков замечает, что «сапфический стих сам по себе мягче и, так сказать, нежнее; а тем он способнее для нежной поэзии» [цит. по: Орлов 1935: 384]. Не случайно стихотворение «Сафо» (конец 1804 — начало 1805 г.) написано катренами, близкими к строфе самой Сафо. Цезура в них не упорядочена — она может быть слабой или вообще отсутствовать:

О хариты! ныне ко мне склонитесь,
Афродитин радостный трон оставив;
Вы к Фаону милому понесите
Сафины вздохи!

Музы! вас прошу я, Сирен Пермесских!
Дайте Сафе вашего пенья сладость! —
Ты, уныла лира! служи мне ныне
Отзывом сердца!
<...>

[Востоков 1935: 171]

Вживание в образ героини Сафо оказалось настолько убедительным, что «XVIII Ода Сафы. Вольный перевод размером подлинника», как назвал произведение автор, пополнила серию позднейших литературных подделок, приписываемых эолийской поэтессе⁷.

Итак, в семантическом плане сапфическая строфа образует устойчивую связь с четырьмя темами, во многом исчерпывающими содержание мировой поэзии: *любовь, дружба, природа, искусство*⁸. Они могут выступать самостоятельно или в комбинациях. Неизменен ритмический образ четверостишия, в основе которого «эмоциональная напевность слоговых удлинений — и рационалистическая строгость в рисунке строфы. Сильное синтаксическое движение, неожиданное с грамматической точки зрения членение на строки — и мерное строфическое постоянство ритма. Строгая закованность речи в метрический каркас — и свобода лирической взволнованности» [Панов 1998: 87–88].

Опыты с сапфической строфой в русской поэзии прерываются в начале XIX в. и возобновляются только столетие спустя. «Историзм эстетического ощущения» (М. Л. Гаспаров) — то новое, что принес Серебряный век. Стихотворные формы более не воспринимались как нейтральные, они ассоциировались с эпохой,

⁷ Создание псевдосапфических стихотворений было популярно в XVIII в. во Франции, откуда, по-видимому, заимствован источник перевода Востокова: [Орлов 1935: 397].

⁸ Семантическую специфику сапфической строфы Ю. Б. Орлицкий видит в том, что обращающиеся к ней русские поэты «апеллируют или к конкретному образу греческой поэтессы — своего рода символу поэзии, или к кругу мотивов, связанных с этим образом: женской дружбы и любви (в том числе однополый), единения и общения с богами и природой, цветов, а также с более общим представлением об античности как своего рода золотом веке человеческой культуры» [Орлицкий 2015: 34].

содержали для поэта и подготовленного читателя память о том времени, когда возникли [Гаспаров 1997: 366–398]. Отсюда интерес к стилизации, подражанию на уровне метрики и строфики, что является предметом исследования в обстоятельной и богатой по материалу статье Ю. Б. Орлицкого⁹.

В 1907 г. выходит книга стихов С. Соловьева «Цветы и ладан». Около трети стихотворений в ней написаны классическими строфами. Одно из них, сапфическое, обращено к В. Брюсову:

Ты, Валерий, Пушкина лиру поднял.
Долго в прахе звонкая лира тлела.
В пальцах ловких вновь разсыпает лира
Сладкие звуки.

Дал ты метко в речи созвучный образ
В шлеме медном воина Рима. Равен
Стих искусный медному звону речи
Римских поэтов.
<...>

[Соловьев 1907: 67]

В тексте крайне редка обязательная для латинского образца цезура — как сильная, после 5-го слога («В пальцах ловких вновь | разсыпает лира»), так и слабая, после 6-го («Дал ты метко в речи | созвучный образ»). Цезурный разлом приходится скорее на 4-й слог, где хореическая стопа сменяется стопой дактиля. Постоянный словораздел можно объяснить разграничением в поэтическом сознании двусложных и трехсложных стоп. Соловьев старательно архаизирует стиль, облекая поэтические заслуги Брюсова в античные перифразы. Он отождествляет его стих со стихами Римских поэтов и, подобно Горацию, вставлявшему в свои тексты имена адресатов, включает в стихотворение латинозвучащее «Валерий». «Латинизация» Брюсова-адресата требовала строфической формы, которая бы вызывала античные ассоциации. Ключевые темы Сапфо — любовь и природа — заменяются темой творчества, решаемой в поэтологическом ключе. О стихах того, кто сумел воссоздать «медный звон речи Римских поэтов» и «Эллады нежные понял песни», говорится на языке одной из самых известных строф в мировой поэзии.

Другое стихотворение Соловьева («Надгробие») посвящено утонувшему зимой другу, чье тело до весны оставалось вмерзшим в лед:

Тихо спал ты зиму в глухой гробнице
Синих льдин, покровом завернут снежным.
С лаской принял юношу гроб хрустальный
В мертвое лоно.
<...>

⁹ Автор упоминает о более пятидесяти точных соответствиях сапфической строфе и около ста дериватах, обнаруженных им в поэзии Серебряного века [Орлицкий 2015: 51].

Не оплакан матерью нежной, долго,
Скован льдами, ждал ты пелен могильных.
Над тобою гимн похоронный пела
Зимняя вьюга.

<...>

И склонялись девушек белых хоры,
С уст свесая вешние тихо розы.
Кто — шептали — в смерти виновна ранней,
Юноша милый?

[Соловьев 1907: 203]

Память о безвременно ушедшем друге сближает текст Соловьева с «Видением в майскую ночь. К Флору» Востокова. Хотя в стилевом отношении (в основном благодаря обилию перифраз) произведение сохраняет антологический облик, М. Л. Гаспаров считал его «отклоняющимся от античной топики» [Гаспаров 1997: 370]. Это не совсем так. Знаками античности могут выступать детали погребального обряда (*пелены могильные, гимн похоронный*) и мифологические персонажи, сопровождающие останки «милого юноши». Не менее значима причина трагедии — любовь.

«Надгробие» Соловьева перекликается с другим текстом об утонувшем юноше — «Геро» М. Кузмина (1909). Сюжетной основой стихотворения стала трагедия Геро и Леандра — героев древнегреческого мифа:

Тщетно жечь огонь на высокой башне,
Тщетно взор вперять в темноту ночную,
Тщетно косы плесть, умащаться нардом,
Бедная Геро!

<...>

Он придет не сам, но, волной влекомый,
Узришь труп его на песке прибрежном:
Бледен милый лик, разметались кудри,
Очи сомкнулись.

Звонче плач начни, горемыка Геро,
Грудь рыданьем рви, — и заропщут горы,
Вторя крику мук и протяжным воплям,
Эхом послушным.

[Кузмин 1990: 120–121]

Это правильные сапфические строфы в горацевой редакции — с обязательной цезурой после 5-го слога. Придерживающийся стилизаторской линии Кузмин строго следит за тем, чтобы все сильные позиции несли ударение. Выбор строфы связан не только с античным мифом, но и отвечает главной теме греческой поэтессы, жизнь которой, по легенде, тоже оборвалась в море. Исступленные причитания Геро над телом возлюбленного сродни душевному самоистязанию героини Сапфо.

Апелляция к Саффо может сопровождаться благодарной учтивостью, если между строфой и адресатом устанавливается индексальная связь, как в «Сафических строфах» В. Гарднера (1908):

И прекрасный стих, вдохновленный страстью
Той, пред кем бы я преклонил колени,
Если б только мог лицезреть певицу,
Льется из сердца.

<...>

Снизойди с высот, мировая гордость!
О, внимли! Тебе я слагаю строфы,
Что создала ты во бреду нетленном,
Жен обессмертив.

[Гарднер 1995: 8–9]

Сохраняя торжественный стиль, автор обращается к древнегреческой поэтессе ее же строфами.

В «Сафических строфах» (1942), созданных в годы Второй мировой войны, поэт обнажает пропасть между далекой Элладой, чей образ мотивирован логоэтическими размерами, и испытаниями военного времени:

Зелены еще у сирени листья.
Все желтей, кругом, все желтей шиповник.
Серый полог туч удручает. Ветер
Клонит деревья.

<...>

Кто здоров теперь, в пору злых побоищ,
В пору скорби, нужд, голодухи, гнева,
Разрушений?.. Страх за себя, за ближних
Все испытали.

[Гарднер 1995: 49]

На связь «Сафических строф» (1943) с легендарной поэтессой указывает физиологический мотив, дополняющий тему творчества. Лишенный эмоционального первоисточника (любовь, страсть), он сталкивает поэтическое вдохновение с телесной жизнью человека:

День прошел вчера весь под знаком боли
У меня; в ночи, несвареньем мучим,
Мало спал совсем я, сражен недугом
Трудным и скучным.

На рассвете лишь стало легче; боли
Унялись. Вздremнул я и утро встретил,
Ободраясь, опять новым звуком лиры,
Творчеством свежим.

[Гарднер 1995: 84]

Античная топка сохраняется в «Сафических строфах» С. Парнок (1915):

Эолийской лиры лишь песнь заслышу,
Загораюсь я, не иду — танцую,
Переимчив голос, рука проворна, —
Музыка в жилах.

Не перо пытаю, я струны строю,
Вдохновенною занята заботой:
Отпустить на волю, из сердца вылить
Струнные звоны.

Не забыла, видно, я в этой жизни
Незабвенных нег незабвенных песен,
Что певали древле мои подруги
В школе у Сафо.

[Парнок 1998: 189]

Три 11-сложника с безударным начальным иктом уравниваются 5-сложником с обязательным ударением на первом слоге. Этим достигается контраст плавности и резкости строфического ритма. Имеется даже стих с двойным пропуском метрического ударения («Вдохновенною занята заботой»). Что касается внутрistroхового пресечения, то здесь царит полная свобода: есть строки с сильной цезурой, есть со слабой, а есть без цезуры. Создавая стилизацию под древнегреческий текст, автор использует необходимые лексические сигналы: *лира, песнь, струны, школа у Сафо*. Эллада предстает царством мелоса, в котором музыка, поэзия, пение составляют важную часть жизни и самоощущения элинки.

Не менее важная часть — любовь. При этом античность из предметно освоенной реальности превращается в мир, навеянный фантазией лирического субъекта:

Слишком туго были зажаты губы.
— Проскользнуть откуда могло бы слово? —
Но меня позвал голос твой — я слышу —
Именем нежным.

А когда, так близки и снова чужды,
Возвращались мы, над Москвой полночной
С побережий дальних промчался ветер, —
Морем подуло...

[Парнок 1998: 191]

Топоним «Москва» несколько уводит стихотворение от античной топки. Однако приподнятость тона — главным образом за счет инверсированных конструкций (*именем нежным, Москвой полночной, побережий дальних*) — сохраняется.

В 1927 г. Б. Ярхо написал к юбилею М. Волошина пародию на стихи Сапфо, обыграв в ней мучительные желания любострастной героини:

Оторви уста от плечей усталых,
Не мила ты мне, Мнасидика, боле,
Новой жажды жар Афродита будит
В сердце несытом.

Я пьяна вином Киммерийской песни
И взамен твоих полудетских персей
Замереть хочу на груди обильной
Милого Макса.

Пальцами вплетусь я в седые кудри,
И пусть пьет чело из чела премудрость,
И ночным плющом оплетают косы
Мощную выю.

Нету у меня ни серебра, ни злата,
Чаши и холсты разнесли подружки,
Так дарит себя, не имея дара
Бедная Псапфа.

[Русская литература XX века... 1993: 241]

Стихотворение насыщено античной топикой и архаизмами (*боле, перси, чело, выя, серебро, злато*). В ритмическом плане оно отклоняется от схемы логаяда: если 5-й слог всегда под ударением, то 1-й и 3-й — произвольно ударны («Оторви уста от плечей усталых», «Чаши и холсты разнесли подружки»).

С завершением Серебряного века число стихотворений, написанных классическими строфами, резко падает. Тем неожиданней текст Н. И. Бухарина, созданный в 1937 г. во время тюремного заключения:

Подражание Горацию

Мы с тобой вдвоем на скамье сидели;
Был полночный час, и луна светила
Из-за леса тьмы, что стоял на берегу
Массою черной.

Ты сказала мне, наклонясь тихо,
Что давно меня любишь ты всем сердцем,
И вскипел я весь от твоей от речи
Кровью горячей.

Обнял я тебя при луне серебристой,
Целовал твои губы долго, жарко
И не мог уйти и не мог расстаться
С милой, любимой.

Уж погасли звезд золотые точки,
Поднялась заря, Феба колесница,
Золотых лучей брызнули потоки
С неба на землю.

Мы рука с рукой все сидели вместе,
Словно как во сне, в золотом тумане,
И сияло в нас, как вверху, на небе,
Солнце святое!

[цит. по: Иванов Вяч. Вс. 2008: 238]

Несмотря на вынесенный в заглавие латинский прообраз строфы («Подражание Горацию»), перед нами ее дериват. Подтверждение тому — произвольное расположение ударений в сильных местах и их появление в слабых. Неизменна только цезура после 5-го слога. Структура стиха подробно рассмотрена Вяч. Вс. Ивановым. Им выделена тематическая доминанта, позволяющая говорить о традиции употребления строфы — «объяснение в любви на фоне ночного (лунного) пейзажа, как в Сапфических строфах Радищева» [Иванов Вяч. Вс. 2008: 239]. В языковом плане автор ориентируется на псевдоклассический стиль, используя старославянизмы (*бреге, серебристой*), перифразу (*Феба колесница*), инверсию с определением после определяемого (*массою черной, кровью горячей, луне серебристой, звезд золотые точки, солнце святое*).

Таким образом, обращаясь к сапфической строфе, русские поэты Серебряного века «имитируют произведения Сафо», адресуют ей свои стихи или «апеллируют к античной топики» [Орлицкий 2015: 51].

Советский период мало способствовал обогащению метрики и строфики. В условиях господства силлабо-тоники с четверостишиями перекрестной рифмовки сапфическая строфа должна была казаться пережитком эстетического догматизма. Интерес к ней возникает на рубеже XX–XXI вв., когда русская поэзия вновь начинает ощущать себя наследницей мировой культуры [Орлицкий 2006; Орлицкий 2007].

Пример — шуточные стилизации М. Кукина. Они сочетают признаки классических жанров, элементы книжного стиля, единство античной и современной топики:

Соловей в ночи рассыпает трели —
То журчит, то вдруг на свист переходит.
Вот он, месяц май! Вот она, отрада
Жизни коньковской!
Лесопарк в окне полосой тёмной
И огни вдали... А у нас под лампой,
Как над полем боя, над скромным пиром
Вьётся дым табачный.

Захмелел Костян, да и я не хуже.
О стихах, как прежде, ведём беседу,
То теряя нить, то вступая в жаркий
Спор многолетний.

[Кукин 1998: 6]

Сапфические строфы, написанные в жанре анакреонтической поэзии, сохраняют правильное число слогов (три 11-сложника и 5-сложник) за исключением короткого стиха (3-ст. хорей) во втором четверостишии («Вьётся дым табачный»), цезуру после 5-го слога (сильную) и после 6-го (слабую), переносы на границе 3-го и 4-го стихов. При этом размещение ударных и безударных слогов не соответствует горацевой модели. В большинстве стихов начальные сильные слоги безударны, а в 3-м стихе первого катрена ударение падает и на слабые слоги: «Вот он, месяц май! Вот она, отрада». Кроме того, в предыдущем стихе стопы хорей и дактиля после цезуры меняются местами: «То журчит, то вдруг | на свист переходит».

Майская звездная ночь в уснувших рощах, отсылающая к «Видению в майскую ночь. К Флору» А. Востокова, трансформируется в урбанистический пейзаж: «лесопарк... и огни вдали». Социально маркирован поэтологический признак — наличие избранного круга друзей-поэтов (аналог фиаса Сапфо). В стилистическом плане автор сочетает книжные формы (*рассыпает трели, отрада, вьётся дым*) с живой повседневной речью (*на свист переходит, захмелел Костян*). Широко представлены инверсированные сочетания определения и определяемого слова: *жизни коньковской, полосой темной, дым табачный, спор многолетний*.

А вот как звучат дериваты сапфической строфы в послании «Мише Свердлову после выхода “Занимательной Греции” М. Л. Гаспарова»:

Ненавистна, Свердлов, мне заумь новых
Стихотворцев, кривлянье богемы нашей,
Поэтесс жеманство, постмодернистов
Болтовня с ужимкой.
Как зятянут песню с припевом «как бы»,
Как пойдут плести про «телесность власти»,
Так и плюнул бы да бежал подальше
От оравы модной.
Не осталось, что ли, на свете правды?
Простоты и чести, любви и веры?
Мир сошел с ума? Да чего их слушать —
Идиотов кучку!
Кто рехнулся, пусть в симулякрах бродит,
Всюду фаллос видит, вагину чувствует,
Почитает Хармса царём поэтов
И отцом — де Сада.

Вот Гаспаров здесь написал про греков
Для детей: прозрачно, легко и точно.
Как для нас старался — хоть мы с тобою
Уж давно не дети.

[Кукин 1998: 3]

Помимо пропусков ударений на первом сильном слоге в большинстве длинных стихов, имеются и другие отклонения от античного инварианта. Второй стих («Стихотворцев, кривлянье богемы нашей») насчитывает не 11, а 12 слогов, а в пяти коротких стихах нарушена схема адония: 5-сложник — — — — — заменен 6-сложником — — — — —.

Жанр послания отвечает традиции употребления сапфической строфы в поэзии Серебряного века. Правда, в стихотворении М. Кукина он осложнен влиянием двух других классических жанров, возникших в Древней Греции: сатиры и эпиграммы. При этом книга М. Л. Гаспарова о древнегреческой культуре как бы подсказывала ритмическую форму, в которой слышалось звучание сапфической строфы.

Производные сапфических строф находим у С. Завьялова, сохраняющего их античный колорит:

Сапфические строфы

Встретил ли ее на пути Меркурий,
Улыбнулась ли в ранний час Венера,
Что зимою нас у Борея в доме
Не покидает.

Только выше стал потолок и ярче
Осветились вдруг по углам предметы,
Когда, скинув мех, улыбнулась нимфа
Сирым пенатам.

И пускай рабом буду грязных скифов,
Стану жертвой пусть шатуна-медведя
Если только я позабуду радость
Слез набежавших.

[Завьялов 2003: 26]

В стилизации разыгрывается визит красавицы к лирическому герою. Помимо пропусков ударений в сильных местах, два стиха имеют ударение на 6-м, слабом, слоге («Улыбнулась ли в ранний час Венера», «И пускай рабом буду грязных скифов»). Античность представлена именами из греческой мифологии. Их функция — передать контраст между миром культуры, откуда явилась «нимфа», и миром «варварства», с которым ассоциирует себя герой. Имитация высокого стиля создается главным образом синтаксическими средствами — инверсией и переносами. Этой же цели служит словосочетание *сирым пенатам*. Диссонирующие с ним «потолок» и «по углам предметы» сигнализируют об условном характере

античного перевоплощения. Авторская ирония говорит об усложнении восприятия классической строфы в современной поэзии.

Для некоторых авторов сапфическая строфа — образец поэтического творчества с его дисциплиной формы¹⁰. Объем текста сокращается до одного четверостишия, а тематический спектр — до одной темы:

Эстонские картинки

черника

Черных бусин блеск жесткокрыло спрятав
темносветлым швом, равнодушной стражей,
слепо лес молчит, но всегда в оружие
воинство хвои.

маленький шторм

Встанешь утром и удивись гулу:
скрип ли это иль непонятный голос
молит, точно кто понарошку хмурит
белые брови.

[Нешумова 2010: 38]

Каждое четверостишие — законченная миниатюра. Зрение наведено на «резкость» и направляемо мыслью, которая завершается неожиданной метафорой. Античные ассоциации элиминированы. Между тем архаизированная военная топика (*стража, воинство*), совмещенная с приморским пейзажем, может выступать знаком культурной памяти, имеющей не балтийский, а средиземноморский источник. И хотя описываются далеко не экзотические виды — черничник и волнение северного моря, сапфическая строфа придает им инокультурную окраску («Эстонские картинки»). Логаэдическая метрика остранила предмет речи, делает нездешним то, что рифмованная силлабо-тоника маркировала бы как «свое».

Это справедливо и для форм-дериватов, отступающих от правильного сапфического 11-сложника:

Белые стихи

Евгении

Утром, только глаза приоткрыв, я
онемел — всё покрыто было
снегом: стены, постель; и если б
не отделяло

нас стекло от берёзовой рощи,
то эффект поглощения цветом
всех бескрасочных форм казался б
мне утверждением

¹⁰ «Я целый день мучилась, чтобы обойтись без естественных пиррихийев» (из письма Т. Нешумовой автору статьи).

шума, вдруг распахнувшего плоскость
снегу, падающему прямо
на постель и на рощу, где мы
нынче проснулись.

<...>

[Вишневецкий 2006: 146–147]

Метрически корректны только строки адония. Объем длинных стихов варьируется от 9 до 10 слогов, причем 9-сложников вдвое больше, чем 10-сложников. Имеются пропуски ударений на первом, реже — на третьем, иктах и два ударения на слабых позициях («онемел — всё покрыто было», «нам с тобой — только руку протянешь»). Несмотря на ритмические «вольности», логоэдический принцип последовательно сохраняется: длинные строки состоят из 2 стоп хорее и 2 стоп дактиля (10-сложник) или 3 стоп хорее и 1 стопы дактиля (9-сложник). Этого достаточно, чтобы размер вызвал античные ассоциации, чему способствует разорванный переносами синтаксис с определением после определяемого (*скатерти чистой, прибор прозрачный, Природы утренней*), причастными и деепричастными оборотами, придаточными предложениями¹¹. Нанизывание синтаксических единиц уточняет и варьирует исходную мысль, сохраняющую единство двух «сапфических» тем — любовь и природа.

Вместе с тем нарушение логоэдической схемы способно изменить модальность высказывания. Отталкиваясь от модели сапфической строфы, поэт редуцирует ее содержание до эротического, свободно смешивая античные знаки с современными реалиями:

Близко к сердцу прими меня, Таша, ближе,
чем бюстгальтер, пальцам моим знакомый,
в благодатную тьму меж грудей девичьих.
И еще поближе.

Как нелепо это у нас сложилось —
ты Фаон, я Сафо. Умора просто.
Но и вправду блаженством богам я равен,
когда я с тобою.

Но завистливы боги, жадны, как прежде.
Лишь Морфей, обижаемый мной столь часто,
помогает покамест мне — еженощны
наши встречи, Таша!

[Кибилов 2005: 502]

Сапфическому 11-сложнику соответствуют только три из девяти стихов. Остальные шесть — 12-сложники. В коротких стихах (насчитывающих не 5, а 6 слогов)

¹¹ Античное звучание предваряется посвящением, в котором имя «Евгения» происходит от древнегреческого «eugenēs» — «благородная» [Петровский 1966: 101].

схема адония не выдержана. Эта ритмическая небрежность вполне отвечает установке автора на комическую перелицовку известных произведений и стилей. Античные ассоциации задаются не только структурой четверостишия, но и сюжетной ситуацией, «греческим» именованием героев, апелляцией к божествам.

Правильная сапфическая строфа превращается в дериват, который сохраняет связь с исходной формой. На узнавание ее читателем влияют четыре фактора: метр — *логаэд* или *дольник* с преобладанием *односложного* интервала, размер — *неравноударный* (четвертый стих *укорочен* и на письме обычно сдвинут вправо), клаузула — *женская*, рифма — *отсутствует*. Этой системы признаков достаточно для того, чтобы мы идентифицировали строфу с сапфическим прототипом, даже если текст не содержит античных образов и мотивов:

Сатиры и оды

Книга первая

1.1

Живёт в Италии мой сосед, известный
Писатель детский, не столько мёртвый,
Сколько другой писатель, тоже
Почти итальянец.

Живёт писатель и письма пишет
О том, как пицца лежит на пьядце,
Как поменяться одеждой жаждет
Турист заморский;
<...>

[Давыдов 1999: 37]

Ни о каких сапфических 11-сложниках и адониях тут говорить не приходится. Ритмический импульс хорея заменен инерцией ямба с метрическим нарушением — двусложным интервалом после 4-го слога. Силлабический объем длинных стихов колеблется от 9 до 12 с преобладанием 10-сложников. Короткие стихи насчитывают 5 и 6 слогов. В таких ритмических условиях античные ассоциации кажутся невозможными. Между тем строфа хранит память о прежних употреблении. Не соответствие обыденного содержания высокой форме (ср. с жанровым заглавием «Сатиры и оды») семантически маркировано. Оно материализует контраст культуры и повседневности, между которыми «разрывается» лирический герой:

Вернись домой и зажги светильник,
Сготовь омлет. Ну а после, в койке,
Закрой глаза, постарайся вспомнить
Горация и Воннегута.

[Давыдов 1999: 39]

Просодия языка, как показывают приведенные примеры, не препятствует имитации античных *логаэдов* в русском стихе. Их освоение продолжается поэтами XXI в.

«Поэзия любого содержания в гексаметрах, — утверждал М. Л. Гаспаров, — покажется нам стилизацией под античную классику, в александрийских стихах — под французскую классику, в четырехстопных вольнорифмованных ямбах — под Пушкина» [Гаспаров 2003: 9]. Не исключение и сапфическая строфа с ее дериватами. Содержание стихотворения, написанного античными логоэдами, требует соответствующего стилизового решения и напоминает перевод с древнегреческого или латинского языков. Четверостишие Сафо отсылает ассоциации читателя к истокам европейской поэтической культуры, даже если античные реалии в тексте не представлены. Избрав классическую строфу, поэт принимает на себя и обязательство выполнить семантическое задание стихотворной формы. Так сапфическая строфа, обеспечивая непрерывность поэтической традиции, служит передаче и сохранению культурной памяти.

Литература

Гаспаров М. Л. Строфическая традиция и эксперимент // Избранные труды. М. : Языки русской культуры, 1997. Т. 3: О стихе. С. 366–398.

Гаспаров М. Л. Вместо предисловия. Верлибр и конспект // Гаспаров М. Л. Экспериментальные переводы. СПб. : Гиперион, 2003. С. 9–16.

Гендлер И. В. Своеобразие любовной лирики Сафо в переводах Вяч. Иванова и В. Вересаева // Семиозис и культура: сборник научных трудов. Сыктывкар : Коми пед. ин-т, 2008. Вып. 4. С. 307–313.

Дрэйдж Ч. Л. К вопросу о древнегреческих и латинских размерах в русской поэзии: эволюция сапфической строфы // Славянский стих: стиховедение, лингвистика и поэтика: материалы междунар. конф., 19–23 июня 1995 г. / под ред. М. Л. Гаспарова, Т. В. Скулачевой. М. : Наука, 1996. С. 140–147.

Иванов Вяч. Вс. К истории сапфической строфы в русской поэзии XX века: «Подражание Горацию» Н. И. Бухарина // *Natales grate numeras?* Сборник статей к 60-летию Георгия Ахилловича Левинтона. СПб. : Европейский ун-т в Санкт-Петербурге, 2008. С. 237–240.

Орлицкий Ю. Б. Античные метры и их имитация в русской поэзии конца XX века // Стих, язык, поэзия: памяти Михаила Леоновича Гаспарова. М. : Российский гос. гуманитарный ун-т, 2006. С. 481–497.

Орлицкий Ю. Б. Строгие строфические формы в современной русской поэзии // Гуманитарные исследования: журнал фундаментальных и прикладных исследований. 2007. № 3 (23). С. 48–62.

Орлицкий Ю. Б. Сапфическая строфа как способ презентации образа Сафо в русской литературе Серебряного века // «Вечные» сюжеты и образы в литературе и искусстве русского модернизма. М. : Индрик, 2015. С. 32–53.

Орлов Вл. Примечания // *Востоков А. Х.* Стихотворения / ред., вступит. статья и примеч. Вл. Орлова. Л. : Советский писатель, 1935. С. 365–426.

Панов М. В. Логоэдический стих // Русская словесность. 1998. № 4. С. 86–90.

Петровский Н. А. Словарь русских личных имен: около 2600 имен. М. : Советская энциклопедия, 1966. 384 с.

Свиясов Е. В. Сафо и русская любовная поэзия XVIII — начала XX веков / отв. ред. Ю. Д. Левин. СПб. : Дмитрий Буланин, 2003. 397, [3] с.

Степанов А. Г. О семантике сапфической строфы // Русская филология. Смоленск : Центр информ. СГПУ, 2011. С. 48–70. (Учен. зап. / Каф. истор. и теор. лит. Смолен. гос. ун-та; Т. 14).

Толстой И. И. Сафо и тематика ее песен // Толстой И. И. Статьи о фольклоре. М.; Л. : Наука, 1966. С. 120–131.

Фрейденберг О. М. Происхождение греческой лирики // Вопросы литературы. 1973. № 11. С. 103–123.

Pszczółowska L. Strofa saficka // Strofika: pr. zbior. Wrocław [etc.], 1964. S. 135–154. (Poetyka: zarys encyklopedyczny. Dz. 3: Wersyfikacja; t. 6).

Источники

Античная поэзия в русских переводах XVIII–XX вв.: библиогр. указатель / сост. Е. В. Свиясов. СПб. : Дмитрий Буланин, 1998. С. 78–94.

Брюсов В. Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам // Собрание сочинений: в 7 т. / под общ. ред. П. Г. Антокольского [и др.]. М. : Художественная литература, 1974. Т. 3. С. 457–544.

Вишневский И. На запад солнца, 1989–2003. М. : Наука, 2006. 277 с.

Востоков А. Х. Стихотворения / ред., вступит. статья и примеч. Вл. Орлова. Л. : Советский писатель, 1935. 466 с.

Гарднер В. Избранные стихотворения / сост. О. Б. Кушлиной, П. Х. Торопа. СПб. : Акрополь, 1995. 95 с.

Гораций Квинт Флакк. Оды = Carmina / пер. с латин. размерами-подлинниками Н. И. Шатерников. М. : Художественная литература, 1935. 198 с.

Давыдов Д. Сатиры и оды // Окрестности: [альманах]. М., 1999. Сб. 3.

Завьялов С. Мелика. М. : Новое литературное обозрение, 2003. 172 с.

Иванов Вяч. Собрание сочинений / под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт с введ. и примеч. О. Дешарт. Брюссель : Foyer Oriental Crétien, 1971. Т. 1. 871, [1] с.

Иванов Вяч. Стихотворения и поэмы / сост., подгот. текста и примеч. Р. Е. Помирного; вступит. статья С. С. Аверинцева. Л. : Советский писатель, 1978. 559 с.

Кибиров Т. Стихи. М. : Время, 2005. 854, [1] с.

Кузмин М. Избранные произведения / сост., подгот. текста, вступит. статья и коммент. А. Лаврова, Р. Тименчика. Л. : Художественная литература, 1990. 573, [1] с.

Кукин М. Коньковская школа: стихи // Знамя. 1998. № 12. С. 3–6.

Нешумова Т. Счастливая твоя внука: стихи 2005–2009. М. : Арго-Риск, 2010. 56 с.

Парнок С. Собрание стихотворений / вступит. статья, подгот. текста и примеч. С. Поляковой. СПб. : Инапресс, 1998. 538 с., [8] л. ил.

Радищев А. Н. Стихотворения / вступит. статья, подгот. текста и примеч. В. А. Западова. Л. : Советский писатель, 1975. 271 с.

Русская литература XX века в зеркале пародии: антология / сост., вступит. статья, статьи к разделам, послесл., коммент. О. Б. Кушлиной. М. : Высшая школа, 1993. 477, [1] с.

Соловьев С. Цветы и ладан: первая книга стихов. М. : тип. т-ва А. И. Мамонтова, 1907. 225 с.

Эллинические поэты. В пер. В. В. Вересаева. М. : Государственное издательство художественной литературы, 1963. С. 233–260.

Эллинические поэты VIII–III вв. до н. э.: эпос, элегия, ямбы, мелика / изд. подгот. М. Л. Гаспаров, О. П. Цыбенко, В. Н. Ярмо. М. : Ладомир, 1999. С. 324–341.

A. G. Stepanov

*National Research University Higher School of Economics,
Tver State University
(Russia, Moscow — Tver)*

FROM THE HISTORY OF THE SAPPHIC STANZA: THE PROBLEM OF SEMANTICS

The object of our study is the semantics of the Sapphic stanza, oriented at the reconstruction of the original antic model (without rhymes). Despite its chronological remoteness from the Russian poetry of the XVIII–XXI centuries, this logaoedic quatrain sustains links with antic themes, topics, style. There are three stages in the process of adaptation of the Sapphic stanza by the Russian poets: the beginning of the XVII century, “The Silver Age”, the beginning of the XXI century. All these epochs are deeply rooted in the “historical mode of the aesthetic perception” (M. L. Gasparov). It means that the verse forms, when perceived by the poet or a well-read reader, bear the memory of the time when they first appeared. The examples given in the article are motivated by the correlation of the tradition and the experiment with the stanza form. The contents of the poem composed in antic logaoedics and stanzas demands mobilization of adequate stylistic means, resembling translation from either Old Greek or Old Latin. Sappho’s quatrains direct the reader to the roots of the European poetic culture, even if no antic realia are represented in the text. By the very fact of choosing the classic stanza form a poet commissions himself or herself to fulfill the creative potential of the form. Thus the Sapphic stanza guarantees the continuity of the poetic tradition, helping to convey and preserve the cultural memory.

Key words: logaoedic metrical forms, stanza forms, Sapphic stanza, semantics of the verse form.

References

Antichnaya poeziya v russkikh perevodakh XVIII–XX vv.: bibliograficheskii ukazatel' [Ancient Poetry in the Russian translations of the 18th — 19th centuries: a bibliographical index]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 1998, pp. 78–94. (In Russ.)

Bryusov V. [Experiments on metrics and rhythmic, on euphony and consonances, on stanzas and forms]. *Sobranie sochinenii* [Collected of Works], in 7 vol. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1974, vol. 3, pp. 457–544. (In Russ.)

Davydov D. [Satires and Odes]. *Okrestnosti* [Neighbourhood]. Moscow, 1999, vol. 3. (In Russ.)

Drage Charles. [On Some Question of Ancient Greek and Latin Metre in Russian Poetry: the Evolution of the Sapphic Stanza]. *Slavyanskii stikh: stikhovedenie, lingvistika i poetika: materialy mezhdunarodnoi konferentsii, 19–23 iyunya 1995 g.* [Slavic Verse: Poetry, Linguistics and Poetics: Proceedings of the International Conference, June 19–23, 1995]. Moscow, Nauka Publ., 1996, pp. 140–147. (In Russ.)

Ellinskie poety [Hellenic Poets], transl. by V. V. Veresaev. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury, 1963, pp. 233–260. (In Russ.)

Ellinskie poety VIII–III vv. do n. e.: epos, elegiya, yamby, melika [Hellenic poets of the 8th — 3rd centuries BC: epic, elegy, iambic, melika], the publication was prepared by M. L. Gasparov, O. P. Tsybenko, V. N. Yarko. Moscow, Ladomir Publ., 1999, pp. 324–341. (In Russ.)

Freidenberg O. M. [The Origin of Greek Lyrics]. *Voprosy literatury*, 1973, no 11, pp. 103–123. (In Russ.)

Gardner V. *Izbrannye stikhotvoreniya* [Selected Poems], comp. by O. B. Kushlina, P. Kh. Torop. St. Petersburg, Akropol' Publ., 1995. 95 p. (In Russ.)

Gasparov M. L. [A kind of preface. Verlibre and synopsis]. Gasparov M. L. *Eksperimental'nye perevody* [Experimental translations]. St. Petersburg, Giperion Publ., 2003, pp. 9–16. (In Russ.)

Gasparov M. L. [Strophic tradition and experiment]. *Izbrannye trudy* [Selected works]. Moscow, Yazyki russkoi kul'tury Publ., 1997, vol. 3, pp. 366–398. (In Russ.)

Gendler I. V. [The peculiarity of Sappho's love lyrics in the translations of Vyach. Ivanov and V. Veresaev]. *Semiozis i kul'tura: sbornik nauchnykh trudov* [Semiosis and culture: collection of scientific works]. Syktyvkar, Komi pedagogical institute Publ., 2008, no. 4, pp. 307–313. (In Russ.)

Goratsii Kvint Flakk. *Ody* [Odes] = Carmina, transl. from Latin by N. I. Shaternikov in original meters. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1935. 198 p. (In Russ.)

Ivanov Vyach. *Sobranie sochinenii* [Collected of Works], ed. by D. V. Ivanov and O. Deshart with introduct. and notes O. Deshart. Bryussel': Foyer Oriental Crétien, 1971, vol. 1. 871, [1] p. (In Russ.)

Ivanov Vyach. *Stikhotvoreniya i poemy* [Short and Longer Poems], comp., prepar. of the text and notes by R. E. Pomirchii. Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1978. 559 p. (In Russ.)

Ivanov Vyach. Vs. [On the History of the Sapphic Stanza in the Russian Poetry of the 20th Century: "Imitation of Horace" by N. I. Bukharin]. *Natales grate numeras? Sbornik statei k 60-letiyu Georgiya Akhillovicha Levintona* [Natales grate numeras? Collection of articles for the 60th anniversary of George Akhillovich Levinton]. St. Petersburg, European University in St. Petersburg Publ., 2008, pp. 237–240. (In Russ.)

- Kibirov T. *Stikhi* [Poems]. Moscow, Vremya Publ., 2005. 854, [1] p. (In Russ.)
- Kukin M. [Konkovskaya school: poems], *Znamya*, 1998, no. 12, pp. 3–6. (In Russ.)
- Kuzmin M. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected works], comp., prepar. of the text, introduct. article and notes by A. Lavrov, R. Timenchik. Leningrad, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1990. 573, [1] p. (In Russ.)
- Neshumova T. *Schastlivaya tvoya vnuka: stikhi 2005–2009* [Happy your granddaughter: poems 2005–2009]. Moscow, Argo-Risk Publ., 2010. 56 p. (In Russ.)
- Orlitskii Yu. B. [Antique meters and their imitation in the Russian poetry of the late 20th century]. *Stikh, yazyk, poeziya: pamyati Mikhaila Leonovicha Gasparova* [Verse, language, poetry: in memory of Mikhail Leonovich Gasparov]. Moscow, Russian State Humanities University Publ., 2006, pp. 481–497. (In Russ.)
- Orlitskii Yu. B. [Strict stanzas in modern Russian poetry]. *Gumanitarnye issledovaniya: zhurnal fundamental'nykh i prikladnykh issledovaniy*, 2007, no. 3 (23), pp. 48–62. (In Russ.)
- Orlitskii Yu. B. [The Sapphic Stanza as a Way of presenting the Image of Sappho in the Russian Literature of the Silver Age]. *«Vechnye» syuzhety i obrazy v literature i iskusstve russkogo modernizma* [“Eternal” plots and images in the literature and art of Russian Modernism]. Moscow, Indrik Publ., 2015, pp. 32–53. (In Russ.)
- Orlov Vl. [Notes]. Vostokov A. Kh. *Stikhotvoreniya* [Poems], introduct. article, comp. and notes by Vl. Orlov. Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1935, pp. 365–426. (In Russ.)
- Panov M. V. [Logaedic verse]. *Russkaya slovesnost'*, 1998, no. 4, pp. 86–90. (In Russ.)
- Parnok S. *Sobranie stikhotvoreniy* [Collection of poems], comp., prepar. of the text, introduct. article and notes by S. Polyakova. St. Petersburg, Inapress Publ., 1998. 538 p. (In Russ.)
- Petrovskii N. A. *Slovar' russkikh lichnykh imen: okolo 2600 imen* [Dictionary of Russian personal names: about 2,600 names]. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1966. 384 p. (In Russ.)
- Pszczołowska L. [The Sapphic stanza]. *Strofika: pr. zbior* [Strofika: collection of works] Wrocław [etc.], 1964, pp. 135–154. (Poetyka: zarys encyklopedyczny. Dz. 3: Wersyfikacja; t. 6). (In Poland.)
- Radishchev A. N. *Stikhotvoreniya* [Poems], introduct. article, comp., prepar. of the text and notes by V. A. Zapadov. Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1975. 271 p. (In Russ.)
- Russkaya literatura XX veka v zerkale parodii: antologiya* [Russian Literature of the 20th century in the Mirror of parody: an Anthology], comp., introduct. article, notes by O. B. Kushlina. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1993. 477, [1] p. (In Russ.)
- Solov'ev S. *Tsvety i ladan: pervaya kniga stikhov* [Flowers and incense: the first book of poems]. Moscow, 1907. 225 p. (In Russ.)
- Stepanov A. G. [On the semantics of the sapphic stanza]. *Russkaya filologiya* [Russian Philology]. Smolensk, Tsentr informatsii SGPU Publ., 2011, pp. 48–70. (In Russ.)

Sviyasov E. V. *Safo i russkaya lyubovnaya poeziya XVIII — nachala XX vekov* [Sappho and Russian love poetry of the 18th — early 20th centuries], St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2003. 397, [3] p. (In Russ.)

Tolstoi I. I. [Sappho and the theme of her songs]. Tolstoi I. I. *Stat'i o fol'klore* [Articles about folklore]. Moscow; St. Petersburg, Nauka Publ., 1966, pp. 120–131. (In Russ.)

Vishnevetskii I. *Na zapad solntsa* [To the west of the sun], 1989–2003. Moscow, Nauka Publ., 2006. 277 p. (In Russ.)

Vostokov A. Kh. *Stikhotvoreniya* [Poems], introduct. article, comp. and notes by Vl. Orlov. Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1935. 466 p. (In Russ.)

Zav'yalov S. *Melika* [Melika]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2003. 172 p. (In Russ.)

С. Д. Абишева

*Казахский национальный педагогический университет имени Абая
(Казахстан, Алматы)
s.abisheva@mail.ru*

СТИХОВЫЕ ПАРАДОКСЫ ПОЭТИЧЕСКОЙ ГРУППЫ «МОСКОВСКОЕ ВРЕМЯ»

В статье рассматриваются стиховые и стиливые особенности поэзии «Московского времени» на материалах сборников ее представителей — С. Гандлевского, А. Сопровского, А. Цветкова и Б. Кенжеева. Также предлагается классификация версификационной системы стихотворений по принципу банальности и оригинальности. Поэзию «Московского времени» называют «современной классикой». Главный принцип поэтической культуры представителей этой школы можно определить как социальный эпатаж, проявлявшийся как на уровне содержания, так и формы. Нестандартное содержание, очевидно бросающиеся в глаза стиховые факторы, такие как графика, разрушение правила заглавной буквы в начале строки, синтаксис, строфика, система переносов и многое другое, уравниваются за счет использования в большинстве случаев традиционной метрики, которая определяет интонационный рисунок стихотворного текста.

Поэтика авторов «Московского времени» стала образцом продуктивного обращения с поэтической традицией, они прогибают классику под себя, делают оригинальной, неузнаваемой графику, строфику, синтаксис, расширение тематики, закреплённой за размером, нестандартными рифмами и т. д. И объяснить эти парадоксы классики у поэтов Московского времени можно тем, что устойчивый (константный, инвариантный) комплекс элементов классической системы стиха в контексте их поэзии представляет собой перераспределение известных элементов внутри самой системы.

Ключевые слова: русская поэзия, Московское время, стиховые особенности, стиливые особенности, ритм, метрика, система стиха.

В развитие русской поэзии последних трех десятилетий XX века огромный вклад внесла группа «Московское время» и ее представители: С. Гандлевский, А. Сопровский, А. Цветков, Б. Кенжеев.

Главный принцип их поэтической культуры можно определить как социальный эпатаж, проявлявшийся как на уровне содержания, так и формы. Но он, как это

ни парадоксально звучит, имеет в большей степени знаки внешних проявлений. Нестандартное содержание, некоторые, очевидно бросающиеся в глаза стиховые факторы (графика, разрушение правила заглавной буквы в начале строки, синтаксис, строфика, система переносов и многое другое), уравниваются за счет использования в 93 % случаев традиционной метрики. Она придает такой интонационный рисунок стихотворному тексту, благодаря которому он (стихотворный текст) имеет четкий ритм, звучит «гладко», традиционно. Этот феномен поэзии представителей «Московского времени» уловлен исследователями стиха и критиками: «... гармоническим звуком традиционной просодии усиливается несомненный гипнотизм косноязычной речи, пытающейся выразить невыразимое» [Панн 2006]. Данный парадокс соединения банального и оригинального становится сильным художественным приемом и связан с эффектом неожиданности, о чем свидетельствуют строки из стихотворения А. Цветкова: «в пустыне я скитался как бревно / месил песок без жребия и шанса / разверзнув вещий зев но все равно / на мой язык никто не покушался // я жил бомжом а был в душе боян / вполне владея техникой и темой / мне голос свыше был вставай болван / и что-нибудь давай скорее делай».

Попытаемся рассмотреть стиховые и стилевые особенности поэзии «Московского времени» и дать классификацию их версификационной системы по принципу банальности / оригинальности.

Исследуемый нами поэтический репертуар 4-х поэтов — Гандлевского, Сопровского, Цветкова и Кенжеева — составляет 112 стихотворений и 2817 стиховых рядов. За основу взяты стихотворения, которые были написаны поэтами в период 1973–1977 гг. Это годы активного появления первых самиздатовских публикаций представителей группы «Московское время». У Кенжеева указанное количество стихотворных текстов представляет собой абсолютную величину (28), о чем свидетельствуют алматинское [2004] и московское [2011] издания с одним и тем же названием «Послания» и одним подзаголовком в первых разделах — «На окраине семидесятых». Выборка стихотворений указанного периода Гандлевского в основном велась по книге «Праздник» [1995]. У Цветкова стихотворений раннего периода зафиксировано в 6 раз больше, у Сопровского — вдвое. Для подсчетов мы произвели количественную унификацию в целях определения среднестатистических показателей, которые выглядят следующим образом:

Метрический репертуар «Московского времени» (1973–1977)

№№		Гандлевский	Сопровский	Цветков	Кенжеев	Всего	в %
1	ЯЗ	—	—	—	1	1	0.8
2	Я4	9	8	7	7	31	27.6
3	Я5	4	5	3	2	14	12.5
4	Я6	1	1	—	1	3	2.6
5	Ярз	—	—	1	2	3	2.6
6	Х4	2	3	3	3	11	9.8
7	Х5	2	2	1	—	5	4.5
8	Хрз	—	1	—	—	1	0.8

Окончание таблицы

№.№		Гандлевский	Сопровский	Цветков	Кенжеев	Всего	в %
9	АмЗ	4	2	4	—	10	9.0
10	Ам5	—	—	1	1	2	1.7
11	Амрз	—	1	2	—	3	2.6
12	АнЗ	2	4	3	4	13	11.6
13	Ан4	2	1	—	—	3	2.6
14	Ан5	—	2	—	2	4	3.6
15	ДЗ	—	—	1	—	1	0.8
16	ДкЗ	1	—	1	3	5	4.5
17	Дкрз	—	—	1	—	1	0.8
18	Тк	—	—	—	1	1	0.8
Итого		27ст./813 ст.р.	30 ст./657 ст.р	28/674 ст.р.	27ст./674 ст.р.	112 ст. /2817 ст.р.	99.1

Поэзию «Московского времени» называют «современной классикой». В статье «Минус тридцать по московскому времени» Михаил Айзенберг [2005], описывая черты групповой поэтики, указывает на «возврат к традиции, воссоздание поэтической нормы. Оттачивание стиховой техники. Целенаправленная выработка нормативного стиха и большого стиля». Поэтика авторов «Московского времени» стала образцом продуктивного обращения с поэтической традицией в классическом ее варианте, о чем свидетельствуют статистические показатели, приводимые выше в таблице.

Как свидетельствуют ее данные, у поэтов «Московского времени» встречаются все метры, а типы классических размеров стремятся к разнообразию. Бесспорное лидерство принадлежит двусложным размерам, что является отличительным качеством поэзии представителей этой группы периода становления. К слову сказать, после распада группы, во время работы поэтов уже вне группы популярными становятся сверхдлинные размеры. Ямб постепенно теряет свое первенство, преобладают трехсложные размеры и в целом наблюдается тяготение к сверхдлинным размерам, типа: 8Я, 8Х, 8Я и 8Х с цезурным наращением, 5Ам, 6Ам, 6Ан, 5Д, особенно у Кенжеева. Это объясняется не только укреплением позиций философской интонации в их поэзии, но и тем, что эти размеры являются наиболее удобной формой для выражения непрерывного потока мыслей, облеченных в сверхдлинные предложения. Эстетическим феноменом поэзии «Московского времени» в настоящее время — время внецехового сознания — становится представление об единности бытия, возникающего из огромного количества частных:

Кенжеев, Я8цн

Земли моей живой гербарий! Сухими травами пропах
ночной приют чудесных тварей — ежей, химер и черепах.
Час мотыльков и керосинок, осенней нежности пора,
пока — в рябинах ли, в осинах — пропащий ветер до утра
листву недолгую листает, и под бледнеющей звездой
бредут географ, и ботаник, и обвинитель молодой.

Но вернемся к таблице и периоду вхождения Гандлевского, Сопровского, Цветкова, Кенжеева в большую поэзию. Прокомментируем по таблице только те размеры, которые встречаются у всех поэтов, что даст возможность выявить общие тенденции в их творчестве и определить типологические черты их школы. Поэтому проанализируем только Я4, Я5, Х4, Ан3.

Лидирующее положение принадлежит Я4 — 27,6 %. 1/3 стихотворений написаны этим размером. Но поэты XX века «манипулируют», играют с ним, желая ввести читателя в заблуждение. Например, в стихотворении Сопровского «И сгинем в луговой дали...» традиционное звучание Я4 к концу стихотворения обретает новые ритмические интонации за счет скопления в строке двойных пиррихий, создающих слуховую иллюзию перебора ритма:

Сопровский

Но навсегда следы в горячем
Асфальте запечатлены.
И не зовите суетою
Направленную беготню
К непоправимому покою,
К последнему, лесному дню.

У Гандлевского в стихотворении «Среди фанерных переборок...» ритмическая фигура ЯППЯ выступает в качестве ритмического курсива, имеющего форму дистантных повторов: тавтологического («Как музыка издалека») и синтаксически близкого («Как горестно и терпеливо»).

Ударность Я4 имеет следующие показатели: 87% — 85% — 31% — 100%. По данным К. Тарановского, практическое равенство 1 и 2 стоп наблюдаются у Батюшкова, раннего Пушкина, в поэзии XX века, по нашим подсчетам, — у Самойлова. Согласно положениям М. Л. Гаспарова [1974], такой Я4 является переходным. Показатель средней ударности Я4 поэтов «Московской школы» — 75,8 % — практически совпадает со средней ударностью самойловского Я4 — поэта, из банального извлекающего оригинальное. У исследуемых поэтов встречаются все виды ритмических фигур (кроме 8). Ведущей так же, как и в классической поэзии 19 века и поэзии Самойлова, является 4 форм (ЯЯПЯ). Как говорится в ставшей классической статье Г. С. Васюточкина «О распределении форм 4-стопного ямба в стихотворных текстах» [1968: 206], частота встречаемости доминирующей формы ЯЯПЯ есть «проявление некоей вероятностной нормы, свойственной стихотворной речи вообще». Полноударная форма встречается спорадически — всего 11,3 % от общего числа. Она нередко, задавая ямбическую инерцию в первых строках, исчезает, как это происходит в стихотворении Кенжеева «под ветром сквозь ночные стекла...»:

Кенжеев

под ветром сквозь ночные стекла
под ним душа моя продрогла
как весело и как давно
сирени веточка засохла
в стакане вымерло вино

В этих случаях она, 1 форма, служит поэту отправной точкой поиска разнообразных сочетаний ритмических форм [Баевский 1972: 22]. Ритмическому «запутыванию» в стихотворении Кенжеева способствует и визуальное восприятие текста, в котором нет заглавных букв, знаков препинания. Разрушение закона начала стиховой строки как бы привносит в текст процесс естественного говорения. Благодаря названному графическому приему происходит разрушение дистанции между читателем и тем переживанием, которое передается поэтом. Для самого же автора это является психологически точной формой передачи и выражения переживаемого им чувства. Правомерность выдвигаемых положений в отношении 4Я подтверждает и предлагаемый вниманию пример из Цветкова: 1 полноударная строка, преобладание 4 формы (ЯЯПЯ), графическая нестандартность, вступающая в противодействие с классическим размером, как бы размывая его:

Цветков

зачем живешь когда не страшно
как будто вещь или плотва
и до утра в твоём стакане
вода печальная мертва
душа воды не выбирает
в просвете стиховых осин
но до отметки выгорает
ее кровавый керосин

Цветков разнообразит звучание Я4 и с помощью рифм. Например, в стихотворении «Несло осенними пожарами...» 14 дактилических рифм, чередующихся с женскими, позволяют метру играть с читателем:

Цветков

Все было в спешке, было некогда,
И рассветало и смеркалось,
И сетка дождевого невода
Над пыльным городом смыкалась.

Посмотрим дактилические рифмопары этого стихотворения:

Пожарами — поджарыми
стоями — ставнями
некогда — невода
проворными — платформами
рогожами — прохожими
выдержкой — невидящий
лаково — плакала.

Удлинение на конце стихового ряда за счет дактилических рифм, несвойственных для Я4, придает стихотворению оригинальное звучание.

Я4 поэтов «Московского времени» говорит о том, что они, работая в классическом размере, производят сдвиги в системе за счет ресурсов самой системы. Они классичны по-современному.

Я5, занимая вторую позицию, также встречается у всех четырех поэтов. Сильные стопы (I, III, V) имеют высокий показатель: 94%, 98%, 100%. Достаточно высокий показатель и IV стопы — 81 %. За счет этого происходит максимальное высвобождение II стопы (55%) и повышение показателя средней ударности — 83,2%. Все это свидетельствует о том, что Я5 представителей «Московской школы» обладает высокой степенью классической оригинальности. М. Л. Гаспаров [1974] пишет о том, Я5 — самый «нейтральный» из русских классических размеров, и за ним нет далеких традиций. Может этим объясняется его ритмическая неординарность у исследуемых поэтов, особенно у Гандлевского. Хотя поэт и утверждает, что настороженно относится к пятистопному ямбу, потому что это апробировано красивый размер и не обращается к нему из личных предрассудков, практика показывает, что, не взирая на эти признания поэта, Я5 у него все-таки есть и он все-таки действительно имеет красивое ритмико-интонационное звучание, особенно в перекрещивании полноударных и неполноударных:

Гандлевский

За кругом круг вершила кровь во мне.
Так исподволь накатывал извне
Времен и судеб гомон вавилонский.
Но маятник трудился в тишине.

В стихотворении «Я был зверьком на тонкой паутине...» прямо на середину 37-строчного стихотворения приходится строка, где единственный раз встречается форма ЯЯПЯЯ, которая акцентирует внимание на смысловой кульминации: «Я горький сплав лимфоузлов и Бога».

Интересно, что у поэтов Я5 тематически маркирован, т.к. чаще всего наблюдается в стихотворениях, связанных с мотивом «ухода из возврата любви», прощания с детством, юностью, состоянием пограничья между бытием и небытием, что находится в соответствии с наблюдениями М. Л. Гаспарова. Известный ученый пишет в «Современном русском стихе», что Я5 опирается на традиции «философской и интимной элегической лирики» [1974: 58]. Приведем фрагмент из стихотворения из Цветкова, служащим иллюстрацией к этому:

Цветков

Мне снился сон. Я шел ковыльным полем,
Болтая с незнакомыми людьми.
И оглянувшись, я внезапно понял,
Что уйду из возраста любви.
Вокруг белели старческие лица,
Но я никак не мог остановиться.
Меня вперед нелегкая несла,
Как лодку без единого весла.

Особенно популярен Я5 у Сопровского: стихотворения «Четыре года памяти чужой...», «Пока над миром майская звезда...», «Колесный звон к дорожной славе вящей...», «Идти вперед, пути не выбирая...», «Я был богат напевами когда-то...».

Т. о., вспоминая положение М. Л. Гаспарова [1974] об отсутствии традиции у Я5 в русской поэзии, можно полагать, что поэты «Московского времени», незаметно реформируя этот размер, создают прецедент личной традиции.

Метрическая ситуация лидерства Я4 и Я5 в поэзии «Московского времени» не нова, а, скажем так, классически традиционна и связана «за право ощущаться нейтральным и традиционным метрическим фоном русской лирики» [Гаспаров 1974: 58].

На долю 4X приходится 11 стихотворений, что составляет 9,8 % от общего количества всего метрического репертуара, и имеет равное представительство у всех 4-х поэтов: в среднем по три примера.

Профили ударности составляют 57,2% — 99% — 26% — 100%, средняя ударность 70,5%. Находясь в пределах нормы 1, 2 стоп и средней ударности, «Московская школа» изменение классической системы ударности осуществляет за счет максимального облегчения третьей стопы — 26%, типа: «Ветер исподволь крепчал», «В небе птичья чехарда», «в воздух пасмурный взвились» и т. д. В русской поэзии нет аналогов такой легкости этой стопы в принципе. По Гаспарову [1974], самый низкий ее показатель — у Вознесенского — 32%. Т. е., намекая на классику, поэты очень технично деформируют ее.

Это незаметные глазу внутренние изменения. А переигрывание Х4 происходит прежде всего во внешней атрибутике. Оно проявляется при визуально-графическом восприятии: отсутствие заглавной буквы в начале строки (3 стихотворения), при традиционной катрениной форме полное отсутствие знаков препинания (4 стихотворения), изменение традиционной катрениной строфики. У Сопровского стихотворение «Зимней ночью за окном...» имеет форму пятистишия, у него же и Гандлевского — 4 стихотворения имеют астрофическую форму, состоящую из 20 строк, в которой прочитывается скрытый катрен. Встречаются восьмистишия — 3 примера. Кенжеев в стихотворении «Хорошо в лесу влюбленном...» дает причудливое сочетание строф: 8 + 12 + 4, что опять-таки содержит в себе намек в сторону катрена. И только стихотворение Цветкова «В мокрых сумерках осенних...» внешняя традиционность формы соответствует классическому Х4.

Цветков. Ср.:

В мокрых сумерках осенних
Постучится у крыльца
Неотвязный собеседник,
Тень без тела и лица.

Сестры тихие в палате,
Темный сок из-под бинтов.
Я спущусь к нему в халате:
Извините — не готов...

эти женщины в окне
торопливые соблазны
все движения в огне
предварительно согласны
пальцы липкие по шву
губ лекарственная сода
я не знаю чем живу
это лето без исхода...

Кенжеев в стихотворении «собираясь в гости к жизни...» отсутствие знаков препинания и заглавной буквы в начале стихового ряда усложняет в конце отсутствием рифмы, которая появляется только в последней, 5 строфе:

Кенжеев

собираясь гости к жизни	осторожно сквозь сугробы
надо светлые глаза	тихо-тихо дверь открыть
свитер молодости грешной	возвращеньем поздним чтобы
и гитару на плечо	никого не разбудить

Если Х4 традиционно связан с народной лирикой и включает легкую лирику и песни [Гаспаров 1974], то по приведенным выше примерам видно, что «Московская школа» исподволь производит и мотивно-тематические «утяжеления» в сторону размышления о сущности бытия.

13 стихотворений написаны АнЗ. Обратимся вновь к признаниям Гандлевского: «...меня раздражает, когда меня часто сносит в анапест, потому что это тоже эффектный размер». Но, тем не менее, именно анапест занимает в «Московском времени» 3-ю, лидирующую позицию — 11,6%. Он наиболее соответствует его медитативным интонациям и станет тем стартовым началом, который приведет поэтов к сверхдлинным размерам. Намек на будущее удлинение кроется уже в строфике, где встречаются 8-стишия, 12-стишия, отсутствие знаков препинания. Надо заметить, что в игре с классическим размерами помогают и переносы, которые особенно развиты у Кенжеева.

Кенжеев

расскажи мне какая тревога
на твоих пересохших губах
приложить ли вечернего снега
утолить твою радость и страх
или может быть выпить немного
блага есть еще водка и дом
чтобы спеть накануне побега
о дороге под зимним дождем

Гандлевский говорил о том, что «в хороших стихах размер должен раствориться до неузнаваемости». Поэзия «Московской школы» — это тот самый случай. В плане размеров, работая в классическом ключе, они прогибают классику под себя, они делают ее оригинальной, неузнаваемой через графику, строфику, синтаксис, расширение тематики, закреплённой за размером, нестандартными рифмами и т. д. И объяснить эти парадоксы классики у Гандлевского, Сопровского, Цветкова и Кенжеева можно тем, что устойчивый (константный, инвариантный) комплекс элементов классической системы стиха в контексте их поэзии представляет собой перераспределение известных элементов внутри самой системы. «Ввиду того что система не есть неравноправное взаимодействие всех элементов, а предполагает выдвинутость группы элементов («доминанта») и деформацию остальных, произведение входит

в литературу, приобретает свою литературную функцию этой доминантой» [Тынянов 1977: 277]. Смена доминант, по мысли Ю. Н. Тынянова, есть одна из основных структурных причин появления нового. «...каждая литературная система образуется не мирным взаимодействием всех факторов, но главенством, выдвинутостью одного (или группы), функционально подчиняющего и окрашивающего остальные» [Тынянов 1977: 227].

Литература

Айзенберг М. Минус тридцать по московскому времени. Журнал Знамя, номер 8, 2005 [Электронный ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2005/8/minus-tridczat-po-moskovskomu-vremeni.html> (Дата обращения: 11.11.2017).

Баевский В. С. Стих русской советской поэзии. Пособие для слушателей спецкурса. Смоленск, 1972, 145 с.

Васюточкина Г. С. О распределении форм 4-стопного ямба в стихотворных текстах // Теория стиха. Ленинград: Наука, 1968, с. 202–211.

Гандлевский С. Праздник: Книга стихов. СПб.: Пушкинский фонд, 1995, 112 с.

Гаспаров М. Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М.: Наука, 1974, 488 с.

Кенжеев Б. Послания: стихотворения. Алматы: Искандер, 2004, 328 с.

Кенжеев Б. Послания. Москва: Время, 2011, 640 с.

Панн Л. Возвращение Алексея Цветкова, рецензия. 2006 [Электронный ресурс]. URL: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2006_8/Content/Publication6_2538/Default.aspx (Дата обращения: 09.11.2017).

Стихотворения Александра Сопровского. Журнал поэзии «Плавучий мост», 2015, № 4 (8) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.plavmost.org/?p=6410> (Дата обращения: 09.10.2017).

Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, 578 с.

Цветков А. Дивно молвить. 2001. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/tsvetkov1.html> (Дата обращения: 09.10.2017).

S. D. Abisheva

Abai Kazakh National Pedagogical University

(Kazakhstan, Almaty)

s.abisheva@mail.ru

VERSE PARADOXES OF A POETIC GROUP “MOSCOW TIME”

The article examines the verse and stylistic features of the “Moscow Time” poetry on the materials of its representatives as S. Gandlevsky, A. Soprovsky, A. Tsvetkov and B. Kenjeev. The article also proposes a classification of the versification system of poems according to the principle of banality and originality. The poetry of “Moscow time” is called

a “modern classic”. The main focus of the poets’ poetic culture defined as socially shocking, manifested both at the level of content and form. Non-standard range, some obviously conspicuous verse factors such as graphics, destruction of the capital letter rule at the beginning of a line, syntax, stanza, hyphenation system, and much more, are balanced through the usage of traditional metrics in most cases that determines the intonation pattern.

“Moscow Time” authors’ poetry becomes an example of productive handling of the poetic tradition because they bend the classics for themselves; making original, unrecognizable graphics, stanzas, syntax, expanding the themes assigned to the size, non-standard rhymes and much more. And these paradoxes of the classics among the poets of “Moscow time” can be explained by the fact that a stable (constant, invariant) complex of elements of the classical system of verse in the context of their poetry is a redistribution of known elements within the system itself.

Keywords: Russian poetry, Moscow time, verse features, stylistic features, rhythm, metrics, verse system.

References

Ajzenberg M. *Minus tridcat’ po moskovskomu vremeni*. [Minus the base in Moscow time] Magazine Znamja [Znamya], №8, 2005 [Electronic resource]. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2005/8/minus-tridcat-po-moskovskomu-vremeni.html> (Date of access: 11.11.2017).

Baevskij V. S. *Stih russkoj sovetskoj poezii. Posobie dlja slushatelej speckursa*. [Verse of Russian Soviet poetry. Handbook for students of the special course.] Smolensk, 1972, 145 p.

Vasjutochkina G. S. *O raspredelenii form 4-stopnogo jamba v stihotvornyh tekstah // Teorija stiha*. [On the distribution of iambic 4-foot forms in poetic texts // Theory of Verse] Leningrad: Nauka, 1968, 202–211 pp.

Gandlevskij S. *Prazdnik: Kniga stihov*. [Holiday: A Book of Poems.] St. Petersburg: Pushkin Fund, 1995, 112 p.

Gasparov M. L. *Sovremennyj russkij stih. Metrika i ritmika*. [Modern Russian verse. Metrics and rhythm.] M.: Nauka, 1974, 488 p.

Kenjееv B. *Poslanija: stihotvorenija*. [Messages: poems] Almaty: Iskander, 2004, 328 p.

Kenjееv B. *Poslanija*. [Messages] Moskva: Vremja, 2011, 640 p.

Pann L. *Vozvrashhenie Alekseja Cvetkova, recenzija*. [Return of Alexei Tsvetkov, review] 2006 [Electronic resource]. URL: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2006_8/Content/Publication6_2538/Default.aspx (Date of access: 09.11.2017).

Stihotvorenija Aleksandra Soprovsckogo. Zhurnal poezii «Plavuchij most» [Poems of Alexander Saprovsky. Poetry magazine “Floating Bridge”], 2015, № 4 (8) [Electronic resource]. URL: <http://www.plavmost.org/?p=6410> (Date of access: 09.10.2017).

Tynjanov Ju. N. *Pojetika. Istorija literatury. Kino*. [Poetics. History of literature. Movie] M., 1977, 578 p.

Cvetkov A. *Divno molvit’*. [It is wonderful to say.] 2001. [Electronic resource]. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/tsvetkov1.html> (Date of access: 09.10.2017).

Научный журнал

**Труды Института русского языка
им. В. В. Виноградова**

2022 г., № 4 (34)

Макет: *С. В. Родионова*

Гарнитура ZRCola. Формат 70×100/16

Бумага офсетная. Печать цифровая

Усл. печ. л. 16,0

Тираж 300 экз. Заказ №