

М. И. ШАПИР

«VERSUS» VS «PROSA»:  
ПРОСТРАНСТВО-ВРЕМЯ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

0. Вопрос о форме, содержании и материале художественного произведения, сам по себе достаточно сложный и основательно запутанный теми, кто рассчитывал его разрешить, вызывает дополнительные трудности в применении к искусству слова. Если и могут кому-нибудь (но, разумеется, не скульптору) казаться бесформенными и бессмысленными дерево либо мрамор, то язык изначально представляется сознанию системой значимых форм. Он служит материалом поэтического произведения и в то же время является его художественной формой: как язык ни преобразовывай, сколько ни переформируй, ничего, кроме языка, из него получить нельзя. Однако и содержанием произведения на поверку выходит язык, и вовсе не из-за того, что является главным и тем более единственным героем литературы, но из-за того, что содержание произведения исчерпывается *de facto* содержанием языковых форм: всё, что в произведении выражено, выражено в его языке, и всё, что не выражено, не выражено тоже в нём<sup>1</sup>.

Этим отчасти объясняется, почему, слагая стихи уже не первую тысячу лет, человечество не может толком сказать, чем они отличаются от прозы. Форма, содержание и материал в слове переплетены так тесно, что проблема стиха и прозы, являющаяся по сути проблемой отношения речевых форм, подменяется и затемняется двумя другими фундаментальными теоретико-стиховедческими проблемами, также пока не получившими общепризнанного удовлетворительного решения: одна из них — это отношение формы к материалу, или «стих и язык», другая — отношение формы к содержанию, или «стих и смысл» (ср. Шапир 1994а, 83 и далее). Это смешение проблем происходит еще и потому, что отличие стиха от прозы во многих случаях действительно носит материальный или содержательный характер: поэтический язык зачастую не совпадает с прозаическим ни по составу, ни по семантике.

За долгую историю лингвистической и стиховедческой мысли были опробованы, по-видимому, едва ли не все теоретически допустимые решения проблемы «стих и язык» — от максимально полного их ото-

ждествления, при котором стих трактуется как имманентный языку<sup>2</sup>, до максимально полного расподобления, при котором стих предстает как творимое над языком «насилие»<sup>3</sup>. Это насилие, известное уже древнейшим поэтикам под именем «поэтических вольностей» (*licentia*), протекает в двух направлениях: с одной стороны, на язык накладываются версификационные и стилистические ограничения, элиминирующие его «прозаичность»; с другой стороны, язык дополняется системой «поэтических» форм, за пределами стиха неуместных и практически неупотребительных. Самые разные концепции отношений стиха и языка, в том числе взаимоисключающие, а также любые виды компромисса между ними могут быть оправданы в зависимости от понимания обсуждаемых терминов. Это спор о словах, которому не будет конца до тех пор, пока оппоненты не выяснят, что имеется в виду: «национальный» язык в целом, включая его диалекты, социолекты и идеолекты, или так называемый «естественный» язык (то есть язык неофициального быта), или «литературный» язык (то есть язык официального быта), или, быть может, язык художественной прозы (Шапир 1993). Не менее существенно и то, с каким именно «стихом» выясняет свои отношения «язык»: со всей ли системой национального стиха, или с определенной системой стихосложения, или с конкретным размером, или с данной стихотворной строкой.

Как остроумно заметил Эдгар По, стихосложение лишь «на треть может считаться проблемой философской и в той же мере может рассматриваться, кому и как заблагорассудится», тогда как «оставшиеся две трети <...> относятся к математике»: «вопросы <...> ритма, метра и тому подобные поддаются точному решению с помощью доказательств» (Рое 1902а, 111). Судя по всему, отношения стиха и языка принадлежат к первой трети: дискуссии на эту тему иногда поразительным образом напоминают философский диспут. Так, в свое время Л. И. Тимофеев утверждал, будто «нет ничего в стихе, чего бы не было в языке» (1939, 74, ср. 19). Коллегу поправил Б. В. Томашевский: по его мнению, «в языке нет самого явления стиха» (1958, 54 примеч. 23; Гаспаров 1958, 211). Эта полемика, возможно, без ведома самих ее участников, воспроизводила классическую формулу полемики Лейбница с Локком. Последний полагал, что ничего нет в уме, чего прежде не было бы в чувствах, на что первый добавлял: помимо самого ума<sup>4</sup>. Так же как мировоззренческий спор между рационалистами и сенсуалистами, спор о стихе и языке нелегко разрешить ко всеобщему удовольствию, поскольку решение напрямую зависит от

объема и содержания понятий — в частности от того, признаётся или нет стих явлением языка (ср. Никонов 1973, 8—9 и др.). Но хотя разрешить вопроса нельзя, его можно и нужно снять: «<...> сказав, что стих — это одно из функциональных проявлений языка <...> мы, — заключал Тимофеев, — устранили бы самую основу спора» (1982, 65).

В докладе-рецензии на книгу Р. О. Якобсона (1923) А. И. Ромм попытался опровергнуть концепцию «насилия» над языком: «<...> стих мог бы быть насилием над языком, если бы в системе языка лежал <a> одна система стихосложения, а поэты писали бы по другой. Но Якобсон <...> утверждает, что <...> язык никакой системы стиха не диктует. Тогда над чем же насилие?» «<...> все стилистические системы, входящие в язык, равноправны. Стих есть одна из таких систем, и то, что она не совпадает с прочими, не суть насилие. Это <...> существование в <...> рамках системы языка <...> такое же насилие, как насилие *e* узкого <курсив мой. — М. Ш.> перед мягким неслоговым над „нормальным“ *e* широким <...> Либо „нормального“ вида языка нет — все нормальные. Тогда нет и насилий. Либо насилие есть. Тогда есть и нормальный вид. Где он? В спокойном повествовании? Но этот тип языка так же обусловлен спокойным повествованием, как другой — бурной эмфазой» [РГАЛИ, ф. 2164 (Г. О. Винокур), оп. 1, ед. хр. 85, л. 9, 8 об.; Шапир 1990а, 303—305 примеч. в, 7, 10, 11, 13, 14; 1994а, 86—87, 103 примеч. 33, 34].

На первый взгляд, доводы Ромма кажутся чрезвычайно убедительными. Нет ни малейшей возможности доказать генетическую, эволюционную или типологическую первичность нестихотворной речи<sup>5</sup>. О каком насилии над языком может идти речь, если стих сам является манифестацией языка? Однако тезис о языке, что насилует сам себя, сохраняет вопиющую абсурдность, только пока мы воображаем язык единым и непротиворечивым организмом, все части и стороны которого пребывают в предустановленной гармонии. Но стоит нам вместо разговоров о стихе и языке вообще сосредоточиться на крайних случаях стиховой деформации языка, и насилие над фонетикой, лексикой и грамматикой оказывается вне сомнения. Демонстрацию самоуправства стиха, пренебрегающего языковыми нормами, мы находим, например, у И. Анненского в сонете «Перебой ритма» (1900-е годы):

Как ни гулок, ни живуч — Ям —  
— б, утомлен и он, затих  
Средь мерцаний золотых,  
Уступив иным созвучьям.

То-то вдруг по голым сучьям  
 Прозы утра, град шутих,  
 На листы вельнем щучьим  
 За стихом поскачет стих.

Узнаю вас, близкий рампе,  
 Друг крылатый эпиграмм, Пэ—  
 — она третьего размер.

Вы играли уж при мер—  
 — цаньи утра бледной лампе  
 Танцы нежные Химер.

Бросается в глаза, что в трех случаях слово и даже морфема разорваны между строками: *ям-б*, *пэ-она*, *мер-цаньи*. Менее заметно, однако, что в каждом из этих случаев внутрисловный и внутриморфемный enjambement имеет особый характер. Легче всего воспринимается второй перенос: <...> *Друг крылатый эпиграмм, Пэ — // — она третьего размер*. Это понятно: безударному слогу слова [п'э-] соответствует обязательно безударный слог клаузулы (∩). Несколько тяжелее переживается последний из трех переносов: *Вы играли уж при мер — // — цаньи* <...>, так как безударный слог слова [м'эр-] приходится на место ударной константы (∪). Вопреки законам русского языка лексема, не будучи композитом, получает дополнительное ударение, которое превосходит по силе основное, смысловоразличительное. И наконец, совсем неудобочитаемым получается первый enjambement: *Как ни гулок, ни живуч — Ям — // — б, утомлен и он, затих* <...> Здесь от слога оторвана согласная фонема, а ударение полнозначного слова [jáм-] падает на метрически безударное место (∩) и потому почти атонируется (ср. *живуч — Ям — : созвучьям*).

Ромм соглашался с тем, что «насилие было бы доказано, если бы было доказано, что элементы языка в стихе деформированы. Но тогда их надо сначала показать в нормальном виде. А нормального вида нет <...> е широкое точно так же обусловлено, как и е узкое, „грамматические“ элементы — как и „внеграмматические“, спокойно повествовательный тон, как и эмфатический, прозаическая речь, как и стихотворная» (РГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 85, л. 8 об.—9). Конечно, можно сказать, что в слове *мёр-цáнье* появление ударения на первом слоге диктуется его местом в стихе, но утверждать, что одноударность слóва, напротив, определяется его местом в прозе, мне кажется, неправомерно. Нельзя доказать «первичность» или «нормальность» прозы по сравнению со стихом, но первичность, нормальность одноударной формы слова по отношению к двухударной подтверждений как

будто бы не требует. Одноударное слово немаркировано: в таком виде оно выступает и в стихе, и в прозе, и в словаре, и только версификационный контекст (ударная константа плюс рифма плюс внутрисловный enjambement) приводит к деформации лексемы. Более того, эта деформация мало отличима от той, что мы позволяем себе в прозе, произнося слово по слогам (например при передаче орфографии): *mér-ца[n'·j]é*, но если в прозе такая просодия оцелена, то у Анненского она обусловлена, и не чем-нибудь, а стиховой конструкцией (ср. Якобсон 1923, 17). В результате воздействия с ее стороны слова, морфемы и слоги делятся межстрочными паузами на асемантические куски, безударные слоги получают ударения, а ударные, наоборот, их теряют, внутри слова ударения перемещаются с одного слога на другой и т. д. (см. Шапир 1990б, 68 примеч. 4).

Всё это недвусмысленно свидетельствует о том, что элементы языка в стихе подвергаются насилию. Но при этом принадлежность к языку сохраняют не только деформированные, но и деформирующие структуры. Ко многочисленным ученым, причисляющим стих к языку, а не только к речи (ср. Тарановский 1966, 186 примеч. 11), я присоединяюсь тем охотнее (Шапир 1990б, 69), что прекрасно отдаю себе отчет: такая квалификация — вопрос не доказательства, а скорее философского (само)определения. Но поскольку оно имеет место, мы должны принимать вместе с ним и все его логические последствия, одно из которых гласит: нет ничего в стихе, что было бы в принципе невозможно в языке, и нет ничего в языке, что было бы в принципе невозможно в стихе<sup>6</sup>. Первая часть утверждения проистекает из сказанного выше, вторая кажется тривиальной. Но коли так, то насилие, претерпеваемое элементами языка в стихе, характеризует не отношения между стихом и языком, но отношения языка стихотворного и языка прозаического, или, проще говоря, отношения стиха и прозы.

Однако, даже признавая реальность внутривстрочных деформаций, мы не можем не задаваться вопросом о границах такого насилия: «Если Р. Якобсонъ и правъ, утверждая, что всякая просодія есть насилие надъ языкомъ, не слѣдуетъ забывать, что, выражаясь образно, терпѣніе языка все таки не безгранично, и что не всякое насилие языкъ можетъ вытерпѣть». В любом «языкъ есть такіе элементы, которые необходимо должны быть такъ или иначе использованы», чтобы просодия стала жизнеспособной (Трубецкой 1923, 459). И хотя Н. С. Трубецкой неверно наметил пределы насилия, допустимого в стихосложении русском или же польском (Шапир 1994а, 103 примеч. 32), самый

факт ограничений, неминуемо накладываемых языком на стих, оспаривать не приходится: вряд ли, в частности, кто-нибудь усомнится в том, что в русском стихе невозможна количественная метрика, несмотря на то что попытки ее сконструировать были — от Мелетия Смотрицкого до А. Туфанова (ср. Гаспаров 1993а, 14). А это значит, что наряду с насилием стиха над языком берет свои права и насилие языка над стихом. Как язык стесняет стихотворца, лучше прочих понимает тот, кто на практике сталкивался с проблемами эквиметрии и эквиритмии. Трудности, возникающие от стремления соблюсти в стихотворном переводе ритм и размер оригинала, провоцируют вопрос о том, чем стих одного языка отличается от стиха другого. Этот вопрос — в компетенции сравнительного стиховедения, призванного выяснить, скажем, насколько русский ямб не похож на ямб чешский или болгарский (Якобсон 1923; 1933), русский гексаметр — на гексаметр греческий или латинский (Гаспаров 1975; Лотман 1976; 1987), а русский дольник — на дольник английский или немецкий (Tarlinskaja 1993; Гаспаров 1994б). Задачами такого рода проблема «стих и язык» исчерпывается: к ней относится только то, чего стих не может поделаться с языком; всё, на что стих способен, лишь отличает его от прозы (ср. Jakobson 1979, 588; Гаспаров 1993а, 14).

1. Вместе с тем, собственно материальные отличия стиха от прозы все без исключения факультативны. Нет такого элемента в составе стихотворного языка, который при желании нельзя было бы трансплантировать в прозу: она, как известно, бывает метрической и рифмованной, а стих, в свою очередь, умеет обходиться и без метра, и без рифмы, и без прочих инструментов явного насилия над языком. То же самое можно сказать и обо всех собственно содержательных отличиях стиха от прозы: любое отвлеченное содержание (отчуждаемое от стихотворной формы) может стать достоянием прозы, равно и наоборот: нет такой темы, мотива, эмоции и т. д., которые были бы застрахованы от миграции из одного типа речи в другой<sup>7</sup>. Специфически стиховыми окажутся лишь те аспекты семантики, что связаны напрямую с «разрешающей способностью» формы, позволяющей выразить в стихе то и, главное, так, что и как невозможно выразить средствами прозы (ср. Шапир 1990б, 80). Таким образом, если граница между стихом и прозой существует, искать ее имеет смысл единственно в области формы.

Среди различных подходов к формальному определению стиха наибольшим авторитетом пользуется идея его «двойной сегментации»:

«Любой текст членится на соподчиненные синтаксические отрезки; но в стихотворном тексте с этим членением сочетается членение на стихотворные строки и на более крупные и мелкие, чем строка, стиховые единства <...> второе членение то совпадает, то расходится с первым, создавая бесчисленные возможности ритмико-синтаксических соотношений. Эта двойственность, эта соотнесенность двух членений — основной признак стиха» (Бухштаб 1973, 110—111; ср. Verheul 1968, 155—156 и др.). По верному наблюдению П. А. Руднева (1989, 47—48), «классическая формулировка» Б. Я. Бухштаба восходит еще к Ю. Н. Тынянову [у которого заимствовано, в частности, понятие «стихового единства» (Шапир 1994а, 91, 105 примеч. 49)], но говорить о том, что у Бухштаба концепция Тынянова получила «адекватное терминологическое воплощение» (Руднев 1989, 47), я бы всё-таки не решился. Наибольшие сомнения вызывает характеристика стиховой сегментации как «двойной». Даже проза, помимо синтаксических, имеет немало других членений, причем границы значимых единиц совсем не всегда совпадают с границами единиц незначимых: слог бывает не равен морфеме, такт — лексеме, а колон — синтагме<sup>8</sup>. Стих также не образует сети обязательно соподчиненных сегментов: ритмическое единство (строка) не всегда тождественно единству метрическому (ср. Томашевский 1958, 8—9). Так, 5-стопный ямб у Волюшина распадается на 4-, 3-, 2- и 1-стопные ямбы и даже хорей:

Разверзлись два смеженных ночью глаза —  
И брызнул свет. Два огненных луча,  
Скрестясь в воде, †  
Сложились в гексаграмму.  
Немотные раздвинулись уста,  
И поднялось из недр молчанья †  
Слово.  
И сонмы духов вспыхнули окрест <...>

(«Путями Каина», 1915—1926)

Наряду с этим встречаются «случаи, когда рифма расходится с метром» (Томашевский 1958, 19). Одной из лучших иллюстраций рассогласования стиховых членений могут служить рифменные и метрические enjambement'ы Брюсова («Еврейским девушкам», 1914):

Красивые девушки еврейского племени,  
Я вас наблюдал с тайной дрожью в мечтах:  
Как черные волосы упруги на темени,  
Как странен огонь в ваших черных зрачках!

В Варшаве, и в Вильне, и в задумчивом *Тальсене*  
 За вами я долго и грустно следил.  
 И все мне казалось: стремитесь вы в *вальсе*  
 Неизбежном, над тайной бессмертных могила<sup>9</sup>.

Во второй строфе стихотворения, написанного 4-стопным амфибрахийем (нечетные строки, как правило, имеют наращение на цезуре), поэт намеренно размывает метрическую границу стихов, перенося рифму и клаузулу (!) из одной строки в начало другой и тем самым производя обманчивое впечатление переменной анакрусы<sup>10</sup>.

Если мы откажемся от принципа «двойной сегментации» текста (а сделать это нам, видимо, придется), что же в таком случае останется от определения Бухштаба? Останутся два положения, согласно которым стих отличается от прозы, во-первых, «членением <...> на стихотворные строки и на более крупные и мелкие <...> стиховые единства», чем строка, а во-вторых, возможностью расхождения между этим членением и синтаксическим. Оба тезиса, кстати, высказывавшиеся еще задолго до Бухштаба, мы подвергнем проверке, чтобы установить их пригодность на роль *principii divisionis*.

Стиховые единства, по размеру меньшие, чем строка, могут встречаться и в прозе, метрической или рифмованной; стиховые единства, по размеру большие, чем строка, вторичны по отношению к ней. Первый из тезисов по сути сводится к следующему: стихи отличаются от прозы самым делением на стихи (ср. Hrabák 1961, 245—246). Это определение стихотворной речи в начале 1920-х годов независимо друг от друга предложили М. М. Кенигсберг (1994, 156), Томашевский (1923, 128; 1928, 11) и Тынянов (1924, 30—31, 41—42). Недостаток их дефиниции — не в кажущейся тавтологичности, а в неполноте (см. Шапир 1994а, 89): мы не знаем пока, в чем заключается своеобразие строки стихотворной по сравнению с любой другой. Полнее других свои взгляды на природу стихового единства обнаружил Томашевский. Он усмотрел *specificum* стиха в его расчлененности на отрезки, соотносимые и соизмеримые между собой (ср. Тимофеев 1931, 28 и др.; Гаспаров 1958, 211; 1974, 11; 1989а, 8; 1993а, 14 сл.; 1993б, 5, 12, 13, 16; и др.): «<...> дробление стихотворной речи на „стихи“, на периоды, звуковая потенция которых сравнима между собой, а в простейшем случае <...> просто равна <...> и является <...> специфической особенностью стихотворной речи» (Томашевский 1923, 128; 1928, 11).

Однако «составляемыми» и «соизмеримыми» могут быть не только стихи, но и прозаические колоны (ср. Пешковский 1924, 221; 1927, 45 и далее; 1928, 73 и далее; Тимофеев 1928, 26—27; Томашевский



1958, 10—12; Гиршман 1973, 16—17; 1977, 4—5; Гаспаров 1973, 325—327; 1989а, 8—9; 1993б, 5—6; Невзглядова 1994, 68—69; и мн. др.):

Любо глянуть с середины Днепра| на высокие горы,| на широкие луга,| на зеленые леса!| Горы те — не горы:| подошвы у них нет,| внизу их, как и вверху,| острая вершина| и под ними и над ними| высокое небо. | Те леса, что стоят на холмах, не леса:| то волосы, поросшие| на косматой голове лесного деда. | Под нею в воде моется борода,| и под бороною, и над волосами| высокое небо. | Те луга — не луга:| то зеленый пояс,| перепоясавший посередине круглое небо,| и в верхней половине и в нижней половине| прогуливается месяц.

(Н. Гоголь, «Страшная месть», 1831)

Этот фрагмент, целиком построенный на продуманных повторах (Жирмунский 1964, 108—109), без остатка членится на 2- и 4-ударные группы, сравнимые между собой. Их ритмическое и синтаксическое несходство намного меньше того, что встречается иногда в стихах:

Вбежала женщина раскрасневшаяся, — закидывает волосы,  
За ней мужчины и другие женщины...  
— Илья? — Это он, конечно он... в помятой доколенке,  
обветренные щеки, пятки в грязи, пополнел...  
Остановился, нахмурился...  
— Рая?!  
— Приехала в деревню, случайно узнала, что и вы здесь...

(С. Нельдихен, «Праздник», 1920)

Строки этого «поэморомана» контрастируют куда сильнее колонов голевской прозы: разные стихи вмещают от одного ударения до одиннадцати, от двух слогов до тридцати.

Критерием соизмеримости строк в стихе могут быть, как пишет М. Л. Гаспаров, слова, слоги или стопы (1989а, 9—10; 1993б, 7). Но эти же мерки можно использовать при сравнении колонов в прозе:

Пределом сковать можно воздух, и воды,| и свет; но тебя ни границы, ни цепи| свободы лишить не возмрут, и тяжесть не сдавит!

Тебе так доступны пространство, и место, и время...| Как часто желаю я сбросить всю тяжесть земную,| чтоб вольно лететь за тобою, от мира до мира,| от бездны до неба, от века до века,| от смерти безмолвной до сладостной жизни,| от слез до восторгов любви бесконечной!

(А. Вельтман, «Эскандер», 1829)

Конечно, границы между колонами (при такой разбивке — 4- и 5-стопными) можно провести по-другому (ср. Пешковский 1924, 217—218; Тимофеев 1928, 23—25), но использовать стопу в качестве единицы измерения это не помешает. В то же время к разным, даже к

соседним стихам иногда бывает нельзя подойти с одной общей меркой. Вспомним стихотворение Блока «Она пришла с мороза...» (1908):

Всё это было немножко досадно  
И довольно нелепо.  
Впрочем, она захотела,  
Чтобы я читал ей вслух «Макбэта».

Едва дойдя до *пузырей земли*,  
О которых я не могу говорить без волнения,  
Я заметил, что она тоже волнуется  
И внимательно смотрит в окно —

etc. В этих верлибрах одни строки имеют силлабо-тонический ритм, а другие его не имеют. Как убедительно продемонстрировал В. П. Руднев (1984, 73; 1986, 232; 1988, 105—107; ср. Овчаренко 1984, 29 и далее), в первой строке стихотворения можно видеть 3-стопный ямб [ср. начало другого блоковского стихотворения, «Она пришла с заката...» (1907)]; строка *Чтобы я читал ей вслух «Макбэта»* — это 5-стопный хорей [ср. у Лермонтова: <...> *Чтоб в груди дремали жизни силы, // Чтоб дыша вздымалась тихо грудь; // Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея <...>* («Выхожу один я на дорогу...», 1841); у самого Блока: <...> *Чтоб душа почуяла свободу <...>* («Утро брезжит, день грозит ненастьем...», 1900) и др.]; *Едва дойдя до пузырей земли* — не только фразеологическая, но и ритмическая цитата из 5-стопного ямба Шекспира и его русских переводов; и т. д.

Единый критерий соизмеримости длины стихотворных строк может отсутствовать не только в самой свободной системе русского стихосложения — в верлибре, но и в самой урегулированной, то есть в силлабо-тонике. Так, со времен Сумарокова классический вольный ямб допускал контрастное соседство 6-стопных стихов с односложными («Просьба Мухи», 1760—1770-е годы):

Кот  
В год  
Прибытка верного не меньше воевод  
Кладет себе на счет.

Важно даже не то, что в одном из стихов 12 слогов, а в другом — один; важно, что два первых стиха мы меряем слогами, а два других — стопами: о какой соизмеримости может идти речь? В стихе разные строки не столько сравниваются, сколько уравниваются:

Шел некогда обоз;  
А в том обозе был такой престрашный воз,

Что перед прочими казался он возами,  
 Какими кажутся слоны пред комарами.  
 Не возик и не воз, возище то валит.  
 Но чем сей барин-воз набит?  
 Пузырями.

(И. Хемницер, «Обоз», <1779>)

Версификационный контекст приравнивает к 6-стопному ямбу 2-стопный хорей, раздувая его, растягивая если не в пространстве, то во времени, словно набивая ритмическими пустотами — своего рода теми «пузырями», о которых он повествует<sup>11</sup>. Это значит, что стих от прозы отличается не расчлененностью на сравнимые между собой отрезки, но способностью сопоставлять то, что в прозе несопоставимо, и соизмерять то, что в прозе несоизмеримо: иными словами, в стихе появляется новое, дополнительное измерение.

Первым о двухмерности стиха сказал, по всей видимости, Томашевский: «<...> если проза протекает линейно, то стих есть речь двух измерений». В стихе «движение речи происходит в двух направлениях: от слова к слову, и от одной ритмико-синтаксической части стиха к аналогичной части следующего стиха» (1929, 317, 316 примеч. 2). Движение от стиха к стиху Томашевский назвал «вертикальным» — надо думать, представляя горизонтальным движение «от слова к слову» (1929, 317, 316 примеч. 2; ср. 1924, 267). С тех пор суждение о «двух измерениях» — «горизонтальном» и «вертикальном» — было повторено не раз (Поспелов 1960, 13; Гаспаров 1974, 11—12; 1987, 14; 1989а, 9; 1989б, ч. I: 14; 1993а, 15 сл.; 1993б, 6, 82; 1994а, 34; Гиршман 1976, 149; Жовтис 1984, 9; Орлицкий 1991, 25; и др.), но ничего существенного добавлено при этом не было. Между тем сказанное Томашевским нуждается в серьезном уточнении: письменный текст — всё равно, поэтический или прозаический — расположен «на плоскости» и в этом смысле имеет две пространственных координаты. Измерения стиха — не физические, и их больше, чем два.

У семиотиков вошло в привычку рассматривать пространство как текст — для наших целей плодотворнее рассматривать текст как пространство. Воспринимающему субъекту «внешнее» пространство видится «положительным»: расстояние до любой точки в нем выражается положительной величиной. Отрицательным оказывается пространство «внутреннее», в той или иной форме отражающее внешний мир и симметричное ему относительно оси времени<sup>12</sup>. Одним из способов экстерииоризации внутреннего (когнитивного) пространства служит текст на «естественном» языке: подобно физическому миру, он

обычно имеет три ортогональных измерения. Первое задано протяженностью текста от начала к концу; с известной долей условности эту координату можно назвать *речевой*. Второе измерение организуется иерархией грамматических уровней (морфемного, лексемного, синтаксического и др.), параллельно которой разворачивается иерархия чисто формальная: дифференциальные признаки — фонемы — слоги — такты — колонны etc. (ср. Baudouin de Courtenay 1891, 148—151; Бодуэн де Куртенэ 1908/1909, 51—52; и др.); эту координату текста я назвал бы собственно *языковой*. Значимая и незначимая единицы, даже находясь в одном и том же месте текста, на одном и том же иерархическом уровне, будут обязательно отличаться по третьей координате — *семиотической*: любой знак, вне зависимости от уровня, занимает особое положение на оси предмет — понятие (то есть указывает или не указывает на денотат, имеет значение или не имеет — и т. д.)<sup>13</sup>.

Вдоль трех координатных осей ориентирована любая проза; в стихе к этим измерениям прибавляется четвертое — *стиховое*, разумеется, ни в коем случае не отменяющее трех остальных. Каждый стих имеет длину, грамматику и семантику, которые отнюдь не полностью предопределены его речевым наполнением. Автономизация длины поэтической строки связана с ее стихотворным размером. Автономизация стиховой грамматики проявляется в разнообразных параллелизмах, *ep-jambement*'ах, в ритмико-синтаксических клише, в грамматикализации (или деграмматикализации) рифмы и проч. Наконец, автономизация семантики стиха вызвана его способностью передавать метрические значения и ритмические смыслы (см. Шапир 1990б; 1992, 90—95). Соседние стихи друг от друга нередко разительно отличаются длиной, грамматикой или семантикой: по каждой из трех координат они могут быть несопоставимы, но по четвертой — как стихи — равны [именно равны, а не «соотносимы» и «соизмеримы» (ср. Тьянянов 1924, 30; Томашевский 1928, 11—12)].

В стихотворном тексте четвертое измерение в дополнение к квази-пространству формирует *квази-время*: ритм стиха, вытесняющий и замещающий «реальное» время, сам начинает играть роль поэтического времени. Как подчеркивал Якобсон, «протяженность во времени — это решающий фактор в структурировании всякого метра <...> Новомодные пространственные метафоры в применении к конституентам метра грозят исказить сущность стиха» (Jakobson 1979, 577). «Только в поэзии, где регулярно повторяются эквивалентные единицы,

время речевого потока переживается» (Jakobson 1960, 358; Якобсон 1923, 17—19; ср. Тынянов 1924, 119; Бонди 1977, 102, 116—117). При этом имеет значение вовсе не объективная продолжительность чтения или исполнения, а, с позволения сказать, внутреннее время текста (ср. Чудовский 1915, 66; Томашевский 1929, 258): стихотворная речь сама ощущается как длительность, для измерения которой служат единицы поэтического ритма (ср. Жирмунский 1925, 13, 20—21; Томашевский 1929, 257—259; Якобсон 1979, 575). Каждая такая единица, воспринимаемая теперь, напоминает об аналогичных единицах, уже отошедших в прошлое, и предсказывает их появление в будущем: «поэтическое время есть типичное Erwartungszeit» — «по истечении определенного срока мы ждем определенного сигнала» (Якобсон 1923, 19) <sup>14</sup>.

2. Итак, стих — это четвертое измерение текста. Но становится он новой координатой не потому, что записан в столбик, — как говорил Ромм, «прейскурант тоже разбит на строчки» (Шапир 1994б, 192 сл.). Несравненно важнее, что стих не является еще одним уровнем языка, хотя бы в том смысле, в котором уровнями языка считаются лексика или синтаксис. В прозе единицы более низких уровней без остатка входят в состав единиц более высоких: фонемы складываются из дифференциальных признаков, слоги — из фонем, такты — из слогов, колоны — из тактов и т. д.; не иначе обстоит дело со значимыми формами: слова состоят из морфем, предложения — из слов, сверхфразовые единства — из предложений. Стих же, будучи важнейшей композиционной единицей, обладая узуальной и окказиональной семантикой, может разрезаться на части единицы низших уровней: стиховая граница нередко проходит внутри предложения, словосочетания, слова, морфемы (а иногда внутри такта или слога), и в этих случаях нельзя сказать, что стих из них «состоит». Не следует думать, что перенос слова, морфемы или даже слога из одного стиха в другой — такая уж неслыханная редкость. Внутрисловные enjambement'ы есть в поэзии древнегреческой, латинской, итальянской, французской, английской и т. д.; у нас в XIX в. их позволяли себе Дельвиг, Лермонтов и Дружинин, а в XX в. этим приемом охотно пользовались Анненский, Брюсов, Кузмин, Маяковский, Шершеневич, Цветаева, Бродский и многие, многие другие (Кенигсберг 1994, 162, 180—181 примеч. 40—42; Шапир 1990б, 67—68; 1994а, 92; и др.).

Раздробление лексического, морфематического или слогового целого, распределение его «обломков» между двумя ритмическими единст-

вами — это крайнее выражение той возможности несовпадения разных членений, о которой шла речь выше. Однако сказать всего лишь о наличии такой возможности — значит не сказать ничего. По словам Бухштаба, «второе членение то совпадает, то расходится с первым», но насколько часто совпадает и насколько часто расходится, остается только догадываться. По мнению В. М. Жирмунского, Б. И. Ярхо или Якобсона, enjambement — не правило, но исключение, которым при определении стиха легко можно пренебречь (Шапир 1994б, 191—192, 196 примеч. 6). В отличие от них, я убежден, что enjambement — это чуть ли не самое «интимное» свойство поэтической речи, единственный ритмический ход, который ни при каких условиях не может быть ассимилирован прозой (ср. Тимофеев 1982, 30). Общепринято, что синтаксические и метрические границы совпадают достаточно часто<sup>15</sup>, — я беру на себя смелость утверждать, что потенциальное противоречие между грамматикой и стихом реализовано в подавляющем большинстве литературно-поэтических произведений. Оно заключается в рассогласованности иерархии ритмической и грамматической: одноуровневые стиховые позиции сплошь и рядом заполняются разноуровневым грамматическим материалом, и наоборот. Поясню на примере из стихотворения Пастернака («Марбург», 1916, 1928):

Я вздрагивал. [<sup>1</sup>: 1] Я загорался и гас. [<sup>2</sup>: 2: 1]  
 Я трясся. [<sup>3</sup>: 3] Я сделал сейчас предложение, — [<sup>4</sup>: II]  
 Но поздно, [<sup>5</sup>] я сдрейфил, [<sup>6</sup>] и вот мне — отказ. [<sup>7</sup>: 4: III]  
 Как жаль ее слез! [<sup>8</sup>: 5] Я святого блаженной. [<sup>9</sup>: 6: IV]  
  
 Я вышел на площадь. [<sup>10</sup>: 7] Я мог быть сочтен [<sup>V</sup>]  
 Вторично родившимся. [<sup>11</sup>: 8] Каждая малость [<sup>VI</sup>]  
 Жила и, не ставя меня ни во что, [<sup>VII</sup>]  
 В прощальном значении своем подымалась. [<sup>12</sup>: 9: VIII]  
  
 Плитняк раскалялся, [<sup>13</sup>] и улицы лоб [<sup>IX</sup>]  
 Был смугл, [<sup>14</sup>] и на небо глядел исподлобья [<sup>X</sup>]  
 Булыжник, [<sup>15</sup>] и ветер, как лодочник, греб [<sup>XI</sup>]  
 По лицам. [<sup>16</sup>: 10] И всё это были подобья. [<sup>17</sup>: 11: XII]

В первой строфе ритм и синтаксис как будто бы союзники, во второй и в третьей строфе они приходят в явное противоборство. Но на самом деле с точки зрения рассогласованности двух иерархий между фрагментами стихотворения принципиального различия нет, только рассогласование принимает в них разные формы. Так, в первой строфе конец каждого стиха совпадает с концом простого предложения, однако не каждое предложение совпадает с концом стиха: одинаковые син-

таксические позиции по-разному оформлены версификационно. В свою очередь, одинаковые версификационные позиции синтаксически тоже не равны: каждый конец стиха совпадает с концом простого предложения, но не каждый — с концом периода, на письме обозначенным точкой (период, начинающийся посередине второй строки, завершается в конце третьей)<sup>16</sup>. Расхождение между стихом и грамматикой нетрудно сделать наглядным, если перенумеровать одинаковые синтаксические позиции, например, арабскими цифрами, а одинаковые ритмические — римскими, как в цитате из Пастернака<sup>17</sup>. Полное совпадение иерархии стиховых и грамматических членений мы вправе констатировать лишь там, где рядом с каждой арабской цифрой будет стоять равнозначная римская. Напротив, любое несоответствие между цифрами есть свидетельство автономности ритма, в стихе во многом независимого от грамматической структуры текста (ср. Кенигсберг 1994, 156, 160, 162, 170, 171; Нгабák 1961, 246; Шапир 1994а, 91—92).

Совпадение грамматических членений со стиховыми почти всегда до некоторой степени иллюзорно, в классическом стихе не меньше, чем в романтическом (Voltaire 1765, 113), и в верлибре не меньше, чем в рамках какого-нибудь строгого размера (ср. Гаспаров 1984, 284; 1989а, 259 сл.; 1993б, 13, 143—144; Гаспаров, Скулачева 1993):

Женщины — двухполовинойаршинные куклы,  
 Хохочущие, бутристотелье,  
 Мягкогубые, прозрачноглазые, завитоволосые,  
 Носящие веселожелтые распашонки и матовые висюльки-серьги,  
 Любящие мои альтоголовые проповеди и плохие хозяйки—  
 О, как волнуют меня такие женщины!

(С. Нельдихен, «Праздник»)

Резких противоречий между ритмом и синтаксисом в этом отрывке не найти, и тем не менее диспропорции в их взаимоотношениях обнаруживаются очень быстро. Синтаксически тождественные однородные нераспространенные определения версификационно друг другу не равны: после одного из них нет стихораздела, после второго — есть, после третьего — опять нет и т. д. Версификационно тождественные соседние стихи не равны друг другу синтаксически: в одном из них — два однородных определения, в следующем — почему-то три. Разные строки имеют разное синтаксическое содержание. Иногда на одно простое предложение приходится два стиха:

<...> От них пахнет самым неприятным мне запахом,  
 Запахом красной икры, —

иногда на один стих приходится два простых предложения:

Когда узнал я это, я вошел в ее комнату,  
Ее не было дома, — я не стал ожидать <...>

Автономность двух иерархий не подлежит сомнению даже тогда, когда каждое или «почти каждое слово вынесено в отдельную строчку» (Гаспаров 1988, 453):

В  
*Долине*  
Когда-то  
*Мечтательно*

Перед  
Вами  
Я, —

Старый  
*Дурак*, —

Игрывал  
На  
*Мандолине*.

Вы —  
Внимали  
*Старательно*.

(А. Белый, «Шутка», 1915)<sup>18</sup>

Исследователь уверяет, что «специфически стихового, не совпадающего с языковым членения на соизмеримые отрезки здесь нет: как мы не стали бы считать стихами прозу Дорошевича или Шкловского, где каждая фраза печатается с новой строки, так мы не можем считать стихами <...> тексты Белого, где каждое слово печатается с новой строки» (Гаспаров 1988, 453; ср. 1982, 157—158). Согласиться с этим непросто, поскольку совпадение ритмических и грамматических сегментов у Белого только кажущееся. Во-первых, границы стихов не всегда равноценны грамматически: так, предлог с существительным (*В // Долине*) связан теснее, чем определяемое с определением (*Старый // Дурак*). Во-вторых, границы слов не всегда равноценны ритмически: одни слова (выделенные курсивом) рифмуются, другие нет. Кроме того, некоторые слова-строки разделены дополнительными пробелами, не всегда мотивированными синтаксически и не всегда подкрепленными рифмой, которая, со своей стороны, не обязательно влечет за собой пробел. Все эти факторы ритма: грамматический, стиховой (строки), семантический (пробелы), рифменный и др. — создают густую сеть перекрещивающихся автономных членений. Их здесь не меньше



четырёх видов, и все, кроме одного, — специфически стихотворной природы.

Уже из этого примера видно, что рассогласованность стиха и грамматики не ограничивается концами строк. Как известно, она может проникать внутрь строки, а может распространяться вширь, захватывая группы строк: строфоиды, строфы и т. д. (ср. Кенигсберг 1994, 168 слл.; Тынянов 1924, 30, 40 и др.; Шапир 1994а, 93, 106 примеч. 55, 56)<sup>19</sup>. Жирмунский, однако, настаивал, что «не только исторически enjambement есть прием разрушения привычного совпадения границ предложения и стиха; теоретически в каждом <...> стихотворении отдельные случаи enjambement <...> как бы часты они ни были, „разрешаются“ (как диссонанс) в последующих случаях, где конец предложения совпадает с концом стиха» (1921, 9), — иными словами, если в данной строке синтаксическое и ритмическое членение почему-либо не состыкованы, то рано или поздно они состыкуются всё равно: в соседнем стихе, через стих или далее. Тем не менее, вопреки Жирмунскому, противоречие между ритмом и грамматикой иногда имеет место не только на границе стихов, строфоидов или строф, но также на границе произведения — в начале его и в конце.

Сопоставим в этой связи первую строку стихотворения «...Вновь я посетил...» (1835) с первой строкой «Поэмы без героя» («Посвящение», 1940). Оба текста написаны одним размером — бесцезурным 5-стопным ямбом, оба начинаются с многоточия, символизирующего не только отрывочность текста, но и рассогласованность членений. Вместе с тем в семантике инициального многоточия между Ахматовой и Пушкиным есть ощутимое несходство. У Пушкина текст начинается с середины строки, но с начала предложения:

...Вновь я посетил  
Тот уголок земли, где я провел  
Изгнанником два года незаметных.

У Ахматовой текст начинается с середины предложения, но с начала строки:

. . . . .  
...а так как мне бумаги не хватало,  
Я на твоём пишу черновике.  
И вот чужое слово проступает,  
И, как тогда снежинка на руке,  
Доверчиво и без упрёка тает.

Многоточие у Ахматовой замещает начало предложения, у Пушкина — начало стиха<sup>20</sup>. Правда, в «Посвящении» есть не только син-

таксическая, но и версификационная фрагментарность (обозначенная строкой точек): в отличие от пушкинского белого ямба ахматовский 5-стопник — рифмованный, тогда как первый его стих — холостой. Поэтому стоит добавить, что расхождение между стихом и грамматикой возможно даже на границах произведений, написанных рифмованными строфами [ср. зачин стихотворения Брюсова «...и, покинув людей, я ушел в тишину...» (1896)].

Синтаксическая неполнота строфы или произведения мыслится по аналогии с синтаксической неполнотой строки и, как уже говорилось, вторична по отношению к ней: всякий междустрофный enjambement поневоле есть enjambement междустрочный. Ритмико-синтаксическая дисгармония внутри стиха также во многом аналогична переносам в конце строки (ср. Шапир 1994а, 106 примеч. 55):

Сокрытый меж дерев, едва я смел дохнуть:  
Над ясной влагою — полубогиня грудь  
Младую, белую как лебедь, воздымала  
И пену из власов струею выжимала.

(А. Пушкин, «Нереида», 1820)

Цезура оказывается еще одним «знаком препинания» (Томашевский 1947, 229); она трансформирует синтаксис, меняя смысл в соответствии с ритмом: *Младую, белую / как лебедь, воздымала* (получается не 'грудь белую, как лебедь', а 'воздымала грудь, как лебедь')<sup>21</sup>. Но сходство ритмических эффектов, достигаемых на клаузуле и на цезуре, не должно заслонять кардинального различия между ними. Какая цезура чувствуется сильнее — совпадающая или не совпадающая с сильной синтаксической паузой? Сравним первые строки двух стихотворений Пушкина: *Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду <...>* (1820); *Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю <...>* (1829). Во втором стихе синтаксис рассогласован с ритмом, и потому цезура слабее. На клаузуле отношения с грамматикой складываются противоположным образом: сильная синтаксическая связь между полустипиями всячески затемняет цезуру; сильная синтаксическая связь между стихами всячески высвечивает клаузулу. Наиболее выдвинутая клаузула — та, на которую приходится внутрисловный enjambement (М. Кузмин, «Атенаис», 1918):

Зовут красотку Атенаис.  
И так бровей залом высок  
над глазом, что посажен наискосок.

Если слово разделено клаузулой, то побеждает поэтика, а если цезурой — грамматика: стих становится бесцезурным (Шапир 1994а, 93—94)<sup>22</sup>. Цезура лишена той принудительности, которой обладает клаузула и которая одна только делает стих стихом, создавая повсеместные предпосылки для конфликта между грамматикой и ритмом. И всё же при определении стиха этим ограничиваться нельзя: рассогласование автономных иерархий семантически релевантных единиц, будучи достаточным признаком стиха, в то же время не является необходимым. В тех случаях, когда грамматические членения смещены относительно ритмических, распознать стих нетрудно, но как отличить его от прозы, когда между ритмом и грамматикой никакого противоречия нет? В этих случаях определение стиха с опорой на «двойную сегментацию» не работает<sup>23</sup>.

3. Абсолютное совпадение стиховой и грамматической сегментации наблюдается исключительно редко. Но учесть произведения, где рассогласованность членений вплотную приближается к нулю, нужно во что бы то ни стало, потому что на этих примерах, когда прочие признаки отсутствуют, можно увидеть, чем стих от прозы отличается при любых обстоятельствах. Это такие исключения, в которых ярче всего выражается искомый закон (ср. Hrabák 1961, 240, 245—246; Шапир 1994а, 88—89, 92—93)<sup>24</sup>.

Первый пример — не исключение, а полуисключение; несовпадение между членениями в нем всё-таки заметно:

Одна девочка сказала: «гвя».

Другая девочка сказала: «хфы».

Третья девочка сказала: «мбрю».

А Ермаков капусту из-под забора хряпал, хряпал и хряпал.

<sup>5</sup> Видно, вечер уже наступал.

Мотыка с говном наигрался и спать пошел.

Моросил дождик.

Свиньи горох ели.

Рагозин в женскую баню подглядывал.

<sup>10</sup> Сенька на Маньке верхом сидел.

Манька же дремать начала.

Потемнело небо. Заблистали звезды.

Под полом крысы мышку загрызли.

Спи, мой мальчик, и не пугайся глупых снов.

<sup>15</sup> Глупые сны от желудка.

В приведенном стихотворении Хармса (1937) концы строк по большей части накладываются на концы предложений, но один раз (в 12-й строке) указанная закономерность нарушается, и уже этого в прин-

ципе хватило бы, для того чтобы констатировать рассогласованность синтаксиса и стиха. Есть, однако, и другие приметы их относительной независимости. Все границы строк версификационно равны, но не все границы предложений равны грамматически: одни связаны синтаксически, другие по смыслу, третьи не связаны никак. Возьмем три первых предложения: об одновременных или последовательных событиях они повествуют? Определенно ответить нельзя. Но четвертое предложение, сцепленное с предшествующими противительным союзом *а*, описывает процесс, одновременность которого с тем, о чем сообщалось раньше, в особом доказательстве не нуждается. Эта соотнесенность четвертого предложения сразу со всеми предыдущими подчеркнута троекратным *хряпал*, как будто Ермаков «хряпал» капусту всё время, куда девочки говорили «гвя», «хфы» и «мбрю». А если так, то первые три предложения между собою связаны иначе, чем с четвертым, — и т. д.

Несмотря на это хармсовский текст убеждает, что полное тождество грамматической и ритмической иерархии в стихе тем не менее достижимо, и подсказывает, на каком направлении это тождество можно обрести. Наиболее представительны в этом отношении первые три строки, ритмическое членение которых в точности совпадает с языковым. Они дают почувствовать свойство стиха, неизменно отличающее его от прозы: две иерархически равных стиховых единицы выступают как представители одной парадигмы — ритмической, ритмико-синтаксической, лексико-ритмико-синтаксической и т. п., и в этом своем качестве они эквивалентны друг другу. По мере того как противоречия между грамматикой и стихом исчезают, раскрывается парадигматический характер собственно стиховых членений: чем лучше согласованы грамматические и ритмические сегменты, тем отчетливее языковой изоморфизм одноуровневых элементов стиха (и наоборот, по мере того как их изоморфизм ослабевает, усиливается конфликт с грамматикой: одинаковые ритмические единицы получают разное наполнение).

Эта зависимость хорошо прослеживается в другом стихотворении Хармса (1937), где обнажена парадигматическая связь между строками (как и предыдущее, это произведение я принужден буду процитировать целиком):

Некий Пантелей ударил пяткой Ивана.  
 Некий Иван ударил колесом Наталью.  
 Некая Наталья ударила намордником Семена.  
 Некий Семен ударил корытом Селифана.

- <sup>5</sup> Некий Селифан ударил поддевкой Никиту.  
 Некий Никита ударил доской Романа.  
 Некий Роман ударил лопатой Татьяну.  
 Некая Татьяна ударила кувшином Елену.  
 И началась драка.
- <sup>10</sup> Елена била Татьяну забором.  
 Татьяна била Романа матрацом.  
 Роман бил Никиту чемоданом.  
 Никита бил Селифана подносом.  
 Селифан бил Семена руками.
- <sup>15</sup> Семен плевал Наталье в уши.  
 Наталья кусала Ивана за палец.  
 Иван лягал Пантелея пяткой.  
 Эх, думали мы, дерутся хорошие люди.

Без малейшей натяжки можно сказать, что в этом стихотворении грамматические членения в точности соответствуют стиховым. Границы 18 стихов совпадают с границами 18 предложений-периодов. Стихотворение распадается на равные части по 9 строк (8+1). В каждой из них первые 8 стихов имеют одинаковую ритмическую и грамматическую структуру; 9-я строка подводит итог первой части (*И началась драка*); 18-я строка подводит итог всему стихотворению (этим, кстати, «оправдывается» ее синтаксическое отличие от остальных — она единственная включает в себе два простых предложения: *Эх, думали мы, дерутся хорошие люди*). Стихи связаны единообразно: грамматический объект одного предложения становится грамматическим субъектом следующего. Порядок субъектов и объектов в обеих частях обратный: последний объект первой части во второй становится первым субъектом, последний субъект первой части во второй становится первым объектом. Синтагматическая связь между строками-предложениями либо очень слаба, либо отсутствует вовсе. Стихи связаны семантически, а главное — парадигматически: текст построен как исчисление лексико-ритмико-синтаксической парадигмы; его композиция напоминает не столько последовательность слов, сколько последовательность форм одного слова. Я сравнил бы первую половину стихотворения с парадигмой единственного числа, а вторую — с парадигмой множественного: в первой части фигурируют глаголы совершенного вида со значением однократного действия (*ударил, ударила, началась [драка]*); во второй части их сменяют глаголы несовершенного вида, указывающие на длительность действия (*била, бил, плевал, кусала, лягал, дерутся*).

Точное соответствие грамматической и стиховой структуры возможно не только в произведениях, которые, подобно хармсовским, лишены

строкого размера (к слову, второе стихотворение — не верлибр: все строки с 1-й по 18-ю имеют женское окончание)<sup>25</sup>. В какой степени ритм и синтаксис способны контрастировать в свободном стихе (Блок, Нельдихен), в такой же точно степени они могут сливаться в силлаботонике:

«Всё мое», — сказало злато;  
 «Всё мое», — сказал булат.  
 «Всё куплю», — сказало злато;  
 «Всё возьму», — сказал булат.

(А. Пушкин, «Золото и булат», <1827>)

В этом стихотворении, написанном 4-стопным хореем, первое и второе двустопные представляют собой два совершенно изоморфных ритмико-синтаксических периода. Оба они делятся, в свою очередь, на две симметричных части, грамматическая граница между которыми совпадает с концом стиха и выражается точкой с запятой. В каждом из четырех стихов — по три словораздела; первые два постоянны (имеют характер цезуры), и только третий словораздел подвижен и на ритмическом уровне подчеркивает различие «золота» и «булата»: слово *злато* совпадает со стопой хороя, слово *булат* ее режет на части. Все четыре стиха воспринимаются как формы единой лексико-ритмико-синтаксической парадигмы<sup>26</sup>.

Противопоставление синтагматики и парадигматики — это одно из «узких мест» современной лингвистической теории. Но какую бы интерпретацию мы ни предпочли (из тех, что уже высказывались в науке), стих обладает почти всеми характеристиками парадигматической структуры — всеми, кроме одной, которая как раз и определяет своеобразие стихотворной речи. Н. В. Крушевский (1883, 65 и далее) трактовал парадигматические отношения как отношения «по сходству» (в отличие от отношений «по смежности»), Ф. де Соссюр (Saussure 1916, 176 и далее) — как отношения «ассоциативные» (в отличие от «синтагматических»), Л. Ельмслев (Hjelmslev 1943, 33—36) — как отношения дизъюнкции (в отличие от отношений конъюнкции), но всеми теоретиками синтагматические связи мыслились *in praesentia*, а парадигматические — *in absentia*: члены одной синтагмы сосуществуют, члены одной парадигмы друг друга взаимно исключают. И отношения «по сходству» у Крушевского, и «ассоциативные» отношения у Соссюра, и «парадигматические» отношения у Ельмслева в речи не представлены: это отношения между формой, которая в тексте есть, и теми формами, которых в нем нет<sup>27</sup>. Но в стихе парадигматические связи из состояния *in absentia* переводятся в состояние *in praesentia*:

парадигматические членения структурируют четвертое измерение текста (ср. Лесскис 1982, 431—432 и др.)<sup>28</sup>.

Ближе других к пониманию этой особенности стиха подошел, по моему, Якобсон, осознавший «поэтическую функцию языка» как проекцию «*принципа эквивалентности с оси селекции на ось комбинации*» (Jakobson 1960, 358). Терминами «синтагматика» и «парадигматика» он при этом не пользовался, но полагал их, как вытекает из других его работ, полностью синонимичными понятиям «селекции» и «комбинации» (см. Якобсон 1962, 620; Jakobson 1967, XXIV; и др.; Иванов 1985, 27). Поэтому тезис Якобсона мы можем переформулировать так: в поэтическом языке синтагматика строится по законам парадигматики. При всем сходстве этого утверждения с тем, о чем говорилось выше, в качестве дефиниции стиха оно использовано быть не может. И не удивительно: ведь в намерения Якобсона входило не определение стиха, а изучение любых симптомов эстетической функции языка, не только в поэзии, но и в прозе, в том числе в нехудожественной. Однако отправляясь в своих размышлениях Якобсон именно от поэзии, и в силу этого его формулировки, недостаточные для спецификации стиха, порой выходили слишком сильными по отношению к прозе.

Главное, чего нет у Якобсона и что должно быть в определении стиха, — это указание на появление еще одной координатной оси. В поэзии, пишет Якобсон, «эквивалентность становится конституирующим моментом последовательности» (Jakobson 1960, 358). Но было бы неверно думать, что в стихе синтагматическая последовательность просто материализует парадигматическую систему языка. Ритм и синтаксис — это два автономных измерения стихотворного текста; они остаются самими собой вне зависимости от того, противостоят или вступают в союз (ср. Кенигсберг 1994, 162 и др.). «Эквивалентность» свойственна исключительно единицам, разворачивающимся вдоль четвертой координаты — стиховой; по остальным измерениям речевые отрезки не эквивалентны, а (в лучшем случае) сходны. Для стиха как такового релевантно не подобие длины, грамматики или семантики соседних строк, а их — в известном отношении — тождество. Это совсем не одно и то же — говорить о «сходстве, накладываемом на смежность», или об «эквивалентности, накладываемой на последовательность слов» (Jakobson 1960, 370, 366)<sup>29</sup>: первое возможно и в прозе, второе — только в стихе. Перифразируя Якобсона, скажем: стих — это проекция с оси тождества на ось различия<sup>30</sup>.

Конечно, всякое тождество существует лишь на фоне различий, а различие — на фоне тождества; в аспекте парадигматики (по четвер-

тому измерению) речевые формы отождествляются, несмотря на их некоторое несходство, а в аспекте синтагматики — различаются, несмотря на отдельные совпадения. Члены синтагмы — это части целого, а члены парадигмы — модификации целого: два слова в синтагме различаются (например как члены предложения), две словоформы в парадигме отождествляются (например как падежные варианты одного и того же слова). Подобным образом слоги со слогами, стопы со стопами, такты с тактами, стихи со стихами, строфы со строфами и т. д., невзирая на фактическое различие, иногда довольно значительное, соотносятся как варианты единого инварианта и тем самым отождествляются по принадлежности к общей ритмической парадигме (ср. Hjelmslev 1943, 56, 66 и др.)<sup>31</sup>. В стихе происходит то, что Августин называл «приравнением». Хотя между чередующимися версификационными единицами «истинного равенства» нет, они всё равно переживаются как равнозначные и равнодательные: «Душа наша, — чувствовал Августин, — утверждает, что незыблемое равенство слогов существует» [De Musica, VI, 10—13 (пер. М. Л. Гаспарова); Jakobson 1979, 575; Гиршман 1976, 149; 1977, 31]. Там же, где эквивалентность «стиховых единств» нарушена слишком уж откровенно, их неравенство оказывается ритмически и семантически значимым (Бонди 1977, 126—128)<sup>32</sup>.

Применительно к стиху концепция Якобсона имеет и другой недостаток. Остается открытым вопрос, в какой мере поэтическая речь есть последовательность эквивалентных сегментов: вся от начала до конца или же выборочно, местами. Парадигматические членения между отрезками речи фиксируются и в метрической прозе, но там они факультативны и идут поверх синтагматических. В стихе, напротив, синтагматические отношения накладываются на парадигматические: как писал Г. О. Винокур, «материал языка» «пропускается и как бы просеивается» через «метрическую форму» (1941, 160; ср. Jakobson 1979, 366, 370; Гиршман 1977, 30). В отличие от прозы стих содержит проходящие через весь текст, то есть сквозные, принудительные парадигматические членения. Визуальную принудительность им обеспечивает стиховая графика, акустическую — стиховая интонация. Когда сквозного и принудительного деления на стихи нет, при столкновении ритма и грамматики верх одерживает последняя. На границе стихов автономизация ритма достигает своего предела; напротив, внутри стиха, так же как в прозе, ритм создается, в первую очередь, средствами самой грамматики. Поэтому, переписав



стихи прозой, мы в прозу их и превратим: все клаузулы, лишившись принудительного характера, станут наподобие цезур<sup>33</sup>.

Клаузулы навязывают тексту не только интонацию, но и орфоэпию:

Вновь, по язычески, за жизнь своих детей приносим человеческие жертвы. А Ты, о Господи, Ты не встаешь из мертвых на этот хруст младенческих костей!

(М. Шкапская, «Да, говорят...», <1921>)

Чтение «м[’э]ртвых» (вместо «м[’о]ртвых»), прозаической формой не мотивированное, «реконструирует» стихи, хотя в графике они не даны. Поскольку визуальную и акустическую принудительность стиха обеспечивают разные факторы (ср. Гаспаров 1989а, 8), постольку одна и та же последовательность слов и форм иной раз выглядит по-разному в звучании и на письме (Эйхенбаум 1927, 228—230; Кенигсберг 1994, 156—157, 177—178 примеч. 22):

Не загасив огня и травы не примяв, кладут на все таинственную мету, но мы их чувствуем в соблазнах майских ветров и в шелестах июньских трав.

(М. Шкапская, «Наследующим имя легион...», <1925>)

Именно прозой, только без ударений, был записан и опубликован этот фрагмент, который при определенном исполнении становится разно-стопным ямбом:

Не загасив огня и травы не примяв,  
Кладут на все таинственную мету,  
Но мы их чувствуем в соблазнах майских ветров  
И в шелестах июньских трав.

Такое явление у Гаспарова названо «мнимой прозой» (1987, 14 сл.; 1989б, ч. II: 14 сл.; 1993б, 17 сл.). Термин не совсем хорош тем, что снимает неопределенность: противоречие между фонетикой и графикой однозначно решается в пользу фонетики. Лирическая проза Шкапской действительно окажется мнимой, если, напечатанная как проза, будет произнесена как стихи, мысленно восстановленные и выделенные с помощью интонации и орфоэпии, — вероятно, именно так читала их сама Шкапская. Но у нас есть законное право озвучить ее текст как прозаический — право, предоставленное поэтессой, записавшей свои «стихи» *in continuo*<sup>34</sup>. Очевидно, один и тот же текст может быть то стихами, то прозой (Тимофеев 1931, 75 и далее; 1939, 68 примеч. 1; 1982, 27 сл.), но чего он никак не может, так это быть стихами и прозой одновременно (Hrabák 1961, 246—247).

4. Мы знаем, при каких условиях парадигматические связи возникают между элементами прозы; теперь надлежит выяснить, могут ли

синтагматические связи устанавливаются между элементами стиха. Синтагматика диктует правила, по которым части собираются в целое: она накладывает ограничения на комбинации языковых форм. Из того, что в данном тексте дозволены элементы А и В, еще не следует, что в нем дозволены любые их сочетания или даже одно из них: АА, АВ, ВА и ВВ. Действуют ли аналогичные синтагматические ограничения в стихе? В общем случае ответ может быть только отрицательным. Законы стиха главным образом нормируют внутреннее устройство элементов, и коли две единицы одного стихового уровня в данном тексте правомочны, то, скорее всего, правомочна и свободная их перестановка.

Так, в ямбе наименьшей стихобразующей парадигматической единицей является двусложная стопа, которая в тексте может выступать в нескольких ритмических вариантах. Без учета словоразделов и других второстепенных факторов ритма таких вариантов четыре: безударный (∪∪), с ударением на втором слоге (∪'), с ударением на первом слоге (!'∪) и двухударный (!'!')<sup>35</sup>. Все варианты теоретически равноправны и взаимозаменяемы; они произвольно комбинируются, не нарушая требований метра. Впрочем, за одним исключением: в классической силлабо-тонике ударность конечного икта стремится к 100%, то есть на месте последней стопы могут стоять только ямб или спондей. Это налагает некоторые синтагматические ограничения на сочетаемость парадигматических единиц. Но, во-первых, все синтагматические связи между единицами стиха факкультативны: стих может обходиться без них (то же правило ударной константы в русском ямбе спорадически нарушается с конца XVIII в., особенно часто в драматическом пятистопнике, но иногда и в других размерах). Во-вторых, все синтагматические связи между стиховыми единицами более низкого уровня оборачиваются парадигматическими связями на уровне более высоком: последняя стопа ритмически не тождественна предыдущим стопам той же строки, но зато тождественна последним стопам соседних строк. Эти строки соотносятся друг с другом как равноправные и взаимозаменяемые репрезентанты единой ритмической парадигмы: в трехстопнике она насчитывает 4 основных формы, в четырехстопнике — 8, в цезурованном пятистопнике — 12 и т. д.

Таков универсальный механизм превращения синтагматики в парадигматику при переходе на следующий уровень стиха: если синтагматически связаны стопы, парадигматически будут связаны строки, если синтагматически связаны строки, парадиг-

гматически будут связаны строфы. Один из самых распространенных видов синтагматических отношений в стихе — это рифма (часто вкупе с альтернансом). Стихи, скрепленные рифмой, функционируют уже не только как варианты целого (формы одной парадигмы), но и как части целого (строфы или строфоиды): рифмующее слово в конце строки — не рифма, а ее элемент. Ограничения, которые рифма накладывает на сочетания стихов, в чем-то сродни синтаксическому согласованию, ограничения, которые накладывает альтернанс, — в чем-то сродни управлению. Но стрóфы, составные части которых связаны между собой синтагматически, находятся с соседними строфами в отношениях парадигматических: это взаимозаменяемые варианты одного ритмического инварианта.

Трансформация стиховой синтагматики в парадигматику отчетливо видна в логаядах. Тут синтагматически связаны не ритмически, а метрически нетождественные единицы. Допустим, в сапфической строфе соединяются дактили и хорей, но это не значит, что они равноправны и взаимозаменяемы, как в гексаметре, где дактилические и хорейские «стопы» присутствуют в качестве ритмических вариантов. Сочетаемость стоп в логаяде подчиняется строгим ограничениям, в чем-то родственным синтаксическому примыканию. Однако первый стих сапфической строфы ко второму, а второй к третьему относятся как равноправные парадигматические формы: все они имеют одинаковую метрическую структуру (хорей — хорей — дактиль — хорей — хорей). Четвертый стих с предыдущими опять связан синтагматически: он имеет особую конфигурацию стоп (дактиль — хорей), но четыре строки вместе составляют строфу, которая вступает в парадигматические отношения со всеми другими сапфическими строфами, как в данном стихотворении, так и за его пределами.

Когда в синтагматическое целое складываются строфы, они образуют суперстрофу (Гаспаров 1984, 98—100; 1993б, 165—169) или еще более сложную форму устойчивого сцепления строф, например сонет французского типа:  $(AbAb + AbAb) + (CCd + EEd)$ . Катрен с катреном или терцет с терцетом объединены в нем не только парадигматически, как ритмические разновидности одной и той же строфической формы, но и синтагматически, поскольку связаны общей рифмой. Помимо того, все четыре строфы выстраиваются в жесткую синтагматическую последовательность: катрен — катрен — терцет — терцет. И вместе с тем сама незыблемость этой последовательности превращает синтагматическое «согласование», «управление» и «примыкание» строф

в инвариант, модификацией которого является каждый сонет: он парадигматически связан со всеми другими сонетами соответствующей рифмовки. Любые формы, в которых всё произведение является парадигматической константой, есть резон называть твердыми<sup>36</sup>.

В связи с проблемой границы стиха и прозы первостепенный интерес представляет такая твердая форма, как моностих:

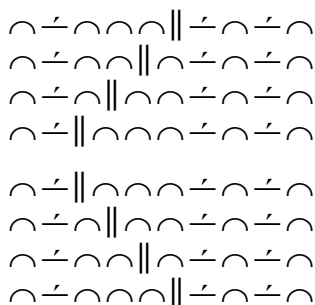
Покойся, милый прах, до радостного утра!

В эпитафии Карамзина (1792), как это часто бывает в одностопных, иерархия стиховых членений практически не противоречит синтаксису: конец стиха совпадает с концом предложения, цезура — с сильной синтаксической паузой, а прочие словоразделы проходят внутри стоп. Стихом это произведение делает не рассогласованность членений, а система парадигматических связей, к которой подключается текст: ритмически инвариантны все ямбические стопы (вне зависимости от длины строк), все александрийские стихи (вне зависимости от величины произведений), наконец, все моностихи (вне зависимости от стихотворных размеров): как сонет продолжает быть сонетом, даже когда написан не традиционным 5- или 6-стопным ямбом, а сверхкраткими односложными строками, так и моностих остается моностихом, даже когда не имеет метра. В. Ф. Марков прав, напоминая о том, что «не бывает стихов вне стиховой традиции»: ямбическая строка «ощущается как ямбическая не только на фоне других напечатанных, но и воображаемых». С оговорками можно признать и то, что среди других «одностроков строка, не подходящая ни под один из <...> размеров <...> будет ощущаться как однострочный верлибр» (1963, 251). Но главное, что моностих осознается как таковой на фоне других одностопных: история этой твердой формы насчитывает не одно тысячелетие. Парадигматические связи однострока бывают трудноуловимыми или подчас привносятся вопреки намерениям автора, но заминки, неизбежные при квалификации текста как стихотворного или прозаического, сути дела не меняют: он может быть либо стихом, либо прозой, он может не быть ни стихом, ни прозой (см. Шапир 1995), но он не может быть чем-то средним, между стихом и прозой промежуточным.

Для адекватного понимания стиха надо принять в расчет, что ограничения, накладываемые на сочетаемость и взаимозаменяемость единиц, могут быть не только синтагматической, но и парадигматической природы. В этом нет ничего, что противоречило бы сути парадигматических отношений. Лингвисты до сих пор не договорились, входят ли в парадигму формы, которые встречаются в одной позиции, или фор-

мы, которые чередуются в зависимости от контекста, но при этом отождествляются в сознании. Ельмслев учил, что парадигму образуют взаимозаменяемые единицы (Hjelmslev 1943, 66—67 и др.), но его воззрения на этот счет были аргументированно оспорены (см., в частности, Панов 1967, 5—6 и др.). Однако даже если определять парадигму через позиционное чередование элементов, нет ничего странного в том, что в стихе парадигматические формы сосуществуют: в этом его отличие от прозы. И подобно тому как в прозе теоретически взаимоисключающие члены морфологической парадигмы иногда могут взаимозаменяться<sup>37</sup>, в стихе теоретически взаимозаменяемые члены ритмической парадигмы могут время от времени утрачивать свою эквивалентность.

Единицы одного стихового уровня, как правило, взаимозаменяемы, потому что они — формы одной и той же парадигмы. Но ведь они — разные формы этой парадигмы, и там, где подчеркивается и обыгрывается разница, они перестают быть эквивалентными друг другу и занимают в стиховой композиции каждая свое особое, именно ей принадлежащее место. Случается это, впрочем, лишь тогда, когда текст продуцируется как полная развертка ритмической микропарадигмы. Таково, например, стихотворение Ходасевича «Пэон и цезура» (1916), изображающее совокупление заглавных героев не только словами, но и ритмом. В этом произведении, строки которого состоят из пео́на II и двух ямбов, настойчиво требующая «ласк» цезура в первой строфе надвигается на пэон, а во второй — отступает назад (см. Мазур 1990; ср. Гаспаров 1993б, 97—99):



Ясно, что у Ходасевича ни стихи, ни строфы не могут быть поменяны местами, и не потому только, что связаны синтагматически, но и потому что ритмически неэквивалентны. Они идут друг за другом, покоряясь логике микропарадигмы, которую презентуют и исчерпывают. Стихотворение строится как последовательное исчисление всех возмо-

жностей подвижной цезуры, зажатой между константными ударениями на расстоянии трех слогов. Шаг за шагом цезура совершает путь от одного ударения до другого, перебирая все ритмические позиции в прямой и обратной последовательности.

Назначение развернутых микропарадигм — опробовать всевозможные сочетания варьируемого элемента с постоянными. У Ходасевича постоянными были ударения, а переменным — место словораздела. У Брюсова на протяжении стихотворения «Ночь» (1915) сохраняются размер и рифмовка, но зато варьируются клаузулы: в каждом следующем двустишии окончание на слог короче, чем в предыдущем (в исходном строфоиде после ударной константы 6 слогов, в заключительном — ни одного: больше или меньше не бывает). У Белого в стихотворении «Утро» (1910) неизменная строфическая форма оттеняет метаморфозы, переживаемые качеством ударной гласной: в первых двух дистихах это гласная <и>, во вторых двух — <э>, в двух третьих — <а>, в двух четвертых — <о> и, наконец, в двух последних — <у> (других гласных в русском языке нет: 20 строк — по 4 на каждую фонему — исчерпывают микропарадигму)<sup>38</sup>. Еще один пример — трехстрочное стихотворение Вяч. Иванова («Русский ум», 1890), где реализованы — от сложного к простому — все классические типы рифмовки внутри четверостиший: опоясывающая, перекрестная и смежная (ср. Гаспаров 1993б, 62, 64, 68—69, 153—154). Все перечисленные произведения, не являясь твердыми формами, имеют фиксированный объем, продиктованный размерами микропарадигмы: ни одно из них не могло бы быть длиннее или короче.

5. Подводя заключительную черту под попыткой сформулировать определение, которое охватывало бы без изъятия все роды и виды стиха, я понимаю, что, независимо от достоинства дефиниции, всегда отыщется сколько-то произведений, статус которых из-за случайной или намеренной их невразумительности останется неопределенным. Это не должно смущать, ибо описание каждой «особи» в задачу науки не входит, а все типовые случаи мною вроде бы учтены. Поэтому я осмеливаюсь утверждать, что, в отличие от прозаического текста, любое стихотворение представляет собой либо более или менее произвольный набор эквивалентных и теоретически взаимозаменяемых парадигматических форм, либо полную развертку какой-нибудь ритмической микропарадигмы, и тогда взаимозамена ритмических вариантов в стихотворении недопустима. В обоих случаях иерархически равные единицы расцениваются как инвариантные, и хотя бы на одном из

уровней стиха парадигматическая сегментация оказывается сквозной и принудительной. Синтагматические отношения между стиховыми элементами, во-первых, факультативны, а во-вторых, уровнем выше превращаются в парадигматические.

Система константных парадигматических членений структурирует четвертое измерение текста, порождая предпосылки для перманентного рассогласования ритма и грамматики. Любая проза трехмерна, чем подобна физическому пространству, с которым она сохраняет общую координату — временную. В стихе наряду с квази-пространством отсчитывается квази-время, мерой которого становятся единицы поэтического ритма. Но, пожалуй, всего поразительнее то, что, помимо времени, стих моделирует вечность или то, что под ней подразумевается. Как категория мира физического вечность нам не дана, и вполне вероятно, что она всего лишь плод воображения, интеллектуальный конструкт. Однако в стихе поэтическая вечность становится не меньшей реальностью, нежели поэтическое время, и образ ее создается парадигматической сеткой стиха. Вечность потенциально и актуально заключает в себе все времена: то, что было, что есть, что будет, и то, что могло бы случиться, хотя не произойдет никогда. Каждый стих — это член парадигмы, открытой и неисчерпаемой<sup>39</sup>. «Возможные вариации» размера «абсолютно бесконечны» (Рое 1902b, 203; ср. Шапир 1990b, 81), но их инвариант разом вмещает все стихи данного метра: те, что были, и те, что будут, и те, что могли бы быть, и каждый из них существует как ритмическая форма постольку, поскольку существует размер. Но если стих — это единица времени, то инвариант, вобравший все времена, — не что иное как поэтическая вечность: он пребывает «вне времени и пространства» текстов, обретающих стиховое измерение исключительно благодаря ему.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> «Форме», читаем у Гумбольдта, «конечно, противостоит материя; но чтобы отыскать материю, соответствующую языковой форме, нужно выйти за пределы языка. Внутри языка материю можно определять лишь по отношению к чему-то другому, например основы слов — по отношению к склонению. Однако то, что в одном отношении считается материей, в другом отношении оказывается формой <...> В абсолютном смысле в языке не может быть никакой не оформленной материи, так как всё в нем направлено на определенную цель, а именно на выражение мысли» (Humboldt 1836, 45; ср. ту же мысль у Соссюра: Saussure 1916, 172).

<sup>2</sup> Ср.: «Изучите внимательно фонетическую систему языка <...> и вы сможете сказать, какого рода стихосложение в нем развито» (Sapir 1921, 246); «Система стихосло-

жения любого народа не избирается произвольно, а находится в прямой зависимости от фонетической структуры данного языка» (Штокмар 1941, 121). Ср. также: «<...> народы, у которых языки еще не пережили периода превращения своих древних форм, сохраняют вмѣстѣ съ древними формами языка своего и мѣрность его, и важность изложения даже въ простомъ разговорѣ» (Срезневский 1850, 112; ср. Николаева 1979, 157 и др.).

<sup>3</sup> Ср.: «Теории безусловного соответствия стиха духу языка, непротивления формы материалу мы противопоставляем теорию организованного насилия поэтической формы над языком <...> стихосложение никогда не может быть выведено целиком из наличного языка» (Якобсон 1923, 16, 118; ср. Томашевский 1977, 111; обзор литературы см. Руднев 1989, 19—36).

<sup>4</sup> Ср.: «Nihil est in intellectu, quod non fuerit in sensu, excipe: nisi ipse intellectus» («Nouveaux essais sur l'entendement humain», libre II, chapitre I, § 2).

<sup>5</sup> Понятия стиха и прозы (*versus et prosa*), соотносительные и взаимозависимые, в латинском языке имеют даже общее происхождение: *prosa* < *prosus* < *prosus* < *proversus* 'обращенный (направленный) вперед' < *pro* + *versus* 'прямой, простой, несвязанный'; и *versus* 'стих', и *versus* 'в сторону, по направлению' восходят к глаголу *verto* 'поворачивать etc.' (ср. Томашевский 1959, 297—298 примеч. 1). А.Н. Веселовский считал, что «исторически поэзи<я> и проза <...> могли и должны были появиться одновременно» (1899, № 5: 69; ср. Hrabák 1961; Брагинский 1969).

<sup>6</sup> Это правило распространяется исключительно на позитивные языковые характеристики стиха и прозы: понятно, что в стихе было бы невозможно само отсутствие стиха.

<sup>7</sup> С очевидностью этого факта нехотя смирился уже Гумбольдт: «Если иметь в виду только возможность проявления в языке <...> то придется сказать, что внутренняя прозаическая интенция (*Richtung*) может быть реализована (*ausgeführt*) в речи, связанной <стихотворным размером.— М. Ш.>, а поэтическая — в свободной речи» (Humboldt 1836, 226).

<sup>8</sup> Например: «Всё как будто умерло; | вверху только, в небесной глубине | дрожит жаворонок, и серебряные песни | летят по воздушным ступеням | на влюбленную землю, да изредка | крик чайки или громкий голос | перепела | отдается в степи» (Н. Гоголь, «Сорочинская ярмарка», 1830). При такой фразировке (мелодически вполне обоснованной) ритмические паузы то и дело расходятся с синтаксическими (ср. Томашевский 1929, 309—311).

<sup>9</sup> Курсив мой. — М. Ш.

<sup>10</sup> 3-я строфа стихотворения повторяет первую: метрическая инерция восстанавливается, но зато в заключительной, 4-й, строфе рассогласование ритмики, метрики и рифмовки достигает своего предела:

Еврейские девушки! в холодной *России*  
**Вы** — бессонная память о знойной стране,  
 Живое преданье о грядущем *Мессии вы*...  
 Девушки-матери, близки вы мне!

В первом случае граница ритмического стиха не совпадает ни с рифмой, ни с границей метрического единства, во втором случае конец стиха совпадает с концом рифмы, но не совпадает с концом метрического ряда. Амфибрахический метр требует мысленно пере-



нести первое *вы* (<...> *России // Вы* <...>) к концу стиха предыдущего, а второе *вы* (<...> *Мессии вы...*) — присоединить к началу стиха последующего (но этому противятся рифма и дактилическая клаузула).

<sup>11</sup> Того же эффекта добивается Крылов в «Двух бочках» (1819): *Две Бочки ехали; одна с вином. // Другая // Пустая.* У обоих поэтов строки, подчеркнуто неравные по содержанию, равны как основные единицы ритмической композиции и потому имеют противоположную семантическую плотность (длинные строки — высокую, короткие — низкую). Разное содержание заполняет одинаковое ритмическое пространство — в неожиданно коротких строчках, относительно небогатых информацией, это пространство оказывается семантически разреженным, что, однако, не препятствует «особой многозначительности» короткого стиха: тут значение и значимость обратно пропорциональны друг другу (ср. Гаспаров 1989а, 9; 1993б, 6).

<sup>12</sup> Время представляется общей координатой двух пространств; во всяком случае, при семиотическом отображении физического пространства время не масштабируется (например, при демонстрации широкоформатной кинокартины по телевидению время показа не сокращается пропорционально размеру экрана).

<sup>13</sup> Такое понимание трехмерности текста мне кажется несколько более строгим, чем то, которое находим у Ю. С. Степанова: «В семиотике язык описывается в трех измерениях — с е м а н т и к и, с и н т а к т и к и, п р а г м а т и к и. Семантика имеет дело с отношениями знаков к тому, что знаки обозначают...> Синтактика — с отношениями знаков друг к другу. Прагматика (дектика) — с отношениями знаков к человеку, который пользуется языком» (1985, 3). С моей точки зрения, синтактика (как ее определяет Ю. С. Степанов) включает в себе не одно измерение, а два: в отношения могут вступать знаки как одного уровня, так и разных. С другой стороны, прагматика и семантика составляют единое измерение — это противоположно направленные лучи, исходящие из одной точки: знак лежит посередине между человеком и миром [сам Ю. С. Степанов вслед за «лингвистами различных ориентаций — от <...> неогумбольдтианцев <...> до Уорфа и Сепира» — говорит «о „промежуточном мире“ (Zwischenwelt), который складывается из значений языка и стоит между сознанием человека и объективным миром» (1985, 207)].

<sup>14</sup> Темпоральное содержание поэтического ритма отражено в античной терминологии: *χρόνος πρότος, χρόνος δεύτερος, χρόνος τρίτος* etc., *χρόνος ποδικός, χρόνος ἄλογος, χρόνος ῥητός, χρόνος κενός* и т. п. Из метрического стихосложения такого рода понятия переключались в другие системы: так, Якобсон использует термин П.Верье *temps marqué*, говорит о *сильном и слабом времени* и в русском стихе, и в китайском, и в чешском и т. д. (1923, 18—19 и др.). Характерно, что семантику времени можно уловить не только в заимствованиях, но и в продуктах оригинального терминотворчества: напомним в этой связи лишь об *ускорениях* и *замедлениях* у А. Белого (1910).

<sup>15</sup> Ср.: «<...> даже нагнетение enjambement'ов не способно скрыть их аномальный характер: они всегда лишь оттеняют нормальное совпадение синтаксической паузы <...> с метрической границей» (Jakobson 1960, 365); «Стиховое членение текста в принципе независимо от синтаксического. Но на практике оно чаще всего ищет в нем опоры и старается совмещаться с ним так, чтобы стихораздельные паузы совпадали с сильными синтаксическими» (Гаспаров, Скулачева 1993, 23; Гаспаров 1993а, 14—15).

<sup>16</sup> Интерференция синтаксических и ритмических пауз ослабляет грамматико-семантические связи между единицами речи: *Театр уж полон; Ложи блещут; // Партер и кресла, всё кипит <...>* Синтаксически эти предложения связаны единообразно, но по смыслу второе тяготеет к третьему, а по ритму — к первому (ср. Поспелов 1960, 11). В реальном читательском восприятии ритмические связи оказываются прочнее семантических (ср. Тынянов 1924, 47 и др.).

<sup>17</sup> Светлые арабские цифры отмечают конец простого предложения, полужирные — конец периода.

<sup>18</sup> Курсив мой. — М. Ш.

<sup>19</sup> С нетривиальным противоречием между ритмическим и грамматическим членением стихотворной строки мы сталкиваемся у Пушкина на примере пропусков текста (ср. Тынянов 1975, 135—136; 1924, 116 сл.). В отличие от «Собрания насекомых» (1829), где звездочки в равной степени указывают на опущение лексических и фонетических единиц (*Вот \*\* божия коровка, // Вот \*\*\*\* злой паук, // Вот и \*\* российский жук <...>*), в «Альбоме Онегина» (1828), несмотря на явные лакуны, для отсутствующих фрагментов места нет: *Бойтесь вы графини — овой? — // Сказала им Элиза К.* В версификационном отношении этот текст самодостаточен: грамматические вакансии остались, но ритмические заполнены все.

<sup>20</sup> Стихотворение Пушкина не только начинается, но и кончается enjambement'ом: *<...> С приятельской беседы возвращаясь, // Веселых и приятных мыслей полон, // Пройдет он мимо вас во мраке ночи // И обо мне вспомнит.*

<sup>21</sup> На примере alexandrin'ов из «Горя от ума» Томашевский демонстрировал, как цезура, интонационно выделяя слова, придает им особый вес, которого в ином случае они не имели бы (1947, 227—229).

<sup>22</sup> У Г. Иванова есть стихотворение, написанное правильным alexandrin'ом, но в одной строке словораздел после 6-го слога не выдержан: *Слилась с действительно | стью легкая мечта* («Поблекшим золотом, холодной синевой...», 1913; пунктир стоит на месте цезуры). На самом деле такое чтение немислимо: цезура не в состоянии разорвать слово на части. Ср., впрочем, Денисов 1888, 59, 109, 177 и др.: «<...> въ видѣ исключенія цезура можетъ падать на средину сложнаго слова, наприм.:

ὥς ἐν μίᾳ πληρῇ, κατέ- | φθαρταὶ πολύς, Aesch. Pers. 257.

non quivis videt in- | modulata poemata index, Hor. a. p. 263».

Ср. также спор о том, возможно ли во французском стихе деление слова между полустишиями: *Et qui seul sans minis-tre, à l'exemple des Dieux; Y semblent di-re aux bergers d'alentour* и т. п. (Scoppa 1803, 116—119 п. 1).

<sup>23</sup> Некоторые мои соображения о значимости enjambement'ов в оппозиции стиха и прозы, изложенные в порядке критики доклада Е. В. Невзглядовой в РГГУ (9.III 1994), попали впоследствии в ее статью (1994, 82 и др.) в качестве одного из основополагающих и оригинальных (?) моментов исследования.

<sup>24</sup> Иного мнения придерживался Томашевский: «<...> для решения основного вопроса об отличии стиха от прозы плодотворнее изучать не пограничные явления и определять их не путем установления такой границы, быть может, мнимой; в первую очередь следует обратиться к самым типичным, наиболее выраженным формам стиха и прозы» (1958, 8).

<sup>25</sup> Я отношу такие метрические формы к рифменно-клаузульной системе стихосложения (см. Шапир 1995).

<sup>26</sup> Всё дальнейшее рассуждение о синтагматике и парадигматике стиха не имеет ничего общего с метафорическим употреблением этих терминов в статье Г. А. Лескиса (1982). Как и у многих других представителей московско-тартуской семиотики, «под „языком художественного текста“ здесь разумеется не естественный язык, на котором записан <?> текст, а тот язык, который можно определить как специфическую знаковую систему, используемую художественной литературой, по отношению к которому естественный язык является только материалом (в этом смысле можно сказать, что „Мадам Бовари“ и „Анна Каренина“ написаны на одном языке)» (1982, 430). С лингвистической или филологической точки зрения это всё равно, что рассуждать о «языке дружбы и взаимопонимания».

<sup>27</sup> Для Ельмслева «текст» и «синтагматика» — вообще синонимы (Hjelmslev 1943, 36).

<sup>28</sup> Парадигматические единицы одного стихового уровня находятся друг с другом в отношениях дизъюнкции и конъюнкции сразу. Начиная стихотворение 4-стопным ямбом, мы вольны выбрать какую угодно из его ритмических форм, но выбор любой из возможностей тотчас исключит остальные: нельзя начать произведение одновременно и полноударным стихом, и стихом с пропуском метрического ударения (или — или). Однако в тексте разные формы мы можем произвольно чередовать, и в этом смысле они не исключают, а дополняют друг друга (и — и).

<sup>29</sup> Ср.: «ось сходства, или тождества» (Якобсон 1962, 620).

<sup>30</sup> Ср.: «<...> только в поэтическом языке мы видим проекцию оси тождества на ось смежности» (Якобсон 1962, 620); «В поэзии один слог приравнивается к любому другому слогу той же последовательности; словесное ударение приравнивается к словесному ударению, а отсутствие ударения — к отсутствию ударения; просодическая долгота приравнивается к долготе, а краткость — к краткости» и т. д. (Jakobson 1960, 358; Якобсон 1962, 620).

<sup>31</sup> Ср. также: в поэзии «отношение инвариантов и вариаций складывается совершенно иначе, чем в других областях языка» (Якобсон 1962, 621); «Метрическая схема (verse design) определяет инвариантные признаки ритмических форм стиха (verse instances) и ставит пределы варьированию» (Jakobson 1960, 364).

<sup>32</sup> Между прочим, функциональной эквивалентностью одноуровневых ритмических форм проще всего обосновать большую близость стиховой интонации к перечислительной (ср. Златоустова 1962, 28—29; 1977, 74 сл.; Гаспаров 1993а, 15; Невзглядова 1994, 70 и далее; и др.): объектом перечисления могут становиться только иерархически равные единицы. Подходя к этому явлению с другого конца, мы заметим, что запись в столбик наиболее уместна при всякого рода перечислениях: списках, перечнях, реестрах и проч. (см. хотя бы в «Гаргантюа и Пантагрюэле»).

<sup>33</sup> С прозой мы имеем дело и там, где разбивка на строки нефиксирована и граница между ними размыта: «Трагическую выпренность дает я м б. Но пятистопность тут непричемь <sic!>. Я написал „Бертрана-де-Борна“ „прозой“ и „свободным ямбом“, разбивая его на строчки, в зависимости от интонации, от сценической фразы. Иногда я вводил даже анапесты или хорей для вящего ударения. Это не проза, не стихи, а

сценическая речь, местами ритмическая <...> моя разбивка на строки произвольна. Я слышал так, — актер может услышать иначе: пусть изменяет мои строки. Стих мне не дорог» (Лунц 1923, 47). Но там, где «стих не дорог», нет и не может быть стиха.

<sup>34</sup> Похоже, что Шкапская чувствовала версификационную «двусмысленность» своих произведений и потому испытывала немалые затруднения при их устном исполнении. По собственному ее признанию, «слуховые и произносительные представления стихового звучания ей не свойственны <...> Чтение своих стихов вслух вызывает у нее крайне неприятное чувство, доходящее почти до степени страдания» (Бернштейн 1927, 14).

<sup>35</sup> В ямбических «хорях» и «спондеях» обязателен словораздел в начале и в середине стопы.

<sup>36</sup> Возможны еще более крупные парадигматические константы, в которых синтагматически связано несколько стихотворений (венки сонетов и т. п.).

<sup>37</sup> Ср.: не писать стихи / стихов, закопать картофель в золу / в золе, бросить в человека камень / камнем и т. п.

<sup>38</sup> Примечательна также фонетическая логика, организующая эту микропарадигму: от переднего ряда к заднему (<и> продвинуто вперед несколько больше, чем <э>, <э> — больше, чем <а>, и т. д.; по мере того как язык отступает назад, губы постепенно продвигаются вперед — от <и> к <у>).

<sup>39</sup> Не исключено, что этим обусловлена еще одна особенность мелодики стиха, а именно присущая ему интонация «незавершенности высказывания» (Златоустова 1977, 74 и др.).

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Белый, А.: 1910, *Символизм: Книга статей*, Москва.
- Бернштейн, С. И.: 1927, 'Стих и декламация', *Русская речь, Новая серия*, Ленинград, [сб.] I, 7—41.
- Бодуэн де Куртенэ, И. А.: 1908/1909, *Введение в языковедение*, [С.-Петербург].
- Бонди, С. М.: 1977, 'О ритме', *Контекст 1976: Литературно-теоретические исследования*, Москва, 100—129.
- Брагинский, И. С.: 1969, 'Об истоках различия поэзии и прозы: (на примере двух памятников древневосточной письменности)', *Народы Азии и Африки*, № 4, 137—144.
- Бухштаб, Б. Я.: 1973, 'Об основах и типах русского стиха', *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, [vol.] XVI, 96—118.
- Веселовский, А.: 1899, 'Три главы из исторической поэтики', *Журнал Министерства Народного Просвещения*, ч. CCCXXII, № 3, 62—131 (2-й пагинации); № 4, 223—289 (2-й пагинации); ч. CCCXXIII, № 5, 1—73 (2-й пагинации).
- Винокур, Г.: 1941, 'Слово и стих в «Евгении Онегине»', *Пушкин: Сборник статей*, Москва, 155—213.
- Гаспаров, М.: 1958, 'Цель и путь советского стиховедения: [Рецензия на книгу: Л. И. Тимофеев, Очерки теории и истории русского стиха, Москва 1958]', *Вопросы литературы*, № 8, 208—213.

- Гаспаров, М. Л.: 1973, 'Оппозиция «стих — проза» и становление русского литературного стиха', *Semiotyka i struktura tekstu: Studia poświęcone VII międzynarodowemu kongresowi slawistów*, Wrocław — Warszawa — Kraków — Gdańsk, 325—335.
- Гаспаров, М. Л.: 1974, *Современный русский стих: Метрика и ритмика*, Москва.
- Гаспаров, М. Л.: 1975, 'Продром, Цец и национальные формы гексаметра', *Античность и Византия*, Москва, 362—385.
- Гаспаров, М. Л.: 1982, 'Об одном неизученном типе рифмованной прозы', *Finitis duodecim lustris: Сборник статей к 60-летию проф. Ю. М. Лотмана*, Таллин, 154—159.
- Гаспаров, М. Л.: 1984, *Очерк истории русского стиха: Метрика; Ритмика; Рифма; Строрфика*, Москва.
- Гаспаров, М. Л.: 1987, *Учебный материал по литературоведению: Русский стих*, Составление и примечания М. Л. Гаспарова, Таллин.
- Гаспаров, М. Л.: 1988, 'Белый-стиховед и Белый-стихотворец', *Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи; Воспоминания; Публикации*, Москва, 444—460.
- Гаспаров, М. Л.: 1989а, *Очерк истории европейского стиха*, Москва.
- Гаспаров, М. Л.: 1989б, *Русский стих: Учебный материал по литературоведению*, Составление и примечания М. Л. Гаспарова, Даугавпилс, ч. I—II.
- Гаспаров, М. Л.: 1993а, 'Введение [к главе «Стих и грамматика»]', *Очерки истории языка русской поэзии XX века: Грамматические категории; Синтаксис текста*, Москва, 14—20.
- Гаспаров, М. Л.: 1993б, *Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях*, Москва.
- Гаспаров, М. Л.: 1994а, 'Лингвистика стиха', *Известия Российской академии наук, Серия литературы и языка*, т. 53, № 6, 28—35.
- Гаспаров, М. Л.: 1994б, '[Рецензия на книгу:] M. Tarlinskaja, Strict Stress-Meter in English Poetry Compared with German and Russian, Calgary 1993', *Известия Российской академии наук, Серия литературы и языка*, т. 53, № 5, 86—89.
- Гаспаров, М. Л., Т. В. Скулачева: 1993, 'Ритм и синтаксис в свободном стихе', *Очерки истории языка русской поэзии XX века: Грамматические категории; Синтаксис текста*, Москва, 20—43.
- Гиришман, М. М.: 1973, *Проблемы целостного анализа художественной прозы: (Ритмическая организация прозаического художественного целого)*, Донецк.
- Гиришман, М. М.: 1976, 'Проблемы ритмической организации прозаического художественного целого в произведениях Л. Толстого и Ф. Достоевского', *Проблемы стиховедения*, Ереван, 148—164.
- Гиришман, М. М.: 1977, *Ритм художественной прозы и целостность прозаического литературного произведения: Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук*, Москва.
- Денисов, Я.: 1888, *Основания метрики у древних Греков и Римлян*, Москва.
- Жирмунский, В.: 1921, *Композиция лирических стихотворений*, Петербург.
- Жирмунский, В.: 1925, *Введение в метрику: Теория стиха*, Ленинград.
- Жирмунский, В.: 1964, 'О ритмической прозе', *Русская литература*, № 4, 103—114.
- Жовтис, А. Л.: 1984, 'Стих как двухмерная речь', *Ритм, пространство, время в художественном произведении*, Алма-Ата, 3—9.

- Злагоустова, Л. В.: 1962, *Фонетическая структура слова в потоке речи*, Казань.
- Злагоустова, Л. В.: 1977, 'Изучение звучащего стиха и художественной прозы инструментальными методами', *Контекст 1976: Литературно-теоретические исследования*, Москва, 61—80.
- Иванов, Вяч. Вс.: 1985, 'Лингвистический путь Романа Якобсона', Р.Якобсон, *Избранные работы*, Москва, 5—29.
- Кенигсберг, М. М.: 1994, 'Из стихологических этюдов. 1. Анализ понятия «стих» [1923], Подготовка текста и публикация С. Ю. Мазура и М. И. Шапира, Вступительная заметка и примечания М. И. Шапира, *Philologica*, т. 1, № 1/2, 149—189.
- Крушевский, Н.: 1883, *Очерк науки о языке*, Казань.
- Лесскис, Г. А.: 1982, 'Синтагматика и парадигматика художественного текста', *Известия АН СССР, Серия литературы и языка*, т. 41, № 5, 430—441.
- Лотман, М. Ю.: 1976, 'Гексаметр: (Общая теория и некоторые аспекты функционирования в новых европейских литературах): Предварительное сообщение. 1', *Ученые записки Тартуского государственного университета*, вып. 396, 31—54.
- Лотман, М. Ю.: 1987, 'Гексаметр в поэтических системах новоевропейских языков: (Предварительное сообщение. II)', *Ученые записки Тартуского государственного университета*, вып. 780, 40—75.
- Лунц, Л.: 1923, 'Бертран-де-Борн: Трагедия в 5-ти действиях', *Город: Литература; Искусство*, Петербург, сб. 1, 9—48.
- Мазур, С. Ю.: 1990, 'Эротика стиха: Герменевтический этюд', *Даугава*, № 10, 88—94.
- Марков, В.: 1963, 'Трактат об однострочке', *Воздушные пути: Альманах*, Нью-Йорк, [вып.] III, 245—254.
- Невзглядова, Е. В.: 1994, 'Проблема стиха: (на материале русской лирической поэзии)', *Русская литература*, № 4, 67—91.
- Николаева, Т. М.: 1979, 'Стихотворная и прозаическая строки: первичное и модифицированное', *Balkanica: Лингвистические исследования*, Москва, 153—160.
- Никонов, В. А.: 1973, 'Стих и язык: (Пolemические заметки)', *Проблемы восточного стихосложения: Сборник статей*, Москва, 4—15.
- Овчаренко, О.: 1984, *Русский свободный стих*, Москва.
- Орлицкий, Ю. Б.: 1991, *Стих и проза в русской литературе: Очерки истории и теории*, Воронеж.
- Панов, М. В.: 1967, *Русская фонетика*, Москва.
- Пешковский, А. М.: 1924, 'Стихи и проза <с лингвистической точки зрения>', *Свисток: Альманах Литературного общества «Никитинские субботники»*, Москва — Ленинград, 197—223.
- Пешковский, А. М.: 1927, 'Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественной прозы', *Ars poetica*, Москва, [вып.] I, 29—68.
- Пешковский, А.: 1928, 'Ритмика «Стихотворений в прозе» Тургенева', *Русская речь. Новая серия*, Ленинград, [сб.] II, 69—83.
- Поспелов, Н. С.: 1960, *Синтаксический строй стихотворных произведений Пушкина*, Москва.

- РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства (Москва).
- Руднев, В.: 1984, [Рецензия на книгу:] О. А. Овчаренко, *Русский свободный стих*, Москва 1984', *Литературное обозрение*, № 9, 72—73.
- Руднев, В. П.: 1986, 'Стих и культура', *Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения*, Рига, 227—239.
- Руднев, В.: 1988, 'Стих и перевод: латышская и русская поэзия', *Даугава*, № 1, 99—107.
- Руднев, П. А.: 1989, *Введение в науку о русском стихе*, Тарту, вып. I.
- Срезневский, И.: 1850, *Мысли об истории русского языка*, С.-Петербург.
- Степанов, Ю. С.: 1985, *В трехмерном пространстве языка: Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства*, Москва.
- Тарановский, К.: 1966, 'Основные задачи статистического изучения славянского стиха', *Poetics. Poetyka. Poetika*, Warszawa, [vol.] II, 173—196.
- Тимофеев, Л.: 1928, 'Ритм стиха и ритм прозы: (О новой теории ритма прозы проф. А. М. Пешковского)', *На литературном посту*, № 19, 20—30.
- Тимофеев, Л.: 1931, *Проблемы стиховедения: Материалы к социологии стиха*, Москва.
- Тимофеев, Л.: 1939, *Теория стиха*, Москва.
- Тимофеев, Л.: 1982, *Слово в стихе*, Москва.
- Томашевский, Б.: 1923, 'Проблема стихотворного ритма', *Литературная мысль*, Петроград, вып. II, 124—140.
- Томашевский, Б.: 1924, [Рецензия на книгу:] Ю. Тынянов, Проблема стихотворного языка, Ленинград 1924', *Русский современник*, кн. 3, 265—268.
- Томашевский, Б.: 1928, 'Стих и ритм: Методологические заметки' [1925, 1927], *Поэтика: Временник Отдела словесных искусств Государственного института истории искусств*, Ленинград, вып. IV, 5—25.
- Томашевский, Б.: 1929, 'Ритм прозы: („Пиковая дама“)' [1920, 1921, 1928], Б. Томашевский, *О стихе*, Ленинград, 254—318.
- Томашевский, Б. В.: 1947, 'Стих «Горя от ума»', *Русские классики и театр*, Ленинград — Москва, 192—254.
- Томашевский, Б. В.: 1958, *Стих и язык*, Москва.
- Томашевский, Б. В.: 1959, *Стилистика и стихосложение: Курс лекций*, Ленинград.
- Томашевский, Б.: 1977, 'О шестистопном ямбе у Пушкина' [1918], *Ученые записки Тартуского государственного университета*, вып. 422, 103—112.
- Трубецкой, Н. С.: 1923, [Рецензия на книгу:] Р. Якобсон, О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским, [Москва — Берлин] 1923', *Slavia*, гоф. 2, seš. 2/3, 452—460.
- Тынянов, Ю.: 1924, *Проблема стихотворного языка*, Ленинград.
- Тынянов, Ю. Н.: 1975, 'О композиции «Евгения Онегина»' [1921—1922], *Памятники культуры: Новые открытия: Письменность; Искусство; Археология. Ежегодник 1974*, Москва, 123—140.
- Чудовский, В.: 1915, 'Несколько мыслей к возможному учению о стихе (с примерным разбором стихосложения в I главе «Евгения Онегина»)', *Аполлон*, № 8/9, 55—95.

- Шапир, М. И.: 1990а, 'Приложения: Комментарии; Библиографии; Указатели', Г. О. Винокур, *Филологические исследования: Лингвистика и поэтика*, Москва, 255—448.
- Шапир, М. И.: 1990б, 'Metrum et rhythmus sub specie semioticae', *Даугава*, № 10, 63—87.
- Шапир, М. И.: 1992, '«Горе от ума»: семантика поэтической формы: (Опыт практической философии стиха)', *Вопросы языкознания*, № 5, 90—105.
- Шапир, М. И.: 1993, 'Язык быта/ языки духовной культуры', *Путь*, № 3, 120—138.
- Шапир, М. И.: 1994а, 'М. М. Кенигсберг и его феноменология стиха', *Russian Linguistics*, vol. 18, № 1, 73—113.
- Шапир, М. И.: 1994б, 'Протокол заседания Московского Лингвистического Клуба 26 февраля 1923 г.', Публикация, подготовка текста и примечания М. И. Шапира, *Philologica*, т. 1, № 1/2, 191—201.
- Шапир, М. И.: 1995, 'Гаспаров-стиховед и Гаспаров-стихотворец: (Комментарий к стиховедческому комментарию)' (в печати).
- Штокмар, М. П.: 1941, 'Основы ритмики русского народного стиха', *Известия Академии наук СССР, Отделение литературы и языка*, № 1, 106—136.
- Эйхенбаум, Б.: 1927, 'О камерной декламации' [1923], Б. Эйхенбаум, *Литература: Теория; Критика; Полемика*, Ленинград, 226—249.
- Якобсон, Р.: 1923, *О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским*, [Москва — Берлин].
- Якобсон, Р.: 1933, 'Болгарский пятистопный ямб в сопоставлении с русским', *Сборник в честь на проф. Л. Милетиць за седемдесетгодишнината отъ рождението му (1863—1933)*, София, 108—117.
- Якобсон, Р.: 1962, '[Выступление на подсекции «Славянское стиховедение» 8 сентября 1958 г.]', *IV Международный съезд славистов. Материалы дискуссии*, Москва, т. I: Проблемы славянского литературоведения, фольклористики и стилистики, 619—621.
- Baudouin de Courtenay, J.: 1891, 'Mikołaj Kruszewski, jego życie i prace naukowe: (Dokończenie)' [1888], *Prace filologiczne*, t. III, 116—175.
- Hjelmstev, L.: 1943, *Omkring sprogteoriens grundlæggelse*, København.
- Hrabák, J.: 1961, 'Remarques sur les corrélations entre le vers et la prose, surtout sur les soi-disant formes des transition', *Poetics. Poetyka. Поэтика*, Warszawa, 239—248.
- Humboldt, W. von: 1836, *Ueber die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*, Berlin.
- Jakobson, R.: 1960, 'Closing Statement: Linguistics and Poetics', *Style in Language*, New York — London, 350—377.
- Jakobson, R.: 1967, 'Znaczenie Kruszewskiego w rozwoju językoznawstwa ogólnego', М. Kruszewski, *Wybór pism*, Wrocław — Warszawa — Kraków, X—XXV.
- Jakobson, R.: 1979, 'Retrospect', R. Jakobson, *Selected Writings*, The Hague — Paris — New York, [vol.] V: On Verse, Its Masters and Explorers, 569—601.
- Рое, Е. А.: 1902а, 'Marginalia' [1844—1849], Е. А. Рое, *The Complete Works*, Edited by J. A. Harrison, New York, vol. XVI: Marginalia; Eureka; General Index, 1—178.



- 
- Poe, E. A.: 1902b, 'The Philosophy of Composition' [1846], E. A. Poe, *The Complete Works*, Edited by J. A. Harrison, New York, vol. XIV: Essays and Miscellanies, 193—208.
- Sapir, E.: 1921, *Language: An Introduction to the Study of Speech*, New York.
- Saussure, F. de: 1916, *Cours de linguistique générale*, Publié par C. Bally et A. Sechehaye avec la collaboration de A. Riedlinger, Lausanne — Paris.
- Scoppa, A.: An XI = 1803, *Traité de la poésie italienne, rapportée a la poésie française*, Paris — Versailles.
- Tarlinskaja, M.: 1993, *Strict Stress-Meter in English Poetry Compared with German and Russian*, Calgary.
- Verheul, K.: 1968, 'Poetry and Syntax', *Dutch Contributions to the Sixth International Congress of Slavists*, The Hague — Paris.
- Voltaire: 1765, 'Hémistiche', *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Neufchastel, t. VIII: H — It, 113—114.