

**В. П. Москвин, *Теоретические основы стиховедения*, Москва, Книжный дом «Либроком», 2009, 320 с.**

A few recent books purport to be exhaustive surveys of scholarly work in poetics, and this is one of them. Meanwhile, the concepts and analytical examples Moskvin proffers in his book do not in any way comport with the norms and standards of contemporary scholarship in metrics. Furthermore, Moskvin consciously disregards in his book the discipline's current standing, the problems it faces, and the methodological and theoretical issues with which it is grappling today.

В российском стиховедении ниша работ, суммирующих и обобщающих материал, накопленный за годы развития этой науки, во многом была заполнена рядом блестящих книг М. Л. Гаспарова, конкуренция с которыми долгое время казалась бессмысленной. В последние годы, правда, эта ситуация отчасти начинает меняться: в области неклассических форм стиха накоплен новый материал, настоятельно требующий интерпретации. Так, русский свободный стих перестал быть маргинальной формой стихосложения и занимает всё больше места в современной отечественной словесности, появились новые модификации тонического стиха, балансирующие между привычной рифмованной тоникой и верлибром [Орлицкий 2005], и т. п. Кроме того, настоятельно ощущается отсутствие типологических работ по мировому стихосложению, в ряду которых очерк [Гаспаров 1989; 2003] продолжает оставаться едва ли не самым фундаментальным. Восточные формы стиха почти не вызывают интереса у отечественной науки<sup>1</sup>, античные — исследованы лучше, но, кажется, тоже недостаточно<sup>2</sup>. Правда, на этом фоне появляются книги (в том числе переводные), посвященные частным, но существенным вопросам русской метрики: свободному стиху и пограничным с ним формам [Орлицкий 2002], различным вариантам народного стиха [Бейли 2001; 2010; Лобанов 2007]. В нише же общетеоретического описания метрики в последние годы появилась разве что работа [Квятковский 2008], архаичная по методу и представляющая по большей части историческую ценность. Рецензируемая монография, кажется, призвана восполнить отсутствие подобных работ, однако едва ли можно сказать, что поставленная задача была решена вполне удачно.

Яркая черта книги состоит в том, что автор в целом избегает устоявшейся стиховедческой терминологии. Для читателя, не имеющего предварительного знакомства с авторской концепцией, эта особенность книги выглядит скорее как недостаток — в частности, она делает структуру книги непрозрачной. Открывает том глава, посвященная стих о б р а з у ю щ и м средствам, к которым автор относит ритм и мерность речи. Далее речь идет о с и л л а б и ч е с к о м ритме, под которым подразуме-

меваются «членение речи на сегменты одинакового слогового объема» (с. 15; он противопоставлен ф р а з о в о м у ритму, основанному на синтаксическом параллелизме). Рассматриваются с т и х о м а р к и р у ю щ и е средства [«приемы, служащие выделению начала и концовки стиха с целью подчеркнуть вертикальный <= членение на соизмеримые отрезки-строки. — К. К.) <...> ритм» (с. 56)]. В главе «изотонический ритм» речь идет о ритме и метре в классическом понимании — в основном, на материале русской силлабо-тоники. Отдельно рассматриваются силлабическая система стихосложения<sup>3</sup> и пограничные явления между прозой и стихом. Кроме того, книга включает главы, посвященные семантизации поэтических форм и поэтическим вольностям (*licentiae*), которые всегда были обделены вниманием русских стиховедов (эти главы можно отнести к числу наиболее удачных).

К сожалению, теоретические положения книги формулируются в основном на русском материале: иноязычные стиховые традиции привлекаются редко и несистематично<sup>4</sup>. При этом охват иноязычных теоретических сочинений, на первый взгляд, поражает: кажется, автор изучил всё (или почти всё), что хоть как-то связано с устройством стиха как такового, включая работы стиховедов XVII — первой половины XX в. В качестве источника мнений по тому или иному вопросу используются, в основном, англоязычные источники<sup>5</sup>, но также привлекаются французские и немецкие.

Отечественная стиховедческая литература при этом странным образом оказывается в тени: классические работы М. Л. Гаспарова цитируются явно неохотно, а такой крупный стиховед, как М. И. Шапир, вообще ни разу не упомянут на страницах книги. Это отсутствие особенно болезненно ощущается при анализе множества сбивчивых определений ритма (с. 135–144, 151–155), относящихся не к организации языкового материала, а, скорее, к его перцепции (здесь же говорится о «семантическом», «визуальном» и других типах ритма). В то время как, например, в статье «Metrum et rhythmus sub specie semioticae» дается позитивное определение Ритма (с прописной буквы) как «общей упорядоченности звукового строения стихотворной речи» и ритма (со строчной буквы) как «реального звукового строения стихотворной строки» [Шапир 1990: 63–87; 2000: 93–94]. В рецензируемой работе ритм описывается как основное «стихообразующее» средство, а метр понимается в узком смысле — как абстрактная схема силлабо-тонических и классических квантитативных размеров и только их (правда, соответствующие определения нигде не эксплицируются).

На этом фоне различаются г о р и з о н т а л ь н ы й (изотонический) и в е р т и к а л ь н ы й ритмы. Под горизонтальным понимается «симметричное чередование ударных и безударных слогов», под вертикальным — «членение речи на равные или приблизительно равные по длине сегменты»

(с. 13). Надо сказать, что приведенные определения не сильно отличаются от тех, что автор цитирует в ироническом ключе (не говоря уже о том, что ударность в стихе типологически нерелевантна). При этом заключается, что «стихообразующей фигурой является не повтор, а членение речи на соизмеримые сегменты» — и з ó к о л о н ы (с. 16). Для случаев, где членение такого рода затруднено, вводится понятие синтаксического изоколона, то есть членения текста строго по границам синтагм (с. 17; эта точка зрения восходит к взглядам А. А. Потебни на устройство былинной метрики).

Однако анализ конкретных текстов расходится с теорией. Так, анализируется фрагмент былины из сборника Кириши Данилова, где, согласно автору, «иных стихомаркирующих средств (кроме изоколов — К. К.) не было: ни звуковых (...) ни графических» (с. 17):

Говорит тут Василий Буслáевич:  
 «Гой еси вы, мужики новогóрдския,  
 Бьюсь с вами о вели́к заклад:  
 Напущаюсь я на весь Нов-город битися-дрáтися  
 Со всею дружиною хорóброю —  
 Тако вы мене с дружиною побьёте Новым-гóрдом,  
 Буду вам платить дани-выходы по смёрть мою,  
 На всякой год по три ты́сячи;  
 А буде же я вас побью и вы мне покорíтися,  
 То вам платить мне такову́ же дань!»

*Про Василья Буслáева*

По мнению автора, здесь «дактилические клаузулы функционально чередуются с мужскими» (с. 17). Однако это не так: если согласиться с тем, что границы «строк», имеющие позднейшее происхождение, соответствуют границам колов, то можно заметить, что в каждом колоне (= строке) присутствует ударная константа на третьем слоге от конца строки, и тем самым рассматриваемый фрагмент содержит только дактилические клаузулы. Действительно, традиционно клаузула понимается как ударная константа в совокупности с теми слогами, что следуют за ней [Квятковский 1966: 133], а не просто как позиция последнего (реального) ударения в строке. Следовательно, нельзя сказать, что синтаксическое членение — единственный «ограничитель» колов в рассматриваемом тексте. При этом в народной поэзии есть примеры куда более неурегулированных ритмических форм, в которых действительно нарушается позиция ударной константы.

Говоря о соизмеримости колов в былинных стихах, автор решает спор между А. А. Потебней с его понятием «синтаксической стопы» (колона) и А. Х. Востоковым с его привязкой к ударениям [Востоков 1817: 144–145] в пользу Потебни. Однако не совсем ясно, противопоставлены ли эти точки зрения друг другу. Инструмент анализа Востокова а priori тоньше: он позволяет

с о п о с т а в и т ь народный стих с литературным по одному из параметров — числу ударений в стопе. Теория же Потебни ведет к его изолированному рассмотрению — вне связи с русскими стихотворениями другой структуры. При таком подходе становится неясно, почему возможны метрически узнаваемые имитации народных размеров, ведь гипотетически синтаксический изоколон может быть любой длины и просодической структуры, но в былинах наблюдаются далеко не все из мыслимых ритмических типов. Также отметим, что не учтены такие важнейшие работы по русскому былинному стиху, как статьи Н. С. Трубецкого и Р. О. Якобсона [Trubeckoj 1937<sup>6</sup>; Jakobson 1952].

В параграфе «Безрифменный стих» (с. 283–295) автор возвращается к проблеме народного стихосложения, повторяя часть прежних аргументов, но при этом относя к одному «метрическому» (дисметрическому<sup>2</sup>) классу стих «Беовульфа», русских былин и «Слова о полку Игореве». Последнее совсем странно, ведь никакой ритмической константы в прозе «Слова» до сих пор обнаружено не было, тогда как строгая интерпретация стиха «Беовульфа» была предложена в классической работе М. Халле и С. Дж. Кейсера [Halle, Keyser 1971: 147–164] (см. также [Halle, Fabb 2008: 263–267])<sup>7</sup>. Кроме того, ряд примеров просто неправильно интерпретирован:

|  |         |
|--|---------|
| Выходили мужички да тут черниговски    | 2.3.3.2 |
| И отворяли-то ворота во Чернигов-град, | 3.3.3.2 |
| А й зовут его в Чернигов воеводу.      | 2.3.3.2 |
| Говорит им Илья да таковы слова:       | 2.2.3.2 |

Ритмические схемы — наши. Автор же анализирует этот отрывок как 3/4 ударный стих с переменной дактилической/мужской клаузулой, и в этой неурегулированности усматривает доказательство его «синтаксической» природы (с. 287). Но фрагмент сразу превращается в 3-иктный тактовик (ритмически почти совпадающий с пеонами III и IV), если считать клаузулу дактилической, а клитики — неполноударными. Таким образом, этот отрывок не менее «метричен», чем большинство русских литературных дольников и тактовиков.

Нежелание типологизировать различные народные размеры приводит к тому, что автор объединяет такие разные стилизации былинного стиха, как «Илья Муромец» Карамзина, «Песни западных славян» Пушкина и «Песню про царя Ивана Васильевича...» Лермонтова в один класс (с. 283–294), хотя они принципиально разнородны метрически. Карамзин использует упрощенную вариацию былинного стиха, совпадающую с XЗд, Пушкин — 3-иктный тактовик с женским окончанием, а Лермонтов — куда более неурегулированный тонический метр. Там же со ссылкой на В. Е. Холшевникова читаем следующую фразу: «народные размеры А. С. Пушкина до сих пор остаются в какой-то мере научной загадкой» (с. 294; далее цитата из «Сказки о рыбаке и рыбке»). Это весьма странно, учитывая, что размер

«Песен западных славян» и «Сказки...» был позаимствован из переводов сербского эпоса, сделанных А. Х. Востоковым в первой половине 1820-х годов в согласии с представлениями последнего о структуре народного славянского стихосложения (кстати, не раз эксплицированными и в рамках этой книги). Кажется, это давно не является «научной загадкой»<sup>8</sup>.

В главе, посвященной «силлабическому ритму», рассматриваются п е р е н о с ы и ц е з у р ы как средства его подчеркивания, противопоставляющие стих прозе. Разговор о переносе (enjambement) позволяет актуализировать понятие «двойной сегментации» [Бухштаб 1973: 110–111], однако почему-то обойдена известная полемическая работа М. И. Шапира «„Versus“ vs „prosa“» [Шапир 1995; 2000: 36–75], где представлена убедительная критика применимости принципа двойной сегментации к анализу различия стиха и прозы.

Автор критикует модель иерархии сравнительной тесноты синтаксических связей, предложенную в работе [Гаспаров 1979], задавая по сути правомерные вопросы вроде «логично ли присваивать одно и то же количество баллов случаям сильного и слабого глагольного управления?» (с. 28), однако в работе М. И. Шапира о ритме и синтаксисе ломоносовской оды [Шапир 2000: 164–166] данная иерархия уже существенно уточнена и включает, в том числе, и случаи, когда «межстиховая граница рассекает морфологическое слово» (им уделяется основное внимание в данном разделе)<sup>9</sup>. Остальные же типы переносов рассматриваются в терминологии *rejet / contre-rejet*, и здесь можно найти ряд интересных наблюдений относительно взаимодействия синтаксического и стихового членений (с. 31–36): например, выделение у п о р я д о ч е н н о г о переноса (с. 32–33), замечание о способности переноса играть системообразующую функцию в распатанных системах стихосложения (с. 35) и др.

Достаточно тонок анализ различных трактовок ц е з у р ы: «артикуляционная» интерпретация цезуры («пауза в стихе») отвергается в пользу «метрической», когда под цезурой понимается словораздел в некоторой позиции строки (правда, ни слова не говорится о его регулярности). Предлагается типология цезуры: по положению в строке (ближе к началу, в середине, ближе к концу), по количеству цезур в строке (бинарная, тернарная, множественная<sup>10</sup>).

Однако при анализе конкретных примеров возникают вопросы: так, автор полагает, что в «лесенке» Маяковского наблюдается множественная цезура: «⟨...⟩ цезурование у В. В. Маяковского не всегда подчинено членению стихов на соизмеримые отрезки как условию симметричной вертикальной ритмовки; более того: отрезки эти нарочито неравнообъемны, что соответствует естественным ритмам живой разговорной речи» (с. 39). Кажется, не вполне корректно ассоциировать графическую парцелляцию строк с цезурным членением: цезура должна быть (с некоторыми оговорками) регулярна [ср. Гаспаров 2001: 83–84], иначе непонятно, что отличает ее от обычно-

венного словораздела (даже если он по тем или иным причинам подчеркнут графикой стиха). Взгляд же на парцелляцию Маяковского как на средство избегания «монотонии» был популярен до появления работы М. Л. Гаспарова, автор которой приходит к прямо противоположному выводу: «⟨...⟩ у Маяковского господствующие типы распределения межсловесных синтаксических связей фиксируются „лесенкой“ и тем самым приобретают ритмическую значимость; отступления от них ощущаются как „ритмический курсив“ или „синтаксический курсив“» [Гаспаров 1981: 166; 2004: 50].

Интересным представляется фрагмент, посвященный маркированию позиции цезуры в стихе («инструментальные типы цезуры», с. 40–42): здесь объединены графическая маркировка (запятая, тире, двоеточие, графическая сегментация<sup>11</sup>) и цезурные эффекты<sup>12</sup>. В этом контексте автор говорит, например, о маркировке позиции цезуры «спондеем» (с. 40; частный случай цезурного усечения). Однако пример из второй сатиры Кантемира смотрится в таком контексте странно:

Независтлив, ласков нрав, | не гневлив, беззлобен.  
Веришь ли, что всяк тебе | человек подобен?

«Спондей» здесь можно признать только, если считать, что весь текст написан хореем с цезурными усечениями (XЗм|XЗж), однако и сам автор не возражает против того, что это силлабический 13-сложник. Очевидно, что в этом случае нельзя по умолчанию предполагать, что первый слог после цезуры сильный, даже если строка по расположению ударений совпадает с одной из ритмических вариаций хорая.

Автор приходит к выводу, что разница в слоговом объеме стиха является одним из главных системообразующих средств «силлабической ритмовки» (с. 49–55). В один из предлагаемых типов соотношения длинных и коротких строк попадает х о к к у (с его чередованием 5+7+5 слогов, с. 50). Автор указывает, что создателем этой формы был Мацуо Басё (松尾芭蕉), но говорить о том, что этот классик японской поэзии «изобрел» хокку, не совсем корректно. Название хокку (發句) было закреплено для обозначения первой строфы японской песни р э н г а (連歌), которая в некоторых случаях могла употребляться изолированно. Для Басё эти две формы еще не были четко отделены друг от друга. В то же время изолированное трехстишие подобной слоговой структуры традиционно именуется х а й к у (俳句), и именно о хайку говорится на этих страницах [хотя сам термин хайку был предложен Масаока Сики (正岡子規) только в конце XIX века<sup>13</sup>].

«Стихообразующие» средства дополняются «стихомаркирующими», которые определяются как «приемы, служащие выделению начала и концовки стиха с целью подчеркнуть вертикальный (фразовый или силлабический)

ритм» (с. 56). При этом приемы, служащие выделению *начала* стиха, не рассматриваются, а здесь уместно было бы вспомнить богатую традицию позднеантичного и средневекового акростиха<sup>14</sup>, даже если не говорить о более маргинальных формах, проходящих по ведомству комбинаторной поэзии<sup>15</sup>.

По мнению автора, историческим источником рифмы являются г о м е о т е л е в т ы — созвучия концовок синтагм, возникающие за счет совпадения их грамматической структуры. При этом предполагается, что «созвучие гомеотелевтов <...> с грамматической рифмой носит случайный характер» (с. 60). Это, безусловно, так, однако сосредотачиваясь на классификации рифм по различным параметрам, автор забывает, что рифма, прежде всего, — системное понятие, и то, «что является рифмой в стихе, не обязательно будет рифмой в прозе, и наоборот» [Шапир 2000: 77]. М. И. Шапир также отмечал, что рифмой называется «любой фонетический или графический повтор, повышающий синтагматическую связность между собственно стиховыми одноуровневыми парадигматическими единицами (такими, как полустипхи, стихи, строфы и т. д.)» [Шапир 2000: 83]. Диссонансная рифма *слова*<sup>N</sup>: *слева*<sup>ADV</sup> из стихотворения Маяковского «Рабочим Курска...» (1923)<sup>16</sup> интерпретируется в рецензируемой книге не как рифма, а как гомеотелевт (с. 125), хотя очевидным образом грамматические характеристики этих словоформ различны. В то же время известно, что диссонанс прекрасно справляется с системной функцией рифмы в английской поэзии XX в. [Гаспаров 1989: 223]. Кроме того, диссонансные созвучия начиная с 1910-х гг. достаточно активно употребляются и в русском стихе. Показательный пример сплошного употребления диссонансной рифмовки — книга В. Шершеневича «Итак итог» (1926), целиком построенная на диссонансных созвучиях.

Сходным образом в книге обсуждается и понятие *разноударной* *рифмы* (с. 81–82), причем этому типу созвучия вообще отказывается в праве называться рифмой: автор не допускает возможности «несовпадения ударных гласных в рифме». При этом разноударные рифмы прекрасно выполняют свою системную функцию, например, в русской силлабической поэзии XVII в., для которой имеет смысл говорить о так называемой «силлабической» рифме [ср. Гаспаров 1984: 50–52], то есть о системном совпадении фиксированного количества слогов в конце строки вне зависимости от позиции финального ударения. Однако игнорирование автором системной функции рифмы заставляет не обращать внимания на подобные случаи или считать их созвучиями какой-то иной природы. Кроме того, такой тип рифмы встречается и в русском фольклоре (в частушках), откуда он иногда заимствуется в литературные стилизации [ср. Гаспаров 2001: 70–71].

Более сложный случай — рифмовка, при которой формально нарушается ударная константа, — игнорируется. Видимо, потому, что ее существ-

вание несколько неудобно для «гомеотелевтической» гипотезы. А в английской и немецкой поэзии такой тип рифмы крайне распространен, да и в русской (под немецким влиянием) они встречаются еще в XIX в. Например, у И. Борна в стихотворении «На случай наводнения» (1802) читаем:

Скажи, зачем о гневный Посидон!  
Идешь на брань?  
Се славный град Петров, не Илион,  
Забывший дань.  
Не слышишь стон, взносящийся до звезд,  
Отчаянных,  
Не видишь слез отцовских и невест  
О избранных.<sup>17</sup>

На первый взгляд рифменная пара *отчаянных* : *избранных* представляет собой дактилическую диссонансную рифму. Контекст же требует мужского, а не дактилического окончания в четных строках. На самом деле здесь в позиции ударной константы возникает *п о л у д а р е н и е* (Nebenton), за счет которого рифма остается мужской [ср. Гаспаров 2001: 70–71]. Следуя логике В. П. Москвина, в этом созвучии можно увидеть только гомеотелевт (благо, здесь грамматические формы действительно совпадают), однако тогда окажется, что огромный массив немецкой и (в меньше степени) английской поэзии рифмован спорадически.

Вообще говоря, существование и восприятие рифмы в стихе обусловлено поэтической традицией, чего нельзя сказать о созвучиях вообще, классификация которых в той или иной степени выводима из фонетической структуры языка. Без учета системной природы рифмы обсуждение того, какие типы созвучий можно считать рифмой, а какие — нет, лишено смысла, так как созвучие делает рифмой не его фонетическая структура как таковая, а его системная функция, связанная с положением в конце строки. Системный характер рифмы можно проиллюстрировать примером арабского стихосложения, где требования к рифмующимся созвучиям гораздо менее жестки, чем в европейской поэтике. Например, ударные *u* и *i* иногда могли смешиваться «вследствие переднего (...) оттенка семитского *u*» [Юшманов 1928: 33]. Таким образом, в этой системе при определенных условиях возможны созвучия не только на *a*, *u* и *i*, но и на *u/i*. В то же время они выполняют системную функцию, вполне аналогичную рифме европейского стихосложения<sup>18</sup>. Похожая ситуация обнаруживается и в гораздо более привычном немецком стихе (рифмы типа *Stille ~ Hülle*).

При всём сказанном больше всего вопросов с точки зрения адекватности инструментов анализа вызывает раздел *об и з о т о н и ч е с к о м р и т м е*. Здесь отстаивается наиболее ригористичный вариант «стопной» модели сти-

ха. Это значит, что фактически строка любого стихотворного текста понимается как состоящая из комбинации стоп ямба, хорей, анапеста, дактиля и амфибрахия. Проблемы начинаются, как только речь заходит о понятии анакрუსы: «К примеру, в стихах, построенных на ямбе или амфибрахии, каждая строка открывается „однодольной анакрусой“:

Род|ник между ними из почвы бесплодной,  
Жур|ча, пробивался водою холодной <...>

Однако в этом случае „мелодию“ приведенного двустопия придется признать построенной не на амфибрахии, а на дактиле <...> Членение стихового ритма, в результате которого амфибрахий, как по маговению волшебной палочки, превращается в дактиль, а ямб — в хорей, является произвольным, поэтому принять его нельзя» (с. 182; разрядка моя. — К. К.). Логика этого пассажа уловить непросто<sup>19</sup>. Известно, что анакруса — это то, что отличает разные двусложные и трехсложные стопы друг от друга, и едва ли в этом можно усмотреть «произвольность». Например, свободная замена строк анапеста на строки амфибрахия в английской поэзии объясняется, прежде всего, свободным варьированием величины анакрусы в английском анапесте (1-2 слога).

Следование букве стопной теории порой приводит к странным выводам: «Ритмически амбивалентными являются <...> и некоторые изотонические метры <...> Так, амфибрахий может быть интерпретирован как сочетание ямба и анапеста, то есть случай полиметрии» (с. 188). Точка зрения на амфибрахий как комбинацию ямба и анапеста имеет свою историю [ср. Гаспаров 1984: 70], однако в настоящее время должна быть признана архаичной. К тому же ритмическо́й амбивалентности тут нет и в помине, так как схема расположения реальных ударений и всех других мыслимых параметров, составляющих ритм, у них тождественна. Разница может быть обнаружена только в метрическо́й интерпретации, то есть в абстрактной схеме, поставленной им в соответствие. Другими словами, автор и здесь не вполне разделяет метр и ритм.

Отдельно рассматривается вопрос о статусе спондея, которому отказывается в праве считаться стопой: «спондей представляет собой лишь столкновение ударных слогов — вне зависимости от того, в какой метрической позиции оно происходит: внутри стопы или же на стыке двух стоп» (с. 174). Для большинства случаев это определение действительно верно, но и в нем сказывается непоследовательность в различении метра и ритма: кажется, надо разделять спондей<sub>1</sub> как имя определенной ритмической формы, и спондей<sub>2</sub>, представляющий собой отдельный метрический тип (с «вырожденным» ритмом, так как пиррихии в таком метре будут невозможны). Ср. «Возвращение вождя» (1921) Марины Цветаевой [Гаспаров 2001: 126–126]:

Конь — хром,  
 Меч — ржав.  
 Кто — сей?  
 Вождь толп.

С некоторой натяжкой можно считать эти строки ритмической вариацией одноstopного ямба (или амфибрахия) или комбинацией двух усеченных на слог хорейческих стоп<sup>20</sup>, однако сохранение такой ритмической схемы на протяжении всего текста заставляет относить это явление к сфере метрики, а не ритмики, и самой простой интерпретацией будет именно спондеическая.

Однако лишь при анализе неканонических метров данный вариант стопной теории демонстрирует свою полную теоретическую беспомощность. Кажется, теоретическое осмысление дольника и тактовика, в том числе в работах М. Л. Гаспарова [Гаспаров 1968; 1974: 220–371], относится к наиболее ярким страницам отечественного стиховедения. Но автор почему-то игнорирует эти исследования, полемизируя с воззрениями В. Я. Брюсова, С. П. Боброва, А. П. Квятковского и Г. А. Шенгели, использовавших в целом куда менее строгие методы изучения стиха (с. 310–312). При этом В. М. Жирмунский, также внесший значительный вклад в исследование русских тонических метров, в этом разделе вовсе не упоминается.

Доляник предлагается трактовать как «стопную полиметрию». Так, хрестоматийный дольник Блока в разметке В. П. Москвина выглядит так:

|                              |        |
|------------------------------|--------|
| Вхожу  я в тем ные хра мы,   | ЯЯАн·я |
| Соверша ю бед ный обряд.     | АнЯАн  |
| Там жду  я Прекрас ной Да мы | ЯАнЯ·я |
| В мерца ньи крас ных лампад  | ЯЯАн   |

Очевидно, такой способ интерпретации не предполагает различения разных тонических метров (или же такое различие должно быть чрезмерно громоздким). Максимум, что возможно при таком подходе, — указание стопности такого стиха. С другой стороны, те же строки могут быть и по-другому разбиты на стопы. Например, так: ЯЯАн·я = АфДХ, АнЯАн = АнАфЯ, ЯАнЯ·я = АфАфХ и т. п. В рамках этой системы записи можно представить только ритмическую схему строки. Вопрос же о метрической схеме остается открытым и не снимается использованием ярлыка «стопная полиметрия», так как и полиметрия (любого рода) не дисметрическое, а метрическое образование (с чем автор, кажется, вполне согласен). Для записи же ритмической схемы такая форма едва ли наглядна.

К сожалению, в рецензируемой книге встречаются и просто грубые ошибки. Например, хрестоматийное стихотворение Державина «Снигирь» (1800) в пику М. Л. Гаспарову интерпретируется как «стопный логоэд, основанный на строгой хоридактилической схеме „ДХДХ“<sup>21</sup>» (с. 310), хотя этот

текст можно считать близким дольнику вовсе не из-за цезурных усечений<sup>22</sup>. Дело в том, что в этом стихотворении сначала происходит «асимметрический сдвиг цезуры» (*С кем мы пойдем | войной на Гиену?*), а затем устранение ожидаемого цезурного эффекта (*Полно петь песню | военну, снигирь!*) [Гаспаров 1974: 73–74]. «Строгая схема» оказывается не такой уж строгой, если принимать во внимание весь текст стихотворения, а не только те строки, что легко поддаются интерпретации.

Кроме того, неясно, как при таком подходе обращаться с теми ритмическими формами (нелогаэдического) дольника, в которых возникает четырехсложный междуударный интервал, не нарушающий соизмеримость строк (напр., так называемая V форма в 3-иктном дольнике [ср. Гаспаров 1968: 68–69]). Так, у М. Волошина (1914):

|                              |         |
|------------------------------|---------|
| В эту ночь я буду лампадой   | 2.1.2.1 |
| В нежных твоих руках...      | 0.2.1.0 |
| Не разбей, не дыши, не падай | 2.2.1.1 |
| На каменных ступенях...      | 1.4.0   |

Следуя формализму В. П. Москвина, мы не можем оставить интервал .4 (= .2.1., .1.2.) «незаполненным»: 1.4.0 = ЯЯАн, АфЯЯ, ЯАнЯ или даже ЯХАн. Таким образом, одну из наиболее ярких ритмических особенностей дольника такая система записи выразить просто не в состоянии.

Однако наибольшая полемическая заостренность чувствуется в главе, посвященной тактовике<sup>23</sup>. В духе уже знакомой нам «стопной полиметрии» здесь анализируются «Полюбил, и не видел лица ее...» (1925) Э. Федорченко и «Сказка о рыбаке и рыбке» Пушкина (с. 313). При этом единственная строка, содержащая интервал .3. (*Полюбил и не спрашивал совета*, 2.2.3.1) интерпретируется как АНАНЯЯ·я, что нельзя воспринимать всерьез даже как ритмическую схему. Тем более, что 3-иктная строка превращена автором в 4-иктную — не иначе как для того, чтобы заполнить трехсложный интервал какой-нибудь «виртуальной» стопой (это при том, что автор ранее последовательно ориентировался на реальные ударения, а не на абстрактные и к т ы!).

Не менее странен анализ четверостишия С. Кирсанова:

Время велит за песню приняться,  
Вбей в шаг марш!  
Взглянем, как вырос за эти тринадцать  
Лет рост наш.

«В этом четверостишии наблюдаем чередование: 1) стопной полиметрии; 2) рубленной, а значит акцентно-аритмической речи, основанной на тройном спондее. Второй случай

представляет собой, по определению М. Л. Гаспарова [Гаспаров 1974: 277], дольник с „нулевыми интервалами“. Остается непонятным, чем „дольник с нулевыми интервалами“ отличается от спондеического стиха» (с. 313; разрядка моя. — К. К.). Напомним, что автор не признает спондей отдельной стопой, но трактовке четных строк этого катрена как «спондеического стиха» это почему-то не мешает. Кроме того, странно звучит определение спондеических строк как «акцентно аритмических»: ритм здесь совпадает с метром, но едва ли отсутствует. Неточна и ссыла на М. Л. Гаспарова: в указанном фрагменте ученый говорит о появлении *отдельных* нулевых интервалов в дольнике И. Уткина и К. Симонова, но вовсе не о «сплошном спондее» такого рода [ср. Гаспаров 2001: 126]. В довершение, нечетные строки обозначены как «хоридактиль» — видимо, за счет женского окончания. Можно предположить, что правильнее интерпретировать данный отрывок как своеобразный строчный логоэд [Гаспаров 1974: 71–73; ср. Плуныан 2010: 301] со схемой *Дк4ж + Спондей3м*<sup>24</sup>.

В заключение можно отметить, что автор практически никогда не учитывает историю стиховедения, не принимает в расчет того, что многие положения теории стиха неоднократно пересматривались и уточнялись. Так, определение дольника, данное М. Л. Гаспаровым в 1968 г., в книге может быть «перекрыто» высказываниями А. П. Квятковского (с. 312), появившимися в печати раньше (1966) и относящимися к совершенно другим научным реалиям. Таким образом, в интерпретации В. П. Москвина стиховедение оказывается компендиумом принципиально равноправных точек зрения, существующих как бы вне времени. При таком подходе анализ метрически сложных случаев неизбежно становится неоднозначным и неубедительным, а главное — бессмысленным: стиховеды XIX или начала XX в. не в состоянии ничего сказать о том, как изменилась русская метрика за последние сто лет, а изменения эти более чем существенны. Кажется, в случае такого «плюрализма» стиховедческая наука рискует утратить свое позитивное содержание, которое создало ей славу одной из наиболее точных областей современной филологии.

Игнорирование современного состояния науки делает рецензируемый труд практически бесполезным для исследователя, работающего в рамках современного, «точного» стиховедения. Еще менее его можно рекомендовать в качестве учебного пособия, так как ни научить основам метрического анализа, ни предложить стройную теоретическую картину устройства стиха он не в состоянии. При этом книга в какой-то степени сохраняет ценность как источник сведений о стиховедческих интуициях прошлого, но такое прочтение заставляет отбросить всё авторское теоретизирование, которое чаще всего оказывается слишком уязвимым.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Некоторым исключением является книга Д. В. Фролова [1991], в которой рассмотрена классическая арабская система стихосложения (عَرُوضٌ 'arūd), а на западе — работа М. Халле и Н. Фабба [Halle, Fabb 2008], где, правда, большее внимание уделяется интерпретации различных метрических систем с помощью предлагаемого авторами формального метода [ср. Корчагин 2010]. Отметим также перевод фундаментального персидского трактата [Шамс ад-Дин 1997], однако пока издан только второй его том, содержащий главы о рифме.

<sup>2</sup> Здесь можно указать на перевод классического труда Б. Снелля [1999] и мало-доступную, к сожалению, монографию А. Е. Кузнецова [2006].

<sup>3</sup> Здесь автор, правда, почему-то излагает устаревший взгляд на соотношение русской силлабики и силлабо-тоники: «смена (русских) систем стихосложения была продиктована (...) исключительно языковыми причинами» (с. 254). Неясно, однако, почему подобная смена не произошла в таком же полном объеме, например, в украинском стихе, который лингвистически практически тождествен русскому. Видимо, не всё в этом процессе так однозначно.

<sup>4</sup> Заметим, что примеры такого рода приводятся почти исключительно в переводе. Кроме того, имя переводчика и год издания перевода никогда не указываются. Всё это несколько подрывает доверие к используемому автором иноязычному материалу.

<sup>5</sup> Напомним, что М. А. Гаспаров в частной переписке отрицательно оценивал состояние английского и американского стиховедения: «Сейчас она (М. Тарлинская. — К. К.) автор двух единственных на свете научных книг по английскому стихосложению, одна сухая, другая увлекательная, но ни ту, ни другую не читают, потому что здесь (в США. — К. К.) такая же тимофеевщина наизнанку, как была у нас, концепции дороже фактов» [Гаспаров 2008: 139].

<sup>6</sup> См. также русский перевод: [Трубешкой 1987].

<sup>7</sup> Согласно Халле и Кейсеру, в стихе «Беовульфа» учитываются только те словесные ударения, которые сопровождаются аллитерациями (эта позиция соответствует и к т у в аллитерационном стихе). Это позволяет заключить, что вся поэма состоит из 2/3-иктных строк определенной силлабической структуры.

<sup>8</sup> Отметим, что вопрос о метре «Песен западных славян» активно обсуждался в ту эпоху существования стиховедения, когда представление о тактовике как о самостоятельном тоническом метре еще не было выработано. Участие в этой дискуссии приняли такие крупные исследователи, как Б. И. Ярхо, С. П. Бобров и А. Н. Колмогоров. Обзор истории вопроса см. в статье [Гаспаров 1975].

<sup>9</sup> Отметим также фундаментальную работу [Шапир 2003] (разумеется, проигнорированную автором), где применение этого метода анализа дает результаты, крайне важные для истории стиха.

<sup>10</sup> Не совсем понятно, почему множественная цезура противопоставлена тернарной. Оба этих типа очень редки, хотя тернарный, конечно, встречается несколько чаще.

<sup>11</sup> Здесь имеется в виду разбивка на две строки. Мы можем дополнить этот список «множественным пробелом» в позиции цезуры: например, у Вяч. Иванова в стихотворении «Атика и Галилея» (1908).

<sup>12</sup> Мы пользуемся этим термином вслед за работой В. А. Плунгяна [2005]. Отметим, что известное стихотворение Бальмонта «Я мечтою ловил уходящие тени...» почему-то анализируется как «полиметрический стих, построенный по метрической схеме ‘анapest + ямб’» (с. 314), что странно, поскольку более естественно интерпретировать его как анапест с цезурными наращиваниями в четных строках (Ан4ж + Ан2ж | Ан2м).

<sup>13</sup> См., например, [Горегляд 1997: 349].

<sup>14</sup> См., например, [Гаспаров 2001: 23–27].

<sup>15</sup> Наиболее подробный на сегодняшний день обзор этих форм на русском языке можно найти в недавней монографии [Бонч-Осмоловская 2009].

<sup>16</sup> Отметим, что источником этой рифмы, видимо, являются следующие строки В. Хлебникова (из стихотворения «Вечер. Тени...», 1908): *И скорее справа, чем правый, // Я был более слово, чем слева.*

<sup>17</sup> Цитируется по изданию [ПР 1979: 190]. Сходные опыты можно найти и у русских поэтов второй половины XX в. — например, у Н. Горбаневской, в принципе, ориентированной на традиционную силлабо-тоническую метрику.

<sup>18</sup> Вообще арабо-персидский материал проникает в книгу в редуцированном виде: в качестве примера т а в т о р и ф м ы приводится р е д и ф (с. 92) и кратко характеризуется форма газеллы. Отметим также искаженную графику арабских названий: они записаны слева направо, хотя должны быть, естественно, наоборот.

<sup>19</sup> Догматическая привязанность к классической «стопной» терминологии заметна и в других местах книги: «усеченные дактилические стопы [в клаузуле] звучат как хорейские» (с. 185). Не совсем ясно, чем логика этого рассуждения отличается от приведенной критики понятия анакруссы.

<sup>20</sup> Такой метод анализа также применяется в работе. Вот что говорится о четных строках элегического дистиха: «⟨...⟩ в гекзаметре для маркировки концов стихов и полустийшии применяются усеченные хорейские стопы, заметные на фоне дактиля» (с. 185). Отметим, что четные строки элегика традиционно называются п е н т а м е т р о м и н е м о г у т быть смешаны с гекзаметром, не имеющим в своем классическом виде таких ритмических вариаций (как в античном стихосложении, так и в его новоевропейских имитациях).

<sup>21</sup> Мы бы написали Д2ж | Д2ж.

<sup>22</sup> Вообще-то такой вариант дактиля встречается и у других поэтов XVIII — начала XIX в. (ср. «Оду российским солдатам...» Н. П. Николаева, «К спокойствию» В. В. Пугаева и др.).

<sup>23</sup> Напомним, что, согласно М. Л. Гаспарову, в тактовике интервал между иктами составляет 1-3 слога [Гаспаров 1974: 305–315; 2001: 153].

<sup>24</sup> При этом неясно, насколько правомерно называть подобную «односложную стопу» спондеем. Дело в том, что античный спондей количественно был равен четырем морам, а его силлабо-тоническая имитация — двум слогам. М. Л. Гаспаров, например, обходит этот скользкий терминологический вопрос, предпочитая говорить об «односложных стопах» [Гаспаров 2001: 125–126].

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Бейли, Дж.: 2001, *Избранные статьи по русскому народному стиху*, Москва.  
 Бейли, Дж.: 2010, *Три русских народных лирических размера*, Москва.

- Бонч-Осмоловская, Т. Б.: 2009, *Введение в литературу формальных ограничений*, Москва.
- Бухштаб, Б. Я.: 1973, 'Об основах и типах русского стиха', *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, [vol.] XVI, 96–118.
- Востоков, А.: 1817, *Опыт о Русском стихосложении*, Издание 2-е, значительно пополненное и исправленное, С.-Петербург.
- Гаспаров, М. Л.: 1968, 'Русский трехударный дольник XX века', *Теория стиха*, Ленинград, 59–106.
- Гаспаров, М. Л.: 1974, *Современный русский стих: Метрика и ритмика*, Москва.
- Гаспаров, М. Л.: 1975, 'Русский народный стих в литературных имитациях', *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, [vol.] XIX, № 2, 77–107.
- Гаспаров, М. Л.: 1981, 'Ритм и синтаксис: происхождение «лесенки» Маяковского', *Проблемы структурной лингвистики 1979*, Москва, 148–168.
- Гаспаров, М. Л.: 1984, *Очерк истории русского стиха: Метрика; Ритмика; Рифма; Строфика*, Москва.
- Гаспаров, М. Л.: 1989, *Очерк истории европейского стиха*, Москва.
- Гаспаров, М. Л.: 2001, *Русский стих начала XX века в комментариях*, Издание 2-е (дополненное), Москва.
- Гаспаров, М. Л.: 2003, *Очерк истории европейского стиха*, Издание 2-е (дополненное), Москва.
- Гаспаров, М. Л.: 2004, '«Лесенка» Маяковского', М. Л. Гаспаров, Т. В. Скулачева, *Статьи о лингвистике стиха*, Москва, 27–50.
- Гаспаров, М. Л.: 2008, *Ваш М. Г.: Из писем М. Л. Гаспарова*, Москва.
- Горегляд, В. Н.: 1997, *Японская литература VIII—XVI вв.: Начало и развитие традиций*, С.-Петербург.
- Квятковский, А. П.: 1966, *Поэтический словарь*, Москва.
- Квятковский, А. П.: 2008, *Ритмология: Ритмология русского стиха; Статьи и исследования 1920–1960-х годов; Стихотворения*, Составление, подготовка текста (с участием М. А. Амелина), комментарии И. Б. Роднянской, послесловие Д. Н. Давыдова, С.-Петербург.
- Корчагин, К. М.: 2010, '[Рецензия на книгу]: M. Halle, N. Fabb, Meter in Poetry: A New Theory, New York 2008', *Вопросы языкознания*, № 1, 138–146.
- Кузнецов, А. Е.: 2006, *Латинская метрика*, Тула.
- Лобанов, М. А.: 2007, *Стих быliny: Метрика. Семантика. Генезис*, С.-Петербург.
- Орлицкий, Ю. Б.: 2002, *Стих и проза в русской литературе*, Москва.
- Орлицкий, Ю. Б.: 2005, 'Гетероморфный (неупорядоченный) стих в русской поэзии', *Новое литературное обозрение*, № 73, 187–202.
- Плунгян, В. А.: 2005, 'К эволюции русской метрики: немонотонная силлабо-тоника', *Язык. Личность. Текст: Сборник статей к 70-летию Т. М. Николаевой*, Москва, 857–869.
- Плунгян, В. А.: 2010, 'Тонический стих Вячеслава Иванова: к постановке проблемы', *Вячеслав Иванов: Исследования и материалы*, С.-Петербург, вып. 1, 291–309.
- ПР 1979 — *Поэты-радищевцы*, Вступительная статья, биографические справки, составление и подготовка текста П. А. Орлова, Примечания П. А. Орлова, Г. А. Лихоткина, Ленинград 1979.

- Снелль, Б.: 1999, *Греческая метрика*, Перевод Д. Торшилова, Москва.
- Трубецкой, Н. С.: 1987, 'К вопросу о стихе русской былины', Перевод с польского А. М. Панченко, Н. С. Трубецкой, *Избранные труды по филологии*, Москва, 352–358.
- Фролов, Д. В.: 1991, *Классический арабский стих: История и теория аруда*, Москва.
- Шамс ад-Дин Мухаммад ибн Қайс ар-Рази [= شمس الدين محمد بن قيس الرازي]: 1997, *Свод правил персидской поэзии (ал-Му'джам фи ма'айир аш'ар ал-'аджам [= المعجم في معايير الأشعار العجم])*, Перевод с персидского, исследование и комментарий Н. Ю. Чалисовой, ч. II: О науке рифмы и критике поэзии, Москва (= Памятники письменности Востока [бывш. Памятники литературы народов Востока], CVI).
- Шапир, М. И.: 1990, 'Metrum et rhythmus sub specie semioticae', *Даугава*, № 10, 63–87.
- Шапир, М. И.: 1995, '«Versus» vs «prosa»: пространство-время поэтического текста', *Philologica*, т. 2, № 3/4, 7–47.
- Шапир, М. И.: 2000, *Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII–XX веков*, Москва, кн. 1 (= *Philologica russica et speculativa*; Т. I).
- Шапир, М. И.: 2003, 'Три реформы русского стихотворного синтаксиса: (Ломоносов — Пушкин — Иосиф Бродский)', *Вопросы языкознания*, № 3, 31–78.
- Юшманов, Н. В.: 1928, *Грамматика литературного арабского языка*, Под редакцией и с предисловием И. Ю. Крачковского, Ленинград.
- Halle, M., N. Fabb: 2008, *Meter in Poetry: A New Theory*, New York,
- Halle, M., S. J. Keyser: 1971, *English Stress: Its Form, its Growth, and its Role in Verse*, New York.
- Jakobson, R.: 1952, 'Slavic Epic Verse: Studies in Comparative Metrics', *Oxford Slavonic Papers*, vol. III, 21–66.
- Trubeckoj, N.: 1937, 'W sprawie wiersza byliny rosyjskiej', *Prace ofiarowane Kazimierzowi Wóycickiemu*, Wilno, 100–110 (= *Z zagadnień poetyki*; № 6).

**К. М. Корчагин**