

ИЗ ИСТОРИИ ФИЛОЛОГИЧЕСКОЙ НАУКИ

О ТРУДАХ МИРОСЛАВА ЧЕРВЕНКИ ПО ТЕОРИИ И ИСТОРИИ СТИХА (К ВЫХОДУ ПЕРВОГО РУССКОГО ИЗДАНИЯ ЕГО РАБОТ)

© 2013 г. С. Е. Ляпин, И. А. Пильщиков

Статья посвящена первому русскому изданию избранных трудов классика чешской филологии Мирослава Червенки (“Смысл и стих”, 2011). Авторы рассматривают работы Червенки по стиховедению, поэтике и семиотике культуры, обращая внимание на специфику их восприятия в российском, чешском и международном контексте.

This paper is devoted to the first Russian edition of a volume of selected articles by the classic of Czech philology, Miroslav Červenka (*Meaning and Verse*, 2011). The authors discuss Červenka’s works on the theory and history of verse, poetics and the semiotics of culture, and draw attention to the particularities of the reception of Červenka’s ideas in the Russian, Czech and international context.

Ключевые слова: Структурализм, формализм, стиховедение, поэтика, семиотика.

Key words: Structuralism, Formalism, verse studies, poetics, semiotics.

До позапрошлого года российские стиховеды и поэтологи, не владеющие чешским языком, знали Мирослава Червенку (1932–2005) в основном по нескольким статьям, напечатанным по-английски и по-немецки. Исключение составляли фундаментальные работы “Ритмический импульс чешского стиха” [1] и «“Фоническая линия” Мукаржовского...» [2], опубликованные по-русски, хотя и за пределами СССР. Поэтому для русского читателя сборник, подготовленный Т. Гланцем и К.Ю. Постоутенко [3], стал первым полноценным введением в научное наследие классика чешской филологии. Уже поэтому его появление – событие большое и значимое. Неудивительно, что оно вызвало живую реакцию: в ближайшем после выхода книги номере “Нового литературного обозрения” появилась заинтересованная рецензия К.М. Корчагина [4].

В книгу “Смысл и стих” вошли работы Червенки по стиховедению, поэтике и семиотике культуры. Разнообразие представленного материала позволяет оценить широчайший кругозор автора и его стремление к многоаспектному рассмотрению различных филологических проблем.

Обзор включенных в сборник статей мы начнем с работ по стиховедению.

* * *

Как исследователь стиха Червенка – явление исключительное. Никто до него не формулировал так ясно методологический принцип: строить

целостное описание стиха на основе предельной дифференциации факторов, формирующих стиховой ритм, и проводить их детальное рассмотрение, учитывая, “что конкретная форма ритмического импульса образуется как результат сложнейшего сцепления разнообразных мотивировок” [3, с. 100]. Червенка осуществил всё это на практике, в статье “Ритмический импульс чешского стиха” (1971) ему удалось “обвести взглядом с птичьего полета” чешские ямбы и хореи [3, с. 101]¹.

Исследование ритмического импульса чешского стиха по методологическому уровню и результатам ничем не уступает, а в чем-то даже превосходит классический труд К. Тарановского (“Руски дводелни ритмови”, 1953)². Сам Червенка, сравнивая собственный подход с подходом Тарановского, указал на два важнейших отличия: 1) “<...> мы придаем большее значение изучению языковых условий для реализации ритмического импульса <...>” и 2) “конкретную форму” импульса “мы не рассматриваем как результат действия самостоятельных законов” [3, с. 99]. Пункт 2 особенно значим, учитывая, что, в отличие, скажем, от лингвистики, в теории стиха говорить об автономных законах вообще не приходится [3, с. 99].

¹ При перепечатке статьи в обсуждаемом сборнике [3, с. 101] был утрачен семантически нагруженный курсив, имевшийся в первой русскоязычной публикации [1, с. 82].

² По-русски эта книга впервые вышла всего за год до появления сборника Червенки (см. [5]).

Можно привести такой пример. Червенка раздельно рассмотрел в чешском ямбе и хорее мужские и женские стихи и установил существенное различие их языкового фона; в результате оказалось возможным адекватно описать неизменный “ритмический стиль” ряда поэтов, своеобразно проявившийся в этих двух непохожих языковых условиях [3, с. 100–109]. Для русского стиха подобное до сих пор не сделано. Отсюда – искаженное представление о ритмике русского 4-стопного хорее. Тарановский считал, что в 4-стопном хорее действует “закон регрессивной акцентной диссимилиации”; на самом же деле в мужских строках языковая тенденция “регрессивная”, убывающая по амплитуде, а в женских и дактилических – “прогрессивная”, возрастающая [6]. Неучет этого обстоятельства не раз оказывался источником ошибок при построении типологии 4-стопного хорее [7–9], а первая попытка учесть данное различие на материале народного стиха в сопоставлении с литературным хореем была сделана лишь в позапрошлом году (см. [10]; ср. [11]).

У Червенки был редкий дар “двойного видения” – способность к предельному обобщению при взгляде на изучаемое явление и к предельной детализации при его рассмотрении. Центральной проблемой для исследователя оказывалось согласование общего и частного (установление отсутствия противоречий между ними). Значение такого подхода трудно переоценить, ибо многим ведущим филологам XX в. (Р.О. Якобсону, К.Ф. Тарановскому и др.) была свойственна иная методологическая установка: прямой, подчас некритический переход от факта к его обобщению и/или от общего к частному. Так, Червенка пишет: «Совершенно самостоятельным путем идет ритмизация ямба у К.Г. Махи <...> (Якобсон истолковывал этот вариант как “романтический ямб” <...>)»; однако при этом “Эрбен, второй выдающийся поэт чешского романтизма”, не отклоняется своим ритмом от общей нормы, из чего следует, что “ритмический импульс Махи свойствен его индивидуальному стилю” [3, с. 104]. Без этой корректировки, сделанной Червенкой, в истории чешского стиха могло утвердиться ошибочное мнение о существовании некоего “романтического типа” ямба (ср. [12; 13, с. 502–506]). Сходная ситуация сложилась в истории русского стиха в связи с обыкновением именовать одну из ритмических тенденций XX в. “архаизаторской”, то есть как бы совпадающей с тенденцией XVIII в., с которой на поверку она, по сути, не имеет ничего общего.

Через двенадцать лет после публикации первой статьи о ритмическом импульсе Червенка вернулась к той же проблеме в ретроспективном обзоре

“Ритмический импульс: замечания и комментарии” (1983). Очень интересно и показательное, что в ней чешский исследователь опирается на редко сейчас упоминаемые наблюдения и идеи Б.В. Томашевского, а также других русских формалистов, их предшественников и попутчиков. Речь идет не о забвении и воскрешении имен (мало какая русская стиховедческая работа обходится без ссылок на Томашевского), а о новом и продуктивном внимании к целой группе идей и подходов, не получивших должного развития.

Основной постулат Томашевского таков: синтез стиха направлен от метра к ритму, анализ стиха – от ритма к метру. На пути от метра к ритму и от ритма к метру возникает ритмический импульс: поэт ему подчиняется и находит ему “выражение в конкретном ритме отдельных стихов”, его же улавливает слушатель “в результате восприятия серии стихов” [14]³. Ритмический импульс – не детерминистская, а статистическая норма, подчеркивает Червенка [3, с. 118]. С точки зрения автора стихотворения *ритмический импульс*, или “ритмическое задание” [3, с. 123] – то же самое, что с точки зрения слушающего – *ритмическая инерция* (В.М. Жирмунский), а с точки зрения исследователя (в простейшем случае) – *ритмический профиль размера* (К.Ф. Тарановский, М.Л. Гаспаров).

В российском стиховедении ученым, наиболее близким Червенке по научному темпераменту и постановке проблем (но не способам их решения и выводам), был М.И. Шапир. Оба исследователя, на практике любившие работать со статистикой, в теории искали специфику стиховых явлений, уделяя особое внимание крайним случаям с предельным отклонением от массовых характеристик. Оба развивали идеи Ю.Н. Тынянова [15]: если мы поймем, как устроен стих с минимальным числом стиховых признаков, мы поймем, как устроен стих вообще. В этом отношении особенно актуален оригинальный взгляд Червенки на верлибр (статья “Принцип свободного стиха”, 2000)⁴.

³ На с. 123–124 книги Червенки [3] обнаруживается редакторский недосмотр: цитата из стиховедческого трактата Томашевского [14] дана не по русскому оригиналу, а в обратном переводе с чешского. Аналогичный случай: в статье “Стих и поэзия” термин Б.М. Эйхенбаума “разрешение” (“разрешение напряжения”) переведен как “решение”.

⁴ В русском издании отсутствует библиографическое описание статьи Й. Грабака о границе между стихом и прозой [16], на которую есть ссылка в работе Червенки. Ср. аналогичные ссылки на статью Грабака у Шапира [17, с. 14, 21, 25, 31].

Червенка постулирует историческую относительность и изменчивость “свободного” стиха: “Принятие свободных форм за норму на одной стадии становится основой для принятия еще более свободных форм на стадии следующей” [3, с. 143]; «<...> свободные стихи всегда <...> появляются на фоне тех просодических систем, от которых они “освободились”» [3, с. 155–156]. Отсюда – тезис о “паразитарной” ритмической структуре верлибра [3, с. 144]. Действительно, чем тонический метр свободнее, тем больше в нем вариативность объема междуиктовых или междуударных интервалов. Более свободный метр может включать строки менее свободных метров в качестве своих ритмических форм: строка дольника теоретически может быть изоморфна строке любого классического силлаботонического размера, строка акцентного стиха может быть изоморфна строке дольника и т.д. [18]. Наивысшей свободой обладает верлибр: он может включать строки любых других размеров в качестве собственных ритмических форм или даже рассматриваться как стих, никаких ритмических форм не имеющий. Однако мы не стали бы на этом основании, как Червенка, отказывать верлибру в праве представлять отдельную систему стихосложения.

На материале русского стиха разными исследователями в последние годы были высказаны интереснейшие теоретические соображения и получены уникальные конкретные данные о верлибре ([19–21] и др.). Но интонационный аспект, на который обращает внимание Червенка, почти полностью выпал из поля зрения стиховедов. Уже сейчас отчетливо проявляются последствия этого: отсутствие целостной картины и невозможность ответить на целый ряд вопросов, в том числе на вопрос о типологии верлибра. Совершенно очевидно, что общетеоретическая часть и конкретный анализ свободного стиха, проведенный чешским ученым, поможет сдвинуть исследование с мертвой точки. Например, можно сразу указать одно из перспективных направлений, подсказанных червенковским анализом: сопоставление русского верлибра с богато представленной в русском стихе XX в. микрополиметрией, где интонационный контур той или иной строки подчас оказывается с точки зрения просодической организации стихотворения важнее ее метро-ритмической структуры⁵.

Развитие идей, связанных с “ритмическим импульсом”, приводит Червенку к ряду выводов,

⁵ В русской стиховедческой литературе сходные мысли высказывал Вяч. Вс. Иванов [22].

которые необходимо учитывать исследователям неклассического стиха, особенно его новых типов, например: “<...> метрические формы благодаря своей традиции и внутренним особенностям своего ритма являются носителями неких элементарных интонационных схем <...>” [3, с. 206]. Об этом базовом факте постоянно забывают и при анализе классического стиха, в частности, “семантических ореолов” стихотворных размеров⁶.

* * *

Следуя логике “Смысла и стиха”, мы переходим к проблеме семантики и семиотики метра.

В статье “Семантика стихотворного размера в творчестве Й.В. Сладека” (1981) традициям диахронического изучения метрической семантики, идущим от О.М. Брика к Якобсону и Тарановскому и далее – к М.Л. Гаспарову⁷, противопоставляется синхронистическое описание семантики размеров и отдельных просодических признаков в версификационной системе отдельного автора, периода и т.д. Чисто диахроническому подходу Червенка противопоставляет “гипотезу о совокупности размеров как знаковой системе” [3, с. 202]. При этом он осознаёт, что всякое синхронное состояние осложнено диахронической динамикой, а значит, семантика размера может быть предзадана художнику исторически – “в обобщении опыта предшествующих употреблений, во включении этого опыта в сферу литературного сознания” [3, с. 202]. В системе сладековских размеров взаимно противопоставлены разные версификационные характеристики: например, “длинный” vs “короткий” стих (как повествовательно-эпический стих vs стих песенно-лирический), хорей vs ямб (как размер “свой” vs “чужой”, национальный vs универсальный) [3, с. 210–226]. На этом фоне приобретают семантическую значимость противопоставления конкретных комбинаций различных признаков: 4-стопный хорей vs 5-стопный ямб (у Сладека), 4-стопный ямб vs 5-стопный хорей (у других романтиков) и т. д. [3, с. 214]⁸.

⁶ Особняком стоит гипотеза “синэстетизма” Тарановского, требующая особого рассмотрения.

⁷ Эту школу рецензент “Нового литературного обозрения” почему-то называет “гаспаровской” [4, с. 391]. Об истории изучения семантики метра в русском стиховедении см. [23].

⁸ Статья снабжена полезной библиографией, с которой русский читатель, к сожалению, не имеет возможности ознакомиться в полной мере: из списка литературы выпала половина позиций. Авторы, чья фамилия начинается на буквы вплоть до М, в списке есть, а от N до Z – потеряны по технической небрежности.

Червенка постулирует функционально-семиотический подход к проблеме семантики метра: “Большее формальное сходство метрических форм не обозначает автоматически их большую семантическую близость друг к другу, одни и те же функции могут исполняться формами, значительно различающимися между собой” [3, с. 2011]. Это прекрасно понимали французские и русские переводчики-классицисты XVIII – начала XIX в., передававшие и античный эпический гексаметр, и итальянскую эндекасиллабическую героическую октаву “героическими” александрийскими двустушиями смежной рифмовки, то есть двустушиями французского 12-сложника и русского 6-стопного ямба. Аналогичные системные со-противопоставления “метрических форм как знаков” [3, с. 201] наблюдаются и в другие эпохи. Такие оппозиции могут носить не диахронический, а синхронический характер: “Многие отношения между метрическими формами и смыслом создаются *ad hoc* в пределах одного поэтического сборника или нескольких сборников” [3, с. 201]. Эта концепция близка концепции “адхоковых” семиотических систем у А.Н. Барулина. По его определению, в истории языка подобный характер носят семиотические системы, в том числе звукоподражательные, “вырабатываемые в процессе общения и, как правило, исчезающие после того, как в них отпала необходимость” [24] (см. также [25]). Точно так же звуковая инструментовка поэтического текста может брать на себя “символические, структурные и семантические функции, выступая в стихотворении <...> как *невербальная семиотическая система ad hoc*, т.е. семиотическая система, построенная для данной определенной цели для данного фрагмента текста” [26]⁹. Подобным же образом Червенка концептуализирует семиозис метрики¹⁰.

К статье о семантике размеров в творчестве Сладека примыкает исследование «Полиметрия “Фауста” в польских и чешских переводах» (1991). Сопоставление метрики подлинника и переводов Червенка строит не на формальной, а на функциональной основе. Его интересуют прежде всего не эквиметрия и эквиритмия (хотя и эти явления, разумеется, тоже попадают в сферу анализа), а системные совпадения/несовпадения семантических оппозиций стихотворных размеров в оригинальном тексте и его переложениях. Дело

в том, что даже прямая транспозиция размеров из оригинала в перевод может “повлиять на общий смысл” [3, с. 399]: семантика одного и того же метра (если мы признаем существование стиховедческих универсалий: общеевропейского ямба, хорей и т.д.) может быть различной в разных национальных поэтических традициях. Как пишет Червенка, “один и тот же размер может быть семантизирован по-разному, так что его механический перенос из оригинала в перевод не исключает семантического сдвига” [3, с. 399].

Более того, некоторая ритмическая реальность может восприниматься в одной национальной традиции как гомогенная, принадлежащая единому метрическому заданию, а в другой – как гетерогенная, принадлежащая в разных своих сегментах разным метрическим заданиям. Это становится возможным, поскольку одни и те же просодические признаки могут интерпретироваться как релевантные либо иррелевантные – как раз в зависимости от традиции. Поэтому переводчики нередко стирают значимые семантико-версификационные различия оригинала или, напротив, добавляют новые различия там, где их не было в подлиннике. Так, в чешских переводах “Фауста”, которые характеризуются установкой переводчиков на “метрическую точность”, могут нейтрализовываться такие значимые оппозиции, как противопоставление сенария и александрийского стиха (в переводе Врхлицкого – пример Червенки – они оказываются недифференцированными реализациями 6-стопного ямба).

Выбор для сопоставления *польской и чешской* поэтических традиций явным образом мотивирован их разным отношением к силлабической и силлабо-тонической системам стихосложения. Но Червенка не ограничивается чисто контрастивными результатами. Его статья интересна для русских читателей еще и тем, что в ней, помимо прочего, разбирается метрика и ритмика ключевого *русского* перевода поэмы Гете – пастернаковского. Вывод ученого уважительно-корректен: в русском переводе “Фауст” “претерпел своего рода классицистическую нормализацию” [3, с. 402]. Однако читатель не может не обратить внимания, что “метрика перевода Пастернака” стала для исследователя “большой неожиданностью”: в частности, потому что русский переводчик не сохранил изобретенный самим Гете специфический “Faustvers”, произвольно смешивающий 5- и 4-стопные ямбы, но выровнял его в “монометрический ямб, то 4-, то 5-стопный, в зависимости от того, какая разновидность преобладает в данном отрывке оригинала”, а адонические стихи

⁹ Здесь и далее все выделения в цитатах соответствуют выделениям в источнике.

¹⁰ Чешский исследователь мог опираться на размышления Ю.М. Лотмана, который считал, что “каждый художественный текст создается как уникальный, *ad hoc* сконструированный знак особого содержания” [27, с. 31].

выравнивал в “правильные двустопные дактили или амфибрахии” [3, с. 402]¹¹.

Между прочим, в результате разного рода “выравниваний” в большинстве переводов “Фауста” уничтожается различие между Faustvers и Knittelvers [3, с. 396 и др.] и таким образом нивелируется гетеанский “разнобой” внешних форм. Очевидно, “Фауст” воспринимался многими переводчиками, и в том числе Пастернаком, не как *протоавангардное*, а как *классическое* произведение и интерпретировался ими “на фоне классического канона” [3, с. 394].

* * *

Среди вошедших в сборник лингвостиховедческих работ особое значение нужно придать капитальному исследованию “Звуковая инструментровка” (2002). Остановимся лишь на нескольких поднятых в ней теоретических и практических проблемах.

В стиховедении используется триада терминов, заимствованных из музыкальной теории: *ритмика–мелодика–инструментровка*. Мелодику чешский ученый понимает вслед за Б.М. Эйхенбаумом как “конфигурации интонационных форм” [3, с. 233], причем, по Червенке, интонационные формы образуются “на фоне стихового и строфического членения” [3, с. 233]. Иначе говоря, в отличие от Эйхенбаума, Червенка видит в интонационных формах не просто результат взаимодействия стиха и синтаксиса, а знаковое образование *на фоне* этого взаимодействия, генетически с ним связанное (то есть, по терминологии Пирса, индексальное образование).

Термин *звуковая инструментровка*, восходящий к *instrumentation verbale* Рене Гиля [29; 30], был введен в русскую теоретическую литературу Андреем Белым и переосмыслен формалистами – в первую очередь Б.М. Эйхенбаумом и Ю.Н. Тыняновым [31–33; 15, с. 100–108]. “Сумму всех средств звуковой организации стиха обычно называют инструментровкой” [34], однако «говорить об “инструментровке”, фонической организации, значении звука как такового, – можно в том случае, если есть установка на звуковой фактор, если организованность звуковых качеств

в пределах известных единиц и единств рассчитана и воспринимается как факт структурный» [35], если “качественная сторона звуков речи” приобретает “значение конструктивного фактора художественного целого” [36].

Хотя проблема инструментровки стиха занимает исследователей уже более ста лет, многие вопросы в этой сфере так и остаются нерешенными. В 1976 г. М.Л. Гаспаров печально констатировал: “<...> удовлетворительная теория эвфонии и классификация аллитераций не выработана до сих пор <...>” [37]. В русской научной литературе лишь спустя 80 с лишним лет после новаторских исследований О.М. Брика [38] и А.В. Артюшкова [39] появилась монография, целиком посвященная звуковым явлениям стиха [40]. По-польски книга об инструментровке вышла на 30 лет раньше [41]. С точки зрения жанра 60-страничная монографическая статья Червенки занимает промежуточное положение между статьями на частные темы и обобщающей монографией.

В конце XIX – начале XX века классическая эвфония (исторически понимаемое “благозвучие”) не исчезает, не отбрасывается за ненадобностью, но меняет свою функцию. «Нормы этого типа касаются приятности слухового впечатления и (или) легкости артикуляции, что выражается, например, в исключении¹² некоторых сочетаний звуков, в особенности согласных, подавлении “некрасиво звучащих” отдельных звуков <...> и т.д. Действенность этих критериев в XIX в. была значительно ослаблена, однако полностью ликвидирована она не была никогда» [3, с. 262]. Но, повторимся, функция меняется: “Эпизодический возврат к правилам благозвучия <...> уже сам воспринимается как маркированный, он становится, например, интертекстуальной аллюзией к некоей традиции <...>” [3, с. 263]. Червенка дает чешский пример: Йозеф Гóра в 1930-е годы. Приведем аналогичный пример из русской поэзии: возврат к батюшковской эвфонии у Вячеслава Иванова в переводах из Петрарки; ей противостоит мандельштамовская установка на державинскую затрудненную фонику [42].

Для фиксации звуковых конфигураций важно, какие элементы формы мы выделяем при анализе. При этом возникает вопрос о графическом и фонологическом выражении единства морфемы и, соответственно, о взаимодействии в инструментровке графической vs фонетической и/или фонологической формы [3, с. 237–239]. Эта корреляция становится в принципе возможной, если

¹¹ Тут необходимо еще одно терминологическое замечание: двухиктный стих (“адоний”) называется по-русски “адоническим” или “адонийским”, а не “адонским”, как в обсуждаемом переводе (“адонским” его называл Мелетий Смотрицкий, но это было четыре столетия назад). Шестииктный стих (*senarius*) в XIX в. нередко называли “сенаром”, теперь же обычно – “сенарием” (см. [28] и др.); в переводе первый вариант предпочтен второму. Всё это местами придает переводу ненужный налет стилизации и архаизма.

¹² Русский перевод недоредактирован: “<...> что опирается <?>, например, на исключение <...>” [3, с. 262].

при звуковой организации игнорируется часть дифференциальных признаков фонемы [38, с. 26–28; 41, с. 22–23; 43, с. 264–265, 291–294; 44, с. 8, 19; 40, с. 40–50]. Хотя выводы В.П. Григорьева о “звуко-буквенном” характере поэзии [43] представляются Червенке сомнительными [3, с. 238], он принимает во внимание графический облик текста и даже говорит о «конкуренции “фонема”/“графема”» [3, с. 37].

Червенка обращает внимание и на “связанность инструментовки с ритмом” [3, с. 246]; о “взаимном усилении” этих компонентов писал П. Верьер [3, с. 246]. Червенка соглашается с Бриком [38, с. 44], что “кроме положения непосредственного соседства для звукового сближения слов, важно и их расположение по отношению к стиховым границам, а также в ряде случаев к иктам” [3, с. 246]. Л. Пщоловска [41, с. 8–9, 59–60 и др.] видела в ритме фон инструментовки, “каркас релевантных позиций” [3, с. 246]; Червенка на этом не останавливается и говорит о ритмической и семиотической целостности стиховой строки: “Стихотворная строка как *единое целое*, со своим началом, серединой и концом, является здесь основой распределения соответствующих позиций и их оценки с точки зрения звуковых повторов” [3, с. 248]. В стиховой строке выделяются “*опоры*” инструментовки (термин Я. Мукаржовского) [3, с. 245]¹³. Мукаржовский прежде всего “обращает внимание на метрически сильные позиции в стихе” [3, с. 249], но не только: “К опорам инструментовки относятся и иные типы уточнения (*precizace*) позиции соответствующих звуков, такие, как совпадение (*shoda*) с ударением и особенно с началом слова” [3, с. 248]¹⁴.

Вопрос о критериях фонической организации текста методологически сопоставим с вопросом о критериях выделения анаграмм, где речь тоже идет о сфере внутритекстовой организации, а также с вопросом о критериях интертекстуальности (межтекстовых связей и перекличек). Какие звуковые и – шире – текстовые соответствия релевантны, а какие – нет? [3, с. 240, 245].

Действительно, инструментовкой мы называем не всякую последовательность звуков, а только эстетически значимую. Но есть два типа значи-

мости – статистическая (феномен встречается чаще или реже, чем обычно) и конфигурационная (феномен организован иначе, чем обычно). В последнем случае имеются в виду ситуации, когда “помимо качества и частотности звуков вступает в игру и их организация и где, таким образом, мы от звукового состава текста переходим к более специфическим и более существенным для поэтики **звуковым конфигурациям** как к приему <...>” [3, с. 268]. О конфигурационной (организационной) значимости говорил еще Брик и вслед за ним другие русские формалисты, но не следует забывать и о значимости статистической (ср. выше о противопоставлении детерминистской и статистической нормы). Ведь и сам Червенка справедливо отмечает: “Изменения в пропорциональном употреблении некоторого звука или множества звуков по сравнению с обычными условиями в речи могут играть роль самостоятельного художественного приема <...>” [3, с. 241]. Сверхчастотность эстетически действенна: “<...> если частотность некоторого звука (или даже типа звуков) в тексте или некотором его отрывке заметно превысит обычную меру, то эта избыточность может стать источником художественного воздействия (никакая специальная организация звуков в данный момент не предполагается)” [3, с. 263]. Червенка пишет об “обычной мере”, но как мы ее определяем? Это по-прежнему остается вопросом. Что мы считаем нормой и каковы критерии статистической значимости отклонений от нормы?

В классической статье А.М. Пешковского “Десять тысяч звуков: Опыт звуковой характеристики русского языка как основы для эвфонических исследований” (1925) приведена частотность гласных и согласных в “звуковом составе разговорно-литературной русской речи”. Эти цифры ученый предлагал взять в качестве меры, чтобы оценить “*степень преобладания*” “в данном тексте того или иного звука или той или иной категории звуков” [46]. При исследовании русского стиха эту методику использовал Тарановский [47; 48]. Червенка идет дальше: “Важную роль играет и частотность тех или иных звуков в тексте в сравнении с частотностью звуков в речи вообще. <...> Кроме частотности в речи вообще можно в этой связи иметь в виду и вероятную частотность появления тех или иных звуков, характерную для данного текста” [3, с. 250]. Мы видим, что “обычные условия” бывают разными: таковыми оказываются и нормы разговорной речи, и нормы художественной прозы, и нормы, выявляемые в корпусе стихотворных текстов одного автора, целой поэтической школы или отдельного хронологического периода (ср. [41, с. 5–16]).

¹³ В списке литературы не раскрыта ссылка на соответствующую статью Мукаржовского (“О поэтическом языке”, 1940); можно было дать ссылку на русское издание [45, с. 94]. Вообще, из библиографии к “Звуковой инструментовке” выпало около половины упомянутых в ней работ Мукаржовского.

¹⁴ Перевод цитируется с необходимыми изменениями: русский переводчик по оплошности (“*faux ami!*”) написал “сходство” вместо “совпадение”.

С другой стороны, вновь встает вопрос о критериях выделения конфигураций. “Очевидно, что художественный прием (в том числе и в области фоники. – *С.Л., И.П.*) <...> должен быть включаемым (так в русском переводе! – *С.Л., И.П.*) в произведение как целое и как структуру, точнее в ту их интерпретацию, в рамках и контексте которой данная конфигурация была отмечена” [3, с. 242]. Многофакторность препятствует формулировке общего алгоритма: “Вряд ли можно ожидать, что когда-либо будет возможно <...> составить некий механизм расчета, который позволил бы нам с абсолютной точностью отличить релевантные звуковые повторы от нерелевантных” [3, с. 250].

Звуковая конфигурация должна работать на “целостный смысл” художественного произведения [3, с. 260 сл.]. Однако “инструментовка – объединение звуков в самостоятельные группы – первоначально не подчинена семантической связности высказывания. Она устанавливает в речи свои собственные правила и ограничения”. В поэтической речи “слово находится на пересечении двух последовательностей” – семантической и (эв)фонической [3, с. 256]. В результате возникает “пространство для создания конфигураций, не зависящих от потребностей референции”, а возможность его существования обеспечивается речевой гибкостью, которая, в свою очередь обеспечивается избыточностью языка [3, с. 258]¹⁵.

Здесь Червенка вплотную подходит к вопросу о “семантической мотивировке” звуковых повторов и строит “типологию инструментовок” не на чисто формальном, а на формально-содержательном основании – в зависимости от “отношений, которые могут возникнуть в поэзии между звуковыми конфигурациями и значением” [3, с. 272].

* * *

Остается рассмотреть включенные в сборник работы Червенки по общей поэтике и семиотике культуры. Перечислим вкратце те идеи, которые, на наш взгляд, должны привлечь внимание русского читателя-филолога.

¹⁵ Ср. в статье “Литературный артефакт” (1993): <...> звуковые элементы, которые в обычных текстах распределены лишь в соответствии со своей зависимостью от выражения заранее данных содержаний <...>, создают в художественной словесности самостоятельные формы, организующиеся одновременно с высшими смысловыми единствами и взаимодействующими как с ними <...>, так и между собой <...>, т.е. в сфере артефакта” [3, с. 91]. В упомянутой статье имеется отсылка к первому (англоязычному) изданию этой работы [49] с автокомментарием: “Данная статья должна послужить не продолжением, а заменой старому тексту” [3, с. 56]. Однако библиографического описания публикации [49] в русской книге нет.

Исходным тезисом статьи “Индивидуальный стиль и смысловое построение литературного произведения” (1976) является мысль Мукаржовского о содержательной неопределенности (“прозрачности”) эстетической функции языка [3, с. 14–15]¹⁶: она перестраивает внеэстетические функциональные стили внутри текста так, что сам акт выбора, переключение с одного стилистического регистра в другой семиотизируется (становится знаковым, содержательным). Из представления о стиле как знаке следует, что “все стилистические различия являются одновременно смысловыми” [3, с. 18], поскольку “стиль можно понимать как знак, несущий коннотативное (интенциональное) значение” [3, с. 419]. Этот тезис, как поясняет сам Червенка, полемичен по отношению к концепции стиля, которую разработал выдающийся чешский лингвист К. Гаузенблас [3, с. 419].

В докладе “Четыре измерения литературного произведения” (1994), развивая структуралистскую модель, Червенка дополняет синтагматическую (речевую) и парадигматическую (языковую) координаты художественного произведения двумя текстовыми – интра- и интертекстуальной. Интересно, что одновременно с Червенкой к идее о четырех измерениях поэтического текста пришел М.И. Шапир, который взглянул на проблему иначе: речевую, языковую и семиотическую координаты он дополнил не текстовой, а стиховой [17; 52].

В работах Червенки о теоретических проблемах текстологии выражен семиотический взгляд на акт публикации текста и функционирование его вариантов (“Текстология и семиотика”, 1971); эти мысли развиты в статье, посвященной специфическому положению самиздатских публикаций (“К семиотике самиздата”, 1985). Последняя работа интересна еще и тем, что культурологическую ситуацию самиздата анализирует активный участник машинописных сборников: после подавления “пражской весны” войсками стран Варшавского договора Червенка был на долгие годы насильно исключен из научной жизни, а его работы распространялись в самиздате и “тамиздате” (за границей)¹⁷. Мы не можем припомнить, кто из русских филологов находился

¹⁶ Статья “О структурализме” (1946) [50, с. 286]. См. [51].

¹⁷ Как член редсовета литературно-критического журнала “Orientace” (1966–1970), закрытого по решению коммунистических властей, в 1971 г. Червенка был уволен из Института чешской литературы Чехословацкой АН и снят с поста главного редактора академического журнала “Česká literatura”, который возглавил вновь только в 1990 г. [53; 54].

в такой же социокультурной ситуации: наши диссиденты и полудиссиденты печатались либо за границей, либо в провинциальных сборниках (большие возможности давали, в частности, “национальные окраины”, каковыми, с точки зрения Москвы и Ленинграда, были, например, Тарту, Рига или Вильнюс). Самиздат был зарезервирован за неофициальной художественной литературой и политической хроникой.

В статье “Стих и поэзия” (1995) Червенка развивает теорию Якобсона о поэтической функции как проекции эквивалентности с парадигматической оси на синтагматическую [55] и вступает в полемику с Ц. Тодоровым, противопоставлявшим “выдуманность” (“фиктивность”) прозы и “организованность” поэзии. По Червенке, “фиктивность есть особый случай организованности” [3, с. 176]: фиктивности как семантической организации в художественной прозе соответствует формальная организация в стихе. И в данном случае чешский ученый остается верен принципу соположения формальных и содержательных критериев при анализе художественного текста.

* * *

Как поэтолог и стиховед Червенка тесно связан с традициями Пражского лингвистического кружка, в первую очередь с теоретическим наследием Я. Мукаржовского и Р. Якобсона. Одновременно он, представитель младшего научного поколения, по отношению к этому наследию имплицитно и эксплицитно полемичен. Отдавая должное уникальному вкладу обоих ученых в разработку многих филологических проблем, Червенка соглашается далеко не со всеми их выводами. В этом плане значительный интерес для читателя представляет рецензионная статья «Стиховедческий том “Избранных трудов” Якобсона», снабженная подзаголовком “заметки богемиста”. Этот текст, вошедший в мировой научный обиход по немецкой публикации [56], на русском языке печатается впервые.

Нам трудно согласиться с мнением К.М. Корчагина, что “стиховедческие работы Червенки, конечно, важны для понимания устройства чешского стиха, но все же содержат обсуждение более-менее случайных фактов, во многом неясных русскоязычному читателю, которому недоступны даже те работы Якобсона о чешской метрике, от которых отталкивается ученый” [4, с. 392]. Если в области ритмики Червенка отталкивался от напечатанной только по-чешски статьи Якобсона “К описанию стиха Махи” [12], то в области метрики он спорил прежде всего с книгой Якобсона “О чешском стихе преимущественно в со-

поставлении с русским” (1923), которая вышла по-русски на три года раньше, чем появилась на чешском (“Základy českého verše”, 1926). Анализ этого трактата в рецензии на “Selected Writings” Якобсона [3, с. 344 сл.] относится к числу наиболее актуальных страниц обсуждаемого сборника.

В подходе Червенки важен пафос критического, рефлексивного отношения к позиции того или иного интерпретатора поэтического текста. Отмечая, что лирика часто внушает исследователю “представление о всеобщей релевантности в ней каких бы то ни было групп языковых средств” [3, с. 187]¹⁸, Червенка задается вопросом, «не следует ли конфигурациям, эстетически релевантным “hic et nunc”, противопоставить группы элементов, которые являются результатом творческой изобретательности “сверхчитателя»» [3, с. 188]. Такой исследователь-“сверхчитатель” не только прибавляет к тексту нечто дополнительное, свое, но сплошь и рядом склоняет реципиента к искаженному восприятию произведения. Яркий пример – неверная (с нашей точки зрения) интерпретация Якобсоном ритмических качеств моносиллабов в русском стихе. Поскольку ударение в русских односложных словах нефонологично, то, как полагал Якобсон, все односложные слова, ударные и безударные, ведут себя одинаково: они якобы избегают сильноударных иктов, предпочитая слабоударные [57]. Однако последнее утверждение недавно было опровергнуто [58] (ср. [59]). Эта ошибка одной природы с ошибкой, выявленной Червенкой на чешском материале. Червенка возражает Якобсону, который, используя фонологический критерий, утверждал, что просодической основой чешской метрики являются словоразделы, а ударение (ввиду своей неподвижности) играет лишь подчиненную роль [60; 13, с. 488–489]: по Червенке, «ударение, несмотря на свой “нефонологический” характер, является просодической базой чешского стиха» [3, с. 348].

Вообще, статья о “Selected Writings” Якобсона и в особенности раздел [3, с. 346–352] – это блестящая победа Червенки-богемиста “на своей территории” (чешский стих), предвосхитившая многие опровержения заблуждений выдающегося филолога в области русского стиха. Отставание в этом отношении русского стиховедения от чешского вряд ли будет сокращаться: слишком велик авторитет блестящего – но, увы, нередко

¹⁸ Червенка ссылается здесь на “Структуру художественного текста” Ю.М. Лотмана [27] и работы Якобсона о грамматике поэзии.

ошибавшегося! – исследователя. Главная надежда здесь – на книгу Червенки “Смысл и стих”.

Для русского читателя исключительно интересно отношение Червенки к Мукаржовскому, а именно открыто провозглашенная младшим исследователем позиция “*plus royaliste que le roi*”: он считал себя последовательным продолжателем Мукаржовского и противопоставлял себя собственному учителю, который в поздний период отказался от своих структуралистских взглядов. Русские читатели узнали Мукаржовского поздно: две больших книги его статей, подготовленные Ю.М. Лотманом и О.М. Малевичем, путешествовали по редакциям более четверти века и вышли в свет уже в середине 90-х [45; 50]. Тот же Лотман из марксиста стал структуралистом [61], а Мукаржовский, наоборот, из структуралиста – марксистом. Как это могло произойти? Ответ на этот непростой вопрос помогает найти статья Червенки “Разрыв Яна Мукаржовского со структурализмом” (1991) и посвященные Пражскому кружку разделы интервью, которое Червенка дал норвежской славистке К. Гаммельгаард [3, с. 403–436]¹⁹. В указанном интервью Червенка, в частности, говорит: “<...> мы относимся к структурализму не как к идиллии времен нашего детства, а как к нерешенной задаче” [3, с. 407]. Такая проблематизация чешского структурализма (и, добавим, русского формализма) очень импонирует авторам настоящей статьи.

* * *

В заключение скажем несколько слов о том, чего в книге нет: жанр историко-научной ретроспекции, в отличие от жанра рецензии, это позволяет.

По возможности редакторы дают ссылки на русскоязычные издания цитируемых произведений (как принадлежащих самому Червенке, так и другим авторам – Якобсону, Мукаржовскому etc.). Тем не менее статья Червенки «*Mukařovského “fonická linie” a rozbor veršové intonace*» цитируется [3, с. 139 и др.] по публикации в журнале “*Česká literatura*” 1991 г., а не по ее первой, русскоязычной публикации [2], на которую ссылается и сам Червенка [3, с. 138]. Кстати, эта статья, как нам кажется, вполне органично смотрелась

бы в нововышедшем сборнике – жаль, что автор ее сюда не включил. Помимо прочего, это помогло бы русским читателям лучше разобраться в концепции ритмического импульса у Червенки, который в своем анализе стиховой интонации опирается не только на Томашевского, но и на Мукаржовского (см. [3, с. 132–138]; ср. [63]).

“Кроме того, – замечает К.М. Корчагин, – осталась непереуверенной самая важная, пожалуй, для русского стиховедения работа Червенки – та, в которой строится вероятностная модель чешского стиха и которая послужила основой для построения Гаспаровым вероятностной модели стиха русского” [4, с. 392] (см. [64]). Увы, и здесь мы никак не можем согласиться с рецензентом: речь идет о совместной англоязычной статье М. Червенки и К. Сгалловой [65], которую Червенка имел все основания не включать в книгу. После критики П. Новака [66] соавторы отказались от вероятностной языковой модели, найдя выход в применении более гибкой методики речевого моделирования, то есть в сравнении стиха со спонтанными ритмическими фрагментами, взятыми из прозы (см. чешскую версию той же статьи [67]). Это оказалось еще одним методологическим прозрением: исследование ритмики стиха – в том числе русского – вскоре пошло именно по такому пути (см., например, статью В.Е. Холшевникова [68], многоязычную коллективную монографию “Ритмический словарь и методы его использования” [69], работы М.Л. Гаспарова [70], С.Е. Ляпина [71] и др.).

В чем, однако, К.М. Корчагин, несомненно, прав, так это в том, что для истории нашей науки важно отметить принципиальное воздействие, которое упомянутые статьи [65] и [67] оказали в 70-е годы прошлого столетия на формирование исследовательской методики М.Л. Гаспарова. 7.XI.1971 Гаспаров писал К. Сгалловой: «Большое спасибо за отклик Вашей работы; я читал ее раньше (в английском варианте), но лишь мимоходом, и не имел возможности извлечь из нее всех методических уроков, какие мне нужны. Ведь это, если я не ошибаюсь, первая публикация с развернутой фиксацией всех этапов построения вероятностной модели стиха: и Томашевский и Колмогоров публиковали только конечные результаты, и проследить причины несовпадений своих расчетов с их расчетами было трудно. Я не математик и не лингвист по образованию; все мои работы я начинал с простого подражания тому, что было сделано классиками стиховедения раньше, и к формулировке методических принципов приходил не в начале, а в конце работы. Поэтому Ваша статья для меня очень ценна; но, думаю, не

¹⁹ Из этого же интервью русские читатели едва ли не впервые узнали о возрождении ПЛК через несколько месяцев после революции 1989 г. и о деятельности Кружка в настоящее время [3, с. 414–415]. Русское издание работ Червенки готовилось в 2003 г., и рукопись интервью названа в нем “неопубликованной” [3, с. 463], хотя ко времени выхода книги оно уже было напечатано по-чешски в журнале “*Aluze*” [62].

только для меня. Поэтому же Вы позволите мне воздержаться и от критических замечаний: я перед нею не учитель, а ученик.

Этим летом мне случилось рассчитывать модель стиха несколько иным способом, чем разработанный Томашевским–Колмогоровым. Речь шла о модели 3-сложных размеров (3-ст. амфибрахия и 3-ст. анапеста), т.е. таких, в которых пропуски ударений на сильных местах практически не встречаются, но встречаются сверхсхемные ударения на слабых местах. Это значило, что пришлось рассчитать вероятность 9 основных слово-раздельных форм этих размеров (с сочетаниями словоразделов ММ, МЖ, МД, ЖМ, ЖЖ, ЖД, ДМ, ДЖ, ДД) и затем в каждой из этих слово-раздельных форм для каждого метрического слова рассчитывать вероятность его замещения сочетанием нескольких слов: например, как часто в слово-раздельной форме UU-U|U-UU- слово UU-U может быть замещено сочетаниями слов -|U-U|, -U|-U|, -|-U|, UU|-|-|, -|-U|- и пр.; кроме того, рассчитав по прозе, какой процент слов типа -, -U, U- бывает знаменательными словами и какой процент – служебными словами, можно было рассчитать, как много сверхсхемных ударений на каждой позиции должны были бы оказаться тяжелыми, и как много легкими, и потом сравнить эти расчетные показатели с действительными. В будущем году я должен закончить книгу под названием “Современный русский стих”, в которую войдет и эта работа.

Искренне благодарю Вас за внимание. Примите, пожалуйста, самые сердечные пожелания успехов в Ваших трудах от внимательного Вашего читателя

*М. Гаспарова*²⁰.

Недоверчивое отношение Червенки к стохастическим языковым моделям стиха [3, с. 355, примеч. 6] можно отчасти объяснить неприменимостью известных их модификаций к чешскому силлабо-тоническому стиху в отличие от русского или английского – из-за отсутствия в чешском стихе ударной константы на последнем икте и “естественно-языкового” ямбического зачина. Однако сомнения чешского стиховеда носят более принципиальный характер – ср. его дневниковую запись от 28.IV.1988 о моделировании стиха в работах М.Л. Гаспарова и М.Г. Тарлинской, опубликованных в 1987 г. в журнале “Style” [72; 73]: “Гаспаров подробно описывает вероятностную модель. Насчитывающий уже четверть века

подход интересно, но достаточно рискованно расширяется: помимо прочего, выносятся за скобки общая тенденция стиха к повсеместно более высокой акцентуации (k všeobecné vyšší akcentuaci); теоретическая частотность в модели теперь подсчитывается так, чтобы сохранилось соотношение между иктами, а уровень в итоге повысился бы до уровня акцентуации в подлинных стихах. Затруднение, однако, заключается в том, что таким образом создается не общая модель для всех случаев, а модель, уже приспособленная для определенных текстов (model už předem přizpůsobený určitým textům). <...> Интересно, что Тарлинская в небольшом отступлении в своей статье работает не с теоретически рассчитанной моделью, а с эмпирическими соотношениями типов в отдельных прозаических отрывках” [74]. Такая рефлексия носит фундаментальный характер: она принуждает осознать существенные недостатки общего характера, свойственные модельному изучению стихотворной речи, и ставит проблему совершенствования теории и практики моделирования стиха²¹.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Červenka M. Ритмический импульс чешского стиха // Slavic Poetics: Essays in honor of Kiril Taranovsky. The Hague; Paris, 1973. P. 79–90.
2. Червенка М. “Фоническая линия” Мукаржовского и интонационный анализ стиха // Russian Literature. 1982. Vol. XII. № III. P. 227–266.
3. Червенка М. Смысл и стих: Труды по поэтике / Сост. и общ. ред. Т. Гланца, К. Постоутенко; Пер. с чеш. А. Бобракова-Тимошкина. М., 2011.
4. Корчагин К. [Рец. на кн.]: Червенка М. Смысл и стих: Труды по поэтике. М., 2011 // Новое лит. обозрение. 2011. № 111. С. 389–392.
5. Тарановский К. Русские двусложные размеры; Статьи о стихе / Под ред. В. Тарановской-Джонсон, Дж. Бейли, А.В. Прохорова. Пер. с серб. В.В. Сонькина. М., 2010.
6. Ляпин С.Е., Ляпина М.С. Русский 4-стопный хорей: ритм – язык – проблема типологии (доклад на конференции “Стиховедческие чтения – 2002”, Москва, 25–26 июня 2002 г.).
7. Bailey J. Three Russian Lyric Folk Song Meters. Columbus, Ohio, 1993.
8. Гаспаров М.Л. [Рец. на кн.]: Bailey J. Three Russian Lyric Folk Song Meters. Columbus, Ohio, 1993 // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1995. Т. 54. № 1. С. 87–90.

²⁰ Цитируется по фотокопии, предоставленной К. Сгалловой.

²¹ Авторы сердечно благодарят Р. Ибрагимову и М. Лотмана за ценные замечания к рукописи настоящей статьи.

9. *Красноперова М.А.* О русском народном стихе // *Russian Studies*. 1997. Т. 2. № 3. С. 516–524.
10. *Петрова А.А.* Ритмический строй северной частушки: Опыт полевого стиховедения // *Отечественное стиховедение: 100-летние итоги и перспективы развития: Материалы Междунар. науч. конф. 25–27 нояб. 2010 г. Санкт-Петербург. СПб., 2010. С. 198–204.*
11. *Бейли Дж.* Три русских народных лирических размера / Пер. с англ. Е.А. Савиной при участии и под ред. М.В. Акимовой. М., 2010.
12. *Jakobson R.* K popisu Máchova verše // *Torso a tajemství Máchova díla: Sborník pojednání Pražského lingvistického kroužku*. Praha, 1938. S. 207–278.
13. *Rudy S.* Jakobson's Inquiry into Verse and the Emergence of Structural Poetics // *Sound, Sign and Meaning: Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle*. Ann Arbor, 1976. P. 477–520 (*Michigan Slavic Contributions*; № 6).
14. *Томашевский Б.* Русское стихосложение: Метрика. Пб., 1923. (Вопросы поэтики: Непериод. сер., изд. Отделом словесных искусств / Гос. ин-т истории искусств; Вып. II).
15. *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. Л., 1924 (Вопросы поэтики: Непериод. сер., изд. Отделом словесных искусств / Гос. ин-т истории искусств; Вып. V).
16. *Hrabák J.* Remarques sur les corrélations entre le vers et la prose, surtout sur les soi-disant formes des transition // *Poetics. Poetyka. Poэтика*. Warszawa; s' Gravenhage, 1961. P. 239–248.
17. *Шапир М.И.* “Versus” vs “prosa”: пространство-время поэтического текста // *Philologica*. 1995. Т. 2. № 3/4. С. 7–47.
18. *Пильщикова И.А., Старостин А.С.* Проблема автоматического распознавания метра: силлаботоника, дольник, тактовик // *Отечественное стиховедение: 100-летние итоги и перспективы развития: Материалы Междунар. науч. конф. 25–27 нояб. 2010 г. Санкт-Петербург. СПб., 2010. С. 404–405.*
19. *Гаспаров М.Л., Скулачева Т.В.* Ритм и синтаксис в свободном стихе // *Очерки истории языка русской поэзии XX века: Грамматические категории. Синтаксис текста*. М., 1993. С. 20–43.
20. *Скулачева Т.В.* Русский свободный стих первой трети XX века в сравнении с современным // *Stowiańska Metryka Porównawcza*. Warszawa, 1998. [Т.] VII: Wiersz wolny: Geneza i ewolucja do roku 1939. S. 91–111.
21. *Шапир М.И.* О пределах длины стиха в верлибре: (Д.А. Пригов и другие) // *Philologica*. 1999/2000. Т. 6. № 14/16. С. 117–137.
22. *Иванов Вяч.Вс.* Метр и ритм в “Поэме конца” М. Цветаевой // *Теория стиха*. Л., 1968. С. 178 сл., 200.
23. *Шапир М.И.* Семантический ореол метра: термин и понятие (Историко-стиховедческая ретроспекция) // *Литературное обозрение*. 1991. № 12. С. 36–40.
24. *Барулин А.Н.* К построению теории глоттогенеза // *Лингвистическая компаративистика в культурном и историческом аспектах: Материалы V Междунар. конф. по сравнит.-истор. языкознанию (Москва, 31 янв. – 2 февр. 2006 г.)*. М., 2007. С. 26.
25. *Барулин А.Н.* Основания семиотики: Знаки, знаковые системы, коммуникация. М., 2002. Ч. 1: Базовые понятия; Эволюционная теория происхождения языка. С. 275–277.
26. *Барулин А.Н.* Функции аллитерации в элегии В.А. Жуковского “Море” // *Роман Якобсон: Тексты, документы, исследования*. М., 1999. С. 697.
27. *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М., 1970.
28. *Гаспаров М.Л.* Очерк истории европейского стиха. М, 1989. С. 66.
29. *Wellek R., Warren A.* *Theory of Literature*. 3rd rev. ed. Harmondsworth, 1963. P. 294–295.
30. *Квятковский А.П.* Поэтический словарь. М, 1966. С. 122.
31. *Эйхенбаум Б.* Мелодика русского лирического стиха. Пб., 1922. С. 9–10.
32. *Эйхенбаум Б.М.* Сквозь литературу: Сб. ст. Л., 1924. С. 201, 213 (Вопросы поэтики: Непериод. сер., изд. Отделом словесных искусств / Гос. ин-т истории искусств; Вып. IV).
33. *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино / Изд. подгот. Е.А. Тоддес, А.П. Чудаков, М.О. Чудакова. М., 1977. С. 54, 55, 77, 385–387, 393.
34. *Ш[токмар] М.* Фоника // *Литературная энциклопедия*. М., 1939. Т. II. Стб. 803.
35. *Федоров А.В.* Звуковая форма стихотворного перевода (Вопросы метрики и фонетики) // *Поэтика: Временник Отдела словесных искусств / Гос. ин-т истории искусств*. Л., 1928. [Вып.] IV. С. 57.
36. *Бернштейн С.И.* Опыт анализа “словесной инструментовки” (1-ая строфа стихотворения Тютчева “Сумерки”) // *Поэтика: Временник Отдела словесных искусств / Гос. ин-т истории искусств*. Л., 1929. [Вып.] V. С. 184.
37. *Гаспаров М.Л.* Брюсов-стиховед и Брюсов-стихотворец // *Брюсовские чтения 1973 года*. Ереван, 1976. С. 26.
38. *Брик О.М.* Звуковые повторы (Анализ звуковой структуры стиха) // *Сборники по теории поэтического языка*. Пг., 1917. Вып. II. С. 24–62.
39. *Артюшков А.* Звук и стих: Современные исследования фонетики русского стиха / С предисл. проф. А.М. Пешковского. Пг., 1923.

40. *Векшин Г.В.* Очерк фоностилистики текста: Звуковой повтор в перспективе смыслообразования. М., 2006.
41. *Pszczółowska L.* Instrumentacja dźwiękowa. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1977 (Poetyka. Zarys encyklopedyczny; Dz. III, t. II, cz. II, zes. 2).
42. *Пильщиков И.А.* “Звуки италианские” от Батюшкова до Манделштама: к вопросу о фонике русских переводов с итальянского // Диалог культур: “итальянский текст” в русской литературе и “русский текст” в итальянской литературе: Тезисы Междунар. науч. конф. 9–11 июня 2011 г. Ин-т рус. яз. им. В.В. Виноградова РАН. М., 2011. С. 60–63.
43. *Григорьев В.П.* Поэтика слова: На материале русской советской поэзии. М., 1979.
44. *Скирмантас П.П.* Фоника стихотворений С. Нерис (ранний период): Автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук. Вильнюс, 1984.
45. *Мукаржовский Я.* Структуральная поэтика / Пер. с чеш. В.А. Каменской; Вступ. ст. Ю.М. Лотмана; Сост. Ю.М. Лотман, О.М. Малевич. М., 1996.
46. *Пешковский А.М.* Сборник статей: Методика родного языка, лингвистика, стилистика, поэтика. Л.; М., 1925. С. 167–168.
47. *Taranovski K.* The Sound Texture of Russian Verse in the Light of Phonemic Distinctive Features // International Journal of Slavic Linguistic and Poetics. 1965. [Vol.] IX. P. 114–124.
48. *Тарановский К.Ф.* Звукопись в “Северовостоке” М. Волошина // Orbis scriptus: Dmitrij Tschizewskij zum 70. Geburtstag. München, 1966. S. 835–840.
49. *Červenka M.* The Literary Artifact // The Sign in Music and Literature. Austin, Texas, 1981. P. 86–102.
50. *Мукаржовский Я.* Исследования по эстетике и теории искусства / Пер. с чеш.; Вступ. ст. Ю.М. Лотмана; Коммент. Ю.М. Лотмана, О.М. Малевича. М., 1994.
51. *Stern P.* The Conceptual Basis of Prague Structuralism // Sound, Sign and Meaning: Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle. Ann Arbor, 1976. P. 359–369 (Michigan Slavic Contributions; № 6).
52. *Pilščíkov I.* O filologickém odkazu Maksima Šapira a jeho stati “Přiblížení k obecné teorii verše” / Přeložila A. Machoninova // Česká literatura. 2012. Čis. 3. S. 368–370.
53. *Macura V., Sládek O.* Miroslav Červenka [1994, 2007] // Slovník české literatury po roce 1945. [Praha], 2006–2011. Электрон. дан. Режим доступа: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=358>, свободный.
54. *Гланц Т.* “Я с удовольствием занимаюсь ремесленной работой” // Червенка М. Смысл и стих: Труды по поэтике. М., 2011. С. 443.
55. *Jakobson R.* Closing Statement: Linguistics and Poetics // Style in Language. Cambridge, Mass., 1960. P. 358.
56. *Červenka M.* Der versologische Band von Jakobsons “Selected Writings”: (Bemerkungen eines Bohemisten) [Rec. ad op.]: Jakobson R. Selected Writings. The Hague, 1979. [Vol.] V: On Verse, Its Masters and Explorers / Übersetzt von C. Hansen-Löve // Wiener Slawistischer Almanach. 1981. Bd. 7. S. 259–275.
57. *Якобсон Р.О.* Об односложных словах в русском стихе // Slavic Poetics: Essays in honor of Kiril Taranovsky. The Hague; Paris, 1973. P. 239–252.
58. *Головастиков К.* Односложные слова в русской силлабо-тонике: Ритм и грамматика // Studia slavica. X: Сб. науч. тр. молодых филологов. Таллин, 2011. С. 42–53.
59. *Ляпин С.Е.* О распределении слов в стихотворной строке // Славянский стих: Стихovedение, лингвистика и поэтика: Материалы междунар. конф. 19–23 июня 1995 г. М., 1996. С. 24–33.
60. *Якобсон Р.* О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. [М.; Берлин], 1923 (Сборники по теории поэтического языка; Вып. V).
61. *Гаспаров М.Л.* Лотман и марксизм // Новое литературное обозрение. 1996. № 19. С. 7–13.
62. *Červenka M.* Rodné rámce empirického poetologa / Rozhovor vedla K. Gammelgaardova // Aluze. 2004. Čis. 1. S. 46–59.
63. *Eagle H.* The Czech Structuralist Debate on the Role of Intonation in Verse Structure // Sound, Sign and Meaning: Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle. Ann Arbor, 1976. P. 521–541 (Michigan Slavic Contributions; № 6).
64. *Гаспаров М.Л.* Современный русский стих: Метрика и ритмика. М., 1974. С. 22.
65. *Červenka M., Sgallová K.* On a Probabilistic Model of the Czech Verse // Prague Studies in Mathematical Linguistics. 1967. Sv. 2. P. 105–120.
66. *Novák P.* [Rec. ad op.]: Prague Studies in Mathematical Linguistics. 1967. Sv. 2 // Kybernetika. 1968. Roč. 4. Čis. 2. S. 183.
67. *Červenka M., Sgallová K.* Na cestě k pravděpodobnostnímu modelu českého verše // Teorie verše, II. Brno, 1968. S. 67–72. (Spisy Univerzity J.E. Purkyně v Brně. Filozofická fakulta; Čis. 136).
68. *Холщевников В.Е.* Случайные четырехстопные ямбы в русской прозе // Slavic Poetics: Essays in honor of Kiril Taranovsky. The Hague; Paris, 1973. P. 549–557.
69. *Słowiańska Metryka Porównawcza.* Wrocław, Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1978. [Т.] I: Słownik rytmiczny i sposoby jego wykorzystania.
70. *Гаспаров М.Л.* Итальянский стих: силлабика или силлабо-тоника? (Опыт использования вероятностных моделей в сравнительном стиховедении) // Проблемы структурной лингвистики, 1978. М., 1981. С. 199–218.

71. *Лятин С.Е.* О воздействии синтаксиса на ритм стиха (на примере полноударного 4-стопного хоря пушкинских сказок) // *Philologica*. 1995. Т. 2. № 3/4. С. 115–122.
72. *Gasparov M.* A Probability Model of Verse (English, Latin, French, Italian, Spanish, Portuguese) / Trans. by M. Tarlinskaja // *Style*. 1987. Vol. 21. № 3. P. 322–358.
73. *Tarlinskaja M.* Meter and Language: Binary and Ternary Meters in English and Russian // *Style*. 1987. Vol. 21. № 3. P. 626–649.
74. *Červenka M.* Záznamník / Připravila J. Uhdeová. Brno. 2008. S. 144–145.