

© 2011 Г. В.В. СЕМЕНОВ

К ПРОБЛЕМЕ МЕТРИЧЕСКОЙ НЕОДНОЗНАЧНОСТИ В РУССКОМ НЕКЛАССИЧЕСКОМ СТИХЕ XX в.

Статья посвящена проблеме множественности метрических интерпретаций в неклассическом стихе. Исследователь разбирает случаи, когда метрический контекст не позволяет снять эту множественность, и приходит к выводу о заложенном в формальном описании неклассического стиха несоответствии двух представлений о природе этого стиха. Автор говорит о необходимости учитывать метрическую неоднозначность как объективный формальный признак стиха.

1. ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

В этой статье мы хотим рассмотреть проблему, которая до сих пор в стиховедческой исследовательской традиции не становилась предметом монографического изучения. При этом с ней сталкивались все: от неискушенных читателей поэзии до опытных стиховедов. Любому читателю приходилось испытывать затруднения при интерпретации просодии некоторых стихов. При чтении стихотворений, написанных классическими размерами, такие затруднения воспринимаются читателем обычно как дефект, отклонение от метрической схемы (значимое оно или нет – это отдельный вопрос). Но когда перед читателем текст, написанный неклассическим размером – дольником, тактовиком, акцентным или свободным стихом, – появление там стихов с возможностью двоякого метрического истолкования становится гораздо более вероятным и, строго говоря, ожидаемым.

Чтобы пояснить суть проблемы, мы начнем наш разговор с небольшого стиховедческого разбора. Мы проанализируем метрику хрестоматийного стихотворения О. Мандельштама «Сестры тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы...» (1920).

Просодия большинства стихов подталкивает читателя при первом чтении охарактеризовать размер этого стихотворения как анапест, хотя отдельные строки – например, предпоследняя – явно выпадают из этой схемы. При более детальном рассмотрении, однако, окажется, что из двенадцати строк стихотворения только восемь не противоречат анапестической модели. Приведем здесь текст стихотворения, снабдив его схемой, где знак «–» обозначает ударный слог, совпадающий с иктом по метрической схеме анапеста, знаком «U» мы обозначим безударные слоги, знаком «X» обозначим слоги, которые имеют словесное ударение, но не соответствуют метрической схеме анапеста. В следующей колонке мы укажем, с точки зрения какого классического размера этот стих может быть непротиворечиво описан («Ан5» и «Ан4» обозначают соответственно пяти- и четырехиктный анапест, «Д6» – шестииктный дактиль).

В первом стихе мы наблюдаем словесное ударение на слове *сестры* и увеличение второго междуиктового интервала до трех слогов. Однако в контексте всего четверостишия читатель склонен трактовать первое ударение как сверхсхемное, а трехсложный интервал – как наращение на цезуре, которая, за исключением строк 6 и 11, последовательно соблюдается в стихотворении.

		схема	размер
1	Сестры тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы.	XU-UU-UUU-UU-UU-U	?
2	Медуницы и осы тяжелую розу сосут.	UU-UU-UU-UU-UU-	Ан5
3	Человек умирает. Песок остывает согретый,	UU-UU-UU-UU-UU-U	Ан5
4	И вчерашнее солнце на черных носилках несут.	UU-UU-UU-UU-UU-	Ан5
5	Ах, тяжелые соты и нежные сети,	XU-UU-UU-UU-U	Ан4
6	Легче камень поднять, чем имя твое повто- рить!	XU-UU-U-UU-UU-	?
7	У меня остается одна забота на свете:	UU-UU-UU-U-UU-U	?
8	Золотая забота, как времени бремя избыть.	UU-UU-UU-UU-UU-	Ан5
9	Словно темную воду, я пью помутившийся воздух.	UU-UU-UU-UU-UU-U	Ан5
10	Время вспахано плугом, и роза землею была.	XU-UU-UU-UU-UU-	Ан5
11	В медленном водовороте тяжелые нежные розы,	XUUUUU-UU-UU-UU-U	Д6
12	Розы тяжесть и нежность в двойные венки заплела!	XU-UU-UU-UU-UU-	Ан5

Итак, первое четверостишие заявляет о пятииктном анапесте как о преобладающем размере стихотворения. Но уже первая строка второго катрена эту инерцию разрушает. Она может быть прочитана как четырехиктный анапест. В то же время на первом слоге этого стиха имеется заметное при чтении эмфатическое ударение на междометии *Ах*. И вот тут читатель оказывается в ситуации выбора. Если для него важно, чтобы сохранялось количество иктов, то он будет интерпретировать первый слог как сильное место. Тогда схема этого стиха получится следующей: -U-UU-UU-UU-U. Получается пятииктный дольник, похожий на дактиль с усеченным на один слог первым междуиктовым интервалом (дактилоидный дольник). В этом случае, правда, нарушается установившаяся была цезура после второго икта.

Если же для читателя важнее сохранить анапестическую инерцию, то он будет рассматривать ударение на первом слоге как сверхсхемное. Мы не будем сейчас пытаться установить, какой читательский выбор будет правильным в контексте стихотворения. Для нас важно отметить, что обе интерпретации заставят читателя пересмотреть принципы рецитации стихотворения в целом. Если говорить о «сверхсхемных» ударениях на первых слогах, то интересно проследить их расположение в тексте. В первом четверостишии только одна такая строка. Во втором их уже две – пятая и шестая. В последнем четверостишии все строки будут начинаться ударным слогом. И если строка 9 открывается двойственным (по терминологии Жирмунского, см. [Жирмунский 1925: 95–120]) союзом *словно*, то в строке 11 это ударение делает невозможной интерпретацию стиха по модели анапеста, поэтому не может быть проигнорировано. Отсюда следует, что восприятие стиха в качестве дактилоидного дольника становится все более оправданным по мере чтения стихотворения. Эта возможность подкрепляется еще и тем, что во втором четверостишии есть строки, которые могут быть описаны только как дольник (6, 7). И если сокращение второго междуиктового интервала в шестой строке можно объяснить цезурным усечением, то в седьмой строке сокращенный интервал находится после третьего икта, то есть это дольник в чистом виде.

Из этих наблюдений следует, что проблема выбора читателем метрической интерпретации отдельных стихов будет влиять на интерпретацию метрики всего стихотворения. Иными словами, двойственность метрической интерпретации стиха перестает в данном случае быть частной читательской проблемой, она влияет на восприятие метри-

ческой природы текста в целом. Если рассматривать метрическую двойственность как самостоятельный признак стиха, то стихотворение Мандельштама позволяет сделать интересные наблюдения. В начале стихотворения эта двойственность проявляется слабо (только в первой строке), устанавливается вполне определенная метрическая схема. Во втором четверостишии эта схема нарушается на разных уровнях стиха («сверхсхемное» ударение на первом слоге, усечение на цезуре, вариативность междуиктовых интервалов). В третьем четверостишии эти нарушения доводятся до предела: строка 11 в принципе не укладывается в схему анапеста. В последней строке стихотворения происходит восстановление метра, но с сохранением двойственности метра вследствие словесного ударения на первом слоге стиха. Причем после дактилической строки *В медленном водовороте...* дактилоидное прочтение последнего стиха для читателя окажется предпочтительным.

Важно отметить, что метрическая интерпретация этого стихотворения будет тесно связана с другими уровнями текста. Если говорить о последней строке, то ударение на первом слоге читателю трудно проигнорировать еще и потому, что слово *розы*, с которого начинается строка, представляет собой эпизевкис: этим же словом заканчивается предыдущий стих. Вообще говоря, слово *роза* является ключевым для всего стихотворения, а в последнем четверостишии оно встречается трижды, что тесно связано с содержанием: роза становится символическим изображением главной темы стихотворения – «общности несовместимого»: *тяжести и нежности, пчел и ос, черных носилок и вчерашнего солнца*. Наряду с прочим, такая общность характеризует и две ритмические инерции: анапестическую и дактилическую, сложным образом переплетающиеся в стихотворении.

Кроме того, при внимательном рассмотрении шестииктный дактилоидный дольник, конкурирующий в этом стихотворении с пятииктным анапестом, сильно напоминает русский дактилохореический гекзаметр. Наблюдения о «гекзаметричности» этого стихотворения делались и до нас (см., например [Бушман 1964: 37–38; Сошкин 2010]), мы не будем сейчас на этом останавливаться. Однако мы не можем не отметить здесь, что гекзаметр, «просвечивающий» сквозь анапест, также будет влиять на восприятие читателем плана содержания этого стихотворения. Таким образом, изучаемая нами проблема выходит за рамки метрики и начинает соотноситься с другими уровнями текста.

2. ДОЛЬНИК КАК ПРИМЕР СТОЛКНОВЕНИЯ ЯЗЫКОВ ОПИСАНИЯ

Встречая такие «двойственные» стихи, читатель свободен в выборе предпочтительной метрической и просодической интерпретации. Стиховеду в этой ситуации сложнее: он не может при формальном описании стиха руководствоваться субъективными критериями выбора того или иного варианта прочтения стиха. В этом случае выбор той или иной модели описания начинает носить конвенциональный характер. Приведем в этой связи один пример. Как известно, дискуссия о формальном описании и происхождении стиха «Песен западных славян» Пушкина растянулась на десятилетия. Об этом стихе в разное время писали Томашевский, Бобров, Колмогоров и др.¹ Этот спор сильно повлиял на формирование теории русского тактовика. Примечательно, что основанием для этой дискуссии стала одна особенность стиха «Песен»: зачастую его можно прочитать по разным метрическим моделям, и, как следствие, можно сделать разные выводы о его происхождении или соотносении с силлаботоническим стихом.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что затронутая нами проблема двойственности метрической интерпретации будет особенно актуальной для пограничных случаев, когда стих может быть одновременно описан как в понятиях тонического стиха, так и с точки зрения принципов силлаботоники. В каждом случае двойственности метрической интерпретации принципы одной метрической системы будут сложным образом взаимодействовать с правилами и ограничениями другой.

¹ См. [Томашевский 1916; Бобров 1964; Колмогоров 1966].

Поясним нашу мысль на примере такого метра, как дольник. В современной науке существует представление о том, что дольник произошел от трехсложных метров в результате варьирования междуиктовых интервалов при сохранении константного количества ударений. Стиховеды при интерпретации долника обычно исходят из того, что генетически это дериват правильных двухсложных и трехсложных размеров (по преимуществу – последних), образующийся в результате отхода от принципа упорядоченности стихов по числу слогов. В свою очередь, силлабическая урегулированность нарушается вследствие вариативности междуударных (т. е. междуиктовых) интервалов.

Если в вопросе генезиса долника среди стиховедов разногласий, в принципе, не имеется, то с точки зрения функциональной соотнесенности этого размера с классической метрикой выделяется два подхода. Один подход обозначил Г.А. Шенгели, который вместо терминов «долник» и «тактовик» использовал понятие паузного (*леймического*) стиха. По концепции Шенгели, для любого паузного стиха можно установить метр-прототип, достаточно лишь определить паузы – леймы, появляющиеся на месте пропущенных слогов в стихотворении (см. [Шенгели 1923; 1960]). Другой подход реализован в работах М.Л. Гаспарова (в рамках данной статьи мы не видим смысла давать исчерпывающую историю вопроса, сошлемся лишь на наиболее известную работу [Гаспаров 1968]). Особенность этого подхода в том, что дольник был описан как самостоятельный размер, не соотнесенный напрямую с размером-прототипом (хотя проблема деривации этих размеров Гаспарова тоже всегда занимала).

Здесь интересно то, что с точки зрения этих подходов к долнику могут быть применимы и разные принципы описания. Если мы рассматриваем дольник с гаспаровской точки зрения, то он будет описываться в категориях тонического стиха, который предполагает, например, жесткое соответствие икта словесному ударению. Если мы подходим к долнику как к леймическому стиху, то на него будут распространяться правила, применяемые к силлаботоническому стиху, например, относительно допустимости пропусков схемных и сверхсхемных ударений, сдвигов ударений (инверсий) и т. п.

Несмотря на то, что условность тонической упорядоченности в переходных размерах была замечена довольно давно, наука о стихе в целом продолжает исходить из того, что принцип равноударности для переходных размеров является определяющим.

Наиболее «тонким» местом этой теории всегда являлась проблема пропуска схемного ударения в неклассическом стихе. Эта проблема была затронута еще в ранних работах М.Л. Гаспарова о русском долнике (в частности, в упомянутой выше статье). Однако ученый просто констатирует пропуски ударений в строках типа *Неожиданный Аквилон* и выделяет их в отдельную группу.

Здесь следует также отметить, что эта проблема по большому счету не влияет на формальное описание в случае относительно коротких размеров, таких как трехиктный дольник. Однако уже в случае четырехиктного стиха появляется много спорных случаев. Сам Гаспаров, описывая ход работы над четырехиктным долником, сделал несколько оговорок к интерпретации некоторых строк [Гаспаров 1974: 250–253]. На значительное количество спорных случаев ученый указывает также в другой работе, посвященной изучению стихов В. Маяковского [Там же: 402–410]. Большая часть этих оговорок касается проблем, о которых мы будем говорить ниже: акцентная двусмысленность, скопление коротких ударных слов, двойственные клитики с неясным слово-разделом, метрическая интерпретация анакрус и т. д. Эти случаи ученый рассматривает как исключения, в связи с чем говорит: «Поэтому мы учитывали такие строчки просто на слух, по ритмической инерции, без каких-либо принципиальных обобщений» [Там же: 250]. Возвращаясь к проблеме пропуска схемного ударения в долнике, следует заметить, что место икта в таких стихах оказывается принципиально неопределимым. Можно говорить о потенциально ударных проклитиках и энклитиках, о дополнительных ударениях на словах, имеющих несколько основ, но каждое такое описание не бу-

дет однозначно определять сильную позицию. При пропуске ударения сильное место в тоническом стихе всегда будет «где-то здесь»².

Еще одна проблема связана с фактом «сверхсхемного» ударения в дольнике. С одной стороны, наличие ударных слогов вне икта в тоническом стихе – нонсенс. С другой стороны, ритмическая инерция заставляет нас часто рассматривать некоторые ударения как избыточные. Так, в стихотворении Бродского «Ниоткуда с любовью, надцатого марта...», написанном неурегулированным дольником с константной двусложной анакрусой (т. е. анапестом), есть строчка:

Поздно ночью, в уснувшей долине, на самом дне...

Читатель, привыкший к анапестомной инерции, как бы не замечает, что на анакрусе находится полноударное наречие *поздно*. Тем не менее, следуя теории тонического стиха, мы должны рассматривать первый слог такого стиха как ударный. Подобная вариативность может быть устранена в случае, когда стихи в тексте упорядочены по числу ударений. Если же мы имеем дело с тонически неурегулированным стихом, особенно если такая вариативность становится конструктивным принципом построения стиха, то мы не можем выносить ее за рамки описания стиха. Так, в случае процитированной выше строки «деривационный» подход к неклассическому стиху вступает в конфликт с тоническим подходом. Если рассматривать этот стих как дериват трехсложного метра, то мы предпочтем остановиться на анапестомной модели, поскольку она для всего текста является доминирующей. В этом случае мы будем рассматривать ударение на слове *поздно* как сверхсхемное. В категориях же тонического стиха первый ударный слог будет рассматриваться нами как икт. Это подтверждается и метрическим контекстом: предыдущая строка (*и поэтому дальше теперь от тебя, чем от них обоих*) – тоже шестииктная (хотя и с двусложной анакрусой).

3. ФАКТОРЫ, ОБУСЛОВЛИВАЮЩИЕ МЕТРИЧЕСКУЮ НЕОДНОЗНАЧНОСТЬ

Попробуем систематизировать явления, способствующие возникновению двойственности метрической интерпретации в неклассической метрике. В качестве иллюстративного материала мы будем опираться преимущественно на тексты И. Бродского, стих которого мы изучаем особенно внимательно в связи с описываемой проблемой³. Случаи метрической неоднозначности теоретически можно было бы разделить на две группы. В первую вошли бы стихи, где автор изначально вносит элемент игры в построение метрики текста (как, например, в разобранный выше стихотворении Мандельштама). Во вторую группу можно было бы отнести случаи, когда эта неоднозначность возникает не в результате авторской игры, а вследствие несовершенства языка описания метрики таких стихов. Однако здесь мы не будем разграничивать эти случаи. Во-первых, принципы этой дифференциации не всегда ясны: мы никогда не можем уверенно судить о вовлеченности тех или иных элементов стиха в художественную игру. Во-вторых, основное внимание мы хотели бы обратить не на выявление авторской поэтической стратегии, а на восприятие читателем метрики текста как функционального фактора.

По нашим наблюдениям, метрическая неопределенность стиха чаще всего возникает вследствие акцентной размытости, когда опорных ударений слишком много или слишком мало для соотношения стиха с одним определенным метром. Здесь следует отметить, что во многом спорные моменты просодии стиха обусловлены гибкостью русской акцентологии. Укажем в этой связи несколько случаев.

² В частности, в связи со стихом Бродского эту проблему рассматривал Вяч. Вс. Иванов [Ivanov 1996]. Он тоже говорит о том, что место пропущенного икта в неклассическом стихе поэта теряется.

³ Заслуживает внимания тот факт, что сам Бродский представляет неклассический стих именно в категориях деривационной модели, см. об этом нашу статью [Семенов 2010а].

В неклассическом стихе при наличии сверхдлинных междуударных интервалов возникает проблема локализации икта или затрудняется подсчет числа сильных мест. Рассмотрим следующее четверостишие и обратим внимание на третью строку:

Темно-синее утро в заиндевевшей раме
напоминает улицу с горящими фонарями,
ледяную дорожку, перекрестки, сугробы,
толчею в раздевалке в восточном конце Европы.

Мы видим, что общая для этого четверостишия метрическая тенденция – пятииктный стих, который делится на два полустишия соответственно двух- и трехиктного дольника. Но третья строка может быть прочитана по двум разным моделям. В категориях тонического стиха это будет четырехиктный тактовик (поскольку между вторым и третьим иктом будет трехсложный интервал), читающийся по схеме UU–UU UU–UU–U. Но мы можем прочитать этот стих и с деривационной точки зрения. В этом случае мы установим позиции пропущенных слогов – паузы – для восстановления схемы пятииктного анапеста. Это будут две паузы (обозначим их знаком «V») на границе полустиший, одна из которых, по терминологии Шенгели, будет корневой, поскольку находится на месте пропущенного икта: UU–UU–UVV'UU–UU–U. С этой точки зрения мы рассматриваем данный стих как пятииктный, где третий икт просто пропущен.

В классическом стихе проблема акцентной размытости оборачивается тем, что А. Квятковский называл биметрией [Квятковский 1966], а Г. Шенгели описывал на примере стиха *И кланялся непринужденно* [Шенгели 1960:155–156]. Здесь особенно интересны случаи, когда деривационная модель позволяет установить более одного метра-прототипа. Укажем в качестве примера на стихотворение М. Цветасвой «Неподражаемо лжет жизнь...», которому мы посвятили отдельное исследование [Семенов 2010б]. В этом стихотворении сосуществуют две возможные модели деривации: стих в равной мере может рассматриваться как производное от ямба и от дактиля, причем на протяжении текста предпочтение будет попеременно отдаваться то одной, то другой модели.

Кроме того, двойственность метрической интерпретации может появляться вследствие столкновения ударений на двух соседних слогах таким образом, что игнорирование одного из ударений запускает одну модель деривации, а реализация этого ударения – другую, что дает возможность прочтения стиха по разным метрическим моделям. Так, в стихотворении М. Цветасовой «Удостоверишься – повremени!..» (1922) строка *Нет, руки за голову заломив...* в зависимости от ударения на первом или втором слоге будет читаться по метрическим схемам дактиля или ямба. Для этого стихотворения биметрия пятой строки важна, потому что во втором четверостишии происходит переход предпочтительной деривационной модели с ямбической на дактилическую. Очень часто к таким случаям относятся синтагмы, в которых фразовое или логическое ударения могут делать двойственные слова акцентологически равноправными с полноударными.

Еще один путь релятивизации метрики – акцентологическая вариативность некоторых слов, а также неясные ударения на окказиональных словах. Так, пушкинский стих *Старуха пряла свою пряжу...* в зависимости от ударения на глаголе может быть прочитан и как ямб, и как амфибрахий.

В качестве более развернутого примера проследим на материале текстов И. Бродского реализацию акцентологических вариантов глагола *шевелить* в форме 3 лица единственного числа настоящего времени. В стихотворении «Не тишина – немота...» (1965) это слово появляется в рифменной позиции, которая диктует ударение на последнем слоге (*болит – шевелит*).

Тем не менее, в стихотворении «Лагуна» (1973) преобладающий размер текста (четыреиктный дольник) указывает на то, что для сохранения размера ударение должно быть на предпоследнем слоге:

и звезда морская в окне лучами
штору шевелит, покуда спишь.

В стихотворении «Над восточной рекой» (1974) мы опять встречаем рифму *болит – шевелит* в виде прямой автоцитаты из стихотворения 1965 г.

В стихотворении из цикла «Часть речи» – «Узнаю этот востер, налетающий на траву...» (1976) – глагол *шевелит* находится в акцентно-неопределенной позиции: *шевелит в ночи, как ярлык в Орду*. Преобладание анапестоидного ритма в этом стихотворении делает предпочтительным для читателя ударение на последнем слоге, но возможно и альтернативное ударение.

В другом тексте из этого же цикла «Всегда остается возможность выйти из дому на...» словоформа *шевелит* употреблена в метрически неопределенном контексте: *На пустой голове бриз шевелит ботву...* С одной стороны, мы видим здесь автореминисценцию стихотворений «Не тишина – немота...» и «Над восточной рекой», что обосновывает ударность последнего слога. С другой стороны, ударение на предпоследнем слоге позволяет прочесть этот стих по модели чистого анапеста.

Пример окказионализма, размывающего просодию стиха, можно встретить в строке Бродского *Ниоткуда с любовью, надцатого мартабря*, где слово *надцатое*, разумеется, не имеет нормативного ударения. Сам поэт при чтении делал ударение на втором слоге. Многие читатели, однако, склонны акцентировать первый слог. Акцентологическая неопределенность окказиональных слов начинает играть структурообразующую роль в таком тексте, как «Прощальная ода», последние две строфы которого по большей части состоят из окказиональных ономапей (*Карр, чивичили, карр...*).

К акцентной релятивизации, характерной для классических размеров, можно отнести также случаи акцентной инверсии. Это может быть «легкая» инверсия, допустимая в русских двусложных размерах, – с переносом ударения на односложное слово. Но это может быть и запрещенная в русском стихе инверсия на слове, объем которого превышает два слога. Такие случаи, крайне редкие в поэзии XIX в. (вспомним упоминаемый Шенгели пушкинский ямбический стих *И семи тысячах душах...*), регулярно встречаются в поэзии первой половины XX в. (у Цветаевой, Брюсова, Асеева и др.). В основном именно использование поэтами Серебряного века запрещенной инверсии в ямбе заставило в свое время В. Жирмунского признать, что после стиховедческих штудий А. Белого представления о ямбе сильно поменялись [Жирмунский 1925: 43].

Как мы уже сказали, инверсия характерна для классического стиха. Однако, применяя к неклассическому стиху деривационную модель, мы не можем не учитывать, что потенциально это явление может реализовываться и в дольнике. Здесь интересные примеры можно найти в текстах М. Цветаевой 1920-х гг. Так, уже упоминавшееся нами стихотворение «Удостоверишься – повремени!...» можно формально описать и как трехсложный силлаботонический стих с переменной анакрусой и с вкраплением строк дольника, и как ямб с вкраплением строк дольника. Допустим, мы выбираем вторую модель. Теперь рассмотрим строки дольника, нарушающие схему ямба:

-- Глоткою соловьиной!...

<...>

Горсточке красной глины!

Деривационный подход позволяет нам сделать вывод, что разрушение ямбической модели произошло здесь не вследствие появления в тексте пауз – лейм, а вследствие того, что первое ударение «сместилось»: по схеме ямба оно должно быть на втором слоге, а в этих строках оно на первом. Это явление можно наблюдать в целом ряде стихотворений Цветаевой начала 1920-х гг., таких как «Купальщицами, в легкий круг...», «Балкон», «Так, заживо раздав...», «Неподражаемо лжет жизнь...» и др.

Одним из дополнительных факторов возникновения метрической двойственности в стихе мы считаем семантизацию изначально не семантических элемен-

то в стихового ряда, что влияет на метрическую интерпретацию стиха. Например, безударным сегментам речевого потока может приписываться условная ударность вследствие анаграммирования. Так, в стихотворении И. Бродского «1972» есть следующий фрагмент:

Подскользнувшись о вишневую косточку,
я не падаю: сила трения
возрастает с паденьем скорости. <...>
старение! Здравствуй мое старение!

Вследствие встраивания слова *возраст* в слово *возрастает* первый слог третьего стиха становится условно ударным, что позволяет рассматривать размер этого стиха и как трехиктный, и как четырехиктный дольник. В сочетании с метрической двойственностью других строк этого фрагмента, возникающей на разных основаниях, колебание стиха между трех- и четырехиктным дольником становится релевантным для читателя при интерпретации размера текста.

Еще один характерный пример взаимосвязи словесного ударения и вторичной семантизации элементов текста можно встретить в стихотворении «Помнишь свалку вещей на железном стуле...» (1978), где подтекст влияет на акцентуацию первых слогов слов в рифменной позиции: *подлежащее* и *настоящее*, будучи соотнесенными, приобретают новый смысл:

сказуемое, ведомое подлежащим,
уходит в прошедшее время, жертвуя настоящим...

Еще одна область релятивизации стиха – сегментация стихового ряда (границ полустиший, стихов, строф и т. д.). Эти границы могут размываться вследствие акцентной амбивалентности отдельных единиц или исходя из неоднозначной логико-синтаксической структуры текста. У Бродского наиболее интересные явления в этой связи возникают на уровне полустиший в его позднем длинном неклассическом стихе, который уже долгое время является объектом самого пристального внимания стиховедов.

Покажем на примере двух характерных явлений, как деление на полустишия обуславливает возникновение метрической двойственности в стихе Бродского. Первое явление касается внутренней структуры самих полустиший. По нашим наблюдениям, для определенного круга текстов Бродского будет характерен длинный неклассический стих с предпочтительной ритмикой полустиший. В первых полустишиях будет реализована модель усеченного ДЗ (–UU–U–(U(U))) или полный Ан2 (UU–UU–(U(U)))⁴, а для второго – размытый дольник, чаще всего с шестисложной основой, часто – трехиктный, но двухударный, с пропущенным вторым «схемным ударением», чаще всего с односложной анакрусой (типичная схема: U–UUUU–(U(U))). Вот некоторые примеры таких стихов:

	I полустишие	II полустишие
Ты забыла деревню, затерянную в болотах...	UU–UU–U	U–UUUU–U
Ниоткуда с любовью, надцатого марта...	UU–UU–U	U–UUUU–
Узнаю этот ветер, налетающий на траву...	UU–UU–U	U–UUUU–
Напоминает улицу с горящими фонарями	UUU–U–UU	U–UUUU–U

Однако в ряде стихотворений (например, «Деревянный Лаокоон...», «Я родился и вырос...» и др.) поэт в некоторых стихах либо меняет местами ритмически предпочтительные полустишия, либо ставит рядом два «первых» или два «вторых» полустишия:

⁴ Их взаимозаменимость стала предметом нашего отдельного исследования в работе [Семенов 2009].

I полустишие II полустишие

кипящий на керосинке, | максимум – крики часек...
 раковина ушная | в них различит не рокот...
 и улица вдалеке | сужается в букву «У»,

U-UUUU-U -UU-U-U
 -UUUU-U -UU-U-U
 U-UUUU- U-UU-U-

Получаются стихи, «перевёрнутые» с ритмической точки зрения, вследствие чего у читателя размывается метрическая интерпретация.

Еще одно явление, порой возникающее в неклассическом стихе, – это явление «наползания» стихов и полустиший друг на друга. Этому явлению мы посвятили отдельное исследование. Суть такого «наползания» в том, что граница полустиший в стихе не всегда может быть однозначно определена. Эта проблема связана с предыдущим явлением и чаще всего возникает в тех текстах, где непривычная ритмика второго полустишия проецирует нарушение читательского ожидания на другие стихи. Рассмотрим в качестве примера первое четверостишие из стихотворения «Ты забыла деревню, затерянную в болотах...»:

I полустишие II полустишие

Ты забыла деревню, | затерянную в болотах
 залесенной губернии, | где чучел на огородах
 отродясь не держат – | не те там злаки
вар.1: и дорогой тоже | все гати да буераки
вар.2: и дорогой тоже все гати | да буераки

UU-UU-U U-UUUU-U
 UU-UU-UU U-UUUU-U
 UU-U-U U-U-U
 UU-U-U U-UUUU-U
 UU-U-UU-U UUU-U

Вплоть до третьего стиха мы видим, что реализуется обычная структура полустиший. Но в третьей строке второе полустишие короткое, и при чтении четвертой строки читатель оказывается перед выбором: брать сму за отправную точку при членении строки первое полустишие предыдущей строки или второе. Подчеркнем, что это будет влиять как на интонационную, так и на метрическую интерпретацию стиха.

Последний аспект, который нам хотелось бы затронуть – это влияние межтекстовых связей на метрическую интерпретацию стихотворного текста. Ритмико-семантическая реминисценция⁵ может выступать как средство размывания метрической интерпретации. Так, у Бродского можно выделить два вида реминисценций и цитат, имеющих значение для метрической интерпретации текста, – это автоцитация и отсылки к другим авторам. К примеру, два стихотворения из цикла «Часть речи» – «Около океана, при свете свечи, вокруг...» и «Деревянный Лаокоон, сбросив на время гору с...» – сближаются друг с другом благодаря фонико-ритмической взаимосвязи полустиший *около океана* и *деревянный Лаокоон*. С другой стороны, полустишия *около океана* и *облокотясь на локоть* в качестве самостоятельных строк встречаются в стихотворении «Строфы» (1978). Такая автоцитация указывает на то, что Бродский воспринимает полустишия как самостоятельные ритмические единицы. Кроме того, образ Лаокоона отсылает к поэме Пастернака «Девятьсот пятый год», написанной пятистопным анапестом, размером-прототипом большинства стихотворений цикла «Часть речи»⁶. Ср.:

И. Бродский

Деревянный Лаокоон, сбросив на время гору с
 плеч, подставляет их под огромную тучу. С мыса...

Б. Пастернак

Точно Лаокоон
 Будет дым
 на трескучем морозе...

⁵ Мы употребляем это понятие в том значении, в каком оно использовалось М. Безродным [Безродный 1992].

⁶ Ср. наблюдения Л. Лосева о значении анапеста для поэтики «Часть речи» [Лосев 2006: 188–194].

Здесь следует подчеркнуть, что все выделенные нами выше уровни взаимосвязаны: при вариативности границ полустихий или при актуализации связи полустихий с другими текстами зачастую будет варьироваться также деривационная модель метрической интерпретации.

4. ОТРАЖЕНИЕ ПРОБЛЕМЫ МЕТРИЧЕСКОЙ НЕОДНОЗНАЧНОСТИ В СТИХОВЕДЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

В современном стиховедении преобладает установка на «объективное» описание метрики поэтического текста. Иначе говоря, исследователь стиха предполагает, что в процессе версификации автор соотносит просодию стиха с той или иной метрической системой. Это можно назвать авторским метрическим заданием. Любые спорные случаи с этой точки зрения рассматриваются как случайные отступления. Однако в ситуации метрической неопределенности говорить об авторском метрическом задании становится затруднительно. В связи с этим особую пользу могло бы принести исследование читательской стратегии восприятия стихов, которые могут быть прочитаны при помощи разных метрических моделей.

Сталкиваясь с силлаботоникой, читатель без труда вчитывает метр в стихи, часто не обращая внимания на очевидные просодические несоответствия метрической схеме (сверхсхемные ударения и пропуски схемных, ритмические инверсии, в трехсложных размерах – цезурные наращивания и усечения и т. п.). Это обусловлено тем, что читатель находится в маркированном пространстве «классического стиха» и в соответствии с этим выстраивает свою стратегию соотношения просодии стиха с метрической схемой. Конвенциональный характер такой маркированности подтверждается, например, тем, что в пространство этого «классического стиха» могут включаться также отдельные канонизированные несиллаботонические формы, например, русский гекзаметр. Кроме того, начиная со второй половины XIX века происходит «канонизация» отдельных форм дольника. Эту предзаданную стратегию метрической интерпретации покрывает понятие *пилотирующей структуры*, применяемое моделирующей поэтикой. Для большей ясности приведем цитату из работы М.Ю. Лотмана:

Например, каждый стих в силлабическом стихотворении характеризуется определенным числом слогов, квалифицированным читателем воспринимаемом непосредственно, «на слух». Если теперь тот же стих поместить в прозаический контекст или в контекст *vers libre*, то интуитивный счет слогов сразу теряется. Более того, в таких условиях простой подсчет слогов далеко не всегда оказывается возможным. Трактовка таких явлений, как дифтонги, элизии и т. п., во многом зависит от поэтических условностей, а не от норм языка. <...> Ср. «Октябрь уж наступил» Пушкина с «Октябрь; море поутру» Бродского. Почему мы в первом случае считаем 'октябрь' двусложным словом, а во втором – трехсложным? Ответ очевиден: потому, что этого требует стихотворный метр; в *vers libre* или в прозе вопрос о том, сколько слогов в 'октябре', не вставал бы вовсе. Таким образом, в стихотворном тексте, в котором релевантен силлабический принцип, слог не непосредственно соотносится с соседними слогами, но при посредничестве метра. Стихотворный метр – явление принципиально иного, по сравнению с ритмом, уровня: непосредственно в тексте он не содержится. Метр – это пилотирующая структура, просцируемая на последовательность слогов и образующая ритм в результате этой проекции [М.Ю. Лотман 1996: 40].

Уже в первой половине XX в. в русской поэзии наметилась тенденция к нарушению автоматизма читательского восприятия формальных уровней стиха. В это время установилось представление о том, что это нарушение заложено в самой природе художественного творчества. Это нарушение Тынянов называл *сломом* [Тынянов 1977], а Мандельштам обозначал словом *обратимость*, которое, кстати, по отношению к биметрическим стихам использует также Шенгели. Мандельштам трактует это понятие более широко:

Образное мышление у Данта, так же как во всякой истинной поэзии, осуществляется при помощи свойства поэтической материи, которое я предлагаю назвать *обращаемостью* или *обратимостью* (выделено нами. – В.С.). Развитие образа только условно может быть названо

развитием. И в самом деле, представьте себе самолет, – отвлекаясь от технической невозможности, – который на полном ходу конструирует и спускает другую машину. Эта летательная машина так же точно, будучи поглощена собственным ходом, все же успевает собрать и выпустить еще третью. Для точности моего наводящего и вспомогательного сравнения я прибавлю, что сборка и спуск этих выбрасываемых во время полета технически немыслимых новых машин является не добавочной и посторонней функцией летящего аэроплана, но составляет необходимейшую принадлежность и часть самого полета и обуславливает его возможность и безопасность в не меньшей степени, чем исправность руля или бесперебойность мотора [Мандельштам 1990: 2, 229–230].

Несмотря на то что в обоих случаях речь идет о семантическом строе стихового ряда, во многом эти представления распространяются и на «низшие», формальные уровни стиха, поскольку «тенденция слома» распространялась на все уровни поэтического текста, включая метрику. У каждого поэта, от А. Блока до В. Хлебникова и М. Цветаевой, это нарушение реализовывалось по-своему. Но поэтическая сверхзадача была одна: им нужно было создать для читателя ситуацию метрической неопределенности, когда ни одна *пилотирующая структура* не могла бы быть последовательно применена по отношению к тексту, но в то же время частично к нему можно было бы применить более одной модели метрической интерпретации. Мы назвали бы такой стих постметрическим.

Сталкиваясь с постметрическим стихом, читатель всегда находится в ситуации выбора. Автор делегирует читателю миссию метрической интерпретации текста. Таким образом, у читателя в духе постметрической традиции есть два пути метрической интерпретации текста: либо воспринимать его как текст без ритма, основанного на просодии, либо пытаться «вчитать» в него ритм. Причем о субъективности такого вчитывания читатель знает изначально. Кроме того, зачастую читателю приходится менять стратегию метрической интерпретации в процессе чтения стихотворения в связи с появлением новых метрических маркеров. Вполне можно допустить, что неоднозначность метрической интерпретации допускается автором сознательно и включается в семантическую структуру стихотворения. Это явление мы называем *релятивной метрикой*.

Надо сказать, что на потенциальную метрическую неоднозначность стиха внимание обращалось уже довольно давно. Одним из первых на потенциальную метрическую неоднозначность неклассического стиха указал Томашевский в вышеупомянутой работе о «Песнях западных славян» [Томашевский 1916], где он попытался рассмотреть стих «Песен» как дериват пятистопного хоря, но при этом не отрицал возможности и другой интерпретации. Интересно, что Холшевников считает интерпретацию Томашевского ошибочной [Холшевников 1966: 543]. Это хорошо иллюстрирует сложившееся в стиховедении представление о возможности единого непротиворечивого описания для каждого случая неклассической метрики.

В 1923 г. Г.А. Шенгели обратил внимание на рассматриваемую нами проблему метрической неоднозначности [Шенгели 1923: 103–108]. Ученый попытался ввести понятие *двуликих* или *обратимых* стихов (кстати, тоже на материале пушкинских «Песен») ⁷. Например, пушкинский стих *Стал на паперти, дверь отворяет...* может быть прочитан как с анапестической, так и с хореической инерцией, если допустить ритмическую инверсию. Приведем характерный фрагмент из работы Шенгели, где он рассматривает хрестоматийное тютчевское стихотворение «Последняя любовь» и обнаруживает в нем сосуществование разных размеров:

Итак: первая строка – чистый ямб, вторая – цезурованный, третья – чистый, четвертая – цезурованный, пятая – чистый, шестая – цезурованный. Установилось и стало привычным слуху правильное чередование цезурованных и нецезурованных строк. Но в последней из них, в шес-

⁷ К слову, в поэтическом наследии самого Шенгели есть тексты, написанные таким *обратимым стихом*. Вспомним здесь, к примеру, его недавно опубликованную поэму 1946 года «Эфемера» [Шенгели 2004], стих которой балансирует между трехиктным ямбом и неурегулированным дольником, сохраняя при этом силлабическую урегулированность.

той, цезура сдвинута на слог вправо (левое полустишие наращено не на слог, а на два), поэтому слух ощущает в ней ударение, идущее непосредственно за цезурой («на западе / бродит»), как правильное, как «стоящее на месте», на том же седьмом слоге, на котором стояло ударение и в предыдущей цезурованной строке. Но в то же время отрезок «на западе бродит» дает трехсложное чередование ударений, что продолжается и в примыкающем слове «сиянье»: «на западе бродит сиянье» ($U-U/U-U/U-U$); это правильный амфибрахий. На этой базе легко осваивается амфибрахическое начало следующей строки:

Помедли, помедли, вечерний ...

И вся эта седьмая строка ощущается как леймический четырехстопник:

Помедли, помедли, вечерний V день ...

Но «вечерний день» само по себе ямб, и следующая ямбическая строка: «Продлись, продлись, очарованье» – ощущается естественным продолжением предыдущей.

Таким образом, Тютчев расшатал Я4 и «выгнул» его в леймический четырехстопник, поместив в этой строке напряженный и страстный призыв.

Так как леймический стих применяет «свободный зачин», то есть может строиться, как мы видели, в дактилическом, амфибрахическом, анапестическом «ключе», то и его обратимые строки могут принимать вид и ямба, и хоря, что мы также видели. Поэтому искусное владение леймами дает возможность сливать в единый ритменный поток различные размеры «правильного» стиха [Шенгели 1960: 217].

Шенгели во многом оказался одинок в своих наблюдениях. Стройной теории на этой основе так и не получилось. Этому могло помешать и само понятие *органической метрики*, которое исследователь настойчиво вводил в обиход. Представление о «естественной» метрике, основанной на имманентных ритмических свойствах самого языка, на наш взгляд, не согласуется с представлением о возможной двойственности метрической интерпретации. В связи с этим требует переосмысления мысль автора о том, что метрика и ритмика как разделы стиховедения имеют основным объектом изучения стих звучащий (или, как его называет сам исследователь, рецитативный [Шенгели 1923: 7]).

Внешне похожие явления описываются введенным М.Л. Гаспаровым понятием *микрополиметрии* (применительно к текстам Хлебникова ученый использует даже термин «сверхмикрополиметрия») [Гаспаров 1996; 2000: 223–226]. Однако под микрополиметрией понимается механическое соединение разных метров в пределах одного стихотворения. Объясняя это явление, Гаспаров предостерегает: «Следует помнить, что “сочетание размеров”, даже в микрополиметрической дробности, не означает еще “слияния размеров”» [Гаспаров 2000: 225]. При этом, говоря о трехиктных стихах в контексте стихотворений, написанных четырехиктным дольником, ученый замечает, что «всякий 3-иктный стих с 2-сложной анакрусой (даже без отягчений) может быть сочтен 4-иктным стихом с нулевой анакрусой» [Гаспаров 1974: 252]. Он добавляет: «такие двойственные строки могут служить удобным переходом между кусками, написанными разными размерами» [Там же: 253]. Но в целом Гаспаров относит такие случаи к исключениям, резюмируя: «Однако обычно 4-иктный и 3-иктный дольник выступают в стихах как размеры не смыкающиеся, а контрастирующие, и поэтому у большинства поэтов такие двойственные формы избегаются» [Гаспаров 1974: 254].

Взаимосвязь метрической неоднозначности с семантическим потенциалом стихотворного текста становится предметом специального рассмотрения в работе М.И. Шапира [Шапир 2000]. Ученый останавливается на мысли о том, что при рассмотрении взаимосвязи метрики и семантики исследователь оказывается на пороге, за которым заканчивается научный подход к вопросу.

Отдельные мысли, близкие к представлению о релятивной метрике, высказывались учеными по разным поводам. Так, Ю.М. Лотман в хрестоматийной работе «Анализ поэтического текста» приводит устное мнение Вяч.Вс. Иванова, «высказанное им на заседании IV Летней школы по вторичным моделирующим системам (Тарту, 1970), согласно которому *vers libre* следует рассматривать как сочетание различных, обычно несоединяемых, метрических инерций» [Ю.М. Лотман 1996: 61].

5. ВЫВОДЫ

Попробуем сделать некоторые выводы из всего сказанного.

1. В условиях постметрической перцепции многие формы неклассического стиха невозможно охарактеризовать с точки зрения только одного метрического варианта.
2. Существующие проблемы в области формального описания неклассического стиха XX в. во многом имеют причиной отсутствие предзаданной модели метрической интерпретации. Так, при формальном описании дольника в современном стиховедении представление о нем как о тоническом стихе будет сложным образом уживаться с представлением о нем как о стихе, генетически связанном с силлаботоническими размерами.
3. Зачастую постметрический контекст создается сознательно путем последовательной деавтоматизации читательского ожидания. Подобно единицам других уровней поэтического языка, метрические элементы наделяются потенциальной множественностью референций. Стихи соотносятся друг с другом кроме всего прочего также по признаку сходства и неоднозначности их метрических схем. А поскольку каждый стих дает возможность нескольких метрических интерпретаций, то и характер этой соотнесенности будет меняться в зависимости от прочтения текста.
4. В этой связи особую роль играет взаимовлияние стихов. Можно сказать, что на метрическом уровне начинают действовать механизмы, родственные механизму смыслопорождения. Это заставляет читателя постоянно прибегать к ретроспективному чтению, каждый раз дающему новые интерпретации как смысла, так и метрики стихотворения.
5. Другими словами, неклассическая метрика становится равноправным элементом художественной игры, она существует в комплексе с другими уровнями текста (фонетическим, семантическим, синтаксическим и т. д.), поэтому не может рассматриваться изолированно от них. На этом основывается взаимосвязь планов выражения и содержания в стихах поэта.
6. Несмотря на то, что в стиховедческой традиции описанные нами явления обычно выносятся за рамки системного рассмотрения, мы видим необходимость в научном анализе метрической неоднозначности и в признании функциональной значимости этих случаев при формальном описании стиха.
7. Системный характер таких случаев детерминирует проблему их формального описания. На наш взгляд, существующий язык описания метрики должен быть уточнен, чтобы его можно было применить к такому явлению, как постметрический стих. Описание постметрического стиха удобно строить в виде дерева возможных метрических интерпретаций, каждая из которых будет обладать большей или меньшей степенью актуальности и функциональности. Подчеркнем, что метрические варианты должны учитывать неоднозначность на всех отмеченных выше уровнях стиха. Учет этих вариантов позволил бы вычислить своеобразный «индекс метрической неоднозначности» для любого стихотворения или корпуса текстов определенного автора, что позволит увидеть объективное функционирование постметрического стиха в русской поэзии XX в. Конечно, при таких подсчетах отправной точкой должна быть языковая модель, принципы построения которой будут выявлены в ходе отдельного исследования.

Напоследок нам хотелось бы отметить, что в этой связи большим потенциалом обладает изучение стиха с когнитивной точки зрения: как читатель воспринимает просодию и метрику постметрического текста, какие модели он будет предпочитать, и как эти предпочтения будут меняться в процессе чтения текста. Иными словами, при изучении стиха было бы интересно перенести акцент с попыток исследовать авторскую задачу на изучение функционирования стихотворного метра в непосредственном читательском восприятии и в культуре вообще.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Безродный 1992 – *М.В. Безродный*. К генеалогии «Мухи-Цокотухи» // Школьный быт и фольклор: Ч. 1 / Сост. А.Ф. Белоусов. Таллин, 1992.
- Бобров 1964 – *С.П. Бобров*. Опыт изучения вольного стиха пушкинских «Песен западных славян» // Теория вероятностей и ее применения. Т. 9. Вып. 2. М., 1964.
- Бушман 1964 – *И. Бушман*. Поэтическое искусство Мандельштама. Мюнхен, 1964.
- Гаспаров 1968 – *М.Л. Гаспаров*. Русский трехударный дольник XX в. // Теория стиха. Л., 1968.
- Гаспаров 1974 – *М.Л. Гаспаров*. Современный русский стих. М., 1974.
- Гаспаров 1996 – *М.Л. Гаспаров*. Стих поэмы В. Хлебникова «Берег невольников» // Язык как творчество: Сб. статей к 70-летию В.П. Григорьева. М., 1996.
- Гаспаров 2000 – *М.Л. Гаспаров*. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 2000.
- Жирмунский 1925 – *В.М. Жирмунский*. Введение в метрику: Теория стиха. Л., 1925.
- Квятковский 1966 – *А.П. Квятковский*. Биметрия // А.П. Квятковский. Поэтический словарь. М., 1966.
- Колмогоров 1966 – *А.Н. Колмогоров*. О метре пушкинских «Песен западных славян» // Русская литература. 1966. № 1.
- Лосев 2006 – *Л.В. Лосев*. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. М., 2006.
- М.Ю. Лотман 1996 – *М.Ю. Лотман*. К основаниям моделирующей поэтики // Труды по русск. и слав. фил.: Литературоведение. II. Тарту, 1996.
- Ю.М. Лотман 1996 – *Ю.М. Лотман*. Анализ поэтического текста // Ю.М. Лотман. О поэтах и поэзии. СПб., 1996.
- Мандельштам 1990 – *О.Э. Мандельштам*. Сочинения: В 2 т. М., 1990.
- Семенов 2009 – *В.В. Семенов*. «Это только для звука пространство всегда помеха»: О механизмах релятивизации и семантизации метрики в стихотворениях И. Бродского // *Humaniora: Litterae Russicae*. Труды по русск. и слав. фил.: Литературоведение. VII. Тарту, 2009.
- Семенов 2010а – *В.В. Семенов*. Структура и типология русского стиха в представлении Иосифа Бродского: опыт реконструкции // *Con amore: Историко-филологический сборник в честь Любови Николаевны Киселевой*: Сб. ст. М., 2010.
- Семенов 2010б – *В.В. Семенов*. Функциональная биметрия в стихе М. Цветаевой (на материале стихотворения «Неподражаемо лжет жизнь...», 1922) // *Toronto Slavic Quarterly*. 32. Spring 2010. www.utoronto.ca/tsq/32/tsq_32_semenov_bimetriya_u_tsvetaevoy.pdf
- Сошкин 2010 – *Е. Сошкин*. Между могилой и тюрьмой: «Голубые глаза и горячая лобная кость...» на стыке поэтических кодов // *Ruthenia*. www.ruthenia.ru/document/542513.html
- Томашевский 1916 – *Б.В. Томашевский*. О стихе «Песен западных славян» // *Аполлон*. 1916. № 2.
- Тынянов 1977 – *Ю.Н. Тынянов*. Литературный факт // Ю.Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
- Холшевников 1966 – *В.Е. Холшевников*. Стихосложение // Пушкин: Итоги и проблемы изучения. М.; Л., 1966.
- Шапир 2000 – *М.И. Шапир*. *Metrum et rhythmus sub specie semioticae* // *Universon versus: Язык – стих – смысл в рус. Поэзии XVIII–XX веков*. М., 2000.
- Шенгели 1923 – *Г.А. Шенгели*. Трактат о русском стихе. Органическая метрика. М.; Пг., 1923.
- Шенгели 1960 – *Г.А. Шенгели*. Техника стиха. М., 1960.
- Шенгели 2004 – *Г.А. Шенгели*. Эфмера // *Арион*. 2004. № 4.
- Ivanov 1996 – *V. Ivanov*. Unstressed intervals in Brodsky's dol'niki // *Elementa*. 1996. V. 2.