

**КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ**

**ОБЗОРЫ**

© 2011 г. К.М. КОРЧАГИН

**СОВРЕМЕННЫЕ ЗАРУБЕЖНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ МЕТРИКИ**

В статье рассматриваются основные направления современной зарубежной науки о стихе, существующей в двух вариантах: как наука о «просодической» (т.е. литературной) метрике и как наука о метрике «изохронной» (т.е. песенной). Исследования этих типов требуют различных подходов, но в большинстве своем так или иначе опираются на генеративную теорию (особенно в ее приложениях к фонологии). Также кратко обзревается исследования последних лет, посвященные метрической типологии.

Европейские и американские теории метрики, разрабатываемые в настоящее время, достаточно многочисленны и демонстрируют разнообразие подходов к исследуемому материалу. При этом, в отличие от российской традиции, в центре внимания, как правило, оказываются теоретические проблемы достаточно общего характера; с другой стороны, практически не наблюдается обращения к статистическим исследованиям, столь характерным для «русского метода»<sup>1</sup>. На этом фоне можно отметить многочисленные попытки вписать метрические исследования в одну из крупных теоретических программ – генеративную грамматику, теорию оптимальности, метрическую фонологию. Эти попытки могут выглядеть в разной степени удачно, но саму установку на сближение стиховедения и лингвистики как таковой нельзя игнорировать.

Другая яркая и, на первый взгляд, неожиданная черта – сближение с антропологическими исследованиями. Не секрет, что европейская наука во второй половине XX в. пережила своего рода антропологический переворот, во многом инициированный прежней «большой парадигмой» – структурализмом (в работах К. Леви-Стросса и ряда других исследователей). При этом оказалось, что стихотворный (при всей ограниченной приложимости этого определения) фольклор «дописменных» народов требует подхода, в значительной мере отличного от подхода к стиху литературному. Конечно, это было очевидно и раньше: например, при столкновении с европейским эпическим стихом или стихом русских былин, – но фиксация на книжной культуре неявным образом требовала от исследователя анализа в терминах литературной метрики.

<sup>1</sup> Термин был предложен одним из апологетов подобного подхода – Дж. Бейли; ср.: «У классиков русского стиховедения меня больше всего привлекал их лингвостатистический метод. Метр реализуется в языке и предстает в разнообразии многих ритмических вариаций; исследователь их описывает и подсчитывает, предъявляя результаты в объективных статистических показателях, и только на этой основе строит в дальнейшем теоретическое описание механизмов ритмообразования. <...> Как Томашевский и Тарановский описывали русский 4-ст. ямб, так я в одной работе попытался описать английский 4-ст. ямб разных эпох, чтобы популяризировать на Западе этот (как я назвал его) “русский метод”» [Бейли 2004: 12]. Вопросу применения статистических методов в русском литературоведении посвящена недавняя книга [Kelih 2008]; см. также рецензию [Толпина и др. 2010].

Эта ситуация начала меняться с осознанием того факта, что считанное количество литературных традиций окружено почти бесчисленным множеством традиций «дописанных» или просто не включенных в орбиту «высокой» литературы, типологически ориентированное изучение которых может выявить основания культуры, языка и, наконец, метра. И здесь метрика вновь повернулась лицом к музыкальной теории. Не зря одна из наиболее часто цитируемых работ по этой проблематике – [Brăiloiu 1984] – сочинение, по сути, музыковедческое, но снабженное необходимой антропологической оптикой.

Такая «антропологическая» метрика, в свою очередь, делится на две ветви. Первая довольно очевидным образом обращается к устойчивым формам фольклорного стиха разных народов и в этом смысле является прямой наследницей штудий XIX в., а вот вторая, наиболее бурно развивающаяся в последнее время, должна представляться отечественному стиховеду куда более экзотичной, так как обращается к стиху детского фольклора как наиболее элементарной форме бытования метрических структур. Интересно, что в последние годы намечается еще одно направление исследований такого рода, в центр внимания которого попадают ритмические структуры в жестовых языках. И хотя успехи на этом фронте пока не особо убедительны, как никогда значим становится сам отрыв от традиционной «литературной» метрики.

При таком разнообразии тем и подходов естественно возникает вопрос: что может служить в качестве «барометра» происходящих в метрической науке изменений и, следовательно, поможет нам кратко описать все те многочисленные инновации, которые предлагает исследователю современная метрика? И здесь наш выбор достаточно очевиден: мы будем ориентироваться на одну из самых значительных конференций последних лет, посвященных проблемам метрики, состоявшуюся в апреле 2005 г. и подготовленную исследовательской программой «Типология поэтических форм» (2002–2005), возглавляемой профессором Парижского университета VIII Жан-Луи Аруи. Эта программа аккумулировала большое количество исследователей, придерживающихся самых разных теоретических программ, что не так давно завершилось изданием сборника «Towards a typology of poetic forms: from language to metrics and beyond» [Aroui, Arleo (eds.) 2009], вышедшего в серии «Language faculty and beyond» (LFAB), посвященной внутреннему и внешнему варьированию в языке<sup>2</sup>. Круг авторов сборника и представляемых ими школ довольно широк и включает специалистов по метрике из Франции, Бельгии, Германии, Испании, США и ряда других стран; все эти исследователи достаточно сильно отличаются друг от друга в подходе к материалу, но объединены общими типологическими и антропологическими установками. Можно сказать, что построение единой типологически ориентированной метрики – наиболее актуальная задача зарубежного стиховедения.

Конечно, между стиховедами, практикующими «русский метод», и представляемым нами срезом зарубежной науки есть как существенные схождения, так и расхождения, но мы посчитали нужным ограничить наше изложение по возможности объективным освещением бытующих концепций, не ставя специальной задачи их критики с позиций отечественного стиховедения; тем не менее, небольшое количество критических замечаний, без которых при изложении ряда теорий обойтись было невозможно, все же будет приведено ниже.

Читателю, интересующемуся состоянием дел в зарубежной метрической науке, в первую очередь можно порекомендовать недавнюю статью Ж.-Л. Аруи «Предложения для метрической типологии» [Aroui, Arleo (eds.) 2009: 1–39]. Здесь лаконично и в то же время объемно рисуется образ современного состояния науки о стихе. Предлагаемое Ж.-Л. Аруи разбиение метрики на отдельные «микродисциплины» предельно естественно и не будет особой новинкой для русского читателя, а предмет метрики при этом понимается достаточно широко и заключен не только в «метрах» как таковых, но и во всех прочих аспектах версификации и способах их бытования в культуре. От собствен-

<sup>2</sup> Первая книга этой серии [Litpták 2009] никак не связана с метрической проблематикой.



но «метрики» как учения о метрах автор отделяет так называемую «макроструктурную» метрику (учение о строфических формах) и «пара-метрические» феномены, т. е. явления, не участвующие напрямую в формировании метра, но прочно ассоциированные со стихотворной речью<sup>3</sup>.

Метрика как таковая в интерпретации Ж.-Л. Аруи делится на два типа – «изохронную» и «просодическую». Изохронная метрика обращается к стиху (особенно фольклорному), который тесно взаимодействует с музыкальными структурами и основывается на «временных» закономерностях (сильные доли, музыкальный ритм и т. п.). Такой тип стиха, в свою очередь, делится на два типа – «песенный» (chanted) и «поющийся» (sung). Оба этих типа строятся на сильных долях (beats) и временных соотношениях между ними, но в поющемся стихе также присутствует мелодия, не связанная напрямую с ритмической структурой текста. Граница между этими двумя типами довольно прозрачна: так, в качестве примера переходной формы можно привести оперное пение, в котором мелодический элемент минимизирован, но все же присутствует.

Тем не менее, с типологической точки зрения как песенный, так и поющийся стих противостоят стиху «произносимому» (spoken), который, в свою очередь, является предметом рассмотрения «просодической» (т. е. традиционной) метрики. Важная особенность просодической метрики состоит в том, что она неразрывно связана со свойствами языка. Это можно проследить, например, по тому, что метры гораздо реже заимствуются из одного языка в другой, чем, например, строфические формы.

Опираясь на эти соображения, Ж.-Л. Аруи предлагает классификацию просодических метрических систем, где диагностическим критерием выступает характер формирования метрической единицы (frame). Таким образом, просодические метры представляют собой континуум, на одном полюсе которого располагаются так называемые «считающие» (counting) метры, характеризующиеся только «счетом» метрически релевантных единиц (слогов, мор и т. п.), а на другом – «шаблонные» (patterning) метры, оперирующие контрастом между метрически «сильными» и «слабыми» позициями, сгруппированными в определенный метрический шаблон (pattern). Эти два типа выступают как полюса континуума метрических систем и, вообще говоря, в «чистом» виде встречаются нечасто.

Согласно же со свойствами соответствующих языков метрические системы мира делятся на «тональные», «морные», «акцентные» и «силлабические». Среди тональных метров обнаруживаются только шаблонные (в китайской поэзии), а среди силлабических – только считающие (в романской традиции). Морные и акцентные метры демонстрируют большее разнообразие: так, славянско-германская силлабо-тоника, классические античные и арабские метры относятся к шаблонному типу, а японские и древнегерманские – к считающему. Кроме того, обнаруживается значительное число ярко переходных случаев (вроде индийской «шлоки» или «ионийских логоздов» в морных системах).

Кроме того, дихотомия изохронного и просодического может быть затемнена. Ярким примером пограничного феномена могут служить «популярные» (в терминологии Ж.-Л. Аруи) формы – например, эстрадные песни, демонстрирующие как свойство первого, так и второго метрического типа. К тому же литературная форма в диахронии часто происходит от одной или нескольких фольклорных, а различие изохронного и просодического метра, вообще говоря, может и не совпадать с разделением на литературные и фольклорные формы.

Важным представляется включение в число собственно метрических феноменов позиций границы строки, цезуры и связанных с ними эффектов. Так, Ж.-Л. Аруи напоминает читателю общеизвестный факт, что в античном гексаметре членение стихотворной строки «цезурой» не совпадает со стопным членением и, следовательно, задает разбиение стихотворной строки на некотором ином уровне, смежном с уровнем строк, с

<sup>3</sup> Важно, что к пара-метрическим явлениям Аруи относит и «параллелизм», который Р. Якобсон был склонен считать одной из форм стиха как такового [Jakobson 1966].

одной стороны, и стоп, с другой<sup>4</sup>. Интересно, что к явлениям такого рода предлагается относить аллитерации древнегерманского или финского типа, связывающие начала фонетических слов<sup>5</sup>, но исследование этих явлений также оказывается делом будущего.

К числу пара-метрических феноменов Ж.-Л. Аруи, в частности, относит и качественную характеристику рифмы – в том числе и рифмы «силлабической» [Берков 1954: 302–303; Гаспаров 2002: 50–52], в которой рифмующиеся формы совпадают по слоговому составу, но могут отличаться по позиции ударения (как в паре *тебé ~ нéбе*). В то же время рифма в системном смысле рассматривается в данной работе как часть «макроструктурной» метрики, и под этим углом ее качественные характеристики оказываются не столь важны, как способность участвовать в образовании строфических конструкций.

Для анализа строфы как макроструктурного явления, основанного, как и метры, на системе «повторяющихся закономерностей»<sup>6</sup>, Ж.-Л. Аруи предлагает своеобразный «деривационный» подход. Этот подход основывается на допущении, что в основе каждой строфы лежит некая бинарная схема «строфообразующих» элементов (например, рифм), преобразованная различными способами. Так, например, строфа со схемой рифмовки *aab cbc* является преобразованной строфой *aab ccb*, которая, в свою очередь, распадается на две половины – *aab* и *ccb*. Этот способ анализа кажется перспективным с точки зрения исследования когнитивных механизмов образования строф (если соглашаться с тезисом об их бинарном устройстве) – еще одной области, обещающей быть плодотворной в будущем.

К проблеме изучения строф примыкает и проблема твердых форм; сам Ж.-Л. Аруи известен как яркий исследователь строфики европейского сонета (одну из его работ на эту тему мы рассмотрим в настоящем обзоре). Кажется, на этой области исследования может благотворно сказаться знакомство с идеями М.И. Шапира, предлагавшего рассматривать каждый отдельный образец твердой формы как соотносящийся со всем гипотетическим множеством таковых форм [Шапир 2000: 84]. Очень жаль, что работы этого русского исследователя до сих пор не введены в зарубежный научный оборот.

В нашем дальнейшем изложении мы будем в общих чертах придерживаться схемы, предложенной Ж.-Л. Аруи: для начала обратимся к просодической метрике как более привычной русскому читателю, потом рассмотрим новаторскую изохронную, а закончим кратким обзором работ в области описательной метрической типологии и изучения метрических портретов отдельных поэтов («case studies»).

## 1. ПРОСОДИЧЕСКАЯ МЕТРИКА

Значительная часть работ последних лет, посвященных просодической метрике, выполнена в русле генеративной теории, распространившей свое влияние через фонологию на собственно метрику. Следствием этого, среди прочего, является то, что для понимания современной генеративной метрики необходимо уверенно владеть аппаратом современных теорий супraseгментной фонологии. Естественно, за этой экспансией генеративизма можно видеть потребность в фундаментальной теории,

<sup>4</sup> Здесь, однако, представляется полезным вспомнить об укоренившемся в русском стиховедении различии «метра» и «размера» (как конкретной реализации метра), так как цезура, по нашему мнению, участвует только в формировании последнего, члена стиха как бы параллельно собственно метрическому членению. Различие метра и размера у Ж.-Л. Аруи напрямую не проводится.

<sup>5</sup> Иногда аллитерации регулярно связывают и строки друг с другом. Этот случай совершенно справедливо предлагается рассматривать как явление более высокого уровня, чем уровень отдельных строк. В этом смысле оно подобно «строфе».

<sup>6</sup> Аналогичный взгляд на строфу закрепился и в русском стиховедении; ср. дефиницию М.Л. Гаспарова: строфа – это «группа стихов, объединенных каким-либо формальным признаком, периодически повторяющимся из строфы в строфу» [Гаспаров 1987: 425]. К критике этого определения см. [Шапир 2000: 79–80].



обобщающей различные частные случаи, выявляя их «общий знаменатель». Несмотря на то, что большинство теоретических построений производится на английском материале, генеративная метрика, в принципе, типологически ориентирована, хотя эта ориентация и может быть довольно схематической (как и в «большом» генеративизме).

Конечно, изложить историю развития генеративной метрики за последние сорок лет в пределах небольшого обзора крайне трудно, поэтому мы лишь наметим основные направления исследования и более детально остановимся на нескольких новейших работах в этой области.

Итак, генеративная метрика как исследовательская стратегия впервые была предложена М. Халле и С. Кейсером в конце шестидесятых годов XX в. ([Halle, Keyser 1969; Keyser 1969] и особенно [Halle, Keyser 1971]). Это направление изначально сконцентрировалось на проблеме «формальной правильности» (well-formedness) стихотворной строки. Сам «метр» при этом определялся как абстрактная ритмическая схема, «интернализованная» представителями рассматриваемой поэтической традиции; представители этой традиции используют неявный (т. е. не описанный формально) набор правил, определяющий, какие фонологические последовательности их языка составляют формально-правильную реализацию метра. Такие последовательности называются «метрическими», в то время, как последовательности, нарушающие эти правила, – «неметрическими». Другими словами, главная цель генеративных метрических исследований – выявление набора правил, которые обуславливают метричность стихотворных строк в различных поэтических традициях мира.

Аналитический аппарат М. Халле и С. Кейсера был чрезвычайно прост [Halle, Keyser 1971: 139–180] и покоился на предположении, что метр представляет собой некоторый абстрактный образец для распределения последовательности слов. Следовательно, исследователю в первую очередь нужно определить правило соответствия между элементами, формирующими этот образец, и фонетическими (или фонологическими) свойствами слов рассматриваемого языка. Тем самым, изучение метра делится на два направления: (1) изучение абстрактного образца (т. е. самого метра) и (2) изучение правил соответствия, позволяющих рассматривать данную строку как репрезентацию заданного абстрактного образца.

В нотации данной работы метрический образец задается последовательностью символов 'X', а соответствие их слогам конкретной строки всегда различно. Так, например, для испанского бесцезурного стиха авторы вводят два правила соответствия: (1) каждый элемент X абстрактного метрического образца соответствует единичному гласному в стихотворной строке и (2) каждый элемент X соответствует одному или более примыкающих друг к другу гласных (правило элизии):

Yo sueño que estoy aquí  
X X X X X X X  
destas prisiones cargado,  
X X X X X X (X)  
y soñé que en otro estado  
X X X X X X (X)  
más lisonjero me vi.  
X X X X X X

Кальдерон

Далее авторы вводят понятие «метрической сложности»: так, строка признается более или менее сложной в зависимости от того, насколько элементарны правила, описывающие соответствие метрического образца и заполняющего его словесного материала, и того, как часто они употребляются в строках подобного типа. Эти правила упорядочиваются исследователем на интуитивных основаниях: так, третья строка приведенного отрывка из Кальдерона более «сложна» (в силу присутствия двух элизий), чем первая (одна элизия), которая, в свою очередь, «сложнее» четвертой (нет элизий).

Для английского стиха правила соответствия формулируются сложнее: (1) каждый элемент X соответствует полноударной гласной или (2) для последовательности, состоящей из одной или двух полноударных гласных важно, чтобы ни одна другая гласная не была вставлена между ними:

Ride a còck-hòrse to Bânbury Cròss  
 X        X        X        X  
 To sèe a fìne làdy upòn a white hòrse...  
 X        X        X        X

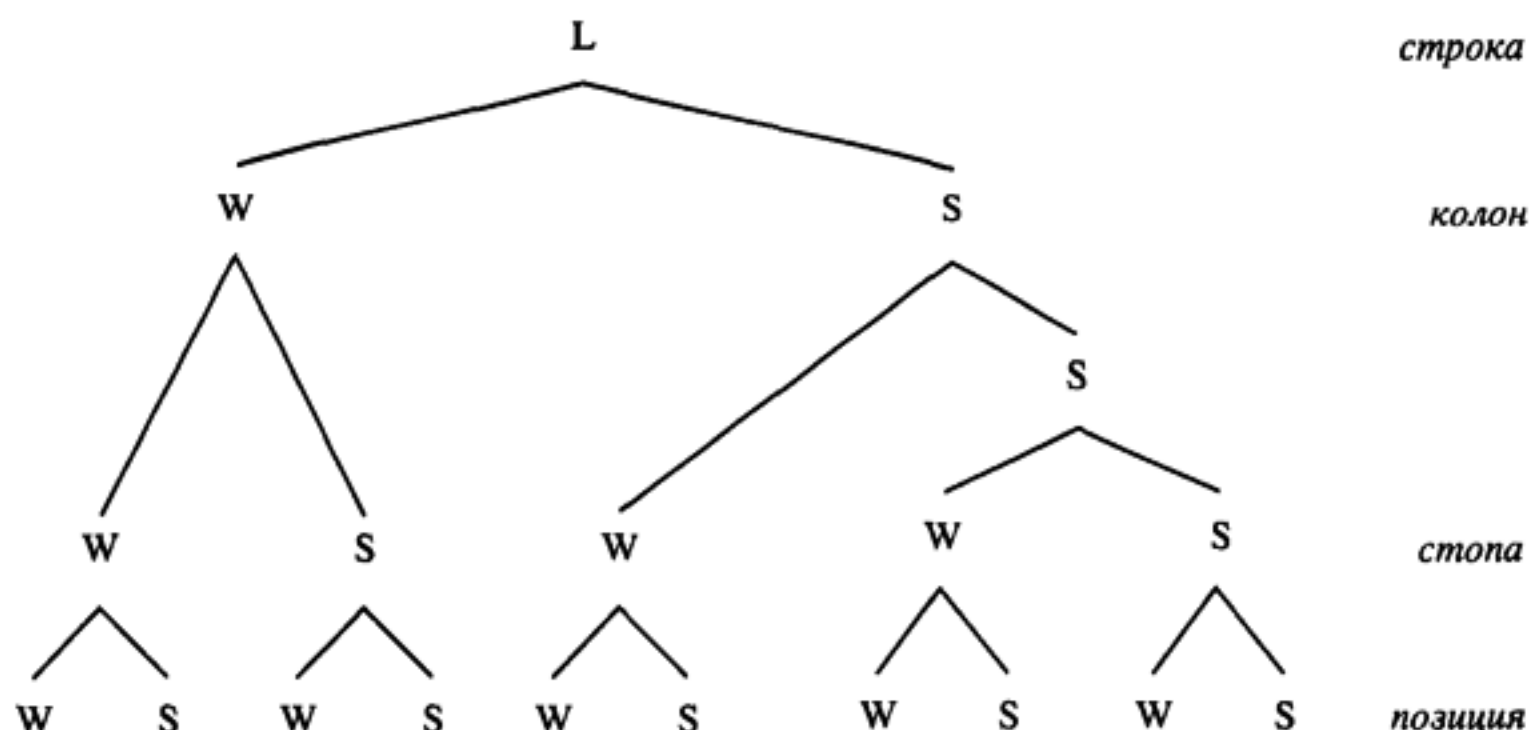
Видно, что синтагмы *cock-horse*, *fine lady* и *white horse* соответствуют метрическому образцу в силу правила (2). В рамках этой же работы авторы проводят анализ стиха «Беовульфа» [Halle, Keyser 1971: 147–164], уже давно ставший классическим; надо сказать, что этот анализ для русского читателя во многом заслонил собственно «теоретическую» часть работы. Там же приведен анализ английского пятистопного ямба, выполненный во многом на базе наиболее архаичного его варианта – стиха «Кентерберийских рассказов» Чосера.

Дальнейшее развитие генеративной метрики связано с изменениями в аналитическом аппарате фонологии, которые были инициированы работами [Liberman 1975; Liberman, Prince 1977]. В наши задачи не входит подробное описание инструментария супraseгментной фонологии, поэтому остановимся на его приложениях к теории стиха, которые были предложены практически сразу после появления работы М. Либермана.

Пионером в этой области выступил П. Кипарский: в его работе [Kiparsky 1977], посвященной английскому силлабо-тоническому стиху, аппарат супraseгментной фонологии уже используется в полном объеме. Незадолго до этого Кипарский [Kiparsky 1975] предложил следующую схему, обобщающую процесс генерации стихотворной строки:



Далее, используя аппарат супraseгментной фонологии, П. Кипарский строит метрические деревья для разных английских поэтов и формулирует отличия правил их построения для разных эпох и разных «поэтических идиолектов». Так, общая схема английского пятистопного ямба в терминах метрических деревьев будет выглядеть следующим образом [Kiparsky 1977: 230]:



Здесь W соответствует слабой позиции, а S – сильной. Далее на эту схему накладываются так называемые «правила соответствия», обеспечивающие «метричность» стихотворной строки. Воспользуемся работой [Hayes 1988], где правила П. Кипарского для пятистопного ямба Шекспира сформулированы в более лаконичном виде. Итак, в нашем случае они будут следующими: (1) слоги взаимно-однозначно соответствуют терминальным узлам метрической схемы; (2) границы строки должны совпадать с границами фонологической группы; (3.1) ударный слог должен занимать только позицию S, если только он не (а) представляет собой односложное слово и (б) непосредственно следует за границей фонологической группы; (3.2) на правом краю фонологической группы последовательность «безударный-ударный» должна занимать позицию WS. Эти правила могут использоваться с большой свободой; рассмотрим несколько шекспировских строк:

- A. When to the sessions of *swèet* silent thought  
B. Resèmbling stròng *yòuth* / in his middle àge  
C. To sèe thy Antony / *màking* his pèace

Знаком ' / ' здесь обозначены границы групп. В строке (А) ударение в *sweet* приходится на слабую позицию, но слово односложное, и по правилу (3.1.а) строка метрична. В строке (В) *youth* несет финальное ударение в группе и в то же время занимает слабую позицию, но и это не «портит» строку, так как согласно правилу (3.2) *youth* предшествует ударный слог. В примере (С) слово *making* нарушало бы правило (3.1), если бы не следовало непосредственно за границей группы. При этом в корпусе стихотворений Шекспира строки, нарушающие указанные правила, видимо, отсутствуют, хотя уже у Мильтона таких строк достаточно. Это ведет к необходимости устанавливать принципы формальной правильности (well-formedness) стиха отдельно для каждого поэта.

Дальнейшее сближение метрики такого типа с супрасегментной фонологией намечается в работах [Hayes 1988; 1989; Hanson, Kiparsky 1996]. Так же, как и в супрасегментной фонологии, в теориях метрики делалась попытка заменить аппарат деревьев аппаратом решеток (grid) [Hayes 1983], однако большинство работ (в том числе самого Б. Хейза) по-прежнему оперирует метрическими деревьями.

Другая яркая черта генеративной метрики последних десятилетий – обращение к теории оптимальности. Понятно, что это не меняет общей идеологии исследований, не отменяет аппарат деревьев и т.п., а лишь позволяет специальным образом ранжировать ограничения на реализацию абстрактных метрических образцов. Отчасти поэтому оптималистский формализм часто фигурирует в метрических работах на правах приложения и редко ставится во главу угла. Мы не будем специально описывать аппарат теории оптимальности, а перейдем непосредственно к ее приложениям<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Подробный обзор современных работ по теории оптимальности см. в [Иосад 2008].



Видимо, первая попытка приложить теорию оптимальности к метрике была произведена на материале английского фольклорного (изохронного) стиха в работе [Hayes, MacEachern 1998]; обсуждение этой работы и ряд предложений см. также в [Kiparsky 2006], а попытку обсуждения применимости этой теории в метрике – в [Kiparsky 2005].

Итак, системы метрических ограничений подобны системам грамматических ограничений в следующих аспектах [Kiparsky 2005]: (1) системы ограничений получают некоторую входную информацию (input) и производят формально-правильные типы стихотворных строк на выходе (output); (2) ограничения частично ранжированы (т. е. полностью ранжированные системы совместимы с системами, ранжированными частично); (3) элемент структуры стихотворения М – «метричен», если он представляет собой оптимальный вывод по крайней мере в одной системе ограничений для по крайней мере одной входной информации; (4) частота некоторого типа стихотворной строки пропорциональна числу систем ограничений, в которых она является оптимальным выводом для некоторой входной информации. В этой же работе с точки зрения теории оптимальности разбирается стих английской народной песни, стих гимнографа XVIII в. Исаака Уоттса и финский ямб. В каждом случае анализ достаточно труден для восприятия, поэтому мы не будем приводить его здесь.

Говоря о крупных исследовательских проектах, нельзя обойти молчанием, пожалуй, самый новый из них – «теорию пар и троек» М. Халле и Н. Фабба [Halle, Fabb 2008], также близкую генеративной метрике. Эта теория ориентирована, прежде всего, на английскую версификационную традицию. Достаточно подробное изложение построений М. Халле и Н. Фабба см. в [Корчагин 2010]; там же сделан ряд попыток фальсификации этой, по нашему мнению, не вполне устойчивой теоретической конструкции.

Тем не менее, идеи М. Халле и Н. Фабба – еще один этап в борьбе «больших» дедуктивных теорий, предлагающих не только аппарат описания, но и способ объяснения рассматриваемых фактов (или, по крайней мере, объяснения запретов на некоторые типы явлений) [ср. Тестелец 2001: 469–491]. Надо сказать, что дедуктивные теории в метрике существовали задолго до XX века. Так, судя по всему, дедуктивна теория «аруда» – система правил классического арабского стихосложения, созданная в VIII столетии аль-Халилем ибн Ахмадом аль-Фарахиди<sup>8</sup> и впервые зафиксированная его учеником аль-Ахфашем аль-Авсатом. В последние десятилетия неоднократно делались попытки описать систему Халиля в терминах новейших дедуктивных теорий – супrasegmentной фонологии [Prince 1989; Schuh 1996], теории оптимальности [Golston, Riad 1994], теории пар и троек М. Халле и Н. Фабба [Halle, Fabb 2008: 186–208]. Каждая из этих попыток по изощренности насилия над материалом даст фору любому острозащитному детективу.

Показательную критику последних попыток интерпретации арабской метрики проводит Б. Паоли [Aroui, Arleo (eds.) 2009: 193–208]. Сам Б. Паоли условно стоит на позициях генеративизма, однако из этого направления заимствует только общую идеологию порождающих моделей. Напомним, что стих аруда обычно анализируется как стопный, но стопы в арабской традиции понимаются как единицы, состоящие из двух видов сегментов – «сабаба» и «ватида». Сабаб складывается из двух минимальных единиц арабской просодии – «харфов»<sup>9</sup>, а ватид – из трех. При этом стопа фактически делится не на слоги, а на группы слогов, завершающихся тяжелым слогом и, соответственно, имеющих разный «харфовый объем». Например, форма *kitāb* ‘книга’ составляет группу весом в 3 + 1 харф (фонема /b/ оказывается избыточной для образования тяжелого слога и

<sup>8</sup> Довольно убедительные доказательства искусственного создания аруда приводятся в книге [Фролов 1991], которая, кроме прочего, содержит наиболее пространное (из существующих на русском языке) изложение правил классической арабской метрики.

<sup>9</sup> Понятие харфа напрямую связано со структурой арабской письменности: одному харфу соответствует минимальный тип арабского слога CV, графически соответствующий букве и огласовке.



поэтому соответствующий ей харф относят уже к следующей группе), а форма *rağulun* ‘мужчина’ – в 4 харфа (три легких слога и один тяжелый составляют здесь единую группу) и т.п.; подробнее см., например, [Фролов 1991: 43–66]. Вообще, эти структуры не лучшим образом передаются в терминах легких и тяжелых слогов, но другой терминологии европейская метрика не знает. При этом по системе аль-Халиля механическим образом порождаются 67 размеров (*verse patterns*), расположенных по пяти «кругам», каждый из которых состоит из специальных последовательностей минимальных метрических единиц. Б. Паоли справедливо замечает, что традиционная арабская метрика по существу генеративна, так как различает три уровня представления: «абстрактный метр», из которого путем применения ряда процедур получается «образец размера», откуда при помощи другой группы процедур получается конкретная стихотворная строка. Другое дело, что современные теоретики не вполне осознали внутреннее устройство этой системы.

Б. Паоли рассматривает три классических арабских метра – «басит», «раджаз» и «сари», чтобы на их примере показать несостоятельность западных концепций арабской метрики. Оказывается, что существующие интерпретации этих размеров либо не учитывают разницы между абстрактным метром и его конкретными реализациями [Prince 1989; Schuh 1996], либо смешивают различные метры, игнорируя разницу в применяемых к ним деривационных процедурах, либо произвольно считают один тип метров «оптимальнее» другого, никак не учитывая их распределение в классической поэзии [Golston, Riad 1994]. Тем самым, описание структуры арабской метрики на языке метрики генеративной остается делом будущего.

Рассмотрим еще несколько работ самого последнего времени из числа тех, чьи авторы активно пользуются генеративным инструментарием. Тему исследования аллитерационного стиха вслед за М. Халле и С. Кейсером продолжает Д. Минкова, в недавней работе которой [Aroui, Arleo (eds.) 2009: 193–208] делается попытка построить модель среднеанглийского аллитерационного стиха при помощи аппарата теории оптимальности. В истории английской литературы отражен тот факт, что на западе и северо-западе Англии в промежутке между XIV и XV столетиями возобновляется интерес к аллитерационному стиху, правда, несколько отличающемуся от стиха классических англо-саксонских образцов. К наиболее ярким образцам среднеанглийского аллитерационного стиха относятся такие тексты, как «Войны Александра», «Сэр Гавейн и зеленый рыцарь», «Видения о Петре-Пахарс» и наиболее знаменитый из них – «Смерть короля Артура». Стих этих произведений отличается от классического англо-саксонского стиха и обладает рядом инноваций в области аллитераций (наравне с консонантными аллитерациями использовались вокалические ассонансы, /s/ аллитерировало с /ʃ/, /f/ и /w/ с /v/ и т. п.).

Среднеанглийский аллитерационный стих, таким образом, распадается на два несимметричных полустишия, первое из которых («стих а») содержит три икта (предшествующие им согласные, соответственно, могут аллитерировать друг с другом, но это, видимо, не обязательно) и более свободно по ритмической структуре, чем второе («стих b»), содержащее лишь два икта; причем согласные стиха *b*, предшествующие первому икту, должны аллитерировать с аналогичными согласными в стихе *a*. Еще одно различие между стихами *a* и *b* касается распределения в них слабых позиций (*w*), и здесь стих *b* демонстрирует большую регулярность. Сам же размер выглядит следующим образом:

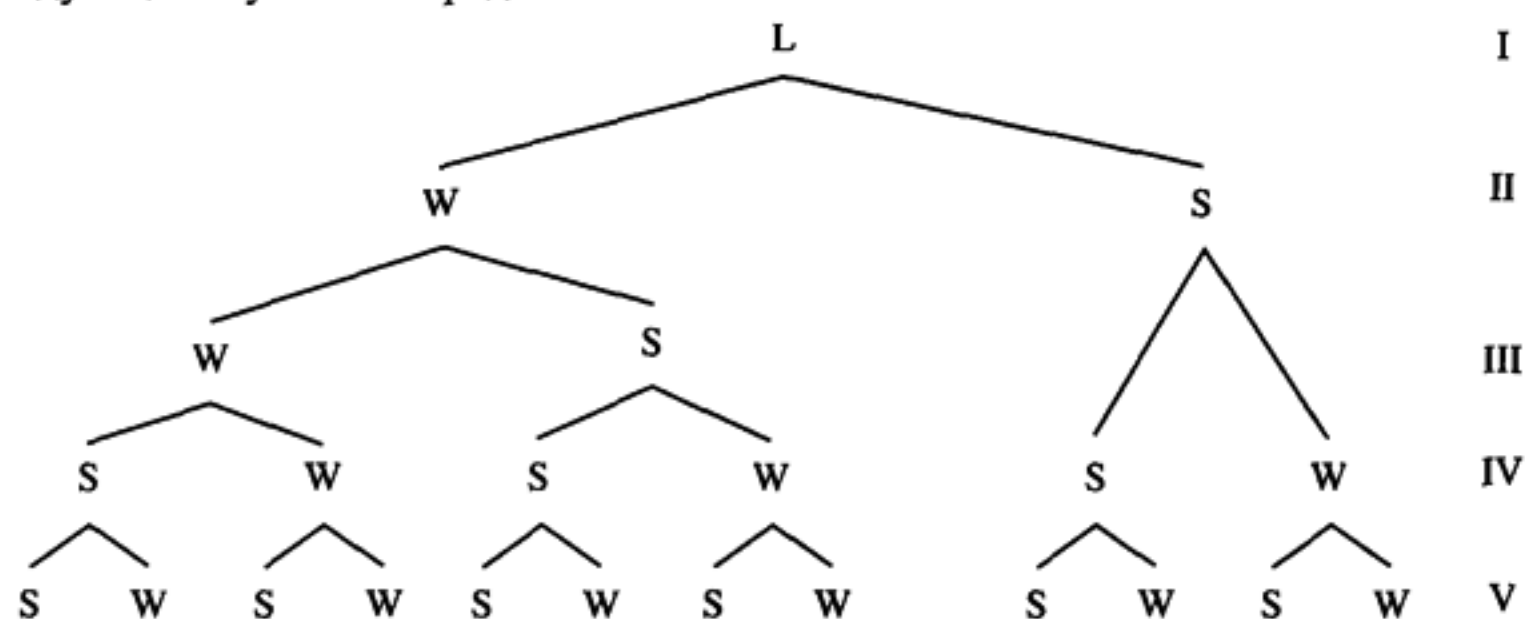
He dowellez þer al þat day,      and dressez on þe morn,  
Askez erly hys armez,      and alle were þay broȝt.  
Fyrst a tulé tapit      tyȝt ouer þe flet,  
And miche watz þe gyld gerc      þat glent þeralofte;  
þe stif mon steppez þeron,      and þe stel hondelez

«Сэр Гавейн и зеленый рыцарь», 566–570.

Автор останавливается на рассмотрении стиха *b* как более регулярного (заметим, что более регулярен он и в «Беовульфе»). Согласно выкладкам Минковой, в стихе *b* наиболее частотны следующие формы: wSWS (*with boste and with pryde*), SWS (*flakerande with wynges*), WSwS (*alle in wrethyn lokkes*) и WSS (*that one the bent hoves*)<sup>10</sup>. При этом попутно делается ряд уточнений относительно статуса гласных в стихе такого типа: дело в том, что как раз в исследуемый период наиболее активно шел процесс отпадения безударного /ə/ в различных контекстах, что естественно влияло на ритмическую структуру строки. Прежние исследователи [Cable 1991; Golston 1998] во многом абсолютизировали графику письменных фиксаций этого стиха, в то время как Минкова при анализе своего корпуса исходит из чисто лингвистических соображений (близкий подход представлен, например, в [Duggan 1986]); однако, кажется, ни один из этих методов не дает полностью достоверных результатов.

Недавняя статья М. Доминиси и М. Насты «К универсальному определению цезуры» [Aroui, Arlco (eds.) 2009: 247–266] значительно уточняет типологию цезуры, предложенную в [Prince 1989]. Основной проблемой, возникающей при обращении к понятию цезуры, можно назвать расхождение между античной трактовкой этого понятия (противопоставление «цезуры» и «диерезы») и трактовкой новоевропейской. Так как античный случай заведомо более сложный, авторы вслед за А. Принсом обращаются именно к нему.

Аппарат метрической фонологии позволяет удобным образом провести различие между «глубинной» формой реализации стопы (представляющей собой иерархическую структуру) некоторого классического метра и ее «поверхностным» представлением. Общепринятый минус такого подхода состоит в относительной произвольности выделения иерархических «уровней» глубинного представления (особенно если помнить, что данный подход нацелен не просто на моделирование некоторого метрического феномена, а на его «объяснение»). При этом, например, дактилический гекзаметр получает следующее глубинное представление:



- (a) #<sub>i</sub> – «синтетическая» цезура только в том случае, когда она ассоциирована с U<sub>j</sub>;  
 (b) #<sub>i</sub> – «прогрессивная аналитическая» цезура только в том случае, когда она связана с первой «под-единицей» (уровня  $n + 1$ ) единицы U<sub>j+1</sub> (уровня  $n$ ), что следует за U<sub>j</sub>;  
 (c) #<sub>i</sub> – «регрессивная аналитическая» цезура только в том случае, когда она связана с первой «под-единицей» (уровня  $n + 1$ ) единицы U<sub>j</sub>.

В дополнении к этому, если словораздел (word boundary; WB) #<sub>i</sub> является цезурой, чье положение ограничено супраслоговой единицей U<sub>j</sub>, то:

- (i) #<sub>i</sub> следует за ядром N первого метрического слога, что (частично или полностью) заполняет собой U<sub>j</sub>;  
 (ii) на уровне  $n$  #<sub>i</sub> должна быть синтетической, прогрессивной аналитической или регрессивной аналитической.

Важно, что такое разветвленное определение цезуры позволяет авторам рассматривать античное и новое европейское стихосложение с единых позиций. Так, гомеровский стих с «трохеической» цезурой

λυσόμενός τε θύγατρα φέρων τ' ἄλγερσίαι ἄποινα «Илиада» I, 13  
 – U U – U U – U # U – U U – U U – –

в рамках рассматриваемой схемы будет проанализирован следующим образом:

| Уровень | Единица                    | Тип                         | Положение          |
|---------|----------------------------|-----------------------------|--------------------|
| Метр    | M2 (2-й дистих)            | регрессивная аналитическая  |                    |
| Стопа   | F3 (1-я под-единица M2)    | регрессивная аналитическая  |                    |
| Позиция | P5 (первая под-единица F3) | прогрессивная аналитическая |                    |
| Слог    | ба (первая под-единица P6) |                             | ассоциирована с ба |

Заметим, что цезура новоевропейского типа, приписанная к последнему слогу метрической единицы, с точки зрения данного формализма всегда будет «синтетической».

Попытку несколько иначе взглянуть на системы ограничений для метрических деревьев предпринимает и К. Хэнсон [Aroui, Arleo (eds.) 2009: 267–286], рассматривающая под ярлыком «метрического выравнивания» (metrical alignment) группу таких, на первый взгляд, разнородных явлений, как цезура и ритмическая инверсия (она же «перебой» в терминологии русского стиховедения). Так, К. Хэнсон рассматривает три размера – английский пятистопный ямб (сонеты Шекспира), итальянский одиннадцатисложник<sup>11</sup> (Петрарка) и французский десятисложник (дю Белле). Все эти размеры (особенно, конечно, итальянский вариант) прочно связаны с традицией петраркистской поэзии. При этом в терминах метрических деревьев все они получают идентичное глубинное представление, совпадающее с предлагаемым П. Кипарским для английского пятистопного ямба (см. выше)<sup>12</sup>. Для всех этих размеров предполагается то же, что было предложено для английского пятистопного ямба П. Кипарским: перебои, возникающие в начале стиха или полустушия, маркируют начало колоны так же, как постоянное ударение в некоторых языках маркирует начало / конец слова. Мимоходом, правда, отмечается, что далеко не во всех английских ямбах инверсия встречается лишь в указанных позициях (например, в драматическом ямбе шекспировского типа все гораздо сложнее; ср. [Hanson 2006]). Надо ли говорить, что подобные факты в значительной степени фальсифицируют вышеприведенный анализ?

<sup>11</sup> Заметим, что метрическим фигурам романской поэзии посвящена недавняя книга [Floquet 2007].

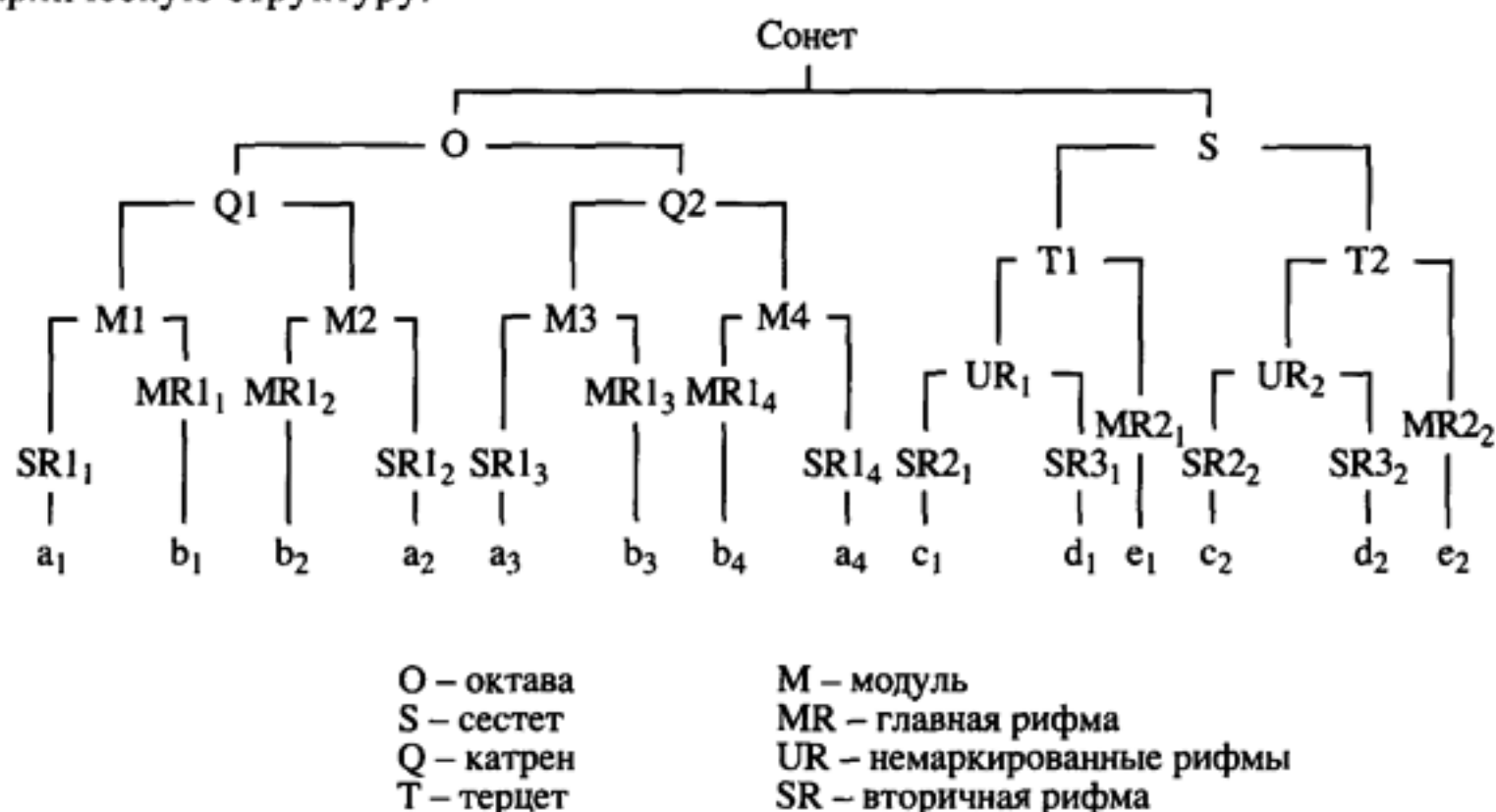
<sup>12</sup> Интересно, что эти положения резонируют с исследованиями М.Л. Гаспарова, который, опираясь на статистические подсчеты, описывал итальянский (и отчасти испанский) стих как переходный между чистой силлабикой и силлабо-тоникой; см. [Гаспаров 1995].



Напротив, критике аппарата деревьев во многом посвящена статья К. Пиеры [Aroui, Arleo (eds.) 2009: 287–303], рассматривающего на испанском материале явление конца строки. Автор весьма ограниченно разделяет постулаты метрической фонологии – вплоть до того, что в представленной им интерпретации она перестает отличаться от классической стопной теории. При этом отмечается, что в романской метрике ударение играет определяющую роль только в конце строки, а, следовательно, применение стопной теории к романскому материалу бессмысленно (ср. с позицией К. Хэнсон), и уровень стоп должен быть исключен из глубинного представления испанских размеров. При этом и уровень колонов оказывается релевантным только для «сложных» (т. е. цезурированных) размеров, а в работе рассматриваются исключительно «простые».

В испанской версификации традиционно принято следующее правило: счет слогов в строке производится до последней (справа) ударной позиции (т. е. до ударной константы). Русскому стиховедению похожее утверждение (в более детальной формулировке) известно как «правило Якобсона»<sup>13</sup>. Для испанского материала это правило может быть фальсифицировано лишь отчасти, в то время как русский материал<sup>14</sup>, не говоря уже об английском, демонстрируют гораздо больше отклонений от этого простого правила. Вот что позволяет себе испанская метрика: в позиции ударной константы может находиться односложная клитика: *Yo para mí la querré / Oye un cuento mientras te* (F. De Rojas); в случае же многосложной клитики может наблюдаться перенос ударения в согласии с требованием ударной константы: *Voy a grabarlo **pará** / saber qué propina da* (ср. [Тарановский 2010: 36–37]). Эти эффекты также рассматриваются с точки зрения фразовых интонаций и их влияния на историю испанского стиха, однако выводы в этой части работы в значительной мере предварительны.

Аппарат метрических деревьев используется и при изучении строфической организации стиха. Так, Ж.-Л. Аруи [Aroui, Arleo (eds.) 2009: 385–401] предлагает новую интерпретацию структуры европейского сонета. В качестве «прототипического» сонета рассматривается итальянский вариант (*abba abba cde cde* или ... *ccd eed*), где «октава» и «сестет» наиболее четко отделены друг от друга. Это позволяет построить следующую иерархическую структуру:



<sup>13</sup> «Для всех русских размеров обязательным является совпадение словораздела с концом строки; кроме того, в классических образцах русской силлабо-тоники <...> мы фиксируем также следующие константы: (1) число слогов в строке от начала стиха до последнего икта является постоянным; (2) этот последний икт всегда несет на себе словесное ударение; (3) ударение не может падать на “слабое место” стиха, если “сильное место” заполнено безударным слогом того же слова» [Jakobson 1960: 361]. Отметим, что источник этот потенциально мог быть доступен автору статьи, но в библиографии он не указан.

<sup>14</sup> См. некоторые примеры в [Тарановский 2010: 22–27].

Данная схема хорошо демонстрирует автономность октавы и сестета, наблюдающуюся не только на уровне рифмовки, но и на синтаксическом уровне. При этом схема французского варианта (...*ccd eed*) оказывается проще – из нее исчезают узлы UR<sub>k</sub>, так как связь между терцетами осуществляется лишь при помощи узлов-сестер MR<sub>2</sub>. Подобный эффект наблюдается и в итальянском сонете с сестетом *cdc dcd*, но в нем наблюдается также пересечение ветвей SR<sub>2</sub> и MR<sub>2</sub>, которое, в свою очередь, является графическим отражением правила альтернанса. Комбинации двух последних стратегий обнаруживаются во французском «альтернирующем» варианте ...*ccd ede*. Эти закономерности обобщаются в следующей гипотезе: ветви на иерархической схеме сонета могут пересекаться только с (а) ветвями узлов-сестер, (б) ветвями смежных терминальных узлов.

Английский сонет спенсеровского (*abab bc bc cdcd ee*) или шекспировского (*abab cdcd efef gg*) типа естественно получает гораздо более простой анализ, и, по словам Ж.-Л. Аруи, гораздо больше напоминает романскую балладу и смежные «рефренные» формы, чем непосредственно сонет. Конечно, строфика сонета – одна из наиболее популярных областей стиховедения и работа Ж.-Л. Аруи не вносит особого вклада в исчисление сонетных форм. Но с другой стороны, взгляд на сонет как на хорошо формализуемую иерархическую структуру, своего рода архетип иных твердых форм, может помочь подойти ближе к общим принципам строфообразования.

Еще одно теоретическое направление, о котором стоит упомянуть и которое, увы, присутствует в зарубежном стиховедении скорее призрачно, – это, конечно, «русский метод». В работах зарубежных стиховедов довольно часто можно увидеть отсылки к работам М.Л. Гаспарова (прежде всего, к английскому переводу «Истории европейского стиха»), М. Тарлинской и Дж. Бейли, однако расчеты этих исследователей всегда играют побочную иллюстративную роль и в лучшем случае используются для верификации теоретических обобщений. Отчасти это объясняется тем, что русская школа стиховедения, как справедливо отмечал М.И. Шапир [Шапир 2000], ориентирована в первую очередь на историю стиха, в то время как вопрос об общих основаниях метрики в ней почти не ставился<sup>15</sup>. Заметим, что работы самого М.И. Шапира, видимо, вообще неизвестны за пределами России.

Так, в недавнем сборнике [Aroui, Arleo (eds.) 2009] только одна работа выполнена в русле «русского метода», да и там он применяется очень осторожно. В этой работе Н. Фридберг [Ibid.: 229–246] рассматривает перевод И. Бродским хрестоматийного стихотворения У. Х. Одена «Stop all the clocks» (1994). Перевод Бродского сделан шестистопным ямбом, размером, достаточно редким и для самого поэта, и для русскоязычной поэзии тех лет вообще. По мнению автора, отсутствие эквиритмичности связано с тем, что дольник, которым написано оригинальное стихотворение Одена, в эмигрантский период (т. е. с 1972 г.) стал для Бродского нейтральным метром – именно дольником написано большинство его стихотворений тех лет. К тому же в тексте Одена начало (как бы задающее ритмическую инерцию) и наиболее патетические строки ритмически совпадают с ямбом (правда, не только шести-, но и пятистопным): *Stop all the clock, cut off the telephone; He was my North, my South, my East and West* и т. д. С другой стороны, шестистопный ямб русского перевода был избран как размер элегический, подразумевающий тему трагических событий или утрат. В то же время этим размером написано и знаменитое стихотворение на столетие Ахматовой, а перевод из Одена – также в некотором смысле *hommage* покойному учителю.

Кроме того, отметим недавнюю работу [Tarlinskaja 2006], посвященную определению метричности английского пятистопного ямба с точки зрения русского метода, а также очередной этап в изучении строфики «Евгения Онегина» [Schertt 2006]. С другой стороны, интересны попытки (пока не столь многочисленные) генеративной интерпретации русского силлабо-тонического стиха [Lotman 2006].

<sup>15</sup> Здесь, правда, нельзя обойти вниманием революционные для своего времени и во многом до сих пор сохраняющие актуальность работы Р.О. Якобсона; см., в частности, [Jakobson 1979].

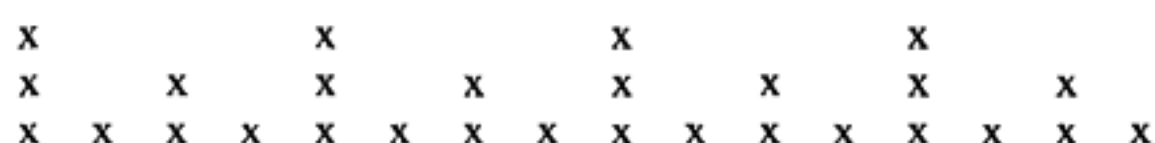
## 2. ИЗОХРОННАЯ МЕТРИКА

Одним из наиболее ярких направлений в исследованиях по изохронной метрике является изучение наложения слов на музыку (textsetting), естественным образом находящееся на границе музыковедения и метрики. Впервые формальная модель этого процесса была изложена в работе [Halle, Lerdahl 1993], которая, в свою очередь, опиралась на нотацию генеративной теории тональной музыки [Lerdahl, Jackendoff 1983: 68–104]. Эта нотация ставит в соответствие музыкальным длительностям символическую решетку (grid) специального вида. Так, последовательность длительностей, условно соответствующая литературному 4-ст. хорю типа *Tèll me nòt in mòurnful nùmbers*, будет выглядеть так:



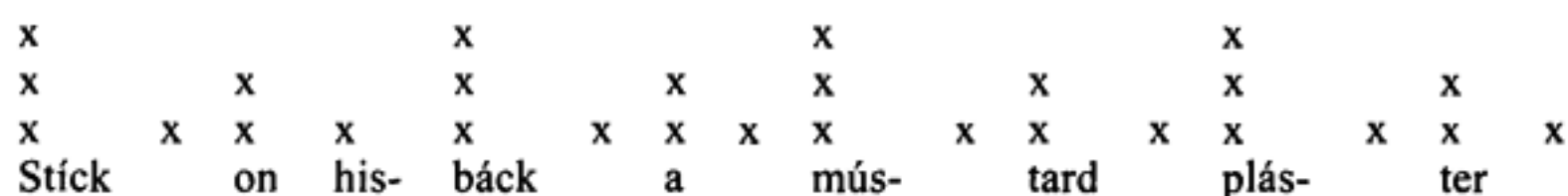
Аналогично будет строиться решетка и для ямбического ритма (анакруса не идет в счет долей). При этом важно, что слушатель обычно улавливает лишь один из уровней ( $L = \text{level}$ ) этой решетки в качестве «ведущего»; этот уровень называется «тактом» и обозначается выше как  $L(0)$ . При наложении текста на эту абстрактную схему сильным долям (примерно соответствующим ударениям или иктам литературного стиха) будет соответствовать либо уровень такта  $L(0)$ , либо более высокий уровень  $L(1)$ .

Рассматривая исполнение народной хоровой песни «Drunken Sailor», в которой при наложении слов на музыку практически не используется специальных музыкальных преобразований ритма, авторы строят «парадигматическую метрическую решетку», которая выглядит уже знакомым нам образом:



Столбец, состоящий из одного символа  $x$ , считается «слабым» ( $W$ ), из двух – «средним» ( $M$ ), а из трех – «сильным» ( $S$ ).

Кроме того, при наложении слов на музыку должны соблюдаться следующие правила: (1) каждый слог ассоциирован с некоторой позицией решетки; (2) каждый слог занимает только одну позицию в решетке; (3) каждая строка текста<sup>16</sup> должна быть распределена по всему объему решетки. Эти правила позволяют довольно компактно сформулировать «алгоритм слогового распределения», который итеративно применяется к каждому слогу поющей строки в следующем порядке: (а) ударные слоги слева направо ставятся в соответствие  $S$ -позициям; (б) безударные слоги справа налево ставятся в соответствие наиболее высокому из доступных уровней парадигматической решетки. Правила (а–б) действуют до исчерпания слогового объема строки, после чего запускается правило (с), которое слева направо ставит в соответствие наиболее высоким уровням схемы все оставшиеся слоги:



<sup>16</sup> Вопрос о делении поющего текста на строки сам по себе не является тривиальным, однако в данной работе он не рассматривается. Подробнее см. [Hayes, MacEachern 1996].



Однако оказывается, что сравнение работы этого алгоритма с реальным заполнением решетки часто дает неудовлетворительные результаты. Так, из 640 строк, собранных в работе [Hayes, Kaun 1996], только 23,1 % удовлетворяют теоретическому распределению.

Более гибкая схема этого алгоритма, основанная на теории оптимальности (ср. раздел 2 настоящего обзора), была предложена Б. Хейзом [Aroui, Arleo (eds.) 2009: 43–62]. В рамках его подхода наложение слов на музыку происходит в результате борьбы конкурирующих метрических принципов, которые могут быть расположены в порядке возрастания их приоритетности: (а) ударение согласовывается с ритмически сильной позицией; (b) между поющими слогами отсутствуют длинные перерывы (lapse); (с) также отсутствует чрезмерное сжатие слога и (d) границы фонологической группы выравниваются по границам строки. Применение этих принципов с помощью аппарата теории оптимальности к строкам поющего текста позволяет увеличить долю совпадений до 70,6 %. Устройству четверостиший в народном английском стихе, рассмотренных с позиции теории оптимальности, посвящена также большая работа [Hayes, MacEachern 1998].

Описанный формализм применяется во многих работах, посвященных наложению слов на музыку. Так, совместная работа Ф. Деля и Дж. Халле [Aroui, Arleo (eds.) 2009: 63–78] посвящена сравнению техники наложения слов на музыку в английских и французских песнях. Авторы показывают, что в английском языке (как, очевидно, и в других языках с динамическим ударением) сильные доли решетки соответствуют ударным слогами. Ситуация во французском в этом смысле более экзотична, и то, что является правилом для английского, здесь оказывается лишь метрической тенденцией. Французское пение достаточно свободно трактует силлабический объем строки: почти во всех позициях «е muet» может вокализоваться в /э/, что позволяет более активно, чем в английском, управлять распределением слогов вдоль решетки. Особенно частотным оказывается появление /э/ в конечной позиции строки, вследствие чего возникает нехарактерное для обычной французской речи женское окончание (вроде *Jeannette* [-tø] ~ [-tə]). При этом позиция последнего ударного слога строки (с учетом эффектов, описанных выше) всегда соответствует S-позиции решетки. Эффекты свободного изменения слогового объема связаны с важным правилом французского пения: слоговой объем строк в параллельных строфах (куплетах) всегда сохраняется постоянным (во всяком случае, в народной и массовой песне).

Исследования в сходном направлении, разумеется, ведутся и вне генеративной теории. Так, к важным результатам в области изучения наложения слов на музыку подходят и немецкие исследователи, стоящие на иных методологических позициях. Так в работах последнего времени было сформулировано два важнейших дедуктивных обобщения:

- (1) «Максима естественной (natural) версификации» [Vennemann 1995: 196] утверждает, что естественная поэтическая метрика не вводится искусственно, извне языкового сообщества, но развивается в течение длительного периода путем развития языковых особенностей, являющихся частью обыденного языка.
- (2) «Максима естественного наложения слов на музыку» [Vetterle 2003] позволяет сделать следующий шаг: «естественная» песня также является стилизацией повседневного языка; тон, количество и интенсивность поющих слогов регулируются в соответствии с фонологической системой конкретного языка.

На этих двух китах покоится в значительной мере работа П. Ханны и Р. Веттерле [Aroui, Arleo (eds.) 2009: 79–100], посвященная исследованию народной баварской формы «цвифахе» (Zwiefache – нем. ‘двойная’). Эта форма распространена в Швабии, Франконии, Эльзасе и Баварии, а также в Чехии (под названием «Barováč»). В качестве примера «цвифахе» можно привести следующее двустишие:

Im Wald draußt is a Eisenkeilnest, San drei-zehn, vier-zehn Junge drin g’west,  
Des Teufelnest, Des Teufelnest, Des Dunnerteufels Eisenkeilnest!

В соответствии с процитированными выше максимами в качестве причины появления и развития «цвифахе» указывается дактило-хореический ритм нововерхненемецкого языка, развившийся после падения количественных противопоставлений в средневерхненемецком. При этом существует ряд чисто музыкальных явлений, отдаляющих ритм «цвифахе» от языкового ритма, т. е. от однозначного соответствия слога и сильной доли музыкального ритма. К таким явлениям относится «замедление», при котором слог не связывается с метрической позицией; «ускорение», при котором метрической позиции соответствует более одного слога, а также «украшение» (мордент), приводящее к тому, что одному слогу соответствуют две высоты музыкального ритма<sup>17</sup>. Все эти эффекты ведут к тому, что между языковым и музыкальным ритмом «цвифахе» наблюдается 68,7% соответствий (или 79,5% с учетом «украшения», которое не противоречит максимам 1–2); другими словами, отклонения от языкового ритма относительно невелики.

При этом соотношение музыкальных высот и слогов для исследуемой формы и арий моцартовой «Волшебной флейты» и шубертового «Зимнего путешествия» соответственно 1,05 : 1,40 : 1,24, т. е. ритмика «цвифахе» гораздо ближе к повседневному языку. С другой стороны, ритм «рэпа»<sup>18</sup> крайне напоминает ритм исследуемой фольклорной формы, несмотря на совершенно разные исторические предпосылки.

Среди всего множества работ, посвященных изохронной метрике, особенно выделяются исследования по метрике стиха детского фольклора (*nursery rhyme*). Отчасти это связано с тем, что стих такого типа некоторым образом наиболее «естествен» и, следовательно, изучая его, можно установить наиболее фундаментальные закономерности поэтической речи.

Исследование стиха детского фольклора во многом началось с классической работы [Brăiloiu 1984: 206–238], впервые изданной в 1953 году и посвященной, вообще говоря, проблемам музыкального фольклора как такового. При этом источники детского фольклора оказываются очень разнообразны – он может содержать фрагменты рабочих песен, магических формул и т. п., а следовательно, нуждается в четкой внутренней классификации. Все множество подобных стихов, тем не менее, организовано «изохронически», т. е. предполагает взаимодействие текста и последовательности длительностей (в музыкальном смысле), в которой выделяются сильные и слабые доли, и этот способ организации един для всех текстов такого типа, независимо от того, в какой точке земного шара зафиксирован конкретный образец.

Стих детского фольклора основан на следующих принципах [Brăiloiu 1984: 209]: (1) длительности, соответствующие слогам и (связанные попарно) составляют серии перменной длины (т. е. ритм бинарен); (2) все эти серии так же, как и каждая пара составляющих их слогов, начинается с сильной доли такта (*downbeat*), соответствующей ударению в языках типа русского или немецкого; (3) общая длительность этих серий может быть измерена посредством единиц, в общем случае равных обычному краткому слогу и представляемых как длительность 1/8 ноты (♩); (4) в эту структуру могут быть подмешаны неравные (гетерохронические) серии и серии различного внутреннего устройства (гстероморфные), которые независимо от своей изо- или гетерохроничности, также могут быть организованы в подобные «ритмические строфы»; (5) любой из серий может предшествовать анакруста. Другими словами, стих такого типа состоит из последовательности восьми длительностей, которым в нормальном случае (т. е. при однозначном соответствии длительности слогу) соответствует восемь слогов. Также отмечается, что единообразие внутренней структуры часто создается при помощи повторения

<sup>17</sup> Русские аналоги англоязычной музыковедческой терминологии взяты из словаря [Должанский 1959].

<sup>18</sup> В немецком рэпе текст дактило-хореического ритма накладывается на музыкальный размер 4/4, т. е. отступления от естественного языкового ритма возникают лишь при появлении трехсложных безударных интервалов. В дополнение к этому, рэповый текст также чаще всего имеет парную рифмовку.



отличающихся огласовкой словоформ (*picoti ~ picota, digidin ~ digidan*) или конструкций с параллелизмом (франц. *j'ai perdu ~ j'ai trouvé*), а сам стих распадается на группы слогов, кратные степеням двойки ( $4 + 4, 6 + 2, 2 + 2 + 2 + 2$  и т. д.). Конечно, не во всех стихах детского фольклора восемь слогов, но отступления от изосиллабизма, как правило, могут быть рассмотрены в рамках этой же матрицы.

Параллельно в другой классической работе, посвященной данной теме, – [Burling 1966] – стих детского фольклора исследуется с точки зрения собственно метрики (работа К. Брзилою автору была неизвестна). Исследователя интересуют четырехстрочные стихи, имеющие четыре сильных места (икта; beat) в каждой строке (изосиллабизм здесь также не ставится во главу угла); такой тип стиха демонстрирует очень высокую степень стабильности и встречается практически у всех народов (хотя внутри конкретных образцов и встречаются отклонения то в количестве иктов, то в количестве строк). Однако общая стабильность материала позволяет считать этот стих характерным для человечества вообще, а, следовательно, наиболее фундаментальным. Так, например, выглядит английский образец:

Hùmpy Dùmpty sàt on a wàll,  
Hùmpy Dùmpty hàd a great fàll.  
Àll the king's hòrses and àll the king's mèn,  
Còuldn't put Hùmpy toghèther agàin.

В случае, когда в строке обнаруживается менее, чем четыре икта, считается, что сильную долю заполняет долгота, не соответствующая реальному слогу (^):

Òld King Còle was a mèrry old sòul,  
And a mèrry old sòul was hè...^

Предполагается, что многие древние образцы стиха европейских народов могут быть возведены к этому же элементарному прототипу – например, четырехиктный древнегерманский аллитерационный стих. Кроме английского стиха в работе разбирается китайский, полинезийский, арабский и др. материал. Для китайского стиха при этом отмечается, что распределение иктов в стихе такого типа никак не коррелирует с тоном, а подчиняется тем же правилам, что и в языках «европейского типа».

Некоторой специальной более узкой подзадачей в исследовании метрики детского фольклора можно считать обращение к ритму «считалок», для которых все вышеперечисленные схемы соблюдаются с большой регулярностью. Так, на материале стиха считалок в работе [Arleo 2006: 44] была сформулирована «гипотеза метрической симметрии», обобщающая наблюдения, приведенные выше. Согласно этой гипотезе стих детского фольклора имеет тенденцию к симметрии, заключающуюся в следующих четырех ограничениях: (1a) число сильных долей в данной метрической единице (полустихии, стихе, строфе) имеет тенденцию быть четным; (1b) число сильных долей в данной метрической единице имеет тенденцию быть равным степени двойки ( $2^n$ , где  $n > 0$ ); (2a) число строк в строфе имеет тенденцию быть четным; (2b) число строк в строфе имеет тенденцию быть равным степени двойки.

Для этого типа стиха также проводятся сопоставительные исследования, к которым относится, например, работа А. Дуфтера и П. Ханны [Aroui, Arleo (eds.) 2009: 101–122], посвященная сравнению ритма французской и немецкой считалки. Для исследователя считалка оказывается удобна тем, что, во-первых, она четко выделяется из всех прочих форм фольклорного стиха, а во-вторых, в ней гораздо реже, чем в других фольклорных формах, встречаются чисто музыкальные ритмические преобразования, т. е. она в некотором смысле ближе к ритму повседневной речи и к ее ритмике применима «максима естественной версификации» (см. выше). В качестве примсра приведем следующую баварскую считалку:

|                         |          |
|-------------------------|----------|
| Ene, bene, supredene,   | SwSwSwSw |
| divi, davi, domine,     | SwSwSwSØ |
| Lecknbrocka, Kasanocka, | SwSwSwSw |
| zinge, zange, außeto!   | SwSwSwSØ |



Отметим, что на последнем слоге четных строк возникает побочное ударение, позволяющее интерпретировать строку как четырехиктную.

В исследованном авторами материале большинство строк оказываются четырехиктными (вполне в согласии с аналогичным утверждением Р. Барлинга и А. Арлео), при этом среди оставшихся строк подавляющее большинство содержат менее четырех иктов и лишь отдельные – более. Кроме того, во французской считалке наиболее частотен двусложный (хореический или ямбический) ритм, в то время как в немецкой он может перебиваться трехсложными группами (в исследованном корпусе этот эффект наблюдается в 31,5% считалок). При этом трехсложные группы чаще всего встречаются в позиции, содержащей первый (60%) и второй (70%) икт строки. В то же время распределение трехсложных групп может меняться от диалекта к диалекту вслед за изменением позиции ударения (ср. нем. лит. *Tomàte* и нем. швейц. *Tòmate*).

В качестве яркой особенности поэтики считалок (имеющей, правда, косвенное отношение к их метрике) отмечаются «квазислова» (*poncse words*), которые часто на проверку оказываются архаизмами или иностранными словоформами, исконный смысл которых утрачен. Любопытно, что наибольшая концентрация квазислов (по крайней мере, согласно французскому материалу) наблюдается в первой и (в несколько меньшей степени) последней строке. Это связывается с тем, что подобные слова маркируют тексты такого типа, как магические формулы или заклинания, и переключение на их восприятие должно происходить оперативно.

Смежной и довольно хорошо разработанной темой оказывается изучение звуковых последовательностей типа *пиф паф пуф* в стихе считалок. Обычно эти последовательности (на наш взгляд, не вполне удачно) фигурируют в литературе под названием «повтор аблаута» (*ablaut reduplication*), но, в принципе, в рамках более привычной русскому читателю номенклатуры это явление может обозначаться как внутренняя диссонансная рифма. Естественно, что последовательности такого типа относятся, скорее, к параметрическим явлениям: так, в работе [Minkova 2002] на материале английского языка эти последовательности рассматриваются как с точки зрения их внутренней структуры, так и истории, но вне связи с метрикой как таковой.

В ином ключе к этой проблеме подходит классик французского стиховедения Б. де Корнюлье<sup>19</sup> [Cornulier 2005a], который рассматривает похожие последовательности не только в стихе считалок, но и вообще во французской песенной поэзии. Так, в указанной работе описываются, с одной стороны, формулы детского фольклора вроде *Bouqi, Bouquet, veux-tu du lait ? / Bouqi, Bouqard, veux-tu du lard?*, а с другой – песня Рено Сешана «Docteur Renaud, Mister Renard, commence comme ci» (2002):

Comme y'a eu Gainsbourg et Gainsbarre  
Y'a le Renaud et le Renard  
Le Renaud ne boit que de l'eau  
Le Renard carbure au Ricard...

Правда, оба этих примера разбираются скорее литературоведчески: диссонансы, возникающие, как справедливо подмечено, за счет грамматического параллелизма, по мнению автора, призваны нести исключительно «контрастивную» функцию, как бы «расподобляя» грамматически идентичные фрагменты текста. Песенный стих – вообще одна из любимых областей исследования Б. де Корнюлье: так, известно его исследование ритмики «Марсельезы» [Cornulier 1989], анализ которой, правда, осуществляется исключительно исходя из ритмической структуры текста без привлечения музыкального материала. Сопоставительному исследованию традиционной рифмы и диссонанса рассматриваемого типа в литературной и устной традиции посвящена также статья [Cornulier 2005b].

Наконец, А. Арлео [Aroui, Arleo (eds.) 2009: 307–324] рассматривает диссонирующие последовательности исключительно в стихе считалок, привлекая корпус из

<sup>19</sup> Читателю может пригодиться ссылка на официальную страницу ученого, где можно найти многие его работы: <http://www.normalesup.org/~bdecornulier/>.

1884 стихотворений на 51 языке, где обнаруживается 441 последовательность рассматриваемого типа. Несмотря на то, что выборка крайне несравномерна и основывается в основном на европейском материале, автору удается сделать несколько важных обобщений. Так, оказывается, что искомые последовательности качественно распадаются на три неоднородные группы: (1) гласные чередуются, а согласные повторяются (*bim bam*); (2) гласные чередуются внутри CV-сегмента (*ha hoo*); (3) гласные чередуются внутри многосложных структур (*sickety sackety*); при этом из рассмотрения исключаются несмежные контрастирующие сегменты (типа *du bibi du bobo*). Ко всему прочему лишь 11,3% корпуса считалок содержат три чередующиеся формы, а четыре формы встречаются только в двух изолированных примерах. При этом в первом из чередующихся сегментов наиболее частотна фонема *i* (76%), а во втором – *a* (40,4%). Распределение чередований гласных для *i* будет таким: *i/a* (29,6%), *i/o* (13,9%), *i/æ* (8,0%; только на английском материале), *i/e* (5,9%), *i/u* (2,%) и т. д.; в трехсегментных образцах наиболее частотно чередование *i/a/u*.

В самом феномене диссонансных чередований А. Арлео склонен видеть естественное средство синхронизации текста с музыкальным ритмом. Ср.:

|             |            |             |            |             |          |             |             |
|-------------|------------|-------------|------------|-------------|----------|-------------|-------------|
| х           |            | х           |            | х           |          | х           |             |
| х           | х          | х           | х          | х           | х        | х           | х           |
| <i>Tit-</i> | <i>tle</i> | <i>tat-</i> | <i>tle</i> | <i>what</i> | <i>a</i> | <i>rat-</i> | <i>tle,</i> |

где чередование *tit/tat* соотнесено с первыми сильными долями, а позиция последней сильной доли связана с ними рифмой. При этом, замечает автор, можно предположить, что подобные явления могут быть одним из наиболее архаичных источников поэтического искусства вообще.

На том же материале формулирует глобальные метрические обобщения и Б. де Корнюлье, выделяя в стихе детского фольклора «минимальные хронометрические формы», лежащие в основе изохронного ритма [Aroui, Arleo (eds.) 2009: 123–142]. Согласно [Brăiloiu 1984] и наблюдениям самого Б. де Корнюлье, элементарный ритм некоторого скандирующегося фрагмента стиха детского фольклора образуют группы в 2 + 2 икта (stroke). Т. е. строка *André, un' chanson* распадается на два полустишия: *An-^dré, ^un'chan-son* (где знак ^ обозначает долготу, не соответствующую конкретному слогу, а полужирным шрифтом обозначаются икты). Пауза, разграничивающая полустишия, функционально близка цезуре<sup>20</sup>. При этом строки «бинарной» структуры гораздо более часты, чем, например, 3 + 3, так как, по мнению автора, они лучше демонстрируют временную эквивалентность полустиший, лежащую в основе ритма. Аналогичные свойства имеют и комбинации типа 2 + 2 + ... + 2, которые могут быть практически бесконечными: *Ma-^chin ^président ^Ma-^chin ^président ^Ma-^chin ^président...* и т. д. Похожим образом устроены и некоторые «слоганы», например, лозунг революции 1968 г.: *Etudiants ^ouvriers ^solidarité*. Здесь первые две словоформы как раз составляют группу 2 + 2, которая задаст ритмическое ожидание; последняя словоформа, с одной стороны, имеет иную метрическую структуру и не согласовывается с началом слогана, но, с другой стороны, связана рифмой со словом *ouvriers*, что создает ощущение метрической законченности всего фрагмента в целом.

Для более ясного разграничения групп внутри структуры 2 + 2 может использоваться рифма, и именно в этом ключе разумно проводить анализ некоторых строфических структур народной французской песни, содержащих внутреннюю рифму. Например, двустиишие

*Le gard' champét' – qui pu', qui pèt'*  
*Qui prend son cul pour un' trompett',*

<sup>20</sup> Б. де Корнюлье знаменит, в частности, отстаиванием тезиса, что цезура для французского стиха является таким же «системообразующим» средством, как и количество слогов; подробнее см. [Cornulier 1982].



с одной стороны, имеет парную рифму (aa), а с другой, внутреннюю рифму в первой строке, что может быть отражено в схеме рифмовки либо как aaa, либо как aaха. Оба эти анализа оказываются не совсем корректны, так как в первой строке внутренняя рифма подчеркивает членение строки на 2 + 2 икта, а рифма во второй строке обращается уже непосредственно к первой, чтобы образовать единую стиховую композицию (ср. пример со слоганом выше).

Наиболее экзотичный для русского читателя раздел изохронной метрики – изучение метрических структур жестовых языков, активно развивающееся в последние десятилетия. Первая попытка выделить в «жестовой поэзии» те же закономерности, что и в звучащей, была предпринята, видимо, К. Валли ([Valli 1990]; также [Lucas, Valli 2000: 190–198]), который использовал анализ С. Лиделла и Р. Джонсона [Lidell, Johnson 1989], рассматривающий жесты в терминах «движений» (movements) и «удержаний» (holds). При этом неоднократно делались попытки сопоставить повторяющиеся движения рук с аллитерациями и ассонансами «звучащей» поэзии [Klima, Bellugi 1976: 63; Valli 1990: 173; Perlmutter 1992]; также см. сборник статей по проблеме [Bauman et al. (eds.) 2006] и обширный обзор литературы в [Sutton-Spence 2005]. Во всех этих работах по понятным причинам намечается уход от фоноцентризма в сторону изучения пространственной симметрии, заменяющей в жестовых языках звуковую симметрию. При этом разбираются как формы жестового исполнения классических стихотворений (например, в программной работе Х.-Д.Л. Баумана [Bauman et al. (eds.) 2006: 95–117]), так и стихотворный фольклор, существующий на этих языках.

Изучение детского фольклора на жестовых языках естественным образом связано, в том числе, и с общим интересом научного сообщества к изохронной метрике. Этой проблематике посвящена работа [Blondel 2000], а также недавняя статья М. Блондель и К. Миллера [Aroui, Arleo (eds.) 2009: 143–163]. В последней работе на материале нескольких жестовых языков авторы утверждают, что свойства симметрии и бинарности, характерные для звуковой детской поэзии, находят соответствия в пространственной симметрии детской поэзии жестовых языков. Так, адаптация французского детского стихотворения *Un petit bonhomme / assis sur une pomme / la pomme dégringole / le p'tit bonhomme s'envole / sur le toit de l'école* для французского жестового языка (LSF) будет выглядеть так<sup>21</sup>:

| Транскрипция знаков               | Ритмическая схема |   |   |   |   |
|-----------------------------------|-------------------|---|---|---|---|
| ЯБЛОКО Cl:яблоко-падать           | О                 | О | . | О |   |
| Cl:прыгать-две-ноги               | О                 | О | О | О | О |
| Cl:яблоко-катиться                | О                 | О | О | О |   |
| Cl:две-ноги-двигаться-вверх       | О                 | О | О | О |   |
| ШКОЛА Cl:крыша                    | О                 | О | О | О |   |
| Cl:две-ноги-спускаться-и-садиться | О                 | О | О | . | О |

В приведенной таблице знак [О] соответствует началу движения (= появлению звука в звучащем языке), а знак [·] – отсутствию движения (= пробелу между словами в звучащем языке). В заштрихованных строках таблицы можно увидеть метрическую симметрию (количество сильных мест – 4, т. е. 2<sup>2</sup>). В дополнение к этому, при исполнении этого жестового стихотворения соответствующие жесты выполняются то правой, то левой рукой, чего, вообще говоря, синтаксис LSF никак не требует. Последнее обстоятельство приводит авторов к идее своеобразной «беззвучной мелодии», параллельной изохронным жестам. Сходные явления многочисленны и в других жестовых языках.

<sup>21</sup> Мы следуем приводимой авторами транскрипции жестового языка, при которой жесты передаются заглавными буквами, соответствующими словам письменного языка, а слова соединяются тире при обозначении единичного жеста, включающего ряд понятий звучащего языка. Сокращение Cl. обозначает классификаторы, используемые в жестовых языках.



### 3. «CASE STUDIES», МЕТРИЧЕСКАЯ ТИПОЛОГИЯ И ПРОЧЕЕ

В этот раздел мы объединили работы, либо стоящие в стороне от больших теоретических проектов, либо применяющие описанный выше инструментарий к отдельным поэтам или поэтическим традициям.

Заметную роль в общей картине играют исследования неевропейских экзотических традиций, например, стиха сомалийской поэзии [Giorgio, Giannattasio 1996; Fitzgerald 2006]. Также появляются новые и основательные экскурсы в классическую метрику разных народов: арабскую [Bohas, Paoli 1997], скальдическую [Boyer 1990], китайскую [Chen 1979], санскритскую [Deo 2007], персидскую [Hayes 1979], японскую [Cole, Miyashita 2006] и другие. Также нельзя не упомянуть исследования контактирующих поэтических традиций – например, персидской и арабской в недавней работе [Deo, Kiparsky 2010].

Появляются новые работы и по локальным европейским традициям – например, работа Х.Д. Капарроса [Aroui, Arleo (eds.) 2009: 355–370], посвященная описанию метрики сефардских песен. Интересно, что из всей сефардской литературной продукции только романсы традиционно обсуждаются в общих работах по истории испанской литературы, в то время как традиция этой «микрословесности» достаточно богата.

Сефардская песня обычно представляет собой стихотворение в 10–30 строф, которое может иметь более простую (как романс) или более сложную строфическую структуру. Сефардские песни представляют собой параллельную линию развития испаноязычной поэзии. Первые их фиксации относятся к XVIII веку, хотя складываться в отдельную традицию они, очевидно, начали значительно раньше (предположительно в конце XV века, когда евреи были изгнаны из Испании); последняя оригинальная песня такого типа была опубликована в 1959 г. и посвящена бомбардировке Лондона во время Второй мировой войны. На данный момент зафиксировано порядка 500 песен, существующих примерно в 2000 вариантах.

Интересно, что сефардская метрика отделилась от магистральной испанской до того, как Гарсиласо де ла Вега (1501–1536) совершил метрическую революцию, введя в оборот итальянский одиннадцатисложник, вытеснивший в книжном стихосложении куда более свободный по структуре стих «арте майор» [Гаспаров 2003: 113–119; Navarro 1972]. Таким образом, некоторые сефардские песни выглядят крайне архаичными образцами приблизительной силлабики (или даже акцентного стиха):

Enjamparon hajamin el cuento de la ley con los jidiós a el casamiento  
para que sienta el hombre y meta en la ley su entendimiento,  
que la ame y la estime y con ella sea su apegamiento.

Иегуда Кали, XVIII в.

Другие – напоминают метрическую схему арте майор или расшатанного испанского александрийца<sup>22</sup>:

|                       |                        |       |
|-----------------------|------------------------|-------|
| Estos teretemblos     | mos trujo gran combate | 6 + 7 |
| non se acodran viejos | de tiémpo avánte.      | 6 + 6 |
| Vino los teretemblos  | al mundo sacudir       | 7 + 7 |
| presto con selihot    | mos fuimos acudir...   | 7 + 7 |

Якоб А. Йона (1903?)

Кроме этих расшатанных форм, в относительно чистом виде встречается романсовый стих.

<sup>22</sup> Испанский александриец состоял из двух полустиший 6 + 6 слогов и допускал односложные наращивания на цезуре; стих арте майор имел метрическую схему (w) s w w s (w/w) s w w s (w) и охватную рифмовку [Гаспаров 2003: 113–119].

Характерной сефардской инновацией можно считать строфу «пурим» (*ababb ccdd*), в которой строки 1, 3 и 7 – восьмисложны, а остальные – шестисложны (иногда с небольшими отклонениями):

|                        |    |
|------------------------|----|
| Hoy no quedó más Purim | 8a |
| ni abrir las manos.    | 6b |
| No ayudan guebirim     | 8a |
| sus propios hermanos.  | 6b |
| Para vicios vanos      | 6b |
| sus hijos gastan       | 5c |
| a puñados y non dan    | 8c |
| de vente hacino        | 6d |
| ni a su sobrino.       | 6d |

А. Перес (1920?)

Значительное число рифм в сефардских песнях «силлабические» мужские, т. е. вовлекающие в созвучие только последний слог строки без учета его ударности; ср. [Hassán 1987: 11–13] и замечания в начале настоящего обзора. Во многом это указывает на прочную связь сефардской рифмы с гомеотелевтом и грамматическим параллелизмом, хотя в работе [Hassán 1987] делается попытка связать это явление с формальными особенностями турецко-персидских мелодий, на которые сочинялись эти песни.

Ареальная специфика ощущается и в работах, посвященных более известным метрическим традициям. Так, известный венгерский литературовед И. Хорват, основываясь на материале венгерской метрики, предлагает так называемое «правило метрического единообразия» [Aroui, Arleo (eds.) 2009: 371–384]. Опираясь на статистику [Hogváth (ed.) 1993], автор замечает, что подавляющее большинство венгерских стихотворений до XVII в. были изосиллабичными и связывались рифмами типа  $a_k$  (т. е. *aa*, *aaa*, *aaaa* и т. п.):

Nő az én örömem most az én szép szerelmem erre való néztében,  
Bús kedvem sincsen semmi énnékem, mert ismét bevett nagy szerelmében,  
Megengedett, fogott kezét, megbékélt nagy kegyesen,  
Halálomtól megtérített, engem csókolván édesen.

Б. Балаши, 16-сложник 8 + 8.

Первый текст, открывающийся рифменной последовательностью *ab* (а не *aa*), датируется самым концом XVI столетия (протестантские псалмы, вдохновленные произведениями Клемана Маро и Теодора де Беза и опубликованные в 1607 г.). При этом венгерская печатная продукция до 1601 г. была крайне скудна: в XVI в. в одном Лионе было опубликовано в 24 раза больше книг, чем во всей Венгрии, и, следовательно, зафиксировано не так много венгерских стихотворений того периода (порядка 1521 стихотворных фрагментов). Вдобавок, венгерская версификация различает две интерферирующие системы стихосложения – силлабическую и квантитативную: вторая появляется под влиянием Эразма Роттердамского и окончательно утверждается уже во время Шандора Петефи, а первую (вкуче с традиционной парной рифмовкой и изосиллабизмом) считают ареальным явлением, распространенным вдоль по Дунаю – в Польше, Чехии и Хорватии [Lotz 1972: 101]. При этом «метрическое единообразие» силлабической системы можно связывать как с влиянием латинской литургии, так и поэзии вагантов<sup>23</sup>.

В целом, подобных исследований в последние годы появляется достаточно много, но, кажется, упомянутые нами вполне характеризуют специфику описательной метрики такого типа. Другой же и в некотором смысле противоположный случай – это исследо-

<sup>23</sup> Известно, что новолатинская силлабика оказала значительное влияние на первого поэта ренессансной Венгрии – Балинта Балаши; очерк его творчества и стихосложения на русском языке см. в [Хорват 2006].

вания метрики отдельных поэтов. Здесь нельзя обойти молчанием классическую работу [Kiparsky 1989], посвященную интерпретации «прыгающего» ритма Дж.М. Хопкинса, не только не укладывавшегося в ямбические шаблоны метрики деревьев, но и до самого последнего времени остававшегося «головной болью» для специалистов по английскому стиху.

Среди более традиционных исследований можно упомянуть статью Д. Билли [Aroui, Arleo (eds.) 2009: 337–354], лежащую вдалеке от больших исследовательских парадигм и посвященную качественным характеристикам рифмы Тристана Корбьера (1845–1875). Суть этой работы в следующем. Известно, что правила рифмовки французского стиха долгое время оставались достаточно консервативными: например, рифма в «высокой» поэзии должна была учитывать отпавшие в живой речи конечные согласные (исключения допускались только в «низких» жанрах; ср. басни Лафонтена), но в эпоху романтизма это ограничение было снято для всех согласных, кроме /s/ (которое, надо сказать, сохранялось и при чтении стихотворения вслух). Исключение /s/ проходило в два этапа: сначала стали допускаться рифмы, не учитывающие «свободный» /s/ (т. е. /s/ в окончаниях мн. ч.), а потом, начиная с Жюль Лафорга, и такие рифмы, где конечный произносимый /s/ являлся частью основы (*corps, mois* и т. д.). В промежутке между первым и вторым этапом исключения /s/ и помещается творчество Корбьера, который, пародируя романтиков тематически, деформировал графику стиха для создания видимости точной графической рифмы и использовал возникающий при этом эффект аграмматизма: ср. *Et, tout bas il vous dit, de murmure en murmures* : <...> *Qu'on peut pleurer, à l'heure, avec des rimes pures*, где первое слово рифменной пары должно быть в ед. ч. (*murmure*), или *Apparais, un poignard dans le cœur! – Ce sera, / Tu sais bien, comme dans Inès de la Sierra*, где деформировано имя героини сказки Нодье – *Inès de Sierras*, что уже совершенно явно говорит о пародийном эффекте.

Разумеется, заявленная тема на этом не исчерпывается, но мы все же ограничимся упомянутыми работами, так как литература по отдельным метрическим традициям, в отличие от снабженной общей концептуальной базой литературы по генеративной или антропологической метрике, практически необозрима. Более того, одной из основных задач, стоящих перед зарубежной метрической наукой, как раз и является объединение всего этого множества подходов и материалов под знаменем единой типологически ориентированной метрической теории.

В заключение можно снова указать на основные направления западного стиховедения, активно развивающиеся в последние десятилетия. В области формальных моделей стиха это, прежде всего, использование аппарата супrasegmentной (метрической) фонологии для анализа «стопных» структур и прочих констант стиха (вроде цезуры, клаузулы и т. п.). Минус этого подхода состоит, скорее, в том избыточном единообразии, которое он придает рассматриваемому материалу, что, в свою очередь, ведет к игнорированию многих важных закономерностей стиха, не вписывающихся в избранный формализм. В дополнение к метрической фонологии для решения частных проблем теории стиха, а также для моделирования статистических закономерностей (прежде всего в области ритмики) активно используется теория оптимальности. Применение этих двух теоретических программ к стихотворному материалу, несмотря на отдельные чувствительные неудачи, свидетельствует о крайне важной методологической установке зарубежной науки о стихе: структура естественного языка и структура стихотворного текста должны рассматриваться с единых позиций, а литературоведческий комментарий должен привлекаться весьма осторожно, т.к. зачастую он не учитывает формальных закономерностей развития стиха, объясняя те или иные изменения версификационного репертуара «внеметрическими» причинами. Именно на понимании метра как части языковых механизмов строится, например, теория М. Халле и Н. Фабба, не выводимая непосредственно ни из метрической фонологии, ни из теории оптимальности.

Еще одна область, представляющая собой в некотором смысле *terra incognita* для российского исследователя, – это изохронная метрика, которая в последнее время, видимо, выдвинулась на передний край науки о стихе. Важно, что изучение народной и



наивной метрики приближает нас к пониманию общего механизма перцепции и образования стиха. К тому же при изучении изохронной метрики приходится обращаться к музыкальному материалу, который на долгие десятилетия был изгнан, по крайней мере, из отечественного стиховедения, что не лучшим образом отразилось, например, на изучении русского народного стиха (ср. [Лобанов 2007: 31–55]). Кроме того, изохронная метрика в отдельных своих аспектах соприкасается с антропологическими дисциплинами, сближением с которыми может похвастаться лингвистика, но никак не стиховедение (по крайней мере, в отечественной традиции), хотя о необходимости подобного сближения едва ли стоит дополнительно распространяться.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Бейли 2004 – Дж. Бейли. От автора // Избранные статьи по русскому литературному стиху. М., 2004.
- Берков 1954 – П.Н. Берков. [Рец. на:] Симеон Полоцкий. Избранные сочинения / Подгот. текста, ст. и коммент. И.П. Еремина. М.; Л., 1953. 281 с. (Лит. памятники) // ИАН СЛЯ. 1954. Т. XIII. Вып. 3.
- Гаспаров 1987 – М.Л. Гаспаров. Строфа // В.М. Кожевников (ред.). Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.
- Гаспаров 1995 – М.Л. Гаспаров. Итальянский стих: силлабика или силлабо-тоника // М.Л. Гаспаров. Избранные статьи. М., 1995.
- Гаспаров 2002 – М.Л. Гаспаров. Очерк истории русского стиха. М., 2002.
- Гаспаров 2003 – М.Л. Гаспаров. Очерк истории европейского стиха. М., 2003.
- Должанский 1959 – А.Н. Должанский. Краткий музыкальный словарь. М., 1959.
- Иосад 2008 – П.В. Иосад. Теория оптимальности: обзор основной литературы // ВЯ. 2008. № 4.
- Корчагин 2010 – К.М. Корчагин. [Рец. на:] N. Fabb, M. Halle. Meter in poetry. A new theory. New York, 2008. 309 p. // ВЯ. 2010. № 1.
- Лобанов 2007 – М.А. Лобанов. Стих былины. Метрика – Семантика – Генезис. СПб., 2007.
- Тарановский 2010 – К. Тарановский. Русские двусложные размеры. Статьи о стихе / Пер. с серб. В.В. Сонькина. М., 2010.
- Тестелец 2001 – Я.Г. Тестелец. Введение в общий синтаксис. М., 2001.
- Толпина и др. 2010 – Э.А. Толпина, Т.В. Скулачева, М.В. Буякова. [Рец. на:] E. Kelih. Geschichte der Anwendung quantitativer Verfahren in der russischen Sprach- und Literaturwissenschaft. Hamburg, 2008 // ВЯ. 2010. № 1.
- Фролов 1991 – Д.В. Фролов. Классический арабский стих. История и теория аруда. М., 1991.
- Хорват 2006 – И. Хорват. Ренессансный поворот в литературе Венгрии и поэзия Б. Балашши / Пер. Ю. Гусева // Б. Балашши. Стихотворения / Н.И. Балашова, Ю.П. Гусева, И. Ховата (ред.). Литературные памятники. М., 2006.
- Шапир 2000 – М.И. Шапир. На подступах к общей теории стиха (основные методы и понятия) // М.И. Шапир. Universum versus. Язык – Стих – Смысл в русской поэзии XVIII–XX веков. Кн. первая. М., 2000.
- Arleo 2006 – A. Arleo. Do children's rhymes reveal universal metrical patterns? // P. Hunt (ed.). Children's literature: critical concepts in literary and cultural studies. V. IV. London, 2006.
- Aroui, Arleo (eds.) 2009 – J.-L. Aroui, A. Arleo (eds.). Towards a typology of poetic forms. Amsterdam, 2009.
- Blondel 2000 – M. Blondel. Poésie enfantine dans les langues des signes: modalité visuo-gestuelle versus modalité audio-orale. PhD diss. Tours, 2000.
- Bohas, Paoli 1997 – G. Bohas, B. Paoli. Aspects formels de la poésie arabe. I. La métrique classique. Toulouse, 1997.
- Boyer 1990 – R. Boyer. La poésie scaldique. Paris, 1990.
- Brăiloiu 1984 – C. Brăiloiu. Problems of ethnomusicology / Tr. by A.L. Lloyd. Cambridge, 1984.
- Burling 1966 – R. Burling. The metrics of children's verse: A cross-linguistic study // American anthropologist. 1966. № 68 (6).
- Cable 1991 – T. Cable. The English alliterative tradition. Philadelphia, 1991.
- Chen 1979 – M.Y. Chen. Metrical structure: Evidence from Chinese poetry // LIn. 1979. № 10 (3).
- Cole, Miyashita 2006 – D. Cole, M. Miyashita. The function of pauses in metrical studies: Acoustic evidence from Japanese verse // B.E. Drescher, N. Friedberg (eds.). Formal approaches to poetry. Berlin; New York, 2006.

- Cornulier 1982 – *B. de Cornulier*. Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé. Paris, 1982.
- Cornulier 1989 – *B. de Cornulier*. Le Marseillaise et la Marseillaise. Le poème sous le chant // Poétique. 1989. № 77.
- Cornulier 2005a – *B. de Cornulier*. Gainsbourg et Gainsbarre, Renaud & Renard, contre-rimes vocaliques // I. Choi-Jonin, M. Bras, A. Dagnac, M. Rouquier (eds.). Questions de classification en linguistique: méthodes et descriptions. Mélanges offerts au Professeur Christian Molinier. Bern, 2005.
- Cornulier 2005b – *B. de Cornulier*. Rime et contre-rime en tradition orale et littéraire // M. Murat, J. Dangel (eds.). Poétique de la rime. Paris, 2005.
- Deo 2007 – *A.S. Deo*. The metrical organization of classical Sanskrit verse // JL. 2007. № 43 (1).
- Deo, Kiparsky 2010 – *A.S. Deo, P. Kiparsky*. Poetics in contact: Arabic, Persian, and Urdu // <http://www.stanford.edu/~kiparsky/Papers/tartu.pdf>.
- Duggan 1986 – *H.N. Duggan*. The shape of the B-verse in Middle English alliterative poetry // Speculum. 1986. № 61.
- Fitzgerald 2006 – *C.M. Fitzgerald*. Iambic meter in Somali // B.E. Drescher, N. Friedberg (eds.). Formal approaches to poetry. Berlin, 2006.
- Floquet 2007 – *O. Floquet*. Recherches sur la phonologie du mètre français et italien. Roma, 2007.
- Giorgio, Giannattasio 1996 – *B. Giorgio, F. Giannattasio*. Music and metre in Somali poetry // R.J. Hayward, I.M. Lewis (eds.). Voice and power. The culture of language in North-East Africa. Oxford, 1996.
- Goldston 1998 – *C. Goldston*. Constraint-based metrics // Natural language & linguistic theory. 1998. № 16 (4).
- Golston, Riad 1994 – *C. Goldston, T. Riad*. Classical Arabic metre and prosodic metrics. Düsseldorf; Stockholm, 1994.
- Halle, Fabb 2008 – *M. Halle, N. Fabb*. Meter in poetry. A new theory. New York, 2008.
- Halle, Keyser 1969 – *M. Halle, S.J. Keyser*. Chaucer and the study of prosody // College English. 1969. № 28.
- Halle, Keyser 1971 – *M. Halle, S.J. Keyser*. English stress: its form, its growth and its role in verse. New York, 1971.
- Halle, Lerdahl 1993 – *J. Halle, F. Lerdahl*. A generative textsetting model // Current musicology. 1993. № 55.
- Hanson 2006 – *K. Hanson*. Shakespeare's lyric and dramatic metrical styles // B.E. Drescher, N. Friedberg (eds.). Formal approaches to poetry. Berlin, 2006.
- Hanson, Kiparsky 1996 – *K. Hanson, P. Kiparsky*. A parametric theory of poetic meter // Lg. 1996. V. 72.2.
- Hassán 1987 – *I.M. Hassán*. Un género castizo sefardí: Las coplas // P. Díaz-Mas (ed.). Los sefardíes: cultura y literatura. San Sebastián, 1988.
- Hayes 1979 – *B. Hayes*. The rhythmic structure of Persian verse // Edebiyat. 1979. № 4.
- Hayes 1983 – *B. Hayes*. A grid-based theory of English meter // LIn. 1983. V. 14. № 3.
- Hayes 1988 – *B. Hayes*. Metrics and phonological theory // F. Newmeyer (ed.). Linguistics: The Cambridge survey. Cambridge, 1988.
- Hayes 1989 – *B. Hayes*. The prosodic hierarchy in meter // P. Kiparsky, G. Youmans (eds.). Phonetics and phonology. V. 1. Rhythm and meter. San Diego, 1989.
- Hayes, Kaun 1996 – *B. Hayes, A. Kaun*. The role of phonological phrasing in sung and chanted verse // The linguistic review. 1996. № 13.
- Hayes, MacEachern 1996 – *B. Hayes, M. MacEachern*. Are there lines in folk poetry? // UCLA working papers in phonology. 1996. № 1.
- Hayes, MacEachern 1998 – *B. Hayes, M. MacEachern*. Quatrain form in English folk verse // Lg. 1998. № 64.
- Horváth 1993 – *I. Horváth* (ed.). Répertoire de la poésie hongroise ancienne. I–II. Paris, 1992.
- Jakobson 1960 – *R. Jakobson*. Closing statement: linguistics and poetics // T.A. Sebeok (ed.). Style in language. New York; London, 1960.
- Jakobson 1966 – *R. Jakobson*. Grammatical parallelism and its Russian facet // Lg. 1966. V. 42 (русский перевод в кн.: *Р. Якобсон*. Работы по поэтике: Переводы / Сост. и общ. ред. М.Л. Гаспарова. М., 1987).
- Jakobson 1979 – *R. Jakobson*. Retrospect // Selected writings. V. The Hague; Paris, 1979 (русский перевод: *Р. Якобсон*. Ретроспективный обзор работ по теории стиха / Пер. М.Л. Гаспарова // Избранные работы по лингвистике. М., 1985).
- Kelih 2008 – *E. Kelih*. Geschichte der Anwendung quantitativer Verfahren in der russischen Sprach- und Literaturwissenschaft. Hamburg, 2008.

- Keyser 1969 – S.J. Keyser. Old English prosody // College English. 1969. № 30.
- Kiparsky 1975 – P. Kiparsky. Stress, syntax, and meter // Lg. 1975. № 51.
- Kiparsky 1977 – P. Kiparsky. The rhythmic structure of English verse // LIn. 1977. № 8.
- Kiparsky 1989 – P. Kiparsky. Sprung rhythm // P. Kiparsky, G. Youmans (eds.). Phonetics and phonology. V. 1. Rhythm and meter. San Diego, 1989.
- Kiparsky 2005 – P. Kiparsky. Where stochastic OT fails: A discrete model of metrical variation // Berkley linguistics society. 2005. № 31.
- Kiparsky 2006 – P. Kiparsky. A modular metrics for folk verse // B.E. Drescher, N. Friedberg (eds.). Formal approaches to poetry. Berlin, 2006.
- Klima, Bellugi 1976 – E. Klima, U. Bellugi. Poetry and song without sound // Cognition. 1976. № 4.
- Lerdahl, Jackendoff 1983 – F. Lerdahl, R. Jackendoff. A generative theory of tonal music. Cambridge, 1983.
- Liberman 1975 – M. Liberman. The intonational system of English. Cambridge, 1975.
- Liberman, Prince 1977 – M. Liberman, A. Prince. On stress and linguistic rhythm // LIn. 1977. № 8.
- Lidell, Johnson 1989 – S. Lidell, R. Johnson. American sign language: the phonological base // Sign language studies. 1989. № 64.
- Lipták 2009 – A. Lipták (ed.). Correlatives cross-linguistically. Amsterdam; Philadelphia, 2009.
- Lotman 2006 – M. Lotman. Generative metrics and the comparative approach: Russian iambic tetrameter in a comparative perspective // B.E. Drescher, N. Friedberg (eds.). Formal approaches to poetry. Berlin; New York, 2006.
- Lotz 1972 – J. Lotz. Uralic // W.K. Wimsatt (ed.). Versification: major language types. New York, 1972.
- Lucas, Valli 2000 – C. Lucas, C. Valli. Linguistics of American sign language. Washington, 2000.
- Minkova 2002 – D. Minkova. Ablaut reduplication in English: the criss-crossing of prosody and verbal art // English language and linguistics. 2002. № 6 (1).
- Navarro 1972 – T. Navarro. Métrica española. Reseña histórica y descriptiva. Madrid, 1972.
- Perlmutter 1992 – D.M. Perlmutter. Sonority and syllable structure in American sign language // LIn. 1992. № 23 (3).
- Prince 1989 – A. Prince. Metrical forms // P. Kiparsky, G. Youmans (eds.). Phonetics and phonology. V. 1. Rhythm and meter. San Diego, 1989.
- Bauman et al. (eds.) 2006 – H.-D.L. Bauman, J.L. Nelson, H.M. Rose (eds.). Singing the body poetic: essays on American sign language literature. Berkley; London, 2006.
- Scherr 2006 – B.P. Scherr. Structural dynamics in the Onegin stanza // B.E. Drescher, N. Friedberg (eds.). Formal approaches to poetry. Berlin; New York, 2006.
- Shuh 1996 – R.G. Shuh. Metrics of Arabic and Hausa poetry. Gainesville, 1996.
- Sutton-Spence 2005 – R. Sutton-Spence. Analysing sign poetry. New York, 2005.
- Tarlinskaja 2006 – M. Tarlinskaja. What is «metricality»? English iambic pentameter // B.E. Drescher, N. Friedberg (eds.). Formal approaches to poetry. Berlin; New York, 2006.
- Valli 1990 – C. Valli. The nature of the line in ASL poetry // W.H. Edmondson, F. Karlsson (eds.). SLR '87: Papers from the Fourth international symposium on sign language research. Hamburg, 1990.
- Vennemann 1995 – T. Vennemann. Der Zusammenbruch der Quantität im Spätmittelalter und sein Einfluß auf die Metrik // H. Fix (ed.). Quantitätsproblematik und Metrik. Amsterdam, 1995.
- Vetterle 2003 – R. Vetterle. Der prosodische Rhythmus altdeutscher Dichtung: Am Beispiel von Otfrids «Marienlied» und Walthers Palästinalied. München, 2003.

Сведения об авторе:

Кирилл Михайлович Корчагин  
Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН,  
Новое литературное обозрение  
stivendedal@gmail.com