

РИТМ И СИНТАКСИС (МАТЕРИАЛЫ К ИЗУЧЕНИЮ СТИХОТВОРНОЙ РЕЧИ)

Вступительная заметка, подготовка текста и примечания М. В. Акимовой

Статья печатается по первой публикации в журнале «Новый леф» (1927, № 3, 15—20; № 4, 23—29; № 5, 32—37; № 6, 33—39). Последующие публикации и переводы см.: (1) *Michigan Slavic Materials*, Ann Arbor, 1964, № 5: О. М. Брик, *Two Essays on Poetic Language*, Postscript by R. Jakobson (на рус. яз.); (2) О. Брик, ‘Rhythmus und Syntax. Materialien zu einer Untersuchung der Verssprache’, [übersetzt von R. Fieguth], *Texte der russischen Formalisten*, München 1972, B. II: Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache, Eingeleitet und Herausgegeben von W.-D. Stempel, Anmerkungen und Redaktion: Inge Paulmann, 162—221 (= Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste. Texte und Abhandlungen, Herausgegeben von M. Imdahl, W. Iser, H. R. Jauss, W. Preisendanz, J. Striedter, B. 6, Hb. 2.; текст параллельно на рус. и нем. яз.); (3) О. Брик, ‘Ritmo e sintassi: (Materiali per uno studio del discorso in versi)’, Trad. di G. L. Bravo, *I formalisti russi: Teoria della letteratura e metodo critico*, A cura di Tz. Todorov, Torino 1968, 151—185; (4) *Novyi lef: zhurnal Levogo fronta iskusstv*. 1927 (= Slavistic Printings and Reprintings), The Hague, 1970; (5) *Хрестоматия по теоретическому литературоведению*, Издание подготовил И. Чернов, Тарту 1976, [вып.] I, 76—106. Текст «Нового Лефа» является конспективным и неполным изложением задуманной Бриком книги «Ритм и синтаксис», работа над которой велась с 1916 по 1927 год и, по всей видимости, не была доведена до конца. В бумагах Брика сохранились подготовительные материалы к исследованию, большая часть которых представляет собой коллекцию стихотворных примеров на различные ритмико-синтаксические фигуры и построения, их классификацию и подсчеты типов; кроме того, в черновиках остались варианты плана книги и ряд законченных текстов отдельных ее фрагментов [глав; см.: РГАЛИ, ф. 2852 (Осип Максимович Брик), оп. 1, ед. хр. 5—20]. Дата начала работы над «Ритмом и синтаксисом» [один из первых набросков датирован автором 1916—1917-м годами (РГАЛИ, ф. 2852, оп. 1, ед. хр. 5, л. 73)], косвенным образом свидетельствует о ее связи с исследованием Брика «Звуковые повторы» (1916): обе работы стремятся уловить проявления специфического стихового **движения, импульса** в повторяющихся звуковых либо синтаксических единицах, расположение которых продиктовано ритмом (о содержательных сходствах между двумя исследованиями см. также: Г. В. Векшин, ‘«Ходы» Осипа Брика (предисловие к двум его филологическим работам)’, *Формы и структуры: Антология российского модернизма*, Под ред. С. Ушакина, Москва—Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2013, в печати). Помимо рукописей и публикации в журнале, реконструировать содержание незавершенной книги помогли бы, во-первых, доклады, сделан-

ные Бриком в Московском лингвистическом кружке [«О поэтическом эпитете», «О стихотворном ритме» и «Четырехстопные хорей с дактилическими окончаниями», 1919; см.: Институт русского языка. Отдел рукописей, ф. 20, л. 56—58; 70—76; см. также: Г. В. Векшин, «Ходы» Осипа Брика», примеч. 16; а также: Г. С. Баранкова, «К истории Московского лингвистического кружка: Материалы из Рукописного отдела Института русского языка», *Язык. Культура. Гуманитарное знание: Научное наследие Г. О. Винокура и современность*, Москва 1999, 359—382 (363, 365)] и, во-вторых, анонимный пересказ обеих работ Брика, выполненный для учебно-методических целей, — судя по тексту, при непосредственном участии автора и содержащий материалы, которые не вошли в левовскую публикацию [см.: «Поэзия и проза. Рабочий материал к 5-му уроку» (на правах рукописи), *Поэтика* (в надзаг.: *Наркомпрос (РСФСР). Институт повышения квалификации кадров народного образования. Специальный факультет*), [Москва 1931], 26—56]. Идеи «Ритма и синтаксиса», которыми Брик делился с коллегами, послужили отправной точкой для Б. М. Эйхенбаума в его книге «Мелодика русского лирического стиха» и В. М. Жирмунского в «Композиции лирических стихотворений» (см. об этом подробнее в примечаниях далее). В. Б. Шкловский еще до левовской публикации «Ритма и синтаксиса» увидел, что «куски ее (книги Брика. — М. А.) прошли к Якобсону. Есть кое-что у Тынянова. А Томашевский уже пошел от нее назад» (*Третья фабрика*, Москва 1926: 62). Со своей стороны, Р. О. Якобсон, указав на влияние Брика на Эйхенбаума, Жирмунского и Томашевского, признавал, что и его «московские статьи по русскому стиху (...) несут заметные следы вдохновляющей критики Брика» [R. Jakobson, 'Postscript', *Michigan Slavic Materials*, 77—81 (78); ср.: «Дебаты Московского лингвистического кружка, особенно доклады О. М. Брика и Б. В. Томашевского о русском стихе, впервые отчетливо осветили мне проблемы научной ритмики», *Р. Якобсон, О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским*, Москва; Берлин: 1923: 6].

Эссеистически-фрагментарной формой журнальной публикации можно объяснить практически полное отсутствие таких атрибутов академического языка, как ссылки на литературу, структурированность изложения (главка «Ритмико-синтаксический штамп» не разъясняет этого понятия; примеры этого явления приводятся в другой главке, «Привычное словосочетание»), последовательность изложения (рассуждения и замечания об эволюции русского стиха рассредоточены по разным главам), однозначность терминов. В то же время автографы «Ритма и синтаксиса» свидетельствуют о том, что оформление заголовков и подзаголовков первоначально было иным: в рукописях глава «Строка как ритмико-синтаксическая единица» имела подглавки «Ритмико-синтаксические фигуры четырехстопного ямба», «Сочетания из трех слов» и «Привычное словосочетание» (в журнале они оформлены как самостоятельные главы, в настоящей публикации это исправлено) (см.: РГА-ЛИ, ф. 2852, оп. 1, ед. хр. 6, л. 13—167 и вокруг). В журнальной публикации наиболее существенному сокращению подверглись примеры, подобранные Бриком на типы синтаксического строения строки, а также сами типы ритмико-синтаксических фигур (ср. Там же, л. 18—182). Одним из последних планов книги был,

по-видимому, такой: «I-я глава. 1) Что такое ритм? 2) Ритм и синтаксис. II-я глава. 1) Строка, как ритмико-синтаксическая единица. 2) Привычное словосочетание. III-я глава. 1) Ритмико-синтаксический параллелизм. 2) Ритмико-синтаксический штамп. IV-я глава. 1) Двухсловесные фигуры. 2) Структура одной строки. V-я глава. 1) Синтаксическая нагрузка. 2) Синтаксическая динамика. VI-я глава. 1) Глагольные строки. 2) Вставные строки. VII-я глава. 1) Двустрочные построения. 2) Строфика. VIII-я глава. 1) Эпигоны. 2) Полемическая часть» (Там же, л. 1).

Брик сознательно становится в позу первооткрывателя, просветителя, развеивающего устоявшиеся мифы вокруг таких ключевых понятий стиховедения, как ритм, метр, стопа, русская силлабо-тоника. Окидывая беглым взглядом прежние научные и псевдонаучные заблуждения, Брик оценивает их не с точки зрения «объективной научной истины», а, верный формализму, — с точки зрения истории восприятия стиховых форм. Оказавшись в выгодной позиции наблюдателя, понимающего, чем живет авангардная стиховая культура, Брик не столько критикует, сколько «деканонизирует» «школьные теории» стиха вместе с силлабо-тоникой, породившей их.

В своей положительной части, в отдельных содержательно узловых моментах, Брик во многом совпадает с формалистами школы ОПОЯЗа: Томашевским, Жирмунским, Шкловским, Эйхенбаумом, Якобсоном, Тыняновым (подробности см. в примечаниях). Более того, стилистика работы Брика, его логика, исходные предпосылки рассуждений находятся в пределах основных концептуальных представлений петербургской формальной школы и не могут быть адекватно поняты вне этого контекста. Имплицитно или эксплицитно он пользуется такими терминами и понятиями формализма, как прием и материал, доминанта, остранение, борьба, канонизация вторичных признаков, автоматизация, динамика (с положительными коннотациями) *versus* статика (с отрицательными коннотациями) и др.

О. Ханзен-Лёве считает, что Брик в 1920-е годы вообще демонстрирует зависимость от раннеформалистических представлений, которые уже изменились к моменту выхода статьи в свет (см.: О. Ханзен-Лёве, *Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения*, Москва 2001: 470). С одной стороны, это не совсем так: «Ритм и синтаксис» обнаруживает знакомство автора и с «Проблемой стихотворного языка», и «Литературным фактом» Тынянова, напечатанных в 1924 г., со статьями по экспериментальной фонетике и декламации 1920-х годов. С другой стороны, Брик предвосхитил позднейший интерес к проблемам семантики стиха. Его новаторство проявилось в частности в том, что он выделил особую стиховую единицу — строку как ритмико-синтаксическое целое. Это позволило ему сделать первые наблюдения над распределением синтаксических функций слов по позициям в строке, выявить наиболее частотные ритмико-синтаксические фигуры и показать, что механизм связи между ритмом и синтаксисом приводит к появлению на определенных местах одних и тех же слов, то есть к созданию клише. Это была реальная демонстрация того, как в стихе, в отличие от прозы, ритм (звук) «деформирует смысл» (*resp.* синтаксис), как сказал бы Тынянов. С точки зрения историка русского формализма, именно Брик начал

поиск специфически стиховых условий конструирования семантики с опорой на синтаксис. «Мелодика стиха» Эйхенбаума и «Проблема стихотворного языка» Тынянова явились уже следующим шагом в этом направлении (см.: О. Ханзен-Лёве, *Русский формализм*: 296). Однако из этих работ наибольшую практическую ценность для современного стиховедения возымела работа Брика: она открывала путь к статистическим исследованиям по грамматике и синтаксису стиха, и на этом пути впоследствии были открыты важнейшие закономерности стиховой семантики (см.: М. Гаспаров, 'Ритмический словарь и ритмико-синтаксические клише', *Проблемы структурной лингвистики. 1982*. Москва 1984, 169—185; М. Л. Гаспаров, 'Ритмико-синтаксическая формульность в русском 4-стопном ямбе', *Проблемы структурной лингвистики 1983*, Москва 1986, 181—199; М. Л. Гаспаров, 'Лингвистика стиха', *Славянский стих: Стиховедение, лингвистика и поэтика*. Материалы международной конференции 19—23 июня 1995 г., Под редакцией М. Л. Гаспарова, Т. В. Скулачевой, Москва 1996, 5—17; М. Л. Гаспаров, Т. В. Скулачева, *Статьи о лингвистике стиха*, Москва 2005; М. И. Шапир, *Universum versus: Язык стих смысл в русской поэзии XVIII—XX веков*, Москва 2000: 372—385).

* * *

О. М. Брик заканчивает книгу по стиху под названием «Ритм и синтаксис».

В этом и в последующих номерах «Нового Лефа» будут помещены отдельные главы этой работы, интересные в методологическом отношении.

О ритме

Слово «ритм» так часто употреблялось в метафорическом, образном смысле, что необходимо произвести очистку налипших художественных наслоений, прежде чем воспользоваться им, как термином.

Под ритмом обычно понимают все то, что «равномерно» чередуется, — при чем совершенно безразлично, что именно чередуется. Музыкальный ритм — чередование звуков во времени. Стихотворный ритм — чередование слогов во времени. Хореографический ритм — чередование движений во времени¹.

Даже захватываются и соседние области: говорят о чередовании — ритмическом — пуговиц на жилетке, о ритмическом чередовании стульев в гостиной и еще дальше — о ритмическом чередовании дня и ночи, зимы и лета². Словом, везде, где можно найти какое-то периодическое повторение элементов во времени или пространстве, там говорят о ритме.

Такое чисто образное, художественное словоупотребление было бы неопасно, если бы оно так и оставалось в области искусства. Но сплошь и рядом на этом художественном образе пытаются построить научную теорию ритма. Так, например, пытаются доказать, что ритм художественных произведений (стихов, музыки, танца) есть не что иное, как следствие естественного ритма — ритма сердцебиения, ритма чередования ног при ходьбе³. Здесь явный перенос метафоры в научную терминологию.

Ритм, как научный термин, обозначает особое оформление двигательных процессов. Оформление условное, ничего общего с естественным чередованием астрономических, биологических, механических и пр. движений не имеющее⁴. Ритм — это особенным образом оформленное движение⁵.

Надо строго различать движение и результат движения. Если человек, прыгая по болоту, оставляет следы, то чередование этих следов, как бы оно равномерно ни было, не есть ритм. Ритмически оформлено будет самое прыгание, а следы от прыжков — это только данные для суждения об этом прыгании. Говорить, что следы расположены ритмически, не научно.

В стихотворении, напечатанном в книжке, мы имеем организацию именно таких следов движения. Ритмически оформленной может быть только стихотворная речь, а не результат этой речи⁶.

Такое разграничение понятия имеет не только академическое значение, но и огромное практическое. Все попытки найти законы ритма сводились до сих пор к изучению не самого ритмически оформленного движения, а к изучению сочетаний следов этого движения.

Исследователи стихотворного ритма копались в стихах, разбивая их на слоги, на стопы и пытались в этом анализе найти законы ритма⁷. На самом деле же все эти стопы и слоги не существуют сами по себе, а существуют только как результат определенного ритмического движения. Они могут дать только некоторые указания на тот ритмический ход⁸, результатом коего они явились.

Ритмическое движение первее стиха. Не ритм может быть понят из стихотворной строки, а обратно — стихотворная строка может быть понята из ритмического движения⁹.

Есть у Пушкина строка: «Легким зефиром летит». Эта строка может быть прочитана двояко. «Легким зефиром летит» или «Легким зефи́ром летит». Сколько бы ни комбинировать и анализировать слоги, стопы, звуки этой строчки, мы никогда не узнаем, как нужно прочесть эту строку; но, прочтя все строчки этого стихотворения и дойдя до этой строки, мы ее непременно прочтем «Легким зефиром летит»¹⁰, потому что весь импульс ритмический этого стихотворения хореический, а не дактилический¹¹.

Мы правильно прочли строку, потому что мы знали тот ритмический импульс, результатом коего она явилась. Та же строка, включенная в дактилический контекст, будет прочитана «Легким зефи́ром летит».

До того, как мы прочли эту строку, не было ударения ни на «е», ни на «и». После прочтения строки ударение оказалось на «е», а могло при случае оказаться и на «и».

Поэтому, вообще говоря, правильно говорить не об ударных и неударных слогах, а об ударенных и неударенных¹². Теоретически каждый слог может быть ударенным и неударенным, — все зависит от ритмического импульса.

Вот почему совершенно бесплодны все попытки разделить слоги на ударные, полуударные, неударные, слегка ударные и т. д., стараясь таким путем проник-

нуть в многообразии ритмического движения¹³. Все зависит от ритма стихотворной речи, следствием которой явились эти слоговые ряды¹⁴.

Постоянные недоумения, которые возникают у исследователей, когда пытаются зафиксировать ударность каждого слога, и оказывается, что при различном произнесении стиха результаты получаются разные, объясняются именно этой путаницей ритмического импульса и готовой строки¹⁵.

Если исходить из примата ритмического движения, то ничего нет удивительного в том, что при различных чтениях получаются различные результаты; ничего нет удивительного, если мы, прочтя какое-либо стихотворение на иной манер, получаем иное чередование ударных единиц.

Особенно ясно это соотношение ритмического импульса с его материальным результатом в хореографии, хотя и здесь пытаются объяснить ритм чередованием и сочетанием определенных движений. Но это беспомощная попытка.

В танце очевидно, что все дело в каком-то первоначальном импульсе, в какой-то первоначальной ритмической формуле, которая воплощается в самые разнообразные кинетические результаты.

Никому не придет в голову говорить, что человек, танцующий вальс, комбинирует какие-то определенные периодически повторяющиеся движения. Ясно, что, танцуя вальс, человек выполняет некую заданную ему формулу, которая первее всякого конкретного ее воплощения. Поэтому вальс не имеет конца, — он может быть оборван в любой момент, он не дает определенной суммы элементов. Сумма этих элементов в начале танца неизвестна, а поэтому не может быть и речи о равномерном распределении их в пространстве и во времени.

В сценически оформленном танце мы имеем попытку заменить ритмический импульс комбинацией хореографических движений. Разница между так называемыми народными танцами в жизни, в быту и этими же танцами, именуемыми характерными, на сцене в том и заключается, что первые танцуются на чистом ритмическом импульсе, а вторые строятся на композиции хореографических положений. Первые имеют начало, но не имеют установленного конца. Вторые — фиксированы от начала и до конца¹⁶.

Ритмический импульс¹⁷

Что же такое ритмический импульс? Точное определение этого понятия должно дать ключ ко всем сложным вопросам ритма.

Всякое движение имеет два признака, по которым оно протекает; движение может быть слабее и интенсивней, оно может длиться и прекращаться¹⁸. Если мы бьем палкой по барабану, то мы можем бить или сильнее, или слабее. Мы можем длительно бить и можем бить с перерывами. Если мы говорим, то мы можем или сильнее напирать на отдельные слоги и слова, или слабей; мы можем говорить долго под-ряд и можем говорить с перерывами. Всякое движение имеет эти два признака, и оформление движения есть оформление этих двух признаков.

Когда мы исследуем стихотворный ритм по имеющимся стихотворениям, то мы изучаем комбинацию ударных и неударных слогов, комбинацию междусловесных или междустрочных перерывов¹⁹.

Ударность и прерывность — это и есть результаты тех двух признаков движения; поэтому, когда мы говорим о стихотворном ритме, мы должны найти ту формулу, по которой эти два признака в стихотворной речи организованы. В разговорной речи мы имеем определенную кинетическую организацию интенсивности и прерывности. В стихотворной речи организация этих элементов иная. Найти разницу между этими двумя системами — это и значит найти основной признак ритмического импульса.

Можно стихотворение прочесть по-разговорному: те же будут слова, тот же синтаксис, но результаты будут иные. Разница в различной кинетической установке²⁰: в одном случае, в разговорном, мы будем иметь установку разговорной речи, во втором — будет действовать условный ритмический импульс²¹.

Строчка «Пролетарии всех стран, соединяйтесь», которую мы произносим в разговорной речи, ничего общего не имеет со строчкой «Пролетарии всех стран, соединяйтесь», которую мы произносим в анапестическом стихотворении Тана²². Слова те же и смысл тот же, но вещи эти разного порядка. В одном случае — это по-разговорному оформленная фраза, лозунг; во втором — это продукт ритмического движения.

Ритмический импульс, ритмическая установка движения существует в сознании еще до всякой ее материализации. Ямбический ритм, например, существует еще до ямбического стихотворения.

Признаки данного ритмического импульса составляются из комбинации интенсивностей и перерывов.

Ямбический импульс — это такой импульс, когда интенсивности повторяются равномерно, после равных промежутков времени, причем интенсивности идут нарастая.

Хореический импульс — это такой импульс, где интенсивности также повторяются через определенное количество времени, но где они идут убывая.

Данный ритмический ряд может прерываться различно. Отсюда различные ямбические и хореические ритмы, которые при общем признаке интенсивностей будут иметь различные признаки прерывности. В результате мы получаем многообразие ямбических или хореических форм.

Все эти формы существуют, как сказано, еще до их словесного оформления. Слово появляется как материализация этих ритмических форм²³.

Материализация может быть различна. Если ритмическая кривая²⁴ материализуется так, что каждая ее часть совпадает со слогом, то мы получаем силлабическую стихотворную речь. В силлабическом стихосложении ритмическая кривая распадается и вновь связывается системой слоговых делений слов. Вне слога ритмический импульс не осуществляется. Выпадение какого-нибудь слога разрушает ритмический ряд.

Обычно именно эта силабическая материализация ритмической кривой считается необходимым признаком стихотворной речи²⁵; между тем — это только одна из ее возможных форм. Существуют стихосложения, в которых ритмическая кривая распадается не на отдельные слоги, а формует целые словесные комплексы. Таково русское народное стихосложение, таково стихосложение Маяковского.

Силабическое стихосложение можно сравнить с темперированным музыкальным строем, тем строем, в котором хроматизм звука фиксирован в определенном количестве тонов. В темперированной октаве имеется 12 полутонов. В эти 12 полутонов включено все хроматическое многообразие — от нижнего до верхнего «до».

Точно так же в стихотворной строке, имеющей определенное количество слогов, включено все многообразие ритмической интенсивности — от первого до последнего слога.

Революционная значимость футуристического стиха, главным образом стиха Маяковского, заключается в освобождении ритмической кривой от ее слогового субстрата.

Уже символисты расшатывали эту зависимость, вводя добавочные слоги или выкидывая отдельные слоги из силабического ряда; но эти отступления ощущались еще на фоне силабической системы как исключения²⁶.

У Маяковского этот разрыв ритмического движения от слогового ряда стал правилом²⁷.

Классические системы силабического стиха (французский и русский до Ломоносова) ограничились связью ритмической кривой со слоговым рядом. Система ритмических интенсивностей не совпадала с естественной разговорной интенсивностью словесного материала. Строка, прочитанная вне ритмического импульса, имела иные речевые ударения, чем та же строка, прочитанная в стихотворной речи. Ритмические и разговорные ударения не совпадали²⁸.

Постепенно эволюционируя, ритмическая кривая стала и в этом отношении — в отношении интенсивностей — приближаться к разговорной речи. В результате получилось совпадение ритмических и разговорных интенсив, и силабическое стихосложение сменилось силаботоническим.

Дальнейшая эволюция шла по линии усиления тонического момента и ослабления силабического; в результате получился тонический — не силабический — стих.

О стопе

Во всех учебниках и исследованиях по русскому стихосложению мы неизменно находим главу о стопе.

Говорится о том, что русский стих, наподобие всех остальных систем стихосложения, начиная от греческого, состоит из стоп²⁹. Под стопой разумеются комбинации ударных и неударных слогов. Так, например, ямбическая стопа — это стопа, состоящая из одного неударного и одного ударного слога. Хореическая — это стопа, состоящая из одного ударного и одного неударного; причем оказывается, что

есть стопы, в которых два неударных слога — пиррихий, и стопы, в которых два ударных слога, например спондей³⁰.

Таким образом выходит, что первоначальное определение стопы неверно, и что стопа не есть сочетание ударных и неударных слогов, и потому неизвестно, что такое стопа и зачем надо о ней говорить.

О стопе говорят потому, что не могут иначе, как по аналогии с греческим стихосложением, осмыслить строй силлаботонического стиха. А между тем основа греческого стихосложения и основа русского совершенно различны и только внешнее сходство — чередование интенсив — сближает их³¹. И если бы понятия ямба, хорей, дактиль и другие употреблялись бы в учебниках русского стиха как условные обозначения, то беда была бы невелика, но все дело в том, что они употребляются всерьез, как термины, и исследователи пытаются путем анализа этих условных обозначений понять природу русского стиха.

Что такое стопа в греческом стихосложении?

Кривая греческого ритмического движения была материализована в слогах, отличавшихся друг от друга долготой; были слоги длинные и слоги краткие. В живой речи отношения этих долгих и кратких слогов едва ли были настолько математически точны, насколько они стали в стихотворной строке. Едва ли долгий слог непременно равнялся по своей длительности двум кратким, но в стихотворной речи это было так. Здесь мы имеем обычное темперирование разговорных интенсив; в результате греческая стихотворная строка распадалась на длинные и краткие слоги, причем отношения между долгими и краткими были математически точны $1 : 2$ ³².

Разнообразие ритмических импульсов греческого стиха заключалось в том, на какой временной доле начиналось ритмическое понижение: в ямбе движение подымалось на одной доле и понижалось на двух долях (морах); в хорее повышение продолжалось две доли, а понижение одну; в дактиле повышение продолжалось две доли и понижение две доли и т. д. Расстояние от начала одного повышения до начала другого называлось стопой³³.

Эти повышения и понижения не совпадали с повышениями и понижениями разговорной греческой речи³⁴, не совпадали так же, как не совпадают в классическом французском стихе. Мы не знаем точного взаимоотношения между кривой греческой стихотворной строки и прозаической речи, но мы можем представить их себе по аналогии с силлабическим стихом.

Эволюция такова. Вначале совпадения нет никакого: стих, как песня, искажает интонации разговорной речи. Но постепенно начинают намечаться отдельные точки стиха, в котор(ых) совпадение ритмических и разговорных интенсив делается все чаще и чаще и, наконец, становится обязательным — канонизируется. Это были обычно или концы стиха или середина стиха перед цезурой.

Учение о стопе складывается в тот первоначальный период развития стиха, когда ритмическая кривая еще совсем независима от кривой разговорной, когда ритмические интонации одни строят весь стих, и все многообразие ритмических форм ограничивается стопным построением.

В первоначальном греческом стихе не может быть исключения из правила, что стопа состоит из повышения и понижения — из арсиса и тезиса. Отсутствие этого признака разрушило бы весь стих. В греческом стихосложении стопа — это единственная и потому необходимая основа стиха.

Совсем иное мы имеем в русском стихе. Русский силлаботонический стих держится на полном совпадении ритмических и разговорных интенсив, и закономерное чередование ударных и неударных слогов не является для него единственным признаком³⁵. Доказательство тому эволюция русского стиха в сторону чистой тоники без силлабизма. Эта эволюция была бы невозможна, если бы в самой природе силлаботонического стиха не была заложена возможность этот силлабизм преодолеть.

С момента совпадения ритмической и разговорной кривой интенсив значения стопы, т.-е. чисто ритмического явления, падает; стопа не является основным признаком стиха. Стих держится на разговорных, а не на чисто ритмических интенсивах; поэтому всякий раз, когда исследователь подходит к русскому стиху со своим понятием стопы, заимствованным из совершенно иного стихосложения, он не находит тех признаков, которыми эта стопа должна была бы обладать.

То, что в греческом стихосложении было необходимой конструкцией, в русском стихе становится слабой тенью, указывающей на существование какого-то ритмического импульса, уже наполовину разрушенного, уже наполовину заглушенного новой ритмической структурой.

Вполне естественно, что люди, не дожившие до наших времен, не увидевшие перехода силлаботонического стиха в стих тонический, не могли понять тенденции русского стиха и рассматривали его по аналогии с стихом греческим и силлабическим. Но мы, увидевшие и узнавшие стих Блока, Ахматовой, Хлебникова, Маяковского, — для нас эти тенденции ясны, и нам не приходится строить наши изучения русского стиха по аналогии с прошлыми стихосложениями.

Мы можем и должны понять его с высоты сегодняшних достижений³⁶. Мы должны изучать его не в его статике, а в его динамике, а динамика эта показывает, что вся история русского силлаботонического стиха — это борьба против силлабизма за чистую тонику³⁷.

Стопа — это оплот силлабизма. Изучать русский стих как комбинацию стоп, это значит — изучать его в его статике. Стопа и учение о стопах мешает видеть и понимать живую тенденцию русского стиха; нужно от нее отказаться.

Нужно показать и понять русский стих как систему тонического стиха, еще не освободившегося вполне от пережитков силлабизма. Только такое изучение даст возможность найти не статические, а двигательные пружины в развитии русской стихотворной речи³⁸.

Русский силлаботонический стих

Система русского стиха, утвердившаяся со времен Ломоносова и Тредьяковского и господствовавшая до последнего времени — до Маяковского, — есть система силлаботоническая.

Эта система характеризуется двумя основными признаками: во-первых, ритмическая кривая материализована в слоговом строении речи и, во-вторых, ритмический ряд интенсив совпадает с интенсивами разговорной речи. Поэтому при изучении нашей силлаботонической системы приходится иметь дело не с чистой ритмической речью, а с неким ее субстратом, выраженным в слоговом ряде³⁹.

Это обстоятельство не должно затемнять основного положения, что слог не есть адекватное выражение ритмического импульса, а только условное его замещение. Все исследователи последнего времени смутно ощущали это несоответствие слогового и ритмического ряда; следствием явились теории, различающие метрику от ритмики.

Под метрикой разумели разнообразные системы сочетания слогов, а под ритмикой — некую стихию, которая как бы нарушает это плавное течение слогов и создает суть стиха. Просто-напросто под ритмикой разумели всякое отклонение от метрических законов.

Получилась странная научная концепция: с одной стороны, стих слагается по определенным метрическим законам, а с другой — эти метрические законы то-и-дело нарушаются, и в этих-то нарушениях и заключается истинный смысл стиха.

Такая концепция, разумеется, беспомощна и объяснить ничего не может⁴⁰, но самое ощущение неполноты метрической системы для объяснения стихотворной речи закономерно, и разрешения его нужно искать в том, что разбитое ритмическое чуть ощущает условность метрического, т.-е. слогового ряда⁴¹.

С этими необходимыми оговорками можно приступить к изучению нашего силлаботонического стиха, оперируя не первоначальным ритмическим рядом, а его субстратом — рядом слоговым.

Кривая интенсив

Всякое движение имеет свойство усиливаться и ослабевать. Различные формы этого усиления и ослабления сводятся к тому, что усиление наступает через определенные промежутки и вся кривая интенсив носит характер усиливающейся или ослабевающей — в зависимости от того, с какого момента начинается движение, со слабого или с усиленного.

Все это возможное многообразие в силлабическом стихе сводится к нескольким элементарным формам: либо мы имеем кривую с усилением через один слог, либо через два. Либо мы имеем слоговой ряд, начинающийся с слабого слога, либо с сильного. В результате мы имеем пять форм стихотворной силлабической кривой; эти формы принято по аналогии с греческим стихосложением именовать: ямб, хорей, дактиль, анапест и амфибрахий.

Если бы стихотворная речь имела дело с заумным материалом, т.-е. если бы те слова, из которых составляется стихотворная строка, ничего не означали и не имели своих интенсив, то эти первоначальные кривые никакого дальнейшего изменения не претерпевали бы.

В самом деле, если взять для опыта какие-либо ничего не значущие слоги и попробовать прочесть их ямбом, хореем, дактилем, анапестом или амфибрахийем, то в результате получится совершенно ровная, ничем не вариированная слоговая система, отличающаяся друг от друга только основным распределением ударных и неударных частей. Но как только мы начнем читать одним из пяти возможных способов живой ряд слов, то немедленно обнаружится, что первоначальная ровная кривая интенсив начинает усложняться: получается целая система интенсив — от совсем слабых до очень сильных.

Это обстоятельство смутно ощущалось в работах исследователей русского стиха, но попытки найти причины этого явления были безнадежны. Исследователи старались вывести эту усложненную систему из природы самих слогов, старались доказать, что между неударными и ударными слогами существует целый ряд промежуточных, более или менее ударных. Однако все эти попытки не привели ни к чему, потому что был упущен основной закон, по которому не существует ударных и неударных слогов, а существуют только ударяемые и неударяемые.

Вся сложная система ударных и неударных слогов разлеталась от изменения интонации, от изменения манеры чтения⁴². И это в порядке вещей, потому что та или иная сила слога есть не природное свойство этого слога, а результат обработки его тем или иным ритмическим импульсом⁴³.

Сложная система ритмических интенсив в стихотворной строке не может быть понята вне семантики, вне синтаксиса стихотворной речи. Именно эта семантика, этот синтаксис усложняет так называемую метрическую систему интенсив.

Ритмическая семантика

Есть люди, которые полагают, что правильное чтение стиха заключается в том, чтобы читать его, как прозу, выдвигая обычные в практической речи интонации. Эти люди полагают, что лежащая в основе стиха ритмическая система — вещь второстепенная, служащая только для некоторого повышения эмоционального тона в стихотворной речи, но что основным в структуре стиха является система обычных разговорных интенсив.

Такого рода отношение к стиху появляется тогда, когда ритмические требования слишком усиленно выпирают и грозят обратить стих в заумную речь. Ответом на такой разрыв ритмического и семантического ряда и является требование усилить интонацию разговорной речи.

Отсюда — во все времена и во все эпохи существовало два типа отношений к стиху: одни напирали на ритмическую сторону, другие — на семантическую⁴⁴. Особенно усиливалось это противоречие в переломные моменты стихотворной культуры.

От времени до времени в стихотворной культуре господствует либо тот, либо другой — либо ритмический, либо семантический момент. Развитие стиха идет по линии борьбы с господствующим видом⁴⁵.

Так, пушкинская школа была борьбой семантического начала против заумно-ритмического у Державина. Некрасовский стих появился в борьбе с пушкинской заумью. Стих символистов явился как реакция против перегруженного семантикой гражданского стиха последователей Некрасова.

Футуристический стих одновременно утверждал право заумной поэзии в стихах Хлебникова и Крученых, — с другой стороны, усиливал момент семантический в стихах Маяковского.

Обычно требование усиления семантики является тогда, когда жизнь выдвигает новую тематику и когда старые формы стиха, неразрывно связанные с своей уже обесмысленной семантикой, не в силах эту тематику новую ухватить.

Изучение связи ритмического ряда с семантическим лучше всего начать с тех эпох, когда разрыв не ощущался, когда стихотворная культура на время вполне удовлетворяла требованию так называемого единства содержания и форм⁴⁶.

Классическим моментом в истории русского стиха в этом смысле является пушкинское время и в первую очередь сам Пушкин.

Любопытно, что Пушкин в начале своей литературной деятельности воспринимался как нарушитель эстетических традиций, как поэт, снижающий высокий штиль поэтической речи грубым семантическим материалом, а в конце своей деятельности он уже воспринимался как представитель чистой эстетики, в которой семантика уже не ощущалась; и только в расцвете своей литературной деятельности он был воспринят как мастер, сумевший в своем стихе объединить и требования поэтической эстетики и требования семантической осмысленности.

Вот этот-то период литературного расцвета и является наиболее подходящим объектом для анализа ритмической семантики русского стиха. Этим и объясняется та невольная тяга, которая ощущается всеми исследователями, когда они приступают к изучению русского стиха, — тяга к Пушкину.

Неразрывная связь ритмики и семантики — это то, что обычно называют пушкинской классической гармонией.

Ритм и синтаксис

Если мы возьмем две строфы:

1. «И недоверчиво и жадно
Смотрю я на твои цветы»⁴⁷.
- и
2. «И целомудренно и смело
До чресл сияю наготой»⁴⁸

то сразу ясно, что начинаются они с одного и того же синтаксического оборота и что строчки

«И недоверчиво и жадно» и
«И целомудренно и смело»

заключают в себе один и тот же ритмический ход и что этот ритмический ход одинаково зависит и от расположения ударений и пауз и от синтаксической структуры. Здесь мы имеем то, что я предлагаю назвать ритмико-синтаксической фигурой⁴⁹.

Непосредственно связь ритма с семантикой должна быть понята через ритмико-синтаксические фигуры⁵⁰. Если в данной строке мы с легкостью можем заменить какое-либо слово другим той же синтаксической формы, мы меняем семантику и не изменяем ритмико-синтаксического целого; а эта ритмико-синтаксическая фигура и составляет основу стихотворной речи⁵¹.

Это не значит, что семантика не влияет на ритмику. Так называемые логические ударения усиливают систему интенсив и пауз, но влияние это может быть легко отделено от первоначальной ритмико-синтаксической конфигурации.

О безразличном эпитете

В строчке «Русалка плыла по реке голубой» слово «голубой» не ощущается; семантика его приглушена, его с легкостью можно заменить другим прилагательным. Это явление я буду называть безразличным эпитетом⁵².

В разные эпохи стихотворной культуры отношение к эпитету может быть разное. Есть эпоха, когда от эпитета требуют семантической остроты, — тогда появляются стихи типа стихов Бенедиктова, которые были восприняты как сумасшедшие, как вычурные. И может быть требование обратное: от эпитета требуется скромность, требуется, чтобы он семантически не выпирал, а только занимал бы необходимое ритмико-синтаксическое место. Такие стихи ощущаются как плавные, гладкие, напевные.

Так именно относились к стихам Пушкина в период его расцвета. Та легкость стиха, о которой часто говорят в связи с Пушкиным и пушкинской школой, объясняется именно этой семантической скромностью эпитета.

Безразличным может быть не только эпитет, не только прилагательное, но и каждая часть речи: существительное, глагол, наречие. В приведенном выше примере:

«И недоверчиво и жадно» и
«И целомудренно и смело»

мы не имеем в каждом отдельном случае безразличного наречия, но при сопоставлении этих двух строк безразличие семантическое выступает вперед. Семантика как бы берется за скобки.

Строка, как ритмико-синтаксическая единица

Синтаксис — это система сочетаний слов в обычной речи. Поскольку стихотворная речь не отходит от основных законов прозаического синтаксиса, постольку эти законы для нее обязательны. Но стихотворная речь имеет свои законы слово-

сочетания — законы ритмические. И эти ритмические законы усложняют синтаксическую природу стиха.

Похожие внешне синтаксические структуры прозаической и стихотворной речи могут семантически, по смыслу своему, быть совершенно различными. Строка «Ты хочешь знать, что делал я на воле»⁵³ будет читаться в прозаической речи иначе, чем она читается в стихотворной. В прозаической речи вся сила интонационного повышения лежит на слове «на воле», в стихотворной речи оно равномерно распределится между словами «знать», «делал я», «на воле».

Расстановка слов в прозаической речи в данном примере требует определенной интонации, в стихотворной речи ритмический строй эту интонацию не допускает. Вот почему при так называемом осмысленном прозаическом чтении стихов разрушается их ритмический строй.

Люди, читая стихи, видят обычные прозаически-синтаксические формы и, не учитывая их ритмической природы, пытаются произнести их так, как обычно произносится прозаическая речь; получается прозаически осмысленное, но поэтически бессмысленное чтение.

Стих складывается не просто по законам синтаксиса, а по законам ритмического синтаксиса, т. е. такого, в котором обычные синтаксические законы усложнены ритмическими требованиями.

Самое первое стихотворное словосочетание — это строка. В строке слова сочетаются по определенному ритмическому закону и одновременно эти же слова сочетаются по законам прозаического синтаксиса.

Самый факт сосуществования некоторого количества слов по двум законам составляет особенность стихотворной речи. В строке мы имеем результаты ритмико-синтаксического словосочетания.

Ритмико-синтаксическое словосочетание отличается от просто синтаксического тем, что слова включены в определенную ритмическую единицу (строку); от чисто ритмического сочетания оно отличается тем, что слова соединены не только по фоническому признаку, но и по семантическому.

Строка — это первоначальная ритмико-синтаксическая единица; поэтому изучение ритмико-синтаксической конфигурации стиха следует начинать с нее.

Ритмико-синтаксические фигуры четырехударного ямба

Законы синтаксиса прозаического обязательны, разумеется, для всей стихотворной речи, но ритмико-синтаксическая конфигурация стиха меняется от изменения размера.

Ямб отличается от хорей, двухдольники от трехдольников. Можно, разумеется, найти общие ритмико-синтаксические фигуры, но каждый из размеров будет иметь свои индивидуальные признаки. Поэтому изучение ритмико-синтаксической конфигурации необходимо начать с точно определенного одного размера.

Самым подходящим для этой цели является четырехударный ямб. Этим размером написана подавляющая масса русских стихов — от Ломоносова до наших дней. Этот размер оказался наиболее приспособленным для выражения многообразных ритмико-синтаксических форм.

Причина в том, что четырехударный ямб не симметричен, не распадается на симметричные отрезки. Благодаря этому строка четырехударного ямба допускает большее количество вариаций, чем какая-либо другая.

Двух- и трехударные ямбы слишком коротки, пяти- и шестиударные распадаются на двух- и трехударные. Четырехударный хорей с легкостью распадается на два двухударных. И только четырехударный ямб остается цельной строкой.

Если мы возьмем строку четырехударного ямба как синтаксическую единицу, как ритмико-синтаксическую единицу, то мы увидим, что примерно в семидесяти случаях из ста строка эта представляет собою сочетание трех слов или трех словесных комплексов. Это следствие ритмической природы четырехударного ямба, который в семидесяти случаях из ста дает только три ударения из заданных четырех.

Благодаря тому, что кривая ритмических интенсив в нашем стихосложении совпадает с кривой прозаических интенсив, эти три ритмических ударения требуют именно трех словесных интенсив, т. е. требуют три значимых слова. Эти три слова и составляют, с одной стороны, ритмический комплекс строки, а с другой — ее синтаксический комплекс.

Сочетание трех слов — строка из трех слов — есть типичная конфигурация четырехударного ямба. Остальные строки из двух, четырех и большего количества слов являются как бы добавочными к основной строке в три слова.

Сочетания из трех слов

Три слова, составляющие типовую строку четырехударного ямба, могут иметь различную синтаксическую природу. Они могут представлять собою вполне законченное предложение, могут представлять собою законченную синтаксическую единицу и могут составлять только обрывок словосочетания, конец которого или перед этой строкой или после нее. В первом случае мы будем иметь такие строчки, как например, «Богат и славен Кочубей»⁵⁴. Во втором — такие строчки, как «Духом смелый и прямой» или «Полон чистою любовью», и в третьем случае такие, как «Он себе на шею четки»⁵⁵.

Если мы возьмем любое стихотворение, написанное четырехударным ямбом, и разобьем его на отдельные строчки, то увидим, что в огромном большинстве случаев эти строчки относятся ко второму типу, затем к первому и как редкое исключение к третьему типу синтаксической конфигурации.

Такие строчки как «Махнул рукой неторопливой»⁵⁶, «Гуляют легкими роями», «Поникли юной головою», «Покрыты белой пеленою»⁵⁷, легко вынимаются из общего контекста стиха, не нарушая синтаксической связи всего стихотворения. Есть целые стихотворения, написанные такими отдельно сделанными строчками,

которые легко переставляются, уменьшаются, увеличиваются, убавляются и прибавляются без ущерба для общей ритмико-синтаксической структуры всего стихотворения; и только рифма сшивает их в строфы.

Привычное словосочетание

Ритмическая структура четырехударной ямбической строки предопределяет количество слов в этой строке. Как уже было сказано, обычно это три слова, потому что ритмическая структура четырехударного ямба тяготеет к трехударности. А если требуются три логических ударения, то носителями этих ударений должны быть три слова или три словесных комплекса.

Что же это за три слова?

При кажущемся разнообразии стихотворной семантики в действительности эти три слова легко укладываются в несколько обычных словосочетаний. Например, словосочетание местоименного прилагательного, прилагательного и существительного. Если мы обозначим местоименное прилагательное через «а», прилагательное через «б», а имя существительное через «в», то получим следующие возможные сочетания⁵⁸:

абв

«Мои студенческие годы»⁵⁹.

«Твои лихие непогоды»⁶⁰.

«Свои потерянные годы»⁶¹.

вба

«Ланиты свежие твои»⁶².

«Душе неопытной моей»⁶³.

«Любви возвышенной моей»⁶⁴.

«Любви неконченной моей»⁶⁵.

бва

«Кипучей младости твоей»⁶⁶.

«Лихая молодость моя»⁶⁷.

«Великой родине своей»⁶⁸. И т. д.

Или такое словосочетание: имя существительное плюс имя существительное в родительном падеже, а третье слово — прилагательное, согласованное с одним из этих существительных.

Обозначим первое существительное через «А», а второе через «Б», имена прилагательные обозначим через «а» или «б», в зависимости от того, с каким существительным оно согласовано. Из этих четырех элементов получаем следующие фигуры по три слова:

1. АББ

«Краса полуночной природы»⁶⁹.

«Восторги вольного поэта»⁷⁰.

«Остатки каменной стены»⁷¹.

2. АаБ.

«Порывы буйные страстей»⁷².

«Надежда творческая славы»⁷³.

3. БаА.

«Любви могущественный жар»⁷⁴.

«Дерев безжизненная тень»⁷⁵.

«Озер живые зеркала»⁷⁶.

«Любви чарующая сила»⁷⁷.

«Восторгов пламенная сила»⁷⁸.

4. БАА.

«Восторгов пламенных пора»⁷⁹.

«Безделья вольного сыны»⁸⁰.

5. аАБ.

«Лихие шалости любви»⁸¹.

«Железной волею Петра»⁸².

6. БАа.

«Стихов гармония живая»⁸³.

«Дождя потоки проливные»⁸⁴.

«Реки течение ночное»⁸⁵.

7. АБб.

«Удары силы непощадной»⁸⁶.

«Порывом страсти молодой»⁸⁷.

8. БАА.

«Минувших дней воспоминан(ь)е»⁸⁸.

«Живой мечты очарован(ь)е»⁸⁹.

9. аБА.

«При ярком месяца сиян(ье)»⁹⁰.

10. АБа.

«И взор филолога угрюмый»⁹¹.

11. БАБ.

«Житейских бременем забот»⁹².

Или такая фигура: существительное плюс два существительных в родительном падеже, соединенных союзом «и».

«Певец Руслана и Людмилы»⁹³.

«Раздолье Вакха и Свободы»⁹⁴.

«В садах науки и свободы»⁹⁵.

«Во имя родины и Бога»⁹⁶.

Или существительное плюс два прилагательных, соединенных союзом «и».

«Любви не меткой и не славной»⁹⁷.

«Души простой и близорукой»⁹⁸.

«Богини скромной и веселой»⁹⁹.

Или прилагательное плюс два существительных, соединенных союзом «и».

«Пустые взгляды и слова»¹⁰⁰.

«Мои надежды и мечты»¹⁰¹.

«Мои товарищи и друзья»¹⁰².

«Моя надежда и забава»¹⁰³.

Или существительное в родительном падеже плюс два существительных, соединенных союзом «и».

«Стихов гармония и сила»¹⁰⁴.

«Любви восторги и жеманство»¹⁰⁵.

Или глагол плюс два существительных, соединенных союзом «и».

«Валяются всадники и кони»¹⁰⁶.

«Бегут надежды и мечты»¹⁰⁷.

Та же фигура с существительными в винительном падеже.

«Взрывает воды и леса»¹⁰⁸.

«Пугали старцев и младых»¹⁰⁹.

«Я воспевал любовь и радость»¹¹⁰.

«Я обожал уста и очи»¹¹¹.

Анализ этих привычных словосочетаний показывает, что семантическая их сторона почти заглушена. Не трудно вместо одного эпитета подставить другой, вместо одного существительного подставить равнозначашее, причем замена будет происходить не столько по семантической линии, сколько по ритмической. Это есть явление, которое создает стихотворные штампы.

Не нужно думать, что штамп касается только какой-нибудь одной стороны стихотворной речи. Стихотворный штамп — это и есть результат полного срастания ритмической, синтаксической и семантической стороны стихотворной речи; образуются привычные словосочетания, которыми поэт и мыслит¹¹².

Вполне естественно, что такого рода штампы, такого рода привычные словосочетания в огромном изобилии встречаются у всех эпигонов, т. е. у тех поэтов, которые принимают эти штампы как исходную точку своей поэтической работы. В настоящее время при огромном стихотворном опыте, накопленном за все время существования русского силлаботонического стиха (<,) и особенно опыт четырехударного ямба дает возможность поэтам разговаривать ямбами с неменьшей легкостью, чем человеку говорить пофранцузски, выучившись по карманному самоучителю с готовыми фразами.

Четырехударный ямб в настоящее время уже не стихотворная проблема, не речь, которая ищет своих форм выражения, а уже готовый штамп, в котор(ый) едва ли можно внести какое-либо разнообразие. Этим объясняется, почему поэты, пишущие в настоящее время четырехударным ямбом, непременно и синтаксически и семантически впадают в подражание поэтам пушкинской и послепушкинской поры.

На какие темы, какими бы словами ни писать сейчас стихов, по скольку эти стихи будут написаны четырехударным ямбом, они непременно будут звучать, как стихи, написанные сто лет тому назад. Нельзя вырывать из ритмико-синтаксического и семантического комплекса отдельные элементы и пробовать сочетать их с другими, им чуждыми. Такого рода искусственное скрещивание никаких положительных результатов дать не может.

Ритмико-синтаксический параллелизм

Пресечение является одним из основных признаков ритмического построения. Система пресечений дает многообразие ритмических форм. В стихотворной речи пресечение материализуется в строфные, строчные, цезурные и словесные разделы. Конец строфы, конец строки, конец полустушия, конец слова — это не статические вехи, отделяющие один элемент от другого, а моменты динамические, создающие ритмическое движение.

Вот почему нельзя рассматривать словарный материал, заключенный между двумя разделами, как единое целое. Единым целым будет ритмическое движение с пресечениями, а не словесный материал, этими пресечениями разделяемый. Этим объясняется возможность так называемых *enjambement*. *Enjambement* — это неожиданное пресечение в том месте, где его не ожидают.

Система пресечений составляет признак не только ритмического движения, но и движения синтаксического. И основа стихотворной речи заключается в различном сочетании этих двух систем пресечения¹¹³.

Обычно силлабо-тонический стих тяготеет к совпадению ритмических и синтаксических пресечений, — явление, аналогичное совпадению ритмических и лексических интензив ударения. Однако ритмико-синтаксический параллелизм осуществляется в более сложной форме, чем параллелизм ритмико-лексических интензив. Кроме совпадений, есть еще и противоположения. Ритмический раздел не совпадает с синтаксическим. В этом смысл enjambement.

Но любопытно, что явление enjambement, которое, казалось бы, характеризуется случайностью и неожиданностью, имеет свои довольно прочные штампы, т. е. несовпадения совершаются по не менее строгим законам, чем и совпадения.

Для анализа ритмико-синтаксического параллелизма особое значение имеет цезура. Цезура — это постоянный словораздел в середине стихотворной строчки. Строчка делится на две половины, причем связь этих двух половин обычно синтаксически оправдана.

Ритмико-синтаксический параллелизм проявляется в форме параллелизма отдельных частей предложения. Например ⟨,⟩ довольно обычно деление строки в четырехударном ямбе на три параллельных отрезка, причем параллелизм этот чисто синтаксического порядка.

«Без службы, без жены, без дел».
 «Без слез, без жизни, без любви».
 «Ни Скотт, ни Байрон, ни Сенека».
 «И хлеб, и финик, и оливу»¹¹⁴.

Или деление на два параллельных отрезка:

«Дух отрицан(ь)я, дух сомненья».
 «Без упоений, без желаний»¹¹⁵.

И более сложное деление на три отрезка, причем параллельными являются только последние два.

«Забыл и славу, и врагов».
 «Забыв и славу, и любовь».
 «Забыв и небо, и закон».
 «Давно без песен, без рыданий».
 «И жил без горя, без забот»¹¹⁶.

Любопытна у Пушкина игра на различном членении строки в стихотворении «Я помню чудное мгновенье».

«Без божества, без вдохновенья,
 Без слез, без жизни, без любви».

Взяты пять синтаксических элементов параллельных и расположены в двух строчках так, чтобы два из них попали в одну строчку, а в другую — три остальные.

На этот ритмико-синтаксический параллелизм уже было неоднократно обращено внимание, и обычно регистрацией такого рода фактов и ограничивалась

работа над ритмико-синтаксической структурой стиха. Объясняется это тем, что такого рода простые, бросающиеся в глаза декоративные словосочетания обычно и принимаются за эмоциональное использование разговорной речи. Однако эти факты являются только внешним проявлением более глубокой ритмико-синтаксической структуры. Точно так же, как рифма не является единственным признаком звуковой организации стиха, так же точно и эти лирические фигуры не являются единственными показателями ритмико-синтаксического строя стихотворной речи.

Ритмико-синтаксический штамп

Наивное представление рисует себе стихотворную работу в следующем виде: поэт сначала пишет прозой свою мысль, а затем переставляет слова так, чтобы получился размер. Если какие-нибудь слова не влезают в размер, то переставляют их до тех пор, пока они не влезут, или же заменяют другими, более подходящими словами¹¹⁷. Поэтому всякие неожиданные слова в стихе или неожиданный оборот речи принимаются наивным сознанием как стихотворная вольность, как неизбежное отступление от правил разговорной речи во имя стиха. Одни любители стиха прощают поэту эту вольность, считают, что он имеет на нее право. Другие относятся к этому искажению сурово и ставят под сомнение право поэта, во имя каких-то лирических побуждений коверкать язык. Критики любят говорить, что совершенство стиха именно в том и заключается, чтобы втиснуть слова в размер, не искажая обычного строя речи.

У людей, более внимательно относящихся к поэтическому творчеству, сложилось в последнее время обратное представление, и стихотворная работа, по новейшим данным и наблюдениям, складывается в обратном порядке. Сначала у поэта является неопределенное представление о некотором лирическом комплексе, о некоторой звуковой и ритмической структуре, и затем уже эта заумная структура наполняется значимыми словами. Об этом писал Андрей Белый, об этом говорил Блок, об этом говорили футуристы¹¹⁸.

По их мнению, в конечном результате должна получиться какая-то значимость, но значимость эта необязательно должна совпадать с обычной значимостью разговорной речи. Дело не в праве поэта исказить речь, а в том, что поэт снисходительно дает читателям некоторое подобие этой значимости; он мог бы обойтись и совсем без нее, но он, снисходя к семантическим запросам читателя, облачает свои ритмические вдохновения в общепонятные слова.

Наивное сознание отдает первенство обычному строю разговорной речи и смотрит на стихотворный размер как на некоторый декоративный придаток к обычному строю речи. Белинский писал, что для того, чтобы понять, хороши или плохи стихи, нужно пересказать их прозой, и тогда сразу выяснится их удельный вес. Для Белинского стихотворная форма была только внешней упаковкой обычного

речевого комплекса, и естественно, что его интересовало в первую голову значение этого речевого комплекса, а не его декоративная упаковка .

Поэты и новейшие исследователи исходят из обратного представления. За основу стихотворной речи они берут то, что для наивных людей является только декоративным придатком. И обратно — семантическая значимость ритмического комплекса является если не декоративным придатком, то неизбежной уступкой непозитическому мышлению. Если бы все люди научились мыслить заумными образами, то никакой семантической обработки стихотворной речи не требовалось бы .

Первое представление лишает стихотворную речь всякого смысла и делает стихотворную работу каким-то ненужным упражнением, каким-то речевым фокусом. Так Толстой и квалифицирует поэзию: поэты, по его мнению, это люди, которые умеют каждому слову найти рифму и переставлять слова на разные манеры . А Салтыков-Щедрин говорит по этому поводу: «Не понимаю, зачем нужно ходить по веревочке, да еще приседать через каждые три шага» . Естественным выводом из такого отношения к поэзии является предложение: бросить эти декоративные фокусы и писать обычной разговорной речью.

Поборники заумной стихотворной речи отделяют стихотворную речь от обычной разговорной речи и переводят ее в область каких-то условных звуков и ритмических образов. Если не важна семантическая структура стиха, если не важно, чтобы слова в стихе что-нибудь означали, то не важно, чтобы это были вообще слова — это могут быть просто звуки . Если итти дальше, то и звуков не нужно, и можно ограничиться какими-нибудь знаками, вызывающими соответствующие ритмические представления. До этого и договорился поэт Чичерин, который недавно заявил, что главное зло нашей поэзии — это слово, и что поэт должен писать не словами, а некими условными поэтическими знаками .

Ошибка как того, так и другого представления заключается в том, что люди рассматривают единый ритмико-семантический комплекс как состоящий из двух различных элементов, причем один элемент подчинен другому . На самом же деле эти два элемента в отдельности не существуют, а возникают одновременно, создавая специфический ритмико-семантический строй, отличный как от обычной разговорной речи, так и от заумного звукоряда.

Стихотворная строка — это не результат борьбы зауми с разговорной семантикой, это своя ритмическая семантика, которая существует самостоятельно и развивается по своим законам. Каждую стихотворную строку мы можем обратить в заумную, если вместо значимых слов подставим звуки, выражающие ритмико-фоническую структуру этих слов. Но, лишив строку ее семантики, мы уже выходим за пределы стихотворной речи, и уже дальнейшие вариации этой строки будут обусловлены не речевым ее составом, а музыкальной природой, составляющей ее звук. В частности и система ударений и система интонаций будут не(з)ависимы от ударений и интонаций разговорной речи, а будут имитировать ударения и интонации музыкальной фразы.

Другими словами, лишая строчку семантической значимости, мы отрываем ее от языковой стихии и переносим ее в иную, музыкальную стихию, и тем самым стихотворная строчка перестает быть словесным фактом.

Обратно — каждую строчку стиха мы можем путем перестановки слов лишить ее стихотворного облика и превратить ее в обычную разговорную фразу. Это не трудно сделать, если вместо одних слов подставить равнозначашие, ввести обычные разговорные интонации и выровнять синтаксическую структуру. Но, проделывая такую операцию, мы разрушаем стихотворную строку как специфическую словесную структуру, основанную на тех признаках слова, которые в обычной речи отступают на второй план.

Точнее — эти вторые признаки (звук и ритм) имеют в разговорной речи иное значение, чем в речи стихотворной, и, вводя эти разговорные ударения и интонации в стихотворную речь, мы возвращаем строку обратно — в стихию обычной разговорной речи. Построенный по определенному закону словесный комплекс разрушается, и взятый на него материал идет обратно в общую кладовую.

Если поборники заумной речи отрывают стих от языка, то сторонники декоративного стиха не выделяют его из общей словесной массы.

Верная точка зрения заключается в том, чтобы видеть в стихе определенный словесный, а не какой-либо иной комплекс, но комплекс, созданный на основании особых законов, не совпадающих с законами разговорной речи. Поэтому одинаково неверно подходить к стиху с общеритмическими представлениями, не учитывая, что мы имеем дело не с безразличным материалом, а с элементами человеческой речи, и так же ошибочно подходить к стиху, считая, что мы имеем дело с той же самой разговорной речью, но только внешне декорированной.

Нужно понять стихотворную речь одновременно и в ее связи и в ее отличии от разговорной речи — понять ее специфически словесную природу.

Динамика русского ямба

Теоретически трехударный ямб — это ямб, в котором имеются три ритмических ударения, а следовательно, и три логических, три значимых слова. Четырехударный ямб — это такой, в котором имеются таких четыре и т. д. Но благодаря особым свойствам русского ударения и способности ритмической кривой подвергаться вариациям — эта первоначальная схема в эволюции стиха значительно видоизменяется.

Русское ударение имеет то свойство, что оно объединяет, организует большое количество неударных слогов. Такие слова, как, например, человеконенавистничество, с одним сильным ударением на четвертом слоге от конца, невысказаны ни в каком другом языке.

Французское ударение еле ощутимо, и ни о какой организующей его роли в слове речи быть не может.

Любопытно, что когда русские хотят усилить выразительность французского слова, они усиливают экспирацию на последнем слоге французского слова, предполагая, что процесс ударяемости в французском языке аналогичен русскому; получается не пофранцузски, потому что французы в таких случаях поступают иначе. Они усиливают экспирацию на первом слоге слова, совсем не там, где обычно стоит ударение слова.

Немецкое ударение, не уступая по силе русскому ударению, в то же самое время не обладает организационной силой русского ударения. Слова и словообразования с большим количеством неударных слогов в немецком языке распадаются на отдельные группы, имеющие свое самостоятельное ударение. Этим объясняется, почему именно в русском языке ритмические вариации стиха значительно многообразнее, чем в стихе французском и немецком.

Немецкий язык для создания ритмического разнообразия вынужден был уже в 30-х годах прибегнуть к трехдольным паузникам, т. е. к такому размеру, где ритмическая вариация давалась не пропуском ударения, а пропуском неударного слога. У нас этот размер утвердился только в конце XIX века (у Блока, Ахматовой), т. е. тогда, когда эволюция двухдольных размеров, в частности ямба, уже закончилась.

Свойство русского ударения объединять около себя большое количество неударных слогов сделало возможным высокую культуру двухдольных, особенно ямбических, размеров. Эволюция эта шла по линии усиления одних ударных моментов и ослабления других, причем были законы, влияющее одинаково на все ямбические размеры, и такие, которые видоизменяли каждый отдельный размер.

Как общее правило, можно установить, что эволюция ямбических размеров стремилась к тому, чтобы перемежать сильные и слабые ударные моменты, причем урегулирование этого порядка шло с конца стихотворной строки.

Благодаря рифме последний слог строки непременно должен был быть сильным. В рифме должно было стоять значимое слово. Поэтому последний слог любого размера был самым сильным. Сила последнего слога соответственно ослабляла силу предпоследнего слога, и поэтому мы имеем во всех ямбических размерах тенденцию пропускать ударения в предпоследнем слоге. Дальше слабость предпоследнего слога, естественно, вызывала силу второго слога с конца.

Этих данных уже достаточно для того чтобы построить систему большинства ямбических размеров.

1. Для трехударного ямба тенденция будет выражаться в том, что вся строка будет иметь два ударения — на первом слоге и на третьем, а соответственно этому строка будет состоять из двух значимых слов.

2. Благодаря цезуре в шестиударном ямбе и возможной цезуре в пятиударном ясна вторая половина этих размеров. После цезуры мы будем иметь ударения на последнем слоге и на третьем от конца: значит второе полустишие будет состоять из двух значимых слов.

В остатке остаются первое полустишие пяти и шестиударного ямба, пятиударный ямб без цезуры и четырехударный.

Первое полустишие шестиударного ямба — это строка трехударного, а первое полустишие пятиударного ямба — это строка двухударного, и если бы эти полустишия были бы самостоятельными стихами со своей рифмой, то распределения ударных моментов были бы predetermined. Но так как это только полустишие и так как следующий за цезурой слог имеет сильное ударение, то распределение ударений в этих полустишиях иное, более свободное. В трехударном полустишии шестиударного ямба мы встречаем все три возможные вариации:

- а) ударение на первом и втором слоге;
- б) ударение на первом и третьем слоге;
- в) ударение на одном втором слоге.

В пятиударном ямбе мы имеем две вариации: ударение на первом слоге или на втором. Учитывая силу послецезурного ударения, нужно признать более характерным ударение на первом слоге.

Таким образом, суммируя полученные выводы, мы можем сказать, что трехударный ямб имеет в строке два значимых слова, пятиударный ямб — три значимых слова и шестиударный ямб — четыре значимых слова.

Остается четырехударный ямб. Этот размер характерен тем, что он объединяет максимальное количество слогов в строке. Пятиударный и шестиударный ямбы благодаря цезуре распадаются на полустишия по шесть и по четыре слога, в то время как четырехударный ямб имеет в строке восемь или девять слогов.

Благодаря этому обилию слогов и несимметричному их расположению четырехударный ямб дает возможность наибольшего количества ритмических вариаций, но и здесь основные тенденции ямбических размеров сказываются в полной мере.

Последний слог благодаря рифме обладает стопроцентной устойчивостью, соответственно этому предпоследний слог слабее; — остаются первый и второй слог.

Андрей Белый в одном из своих исследований отметил любопытную черту четырехударного ямба, а именно: в XVIII веке устойчивым был первый слог и неустойчивым второй, а в XIX веке устойчивым стал второй и менее устойчивым — первый.

Трудно сказать, насколько хронологическое деление этого факта верно, но оно показывает, что эти два слога действительно все время меняются в своей устойчивости и этим создают ритмическую игру четырехударного ямба. Но во всяком случае можно установить, что при одном сильном другой непременно будет слабее и что поэтому мы в четырехударном ямбе имеем тенденцию свести строку к трем ударениям, а значит и к трем значимым словам.

Что касается пятиударного ямба без цезуры, то он выпадает из общей эволюции ямба; причем это отклонение имеет также свою закономерность, но закономерность иного порядка, чем обычная динамика ямба, и поэтому она будет рассмотрена в своем месте.

Анализ ритмических возможностей ямба показывает, каким образом ритмическая вариация predetermined количество значимых слов в строке, а следовательно

но, и синтаксическое построение строки. Проследить приспособления синтаксической структуры стиха к тонкостям этих ритмических вариаций — это и значит раскрыть закон ритмико-синтаксического параллелизма стихотворной речи.

Примечания

¹ Так, например, учил Я. Денисов: «Простой ритм образуется чередованием сильных и слабых моментов времени (...)» (Я. Денисов, *Основания метрики у древних греков и римлян*, Москва 1888: 6). Это определение перенял, в частности, Г. Шенгели: «Русская стихотворная речь есть речь ритмическая. Ритм есть чередование сильных и слабых моментов времени» (Г. Шенгели, *Трактат о русском стихе*, ч. I: Органическая метрика, Одесса 1921: 6). Ср. далее у Жирмунского: «ритм в поэзии и в музыке создается закономерным чередованием во времени сильных и слабых звуков (или движений)» (В. Жирмунский, *Введение в метрику. Теория стиха*, Ленинград 1925: 13—14 (= Вопросы поэтики. Непериодич. серия, издаваемая Разрядом Истории Словесных Искусств Росс. Ин-та Ист. Иск-ы, вып. VI). Близкого определения придерживался Б. И. Ярхо: «Ритм есть равномерное повторение какого-либо звукового элемента» [Б. И. Ярхо, *Методология точного литературоведения. Избранные труды по теории литературы*, Издание подготовили М. В. Акимова, И. А. Пильщиков, М. И. Шапир, Под общей редакцией М. И. Шапира, Москва 2006 (= *Philologica russica et speculativa*, t. V), 33 примеч. **; см. также: ‘Стих и смысл «Медного Всадника» (Обсуждение книги Андрея Белого «Ритм как диалектика» в Государственной академии художественных наук)’, Подготовок текста, публикация, вступительная заметка и примечания М. В. Акимовой и С. Е. Ляпина // *Philologica*, v. 5, 255—276 (262 примеч. 16)]. Объединение трех видов творчества: поэзии, музыки и танца — в связи с определением ритма восходит к Аристотелю. В «Поэтике» (гл. I), говоря о видах искусств, он указывал, что «подражание в ритме» происходит в «авлетике, кифаристике и других музыкальных искусствах», в танце и «дифирамбической поэзии, номах, трагедии и комедии» (Аристотель, *Об искусстве поэзии*, Перевод с древнегреч. В. Г. Аппельрота; Редакция перевода и комментарии Ф. А. Петровского, Москва 1957: 40—42). Те средства художественного выражения, которые служили в античной эстетике для разграничения видов искусств, названы у Я. Денисова в качестве материала, подвергающегося ритмизации (ῥυθμιζόμενα): «Въ сферѣ искусствъ различають слѣдующія ῥυθμιζόμενα: слово (λέξις), музыкальный звукъ (μέλος) и движение человѣческаго тѣла (κίνησις)» (Я. Денисов, *Основания метрики*, 8; см. также: К. Бюхер, *Работа и ритм*, Перевод с нем. С. С. Заяицкого, Москва 1923: 296). Важно отметить, что в данном абзаце речь идет о понятии ритма в искусствах временных, в отличие от пространственных.

² Брик приводит в пример явления как «ритма практического», связанного с расположением предметов в пространстве, так и «органического» (в астрономических, биологических процессах). Такое широкое понимание ритма было свойственно в том числе раннеформалистическим представлениям (см.: О. А. Ханзен-Лёве, *Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения*, Москва 2001: 294 и примеч. 473). Эти представления формалисты, вероятно, получили в наследство от символистской и позитивистской эстетики. Феномены ритма искали везде: «въ мѣрномъ шагѣ солдатъ», «въ мѣрной греблѣ веслами» (Я. Денисов, *Основания метрики*, 7); «весь наш организм проникнут ритмомъ», и душевная жизнь тоже, писал Я. Денисов [‘Важность изучения метрики в связи с краткой историей этой

науки, *Филологическое обозрение*, 1893, т. IV, кн. 2, 117—139 (119)]. Последнее мнение восходит еще к Аристотелю [на него ссылается в сходном контексте К. Бюхер (Указ. соч., 28)]. Ср. еще раньше у музыковеда П. П. Сокальского (1888): «Ритмъ — явление всеобщее, мировое, и какъ чувство — присуще физиологической природѣ чловѣка вообще» (Н. Иванов, 'Об основаниях русского народного и литературного стихосложения (На память об Ал. Аф. Потебне)', *Филологические записки*, 1892, в. IV, 1—24; 1893, в. I, 25—65 (1893: 57)). О широко и потому крайне расплывчатом понимании ритма, которое могло вызвать протест Брика, см.: И. Светликова, 'Бергсон в «Новом Лефе»', *Дело авангарда / The Case of the Avant-garde*, W. G. Weststeijn (ed.), Amsterdam 2008, 515—535 (517—519).

³ Подобные идеи высказывали, например, Д. Г. Гинцбург и С. М. Волконский (см.: И. Светликова, 'Бергсон в «Новом Лефе»', 532 примеч. 6, 7). Этот тезис был опровергнут еще в 1914 г. Основанием были измерения физических показателей звучащей речи: «Ритмъ рѣчи должен разматриваться, какъ явление, независящее ни отъ пульса, ни отъ дыханія» [Л. Н. Скородумов, 'Сущность и происхождение ударения и ритма речи', *Вестник психологии, криминальной антропологии и педологии*, 1914, т. XI, в. II, 28—48 (47)]. Автор при этом полемизировал, в частности, с И. Р. Тархановым, который в книге «Дух и тело» (1904) писал: «Изъ всѣхъ размѣровъ стиховъ (...) легче читается тотъ, который ближе всего соотвѣтствуетъ, какъ числу, такъ и глубинѣ дыханій»; «предполагаютъ даже, что ритмъ стиховъ различныхъ поэтовъ приносится къ ритму ихъ дыханія» (цит. по: Л. Н. Скородумов, Указ. соч., 32). Результаты Л. Н. Скородумова экспериментально перепроверил З. И. Чучмарев и пришел к обратным выводам, то есть к прежнему убеждению в том, что поэтический ритм все-таки основывается в том числе на дыхании и пульсе [см.: З. И. Чучмарев, 'Психофизическое изучение звучания речи', *Врачебное дело*, 1925, № 3, стб. 204—210 (210)]. В строгом отграничении ритма в поэзии от прочих видов ритма Брик отчасти совпадает с С. П. Бобровым, ср.: «Все физиологические ритмы (дыхательный, сердечный, походки, работы и пр.) не являются основанием ритма интенсивного, ритма артистического и могут лишь совпадать с ним или сопровождать его» [С. П. Бобров, 'Ритм', *Литературная энциклопедия*. Словарь литературных терминов, т. II, Москва — Ленинград 1925, стб. 711—715 (711)].

⁴ Ср. в анонимном интерпретирующем пересказе «Ритма и синтаксиса»: «(...) ритм русского стиха не является физическим процессом, который можно измерять с помощью часов (...)» ('Поэзия и проза. Рабочий материал к 5-му уроку', 32).

⁵ Экспликация того, что такое ритм, должна была разворачиваться на протяжении всей первой главы задуманной Бриком книги «Ритм и синтаксис» (см. один из планов книги: РГАЛИ, ф. 2852, оп. 1, ед. хр. 6, л. 1). Его понимание ритма как оформленного движения претендует на оригинальность и, скорее всего, действительно является новаторским, в особенности с учетом того, как Брик понимает форму. Как нечто принципиально новое оно и было воспринято современниками. Так, Б. М. Эйхенбаум записал в дневнике (1 августа 1918 г.): «Он (Брик) развивал точку зрения динамического ритма — ритма движения, отличного от архитектурники. Было очень ясно и убедительно. Особенно мне было важно, что ритм — бесконечность движения (...) Строфы и проч. — это композиция, которая старается придать ритму законченную фигуру, остановить его, произвести впечатление естественной завершенности (разные приемы)» [Б. М. Эйхенбаум, 'Дневник 1917—1918 гг.', Публикация и подготовка текста О. Б. Эйхенбаум, Примечания В. В. Нехотина, *De visu*, 1993, № 1, 11—27 (17)]. В. Б. Шкловский также полагал, что Брик дал «новое понятие ритма» (В. Шкловский, *Третья фабрика*, 61). Чем «движение-ритм» отличается от прочих двигательных процессов, помо-

гают прояснить черновики Брика. От «практического движенья» (например, погони за бабочкой) стихотворный ритм отличает «внутренняя организованность»; от «автоматического движенья», организованного «по механическим законам» — «сознательность»; «ритм — сознательно выбранная форма движенья (<,) в основе лежит импульс» (РГАЛИ, ф. 2852, оп. 1, ед. хр. 6, л. 197). В анонимном пересказе работы Брика дано более развернутое определение: «ритм — это движение конструктивных элементов стихотворной речи, материализующееся в тексте стихотворного произведения» («Поэзия и проза. Рабочий материал к 5-му уроку», 32).

Необходимо, однако, иметь в виду, что понятие движения издавна включалось в концепции ритма. Я. Денисов переводит греч. ῥυθμός как «течение, равномерное движение» (Я. Денисов, *Основания метрики*, 6); высказывание Платона: «определенный порядок движения называется ритмом», — вошло в словарь (*Древнегреческо-русский словарь*, Составил И. Х. Дворецкий под ред. С. И. Соболевского, Москва 1958, т. II: М—Ω, 1457). Значение слова *ритм* у Аристотеля тоже было связано с движением; для русского стиховедения оно было актуализовано, в частности, апологетом А. А. Потемби Н. И. Ивановым, который приводит параллельные изложения Аристотеля у П. П. Сокальского и Р. Вестфалья: «Если, говорить Аристотель, видимое нашим глазом (или воспринимаемое нашим чувством) движение — такого рода, что наполняемое им время (или пространство) может быть разделено въ какомъ-нибудь опредѣленномъ, легко узнаваемомъ, порядкѣ на единичныя мелкія доли (или части, отдѣлы), то это мы называемъ ритмомъ» (Н. Иванов, Указ. соч., 55). Далее Н. И. Иванов сообщает, что определение Аристотеля принимает и Вестфаль: «Ритмъ, говорить онъ, возможень лишь тамъ, гдѣ есть движеніе, и (<...) время, наполненное этимъ движеніемъ, разлагается на такія ошутимыя части, въ послѣдованіи которыхъ замѣчается опредѣленный порядок» (Н. Иванов, Указ. соч., 56). Представления древних отозвались в «школьном» учебнике: «Рядъ (<...) повтореній какого нибудь разнообразнаго движенья называется вообще ритмомъ» (В. Классовский, *Версификация*, С.-Петербург 1863: 2). Однако Брика, во-первых, не устраивал такой взгляд на движение, который подменял динамику статикой, время пространством, а бесконечность ограничивал пределами [см. примеч. 16]; в этом контексте существенно недоверие Брика к Вестфалю, а также ко «греческим, латинским и прочим метрикам»; см.: О. М. Брик, [рец. на кн.: В. Брюсов, Краткий курс науки о стихе, ч. 1. Частная метрика и ритмика русского языка. Москва 1919], *Пролетарская культура*, 1920, № 13/14, 102—104 (104); «Как Московский лингвистический кружок воевал с Брюсовым и Потембней», (Сост., вступ. заметка и коммент. С. И. Гиндина, подгот. текстов А. В. Маньковского), *Новое литературное обозрение*, 2007, № 86, 70—78 (71, 75 примеч. 7)]. Во-вторых, он полагал, что «переход формального принципа (ритм) в реальный (конкретный) ряд элементов» «невозможен логически»: «ошибка — в разъединении материала и формы» (РГАЛИ, ф. 2852, оп. 1, ед. хр. 5, л. 78; см. об этом примеч. 6). Имеет смысл сопоставить позицию Брика со взглядами С. И. Бернштейна, который так же полагал, что «нельзя разделять материал и форму», так же ссылаясь на Бергсона, объясняя, откуда берется «тесная ассоциация между звуковыми и моторными представлениями» и определял композицию (а для Брика ритм — своего рода композиция) как «некоторый динамический поток, некоторый образ движения» (С. Бернштейн, «Эстетические предпосылки теории декламации», *Поэтика*: Сборник статей, [вып.] 3, Ленинград 1927 (= Временник отдела словесных искусств Государственного Института Истории Искусств), 25—44 (27, 34—35)).

Любопытно, что Брику оказались ближе нестиховедческие концепции ритма-движения. Помимо Бергсона (см. примеч. 16), можно назвать К. Бюхера. Главный

предмет своего интереса — работу — он определял как «движение»; для экономии силы оно стремится быть «строго урегулированным», то есть ритмичным (К. Бюхер, Указ. соч., 9, 27). По Бюхеру, ритмичное движение и работа нераздельны, как, по Брику, нераздельны ритм и движение: и там и здесь понятия взаимноопределимы. Подобно тому, как у Бюхера звук (или «тон-ритм») не является чем-то «самостоятельным», но лишь сопровождающим работу показателем ее ритма (К. Бюхер, Указ. соч., 24—25), так у Брика все реальные и потенциальные элементы стиха (слоги, стопы, ударения, паузы и т. п.) «не существуют сами по себе», а являются «результатом (...) ритмического движения» (см. в тексте далее). Кроме того, в понимании ритма-движения можно предположить зависимость Брика от фонетистов-экспериментаторов школы «слуховой филологии» (*Ohrenphilologie*; Брик в целом положительно отзывался о работах ученых этого направления, см.: О. М. Брик, Указ. рец. на кн. Брюсова, 104; ср. без называния имен упоминание «немецких работ по ритму»: ‘Как Московский лингвистический кружок воевал с Брюсовым и Потебней’, 71). Так, например, Э. Зиверс полагал, что «ритм и мелодия регулируются известными внутренними, двигательными процессами, или двигательными ощущениями» [Р. В. Шульце, ‘Ритм в психологии творчества’, *Западные сборники*, Москва, 1924, в. 2, 185—194 (187)]. Ф. Саран определял ритм как «*ästetisch wolgefällige zeitform des akustischen vorgangs*» [= эстетически приятную временную форму акустического процесса; F. Saran, ‘Ueber Hartmann von Aue’, *Beiträge zu Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 1898, Bd. XXIII, N. 1, 1—108 (44)].

⁶ Брик подчеркивает два момента. Во-первых, примат звучащей речи над записанной, в чем, надо полагать, он опирается на достижения немецкой «слуховой филологии» [Э. Зиверс, Ф. Саран и др.; см., в частности: E. Sievers, *Rhythmisch-melodische Studien: Vorträge und Aufsätze*, Heidelberg, (= Germanische Bibliothek, Abt. 2: Untersuchungen und Texte; Bd. 5), 38—39]. Во-вторых, он полемизирует с необходимостью различать, с одной стороны, ритм как форму, а с другой — оформляемый материал. Эта дистинкция известна с античных времен: «Отъ ритма слѣдуетъ отличать матерію, которая подчинена законамъ ритма, и въ которой онъ проявляется (τὸ ῥυθμίζουμενα)» (Я. Денисов, *Основания метрики у древних греков и римлян*, 6). За Денисовым следует Г. А. Шенгели: «Всякий пробегающий во времени ряд, обладая ритмичностью, обладает с о е й материей ритма и с в о е й формой его», то есть тем, что меняется и тем, как оно меняется (Г. Шенгели, *Трактат о русском стихе*, 7). В русле той же традиции рассуждают Томашевский и Жирмунский, ср.: «(...) следует различать ритмический импульс и ритмические приемы, — закон и звуковые средства человеческой речи, осуществляющие данный закон» (Б. Томашевский, ‘Проблема стихотворного ритма’, *Литературная мысль*. Альманах, [вып.] II, Петроград 1923, 124—140 (135)]. Термин Брика «ритмический импульс» Томашевский употребил здесь в значении общего «закона» ритма, то есть метра; но сам принцип противопоставления формы и материала не изменился. Жирмунский возвращается к более традиционной терминологии: «(...) для метрики — необходимость различать, как основные понятия: 1) естественные фонетические свойства данного речевого материала (“материала ритмизации” — по терминологии античных теоретиков: *to rhythmizomenon*); 2) метр, как идеальный закон, управляющий чередованием сильных и слабых звуков в стихе (...)» (В. Жирмунский, *Введение в метрику*, 18). Брик же стремится пересмотреть и самую эту оппозицию, и содержание составляющих ее понятий. Его «движение» уже «ритмически оформлено», уже есть «форма», «прием». То есть нет предшествования: сначала движение, затем его ритмическое оформление; ритм возникает из материала и вместе с материалом

(допустим, словом). Черновые наброски проясняют логику Брика: «Из господствующего ошибочного понимания ритма (как способа расположения чего либо во времени. — М. А.), следует не менее ошибочный вывод, что каждая ритмическая данность распадается на вещество⟨,⟩ подлежащее оформлению (ритмизоменон) и формальный принцип (ритмическая норма). При таком понимании представляется возможным говорить об едином ритме, об общих законах ритма, предшествующих всякой ритмической данности (чистый ритм). С этой точки зрения⟨,⟩ всякая ритмическая данность есть только новое воплощение единой ритмической нормы, проявленное в конкретном материале абстрактного ритмического закона. Несостоятельность такого положения очевидна ⟨...⟩» (РГАЛИ, ф. 2852, оп. 1, ед. хр. 5, л. 85). Неверно также, по Брику, и представление «о форме, существующей отдельно от материала. Ритмический ряд возникает в результате единого импульса, создающего как материал, так и форму» (РГАЛИ, ф. 2852, оп. 1, ед. хр. 5, л. 78). Понимание Бриком формы и материала и связанная с этим пониманием концепция ритма довольно близки взглядам Тынянова. «Все стиховые элементы *не даны, а заданы*: задан ритм, как стремящаяся к обнаружению ритмовая энергия, заданы мелодические и инструментальные членения и связи ⟨...⟩» (Ю. Тынянов, «Стиховые формы Некрасова», *Летопись Дома Литераторов*, 1921, № 4, 3—4 (4)). ««Материал», — писал он в статье «Литературный факт» (1924), — вовсе не противоположен «форме», он тоже «формален», — ибо внеконструктивного материала не существует» [Ю. Тынянов, «О литературном факте», *Лецф*, 1924, № 2, 101—116 (107)]. «*ῥυθμιζόμενον*, в сущности, — фикция; в стихе перед нами не материал, который нужно отритмизовать, а уже отритмизованный, деформированный материал; не *ῥυθμιζόμενον*, а *ἐρρυθμιζόμενον*» (Ю. Тынянов, *Проблема стихотворного языка*, Ленинград 1924 (= Вопросы поэтики. Непериодическая серия, издаваемая Разрядом Истории Словесных Искусств Российского Института Истории Искусств, вып. V), 46; о материале и форме у Тынянова см.: Е. А. Тоддес, А. П. Чудаков, М. О. Чудакова, «Комментарии», Ю. Н. Тынянов, *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва 1977, 397—572 (509, 517 примеч. 19); В. Новиков, «Комментарии», Ю. Н. Тынянов, *Литературный факт*, Вст. ст., коммент. В. И. Новикова, сост. О. И. Новиковой, Москва 1993 (= Классика литературной науки), 305—317 (305—309, 311)].

⁷ Брик занимает крайне полемическую позицию, противопоставляя свою революционную концепцию ритмического движения (импульса), переоформляющего и порождающего языковую данность, всем остальным, поэтому невозможно перечислить тех его предшественников, которые писали о слоге или стопе как о реальных или потенциальных единицах (определителях, регуляторах, параметрах и т. п.) ритма, либо метра, либо стиха — ни одно стиховедческое сочинение не обходится без этих понятий. Однако можно назвать тех ученых, которые в большей мере могли служить поводом к этому выпадку. Это, прежде всего, Р. Вестфаль, как апологет стопы и в греческой метрике, и в метрике новоевропейского стихосложения (см. о нем: «Как Московский лингвистический кружок воевал с Брюсовым и Потембей», 75 примеч. 7). Брик считал «фикцией», не связанной с произношением, его учение о сильных и слабых местах в стопе (см.: РГАЛИ, ф. 2852, оп. 1, ед. хр. 5, л. 86—86 об.; «Как Московский лингвистический кружок воевал с Брюсовым и Потембей», 71). Это также В. Я. Брюсов: на его «Краткий курс науки о стихе» (1919) была направлена дружная критика Б. В. Томашевского, Брика и Р. О. Якобсона (см.: С. И. Гиндин, «Трансформационный анализ и метрика (Из истории проблемы)», *Машинный перевод и прикладная лингвистика*, 1970, вып. 13, 177—200; С. И. Гиндин, «Первый конфликт двух поколений основателей русского стиховедения», *Новое литературное обозрение*, 2007, № 86, 64—69 (64—67)). В своем

учебнике Брюсов писал: «Впервые русский стих, в его метре и ритме, подвергнут научному обследованию, что привело к целому ряду выводов (...) установлению **законов (условий ритма)**, до сих пор остававшихся совершенно неизвестными» (В. Я. Брюсов, *Краткий курс науки о стихе*: (Лекции, читанные в Студии стиховедения в Москве 1918 г.), ч. 1: Частная метрика и ритмика русского языка, Москва 1919: 6; шрифтовое выделение мое). 23 сентября 1919 г. в Московском лингвистическом кружке в своем выступлении в прениях после доклада-рецензии Якобсона на учебник Брюсова Брик отказал этим «методам» и «законам» в новизне [см.: 'Как Московский лингвистический кружок воевал с Брюсовым и Потебней', 71 и 74 примеч. 3; см. также: О. М. Брик, [рец. на кн.: В. Брюсов, *Краткий курс науки о стихе*], *Пролетарская культура*, 1920, № 13/14, 102—104 (104)]. И во время выступления в МЛК, и в своей рецензии на книгу Брюсова Брик связал представления Брюсова с теориями Вестфала (см.: Там же).

Фраза Брюсова об открытии неизвестных **законов ритма** иронически цитируется и Якобсоном [см.: Р. Якобсон, 'Брюсовская стихология и наука о стихе', *Научные известия Академического центра Наркомпроса*, Москва, сб. II, 222—240 (240)]. Основной пафос статьи Якобсона созвучен пафосу Брика: Брюсов неверно трактует одни стиховые параметры (в частности, стопу), игнорирует другие, поскольку он «оперирует не с живым языком, а с бумажным», и его метрика тоже «бумажная», то есть, по существу, фиктивная (см.: Р. Якобсон 'Брюсовская стихология', 230, 235, 240 и др.; выражение «бумажная метрика» идет от Ф. Сарана, который таким образом характеризовал исключительно графический подход к стиху в противоположность акустическому; см.: Р. Якобсон, *О чешском стихе*, 20; Ю. Тынянов, *Проблема стихотворного языка*, 21).

Брик защищает новое понимание ритма в полемике с Брюсовым, и в контексте всей его статьи уместно вспомнить оценку Брюсова, данную Томашевским в 1924 г.: «(...) сознательный отказ от апелляций к явлениям языка, не фиксируемым несовершенной записью, отказ от анализа интонации, а тем более от явлений семантики и вообще языкового сознания в широком смысле этого слова, может быть делает курсы Брюсова недостаточно гибкими, так как не дает возможности с достаточной точностью дифференцировать явления ритма, ибо корни ритма, по большей части, лежат именно **по эту сторону текста**» [Б. Томашевский, *О стихе*, Ленинград 1929: 323]; шрифтовое выделение мое]. О полемике с Брюсовым см. также: О. А. Ханзен-Лёве, *Ук. соч.*, 295 примеч. 475.

⁸ Э. Зиверс говорил, что одна из задач метрики — найти «rhythmischer und melodischer Gang» стиха (= ритмический и мелодический ход; E. Sievers, *Rhythmisch-melodische Studien*, 42).

⁹ Если учитывать стиховедческую традицию, то Брик озабочен прежде всего определением «Ритма» как отличительного признака стихотворной речи вообще, которое он противопоставляет «ритму» как реализации метра в отдельной строке, ритму как ритмической форме данного метра [см.: П. А. Руднев, 'Ритм — метр — ритмическая форма: (К вопросу об уточнении стиховедческой терминологии)', *Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам*. 17—24 августа 1970 г., Тарту 1970, 151—154 (153); М. И. Шапир, *Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII—XX веков*, Кн. I, Москва 2000 (= *Philologica russica et speculativa*, t. I), 93—94)]. Первичность «Ритма», его активный, порождающий характер чувствовали не только Брик и Томашевский, но и другие стиховеды, а также поэты, включая А. Белого (см.: М. И. Шапир, *Universum versus*, 118). О. А. Ханзен-Лёве интерпретировал Брика в том духе, будто всякий раз, когда тот говорит, что ритм приходит *до* стихотворения, «до всякой материализации» (ср. в статье ниже), он имеет в виду декламацию (см.:

О. А. Ханзен-Лёве, Ук. соч., 296). Это не всегда так, ведь декламация тоже своего рода «материализация» ритма. См. также примеч. 23, 118.

¹⁰ Правильно: «*Легким зефиром летал*», — из стихотворения Пушкина «К Наталье» (1813).

¹¹ Ср.: «Ритм может быть наблюден и в отдельной строке, но только ряды стихов создают в нас впечатление общего ритмического закона, ритмического импульса, вложенного в стихи» (Б. Томашевский, «Проблема стихотворного ритма», 135). По мнению В. М. Жирмунского, «вне стиха» «метрически двойственные» строки «в ритмическом отношении аморфны, не имеют ритма» (В. Жирмунский, *Введение в метрику*, 70). О возможности двойкой интерпретации изолированной строки говорили многие стиховеды; сложился даже набор примеров таких строк, переходивший из одной работы в другую [см.: Н. Н[адеждин], «Версификация», *Энциклопедический лексикон*, С.-Петербург 1837, т. IX: Вар — Вес, 501—518 (516); А. Белый, *Символизм*: Книга статей, Москва 1911: 256—257; Н. В. Недоброво, «Ритм, метр и их взаимоотношение», *Труды и дни*, 1912, № 2, 14—23 (20); Г. Шенгели, *Трактат о русском стихе*, 24—24, 35; Р. Якобсон, «Брюсовская стихология и наука о стихе», 229; Б. Томашевский, «Проблема стихотворного ритма», 130; Он же, *Теория литературы (Поэтика)*, Ленинград 1925: 106—107; В. Жирмунский, *Введение в метрику*, 67—70]. В отличие от коллег, Брик приводит в пример такую строчку, в которой в зависимости от метра меняется ударение в слове. В примерах других ученых ударения слов не меняются, но происходят другие просодические изменения (сильнее или слабее выступают «второстепенные» ударения, или «ипостасы» Г. А. Шенгели, меняется сила словоразделов; см.: Г. Шенгели, *Трактат о русском стихе*, 24—25; Р. Якобсон, «Брюсовская стихология и наука о стихе», 229]. Томашевский в подтверждение этой идеи воспользовался примером Брика (с ошибкой «*порхал*» вместо «*летал*»); см.: Б. Томашевский, «Стих и ритм: Методологические замечания», *Поэтика*: Временник отдела словесных искусств Государственного института истории искусств, Ленинград 1928, [вып.] IV, 5—25 (8)]. Любопытно, что пример Брика не противоречит наблюдениям С. И. Бернштейна: метрическую двойственность, полагал он, обычно полностью снимает декламация (см.: С. Бернштейн, Указ. соч., 41).

¹² Брик подчеркивает различие между метрически и фактически ударным слогом. Далее в статье в значении «фактически ударный/неударный слог» используются слова «ударяемый / неударяемый». Эти термины употреблял, например, Шенгели (см.: *Трактат о русском стихе*) и Томашевский («Пятистопный ямб Пушкина», *Очерки по поэтике Пушкина*, Берлин 1923, 7—143).

¹³ Брик считает бессмысленным изучать особенности языковой акцентуации, потому что стих не пользуется этим материалом, но трансформирует и даже создает его. В набросках к книге «Ритм и синтаксис» об этом сказано решительнее: «⟨...⟩ самое понимание долгих и кратких, ударенных и неударенных слогов, как чего то данного неверно. Слог долог или краток, ударен или неударен, только после того, как мы его протянули или ударили, а не до. Следовательно импульс протянуть или ударить должен быть дан до, а не после; а значит и ритм, который есть не что иное, как особый импульс(,) должен быть до, а не после словесного факта. Другими словами: для того, чтобы ударить или протянуть(,) мы должны иметь намерение это сделать и это намерение нам подсказывает ритм. Если ритмически ударенные или продленные слоги совпадут с ударенными или продленными слогами в практической речи, то это совпадение — частный случай, не всегда имеющийся на лицо» (РГАЛИ, ф. 2852, оп. 1, ед. хр. 5, л. 85 об.—86).

Из современников Брик здесь мог полемизировать с Шенгели, Томашевским и Якобсоном. Шенгели, основываясь на идее Корша о том, что некоторые неударные

слоги слова позиционно в языке имеют бóльшую силу, чем абсолютно безударные, выделял в слове, помимо основного ударения, еще и полуударение. По его наблюдениям, «полуударения» в стихе оказываются на метрически ударных местах, как и полноценные ударения, поэтому он объединил два вида ударения в понятие «интенсы» (см.: Г. Шенгели, *Трактат о русском стихе*, 15—16, 50 и др.). Томашевский выделял три вида «эксспираторных ударений»: словесное, слоговое (также дополнительное, побочное, или полуударение) и фразовое (или логическое ударение). Говоря о слоговом, или полуударении, Томашевским имел в виду то же явление, что и Шенгели, а также Якобсон, Корш и Зелинский, на которых он ссылается (см.: Б. Томашевский, ‘Проблема стихотворного ритма’, 129—130; Б. В. Томашевский, *Избранные работы о стихе*, Вст. ст. Е. В. Хворостьяновой; комментарии С. И. Монахова, К. Ю. Тверьянович, Е. В. Хворостьяновой, Москва — С.—Петербург 2008: 373—374 примеч. 13—15). Значимость второстепенных ударений для ритма признавал и Жирмунский, который развивал и уточнял наблюдения и выводы Корша и Шенгели (см.: В. Жирмунский, *Введение в метрику*, 120—126). Жирмунский различает уже четыре степени «отягчения» слога: ударный, неударный, более слабое ударение («полуударение») и более сильный неударный, однако это всё не языковые, а чисто «метрические ударения», «ударения как отношения», то есть такие, которые приобретают ту или иную силу в стихе, а не «органически» (по Шенгели), в языке (см.: В. Жирмунский, *Введение в метрику*: 127, 129—130). Но тут Жирмунский сближается с Бриком, у которого тоже «всё зависит от ритма стихотворной речи».

¹⁴ Значение «стихотворная строка» у слова «ряд» могло сложиться под влиянием немецкой филологии и в том числе стиховедения [см.: М. И. Шапир, ‘М. М. Кенигсберг и его феноменология стиха’, *Russian Linguistics*, 1994, vol. 18, № 1, 73—113 (105 примеч. 49)], немецкой психологии (ср. *Vorstellungsreihen*: И. Ю. Светликова, *Истоки русского формализма: Традиция психологизма и формальная школа*, Москва 2005: 117—118), теории музыки (ср. термин «звукоряд» (см. замечание Г. А. Левинтона: И. Ю. Светликова, *Истоки русского формализма*, 118 примеч. 1). Жирмунский пишет о «простейшем звуковом ряде (стихе)» и «других рядах более высокого порядка (периода, строфы)» (В. Жирмунский, *Введение в метрику*, 11).

¹⁵ Ср.: «Стихи одного и того же метра могут обладать различным ритмическим импульсом. Стихи Ломоносова и Языкова подчинены разному импульсу, хотя и у того, и у другого мы найдем отдельные стихи, аналогичные по ритму» (Б. Томашевский, ‘Проблема стихотворного ритма’, 135). Ср. еще: «Установка на тот или иной ритмический прием определяет характер конкретного ритма произведения» (Там же). О. А. Ханзен-Лёве связывает понятие ритмического импульса Брика, который «лишь отчасти прочитывается в ритмических рядах» с «речевой установкой» в формалистской теории сказа, которая так же «допускает открытую возможность выбора интерпретации, хотя и предсказуемую» (О. А. Ханзен-Лёве, *Русский формализм*, 295).

¹⁶ После этих слов следовал еще один абзац, который был удален из гранок: «[Бергсон называет это пространственной организацией временных явлений. Это значит, что событие, протекающее во времени, превращается в нашем сознании в пространственные единицы. Мы представляем себе вчерашний день находящимся за нами, за нашей спиной, а завтрашний день находящимся перед нами, перед нашим лицом. Это есть несовершенство нашего сознания: переведенное в творчество, оно дает статику вместо динамики; переведенное в науку, оно дает изучение следствия вместо изучения причин.]» (РГАЛИ, ф. 2852, оп. 1, ед. хр. 6, л. 6). В подготовительных материалах к исследованию встречаются и другие упоминания об А. Бергсоне (см.: РГАЛИ, ф. 2852,

оп. 1, ед. хр. 5, л. 85; ед. хр. 6, л. 197). Интересен следующий черновой отрывок, проясняющий понимание ритма как движения (см. также примеч. 5): «Ритм есть форма движения, а не способ расположения чего либо во времени. Понимание ритма, как закономерн(ого) чередовани(я) чего-либо во времени или даже самих временных моментов — грубая ошибка, основанная на статическом (пространственном) понимании времени и движения (см. Бергсона)» (РГАЛИ, ф. 2852, оп. 1, ед. хр. 5, л. 85). Присутствие идей этого французского философа-интуитивиста в работе Брика обнаружила и комментировала И. Ю. Светликова. Бергсон противопоставляет «движение» как процесс — любой его формализации, в том числе вообразимому делению на части: как траектория движения, состоящая из множества точек, ничего не скажет о движении как таковом, так и деление стиха на стопы, слоги и т. п. ничего не скажет о «ритмическом импульсе», об этом *élan vital* стиха (см.: И. Светликова, 'Бергсон в «Новом Лефе»', 520—522).

¹⁷ Этот термин, по-видимому, принадлежит Брику. Кажется вероятным, однако, влияние фразеологии и рассуждений Э. Зиверса, ср.: «Ритмическая или мелодическая группа или фигура возникает только тогда, когда ряд отдельных звуков {...} объединяется в более высокое единство, которое произносится (*hervorbringt*) с о д н и м общим волевым **импульсом** (**Willensimpuls**). Начало и конец (Ein- und Absetzen) этого импульса отличает отдельные группы друг от друга» (E. Sievers, *Rhythmisch-melodische Studien*, 42; шрифтовое выделение моё). Далее Зиверс говорит о нисходящих и восходящих ритмах — в зависимости от места расположения ударения в «ритмической группе» (см.: Там же). Параллельное место у Брика — о хорейском и ямбическом **импульсе** (см. ниже). Одинаковая последовательность тезисов в статьях Зиверса и Брика — еще один аргумент в пользу родства их взглядов на ритмический импульс.

Для дальнейшего возможного сопоставления взглядов на ритм (как импульс и движение) Брика и школы *Ohrenphilologie* небезразлична статья ученицы Бернштейна С. Г. Вышеславцевой в 3-ем выпуске «Поэтики», значительная часть которой была посвящена как раз проблемам звучащего стиха и которая вышла в свет в том же 1927 г., что и статья Брика. Вышеславцева пересказывает более поздние работы Зиверса, а также Й. Руца (Josef Rutz), которые от акустического анализа двигались к «изучению общих моторных ощущений», сопровождающих восприятие и чтение стихов. Й. Рutz ввел понятие «Einstellung» 'установки', то есть «основного положения» тела, которое наилучшим образом соответствует ритму фразы, а Зиверс выделил типы движения (*Bewegung*), которые сопровождают речь. Он полагал, что тип движения — «имманентный элемент внутренней структуры речи», бессознательно “заложенный” в речь ее автором». В интерпретации Вышеславцевой, эти внутренние движения и есть «ритмические импульсы», на основании коих читатель составляет себе «представление об о б щ е м р и т м и ч е с к о м д в и ж е н и и стихотворения, как о чем-то цельном и неразрывном», а затем сам следует им, как декламатор, в сопровождающих речь движениях, жестах [см.: С. Вышеславцева, 'О моторных импульсах стиха', *Поэтика: Сборник статей*, [вып.] 3, 45—62 (49—50, 53—54)].

Термином «ритмический импульс» пользуется Томашевский (который его мог слышать в более ранних докладах Брика), и его словоупотребление, кажется, не противоречит бриковскому понятию. По Томашевскому, ритмический импульс — то же, что ритм (в широком значении): это «специфически стихотворная форма речевого ритма», «общий ритмический закон», «общее ритмическое задание стихотворения»; он «объединяет собой звуковые приемы», как канонизованные (метр), так и смутные, подсознательные, вторичные» (Б. Томашевский, 'Проблема стихотворного ритма',

134, 135, 126). В более поздней статье «Стих и ритм» Томашевский предпочитает говорить о соотношении трех понятий: ритма (конкретной строки), метра (как закона, осуществляемого в данной строке) и ритмического импульса, регулирующего не только первичные (метрические), но и вторичные признаки стиха как такового. Характерно, что, перечисляя явления, в которых проявляется ритмический импульс, Томашевский называет (в кавычках) «ритмические ходы» — выражение Брика (см.: Б. Томашевский, «Стих и ритм», 20—21; а также примеч. 8. В значении «закон, метр» термин «импульс» использовал и Жирмунский: «Присутствие метрического закона в стихе ощущается воспринимающим, как инерция ритма <...>; с точки зрения творящего или воспроизводящего стихотворение, этот метрический закон может быть описан, как некий импульс, подчиняющий данный речевой материал» (В. Жирмунский, *Введение в метрику*, 71). Тынянов говорил о «метрическом импульсе» как об «установке на метр, эквиваленте метра» в тех случаях, когда в данной конкретной строке нет правильной реализации метрической системы (см.: Ю. Тынянов, *Проблема стихотворного языка*, 30).

¹⁸ Ср.: «Nach dem Verhältniss von **Stärke** und **Dauer** bestimmt sich im Wesentlichen das rhythmische <...> Element der Bindung» (= ритм <любой синтаксической> группы определяется, в основном, соотношением силы и длительности); курсив мой; E. Sievers, *Grundzüge der Phonetik zur Einführung in das Studium der Lautlehre der indogermanischen Sprachen*, 5. verbesserte Auflage, Leipzig 1901 (= Bibliothek indogermanischer Grammatiken, Bd. I), 215. В черновиках «Ритма и синтаксиса» Брик записал краткое название этой книги Зиверса (см.: РГАЛИ, ф. 2852, оп. 1, ед. хр. 11, л. 29 об.). Синонимичная терминология Зиверса также соответствует разграничению Брика: «<...> в ритме различаются время и сила (Zeit und Kraft), или ударение (Nachdruck), то есть (музыкальный) ритм требует, с одной стороны, разделения музыкального произведения на определенные временные отрезки (например, такты) и затем дальнейшего расчленения их на определенное число первичных временных единиц (χρόνοι πρώτοι) <...>; с другой стороны, — динамической градации и звуков, которые служат для заполнения временных отрезков» (E. Sievers, *Rhythmisch-melodische Studien*, 41).

¹⁹ Брик одним из первых стал изучать ритмику словоразделов. Томашевский указывает, что Брику принадлежит и сам термин «словораздел» (в тексте статьи см. ниже; см.: Б. Томашевский, «Проблема стихотворного ритма», 130). До Брика об учете длины слова и словесных границ при анализе стихового ритма писали А. Белый в «Символизме», Брюсов [«Об одном вопросе ритма (по поводу книги Андрея Белого «Символизм», *Аполлон*, 1910, № 11, 52—60 (56—59)]; В. А. Чудовский («Несколько мыслей к возможному учению о стихе (с примерным разбором стихосложения в I главе «Евгения Онегина», *Аполлон*, 1915, №8—9, 55—95 (61, 71 слл.); Шенгели статистически изучал виды словораздельно-ударных «модуляций» размеров (см.: *Трактат о русском стихе*); словоразделам посвятил целый параграф Жирмунский (см.: *Введение в метрику*, 167—170; 276 примеч. 92; об истории изучения словоразделов см. также: Б. В. Томашевский, *Избранные работы о стихе*, 374—375 примеч. 17—20).

²⁰ «Установка», с одной стороны, — один из ключевых терминов формалистов. «Установка есть не только доминанта произведения (или жанра), функционально окрашивающая подчиненные факторы, — но и вместе и функция произведения (или жанра) по отношению к ближайшему внелитературному — речевому ряду» [Ю. Тынянов, «Ода как ораторский жанр», *Поэтика: Сборник статей*, [вып.] 3, Ленинград 1927, 102—128 (103; см. также 102—103, 105; Е. А. Тоддес, А. П. Чудаков, М. О. Чудакова, «Коммента-

рии», 528 примеч. 17); об эволюции понятия установки в формализме см.: О. А. Ханзен-Лёве, *Русский формализм*, 204—206, 213—215, 221]. Брик использует понятие установки для констатации отличия стиха от прозы. В этом контексте имеет смысл вспомнить знаменитое определение поэтического языка, данное Якобсоном: это «высказывание с установкой на выражение» (Р. Якобсон, *Новейшая русская поэзия*. набросок первый: Подступы к Хлебникову, Прага 1921: 30; ср. также «установку на ритмическую речь»: Р. Якобсон, *О чешском стихе*, 36). Разграничивая стих и прозу при помощи понятия установки, Якобсон ссылается на немецкую «акустическую просодию»: «Сарап правильно противопоставляет установке на звуковую форму (Schallform), характерной для поэзии, индифферентность прозы в отношении к своей звуковой форме. Он прав, утверждая, что ритм есть только в поэзии (...) поэтический ритм есть один из способов выведения речи из состояния автоматизма. Он — предпосылка установки на речевое время, временного переживания (Zeiterlebnis) (...)» (Р. Якобсон, *О чешском стихе*, 17). Важны также слова Тынянова: «{...} семантика поэтического слова строится под углом установки» («Ода как ораторский жанр», 111). С другой стороны, Брик говорит о «**кинети**ческой установке», поэтому возможно, он имеет в виду и понятия школы акустической филологии и экспериментальной фонетики: ср. Einstellung Руца (примеч. 17, «фигуры для установки голоса» Э. Зиверса — условные пиктограммы, позволяющие чтецу инстинктивно выбрать «установку тела», чтобы правильно воспроизвести заложённые в тексте ритм и интонацию (см.: Р. В. Шульце, Ук. соч., 192—193).

²¹ В гранках статьи есть указание на «вставку Шкловского», которая по смыслу больше подходит именно к этому месту, хотя вписана она в самом конце главки «Ритмический импульс»: «Без понимания этого нельзя осознать современную поэтику. Вот почему современное стихотворение часто нуждается в произнесении поэта для раскрытия своего ритмического импульса» (РГАЛИ, ф. 2852, оп. 1, ед. хр. 6, л. 8, см. также л. 7; ед. хр. 5, л. 98). Подходящий пример подобрала С. Г. Вышеславцева в статье, которая разбирает те же понятия, что и Брик (ритм, движение и ритм, ритмический импульс), но, в основном, применительно к восприятию стиха и к декламации: «Конкретные фразовые ритмы, конкретные речевые интонации входят во многие поэтические произведения в качестве основного элемента конструкции, и лишенный соответствующих детальных обозначений напечатанный текст иногда просто непонятен, требует декламационной расшифровки самого автора (А. Ч и ч е р и н)» [С. Вышеславцева, «О моторных импульсах стиха», *Поэтика*: Сборник статей, [вып.] 3, 45—62 (45)]. Об А. Н. Чичерине см. примеч. 125.

²² «*Пролетарии всех стран, соединяйтесь!*» — лозунг, провозглашенный Марксом и Энгельсом в «Манифесте коммунистической партии» (1848). Из стихотворения, в котором используется этот лозунг, в анонимном пересказе «Ритма и синтаксиса» процитированы две строки: «*Пролетарии всех стран, соединяйтесь; / Солнце в небе, солнце красное наш стяг*» («Поэзия и проза. Рабочий материал к 5-му уроку», 41). Они взяты не из анапестического, а из хорейского стихотворения, и не В. Г. (Богораз)-Тана, а Н. М. Минского «Гимн рабочих» (1905).

Анонимный пересказ «Ритма и синтаксиса» проясняет, какова разница между различными «результатами» прочтения лозунга «по-разговорному» и «по-стихотворному»: в прозе три ударения, пауза после *стран*, восклицательная интонация; в стихе ударения выравниваются, темп замедляется, изменяются синтаксические отношения и весомость слов (см.: «Поэзия и проза. Рабочий материал к 5-му уроку», 41).

²³ См. комментарий в предисловии Г. В. Векшина: «Такое понимание было созвучно умонастроению Б. Эйхенбаума, отраженному в рецензии на “Сборник” 1916 года:

приводимые в статье В. Шкловского о зауми суждения Шиллера “о «предварении» музыкой всех... остальных элементов” стиха Эйхенбаум трактует в том смысле, “что под музыкой здесь разумеется не звук, а скорее ритмическое состояние, подготавливающее выбор и расположение слов”» [Г. В. Векшин, ‘«Ходы» Осипа Брика’, в печати, см. в разделе 2.5]. Ср. также в первопечатном варианте статьи Тынянова «Стиховые формы Некрасова» (1921): «Перед самой смертью он <Некрасов> пишет <...> стихотворения, и по строфике, и по лексике, и в особенности **по дословесному ритмико-синтаксическому рисунку** примыкающие к пушкинскому стиху» (шрифтовое выделение мое; Ю. Н. Тынянов, *Поэтика. История литературы. Кино*, 19; Е. А. Тоддес, А. П. Чудаков, М. О. Чудакова, ‘Комментарии’, 406 примеч. 7).

²⁴ Под *кривой* имеется в виду график зависимости, как, например, в стиховедении: между порядковым номером стопы или слога и его ударностью, или, что здесь более вероятно, как в экспериментальной фонетике: между элементом произносимого текста (звуком, слогом, словом) и физическими характеристиками произношения этого элемента (сила выдоха, громкость, длительность и проч.).

²⁵ Ср., например: «Универсальная форма стиха — силлабизм <...>» (Г. Шенгели, *Трактат о русском стихе*, 61).

²⁶ Дольники Брюсова, Блока и Ахматовой рассматривались как трехсложники с выпадением слогов; с дополнительными слогами в ямбе экспериментировал, например, С. Бобров: «*И жизни млыя очи сужены / На блескъ весеннихъ паникадилъ*» (Из стихотворения «Какъ въ укусъ блеклую жемчужину...», С. Бобров «Алмазные лѣса»: Вторая книга стихов, Москва, 1917: 28).

²⁷ Характеристика стиха Маяковского как *свободного* от силлабизма и в этом смысле *порывающего* с опытами Блока, Ахматовой, этот силлабизм только *расшатывавших* и не делавших нарушения силлабизма конститутивным признаком метра; сближение стиха Маяковского с народным русским стихосложением по признаку выделенности слова, как ритмической единицы, совпадают со взглядами Якобсона даже лексически, ср.: Р. Якобсон, *О чешском стихе*, 101—103).

²⁸ По поводу французского стиха см., например, виды несоответствий между речевой и стиховой просодией, виды «насилий» над языком, которые выписывает Якобсон из П. Верье: «поэзия регулирует ритм разговорного языка, приближая его к абсолютному изохронизму. Она упрощает количественные отношения между слогами, она замедляет темп <...> удлиняет слоги или <...> гласные <...> Она упрощает и регулирует интонацию» (Р. Якобсон, *О чешском стихе*, 19). Из особенностей русского силлабического стиха положение Брика может иллюстрировать разноударная рифма вроде *сія : Марія, тебѣ : въ небѣ*. В таких рифмах Милетий Смотрицкий «какъ бы отдавалъ читателю на произволь, нарушать ли прозодію для риѣмы, или терять риѣму для соблюденія правильныхъ удареній. И большая часть читателей вѣрно охотнѣе избирала первое изъ сихъ неудобствъ, предпочитая усладненіе слуха удовлетворенію правилъ прозодическихъ!» (А. Востоков, *Опыт о Русском стихосложении*, Изд. 2-е, значительно пополненное и исправленное, С.-Петербург 1817: 78—79).

²⁹ Ср., например: «Стихъ есть рѣчь, изъ нѣкотораго числа слоговъ или стопъ состоящая» (Н. Остолопов, *Словарь древней и новой поэзии*, С.-Петербург 1821, ч. III: 260). Однако об этом «говорится» далеко не «во всех учебниках и исследованиях». Так, уже А. Х. Востоков хотя и пользовался понятием стопы для описания литературного стиха, но полагал, что русскому языку более свойственно стихосложение народной поэзии, которое основано на словесном ударении и «прозодическомъ періодѣ» (см.: А. Востоков, *Ук. соч.*, 3—5, 91, 95—109). Такого же мнения был В. Классовский

(см. его «школьную» *Версификацию*, 4—5, 39). Н. И. Надеждин считал, что ритм русской силлаботоники автономен от метра: «риѣмъ не зависить ни отъ числа, ни отъ качества стопъ» (Н. И. Надеждин, Ук. соч., 516). А. А. Потебня перенес тоническую теорию народного стиха, восходящую к Востокову, на стих литературный: основная мера всякого стиха — «синтаксическая стопа», то есть слово или группа слов, объединенная одним главным ударением [см.: А. Потебня, ‘Обзор поэтических мотивов колядок и щедровок’, *Русский филологический вестник*, 1884, т. XI, 1—35, 168—232 (17—18, 21); Н. Иванов, Ук. соч., 1892: 20—24; 1893: 25—49, 59—64]. О том, что стопа — ритмическая реальность, чуждая русскому стиху, а значит, ненужная для его характеристики, писали многие, в том числе А. Белый, Н. В. Недоброво и В. А. Чудовский: «Стих (<...> соединеніе. Чего? Соединеніе стопъ, — отвѣчаетъ школьное ученіе. Въ этомъ (<...> зло. Не стопъ. Но словъ. Стопы не существуетъ. Ея нѣтъ въ русскомъ стихосложеніи)» (В. Чудовский, Ук. соч., 59; см. также А. Белый, *Символизм*, 257—258; Н. В. Недоброво, Ук. соч., 19, 21—23; см. о них также: В. Жирмунский, *Введение в метрику*, 58—63).

³⁰ В некритичном принятии «школьного» определения стопы Брик упрекал Брюсова: «(<...> говорится (в учебнике Брюсова) о следующем: “стопа есть сочетание в определенной последовательности слогов, ударных и неударных”. Но еще дальше, на стр. 19, оказывается, что есть стопы высокие, состоящие из *одних ударных*, и низкие, состоящие из *одних неударных*, что друг с другом никак не вяжется» (О. М. Брик, [рец. на кн. В. Брюсова], 103). То же самое противоречие между определением стопы и различными видами стоп подметил у Брюсова Якобсон: «В школьной метрике под стопой разумелось соединение слогов, которое заключает непременно один слог ударный и один или 2 неударных (<...>)» «Если стопа характеризуется, как сочетание ударных и неударных слогов, то как понять стопы, состоящие из одних неударных (мономорная, пиррихий, трибрахий, дипиррихий) или ударных (диморная, спондей, молосс, диспондей) слогов?» (Р. Якобсон, ‘Брюсовская стихология и наука о стихе’, 226). Якобсон же заметил, что о пиррихий, «единственную “незаконную” стопу (<...> спотыкались все школьные метрики, начиная с Ломоносова)» (Там же).

³¹ В чем различия между ритмообразующими единицами древнегреческого стиха и русской силлаботоники, объясняли многие теоретики стиха, см.: А. Востоков, Ук. соч., 96, 98; В. Классовский, Ук. соч., 60—61; Н. Иванов, Указ. соч., 11—12; Я. Денисов, *Основания метрики*, 8—9, 12, 28; Б. В. Томашевский, ‘Пятистопный ямб Пушкина’ [1923] — цит. по: Б. Томашевский, *О стихе*, 138—139; Б. Томашевский, *Теория литературы (Поэтика)*, 77—82.

³² В древнегреческой метрике для счета количества слога использовалось понятие *χροῦνος πρῶτος* (латинское соответствие — *мога*) — это «самый краткий отдѣлъ времени, необходимый для произношенія гласнаго звука» (Я. Денисов, *Основания метрики*, 28). Количество времени было понятием относительным, зависевшим от темпа речи (*ἀγούρη*). Долгий слог действительно равнялся двум кратким, но только в пределах одной стопы (см. подробнее: Я. Денисов, ‘Важность изучения метрики’, 120). В нестихотворном языке существовало только это различие: между кратким, длительностью в *χροῦνος πρῶτος*, и долгим, в два *χροῦνοι πρῶτοι*. Между тем как в музыке и пении существовали долгие слоги не только в два, но и в три, четыре и пять *χροῦνοι πρῶτοι* (см.: Я. Денисов, *Основания метрики*, 27—28).

³³ Для ритма древнегреческого стиха недостаточно одного чередования кратких и долгих слогов; он основывается на «ритмическом ударении», икте, которое объединяет группу слогов в стопу и ставится на одном (долгом) из слогов этой кратчайшей, пери-

одически повторяющейся группы (см.: Я. Денисов, *Основания метрики*, 29, 38). «Та часть стопы, которая выдѣляется вслѣдствіе лежащаго на ней ритмическаго ударенія, называется сильной частью стопы (θέσις <...>), та часть, на которой нѣтъ ритмическаго ударенія, называется слабой частью стопы (ἄρσις <...>)» (Там же, 29). Некогда (когда поэзия сопровождала танец) на тезисе происходило понижение голоса, на арсисе — повышение. «Впослѣдствіи связь между повышеніемъ голоса и пляской была потеряна, и эта терминологія извратилась до того, что стала обозначать совершенно обратное: θέσις'ом стало называться пониженіе, а ἄρσις'ом — повышеніе» (Там же). «Извращенную» терминологию находим, например, в «Версификации» Классовского (см. стр. 8), а у Брика происходит смешение двух систем терминов: чтобы избежать противоречия, ему следовало бы сказать, что в ямбе «движение **понижалось** на одной доле и **повышалось** на двух», поэтому, в соответствии с терминологией нового времени, в ямбе, анапесте ритм восходящий, в хорее и дактиле — нисходящий. С бриковским определением стопы в античной метрике ср. В. К. Тредиаковского (1752): «Тонъ съ разстояніемъ своимъ отъ другаго подобнаго тона называется *стопа*» (цит. по: В. Классовский, *Версификація*, 59).

³⁴ Подробнее об этом см.: В. Классовский, *Версификація*, 8—9; Я. Денисов, *Основания метрики*, 57; В. Чудовский, Ук. соч., 58; ср. В. Жирмунский, *Введение в метрику*, 24—25, 27.

³⁵ Причина такого совпадения — в просодических условиях стиха. «Въ тѣхъ языкахъ, въ которыхъ слоги главнымъ образомъ различаются между собой по силѣ, съ которой они произносятся, прозаическое удареніе отождествляется съ ритмическимъ». Таков и русский язык (см.: Я. Денисов, *Основания метрики*, 9). Как объяснял Томашевский, после утраты слогом долготы и краткости икты стали закрепляться за фактически ударными слогами [см.: *Теория литературы (Поэтика)*, 82]. В истории стиха обычно подчеркивалось, что сама замена в теории долгого слога на ударный, а краткого на безударный незаконна, что даже при условии «закономерного чередования ударных и неударных слогов» силлабо-тоника строится на совершенно иной просодической базе и по иным принципам, чем метрический стих древних. Однако Брик пишет не совсем об этом. Для него «незаконность» аналогии в том, что в новом стихе нет периодичности повтора какого-либо комплекса, аналогичного античной стопе, как бы этот комплекс ни называть.

³⁶ Такова же была и позиция Брюсова, как ее объяснял Томашевский: эволюционный подход к интерпретации стиховых явлений. Любопытно, что и Брик, и Томашевский яростно критиковали Брюсова в 1919—1922 годах, немногим позднее, в 1924 г., совпали с ним типологически (см.: Б. Томашевский, *О стихе*, 324). Томашевский в статье «Ритм прозы (“Пиковая дама”» (1920; 1921; 1929) «с высоты сегодняшних достижений» вглядывается в просодические особенности русского стиха вообще и раскрывает, как и Брик, тоническую тенденцию в силлабо-тонике: «⟨...⟩ наблюдаемое Якобсоном свойство равновесия, выдвинутости ударений в сказовом стихе (в стихе Маяковского. — М. А.) в действительности наблюдается во всяком стихе» (Б. Томашевский, *О стихе*, 313 примеч. 3).

³⁷ *Борьба* — из терминологии формалистов. По Тынянову, «искусство живет <...> борьбой» между конструктивным фактором (доминантой) и факторами подчиненными [Ю. Тынянов, *Проблема стихотворного языка*, 10; см. также: Б. Эйхенбаум, *Мелодика русского лирического стиха*, Петербург 1922 (= Сборники по теории поэтического языка), 9; О. А. Ханзен-Лёве, *Русский формализм*, 296], а с точки зрения диахронии, — между «старым» и «новым», между автоматизованными явлениями и новым кон-

структивным принципом, обновляющим «литературные факты»; «борьба и смена» — «принцип» «литературной эволюции» (Ю. Тынянов, 'О литературном факте', 103, 104; см. также контексты употребления термина в статьях Тынянова «Архаисты и Пушкин», «Пушкин» *passim*; Е. А. Тоддес, А. П. Чудаков, М. О. Чудакова, 'Комментарии', 510—511; О. А. Ханзен-Лёве, *Русский формализм*, 296). В применении понятия борьбы к эволюции стиха с Бриком совпадает Жирмунский, ср.: «В творчестве современных поэтов эта тенденция (к деформации силлабо-тонического стиха. — М. А.) проявляется (...) в развитии т. н. "дольников", т. е. в борьбе против силлабического принципа (...)» (В. Жирмунский, *Введение в метрику*, 43). О борьбе как термине и его психологических истоках см.: И. Ю. Светликова, *Истоки русского формализма*, 121—123.

³⁸ Критика Бриком понятия стопы в русской силлабо-тонике как чего-то искусственного, не отражающего реальной тенденции стиха, который-де на самом деле использует не слог, а ударения разговорной речи, находится в некотором противоречии с его убеждением в том, что ритм, ритмический импульс **задает**, трансформирует, а не пользуется языковыми **данными**. Ср. концепцию Якобсона о «насилии» стиха над языком: «Несомненно велико насилие, состоящее в систематическом членении на двух- и трех-сложные сегменты языка, которому подобное членение чуждо, но (...) вне насилия нет поэзии, и потому доводы (...) Иннокентия Аксенова против насилий русского "силлабо-тонического" стиха — подобно доводам Тредьяковского против насилий над русским языком силлабического стиха — вполне основательны как протокол насилий, но как обвинительный акт имеют лишь релятивную ценность. Это декларации отдельных вновь возникающих стихотворных школ, отмечающих насилия предыдущей школы, чтобы противопоставить им свои (...)» (Р. Якобсон, *О чешском стихе*, 101; см. также 19).

³⁹ Силлабическое начало в силлаботонике рассматривалось как бесспорное, тоническое — как проблематичное. См., например: «русский стих должен обладать всеми положительными свойствами силлабического стиха и сверх того еще какими-то свойствами, давшими основание для наименования его тоническим» (Б. В. Томашевский, из статьи «Пятистопный ямб Пушкина»; цит. по: Б. Томашевский, *О стихе*, 140).

⁴⁰ Брик имеет в виду разграничение ритма и метра у А. Белого. Слово «ритм» в ранних статьях он использовал в двух значениях [см.: М. И. Шапир, 'Metrum et rhythmus sub specie semioticae', *Даугава*, 1990, № 10, 63—87 (64 сл.)]. В первом, самом общем значении ритм — это «выражение естественной напѣвности души поэта (дух(ъ) музыки), метрѣ является уже совершенно точно кристаллизованной, искусственной формой ритмического выражения» (то есть *ритма* в первом значении); это «соединение стопѣ, строкѣ и строфѣ между собою» (А. Белый, *Символизм*, 254, 396). Ритм во втором значении — «симметрия въ отступлении отъ метра, т. е. нѣкоторое сложное единообразіе отступлений» (Там же, 396, см. также 290, 555). Можно допустить, что Брик мог вместе с другими формалистами принять это разграничение вначале как «остранение» метра ритмом (см.: О. А. Ханзен-Лёве, *Русский формализм*, 294—295 примеч. 474), а затем, что отразилось в «Ритме и синтаксисе», и как противопоставление, отдавая примат ритму в первом значении термина и в этом совпадая с такими последователями А. Белого, как Н. В. Недоброво (см. его Ук. соч.). В критике дихотомии А. Белого Брик был далеко не одинок. Серьезные уточнения и контраргументы выдвигали также Жирмунский (см. *Введение в метрику*, 40, 44—45, 73), Томашевский (см.: 'Проблема стихотворного ритма', 126—127; 'Стих и ритм', 16—17), Ярхо (см.: 'Стих и смысл «Медного всадника»', 262—263 примеч. 16; см. также новейшую критику: М. И. Шапир, *Universum versus*, 93—101).

⁴¹ Под «метрическим» здесь следует понимать силлабо-тоническое. О. Ханзен-Лёве комментирует, что здесь Брик впервые в истории формализма помещает ритм в центр стихологии и вытесняет метр и стопу с доминирующей позиции (*Русский формализм*, 295). Однако еще А. Белый убежденно писал о первичной роли ритма в поэзии (см. примеч. 40 и 9). О том, что стихотворение может держаться одним лишь ритмом, без метра, говорили Недоброво (см. Ук. соч.) и Томашевский (Б. Томашевский, 'Проблема стихотворного ритма', 127; см. также: М. И. Шапир, *Universum versus*, 93).

⁴² О. Ханзен-Лёве проводит здесь параллель с «Мелодикой русского лирического стиха» Эйхенбаума (см.: *Русский формализм*, 296).

⁴³ Ср. выделяемые Жирмунским различные степени ударности слога, возникающие именно в стихе, а не в языке (примеч. 13).

⁴⁴ О. Ханзен-Лёве проводит здесь параллель с «Мелодикой русского лирического стиха» Эйхенбаума (см.: *Русский формализм*, 296). На Эйхенбаума ссылался М. М. Кенигсберг, когда осуждал такое «чтение стихов, при котором отдельные стихи сливаются в зависимости от интонаций (логических и синтаксических, а не стиховых)» [М. М. Кенигсберг, 'Из стихологических этюдов. 1. Анализ понятия «стих»', Подготовочка текста и публикация С. Ю. Мазура и М. И. Шапира, Вступительная заметка и примечания М. И. Шапира, *Philologica*. 1994, vol. 1, №1/2, 149—189 (156—157 и примеч. *)]. Эти два типа декламации — подчеркивающей либо ритм, либо синтаксис (*taktierende Tendenz* и *gruppierende, phrasierende Tendenz*) — выделил немецкий психолог-экспериментатор Э. Мейманн (E. Meumann) — соответствующую цитату из его диссертации приводит Тынянов (см.: *Проблема стихотворного языка*, 19—20). Тынянов, как и Брик, объясняет, что «чисто смысловая фразировка, не совпадающая с ритмовой» приводила к тому, что ритм казался «излишним, связывающим, мешающим началом», «поэзия» — «ухудшенной прозой и *raison d'être* стиха становился сомнительным» (Там же, 20). Ср. с этим у Брика далее — об обесмысливающим стих отношении к ритму как к декорации. Вопрос о двух типах чтения — «как актеры» и «как поэты» — поднял в МЛК С. И. Бернштейн (см.: М. М. Кенигсберг, 'Из стихологических этюдов', 177—178 примеч. 22).

⁴⁵ Брик очерчивает здесь и далее эволюцию стиха в духе тыняновской концепции литературной эволюции как *борьбы* (см. примеч. 37), однако несколько упрощает ее, изменяя и понятийный аппарат. Тынянов говорил о тех же самых «факторах» стиха, что и Брик: о ритме и семантике; но ритм у Тынянова всегда фактор «конструктивный», «доминанта», а семантика — фактор «подчиненный», или «материал». У Брика иначе (см. ниже). «Вся суть "новой формы" — в новом принципе конструкции, в новом использовании отношения конструктивного фактора и факторов подчиненных — материала» (Ю. Тынянов, 'О литературном факте', 107; см. также: Ю. Тынянов, *Проблема стихотворного языка*, 27]. Это положение Брик словно иллюстрирует своей интерпретацией эволюции русского стиха, умалчивая при этом об отношениях подчинения между факторами и говоря о «господстве» вместо «доминирования».

⁴⁶ Любопытно, что прямо противоположный методический совет дает Тынянов: «⟨...⟩ чтобы не рисковать сделать неправильные теоретические выводы, мы должны работать над материалом с осязаемой формой. ⟨...⟩ Выяснение конструктивной функции какого-либо фактора удобнее всего вести на литературном материале выдвинутого или смещенного ряда (немотивированного); мотивированные же виды ⟨...⟩ менее удобны для этого ⟨...⟩» (Ю. Тынянов, *Проблема стихотворного языка*, 16). Это расхождение выявляет индуктивный подход Брика к изучению стихотворного синтаксиса в противоположность дедукции Тынянова.

⁴⁷ Из стихотворения Пушкина «Ответ А. И. Готовцевой» (1828).

⁴⁸ Из стихотворения Фета «Венера Милосская» (1856) (у Фета: *сияя*).

⁴⁹ Ср.: «главный вопрос “частной метрики”», именно как осуществляется ритм в словесных сочетаниях, как использует он данный языковой материал, — это, в частности, тот вопрос о ритмико-синтаксических фигурах, к которому вплотную подошел ак. Корш в своих работах о русском стихе» (Р. Якобсон, «Брюсовская стихология и наука о стихе», 237). Разобрав два типа подобных «фигур», Якобсон заключает: «Именно в анализе подобных построений очередная задача метрики» (Там же, 238).

⁵⁰ Здесь Брик едва ли не первым в новейшей науке о стихе указал на синтаксис как на такую область языка, которая одновременно теснейшим образом связана и со стихотворным ритмом, и с поэтической семантикой. По-видимому, связь между ритмом и синтаксисом он мыслил гораздо более тесной, чем это представляли себе В. М. Жирмунский и Б. М. Эйхенбаум, непосредственно от Брика подхватившие эту идею. Для обоих ученых наблюдения Брика послужили исходным пунктом для дальнейшей формализации взаимоотношений между синтаксическими и метрическими членениями, с одной стороны, и ритмическими и интонационными явлениями, с другой. Имя Брика фигурировало на первых страницах книг Жирмунского и Эйхенбаума. Ср.: «Не хватает (...) каких-то элементов, которые были бы характерны именно для стиха, т.е. находились бы в тесной связи с ритмическим его строем, и вместе с тем определяли бы отличия одного стиля от другого. Необходимо найти нечто, что было бы связано со стихотворной фразой, и, вместе с тем, не уводило бы нас от стиха как такового, — что стояло бы на границе между фонетикой и семантикой. Это “нечто” есть синтаксис. Стихотворный синтаксис строится в неразрывной связи с ритмом — со строкой и со строфой. Это — синтаксис условный, деформированный». К предпоследнему предложению было сделано примечание: «Этот принцип впервые был установлен в напечатанной работе О. М. Брика — “О ритмико-синтаксических фигурах”, прочитанной в “Опоязе”. Он же в развитом виде положен в основу последней книги В. М. Жирмунского — “Композиция лирических стихотворений” (...), где служит признаком для классификации (Б. Эйхенбаум, *Мелодика русского лирического стиха*, 5 примеч. 1). Немногим ранее Жирмунский писал: «Материалом поэзии является язык; отсюда — основная задача работы: выяснить те факты языка, в которых прежде всего осуществляется композиционное задание. Первоначальными факторами композиции в стихотворении мы считаем ритм и синтаксис. В этом смысле в дальнейшем нам придется неоднократно ссылаться на интересные работы О. М. Брика (“Звуковые повторы” (...) и “О ритмико-синтаксических фигурах” — доклад, читанный в “Обществе изучения поэтического языка” и, к сожалению, до сих пор не напечатанный); с автором этих работ мы сходимся в признании параллелизма явлений ритма и синтаксиса и принимаем терминологию, предложенную им для изучения звуковых повторов и их роли в стихе» [В. Жирмунский, *Композиция лирических стихотворений*, Петербург 1921 (= Сборники по теории поэтического языка); см. также рецензию Жирмунского на «Мелодику стиха» Эйхенбаума в кн.: В. М. Жирмунский, *Теория литературы. Поэтика. Стилистика*, Ленинград 1977: 79—80; а также: И. Ю. Светликова, «“Звуковые повторы” Осипа Брика: (Об истоках идеологии раннего формализма)», *Philologica*, 2001/2002, vol. 7, № 17/18, 183—194 (186)].

⁵¹ «(...) такой феномен замещения собственно лексической семантики слова его ритмико-синтаксической детерминацией будет обоснован Тыняновым в его теории стиха гештальтными свойствами единицы стиха» (О. А. Ханзен-Лёве, *Русский формализм*, 296).

⁵² Ср. об изменении значения эпитета у Тынянова: приведя строки Полонского «*Кура шумит толкаясь в темный / Обрыв скалы живой волной...*», — он замечает, что в силу enjambement'a эпитет «не выполняет функции предметной окраски» для определяемых слов «обрыв скалы», «эпитет как бы виснет в воздухе» (Ю. Тынянов, *Проблема стихотворного языка*, 64—65). Главку о «безразличном эпитете» комментирует и О. Ханзен-Лёве: «Созданная Бриком теория семантически редуцированных стиховых штампов (...) и “приглушенных” (“безразличных”) эпитетов находится еще в определенной близости к теории эпитетов Ф1 (первой «фазы» формализма. — М. А.), однако ограничивает принцип автоматизации определенными позициями ритмико-синтаксической фигуры, которая может быть наполнена индифферентным “словесным материалом”, относительно легко поддающимся замене и обнажающим синтагматическую структуру (ритм, звучность, рифма и т. д.)» (О. А. Ханзен-Лёве, *Русский формализм*, 296 примеч. 475). И. Ю. Светликова находит «безразличному эпитету» Брика французскую параллель в виде «ornement indifférent» ‘безразличное украшение’ (см.: И. Ю. Светликова, *Истоки русского формализма*, 138—139) и сравнивает его также с таким понятием французской эстетики, как *cheville* (см.: И. Ю. Светликова, ‘Звуковые повторы» Осипа Брика’, 188; см. также примеч. 120).

⁵³ Из поэмы Лермонтова «Мцыри» (1839).

⁵⁴ Из поэмы Пушкина «Полтава» (1828—1829).

⁵⁵ Три строки из стихотворения Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный...» (1829). У Пушкина: «Полон верой и любовью», «И себе на шею четки».

⁵⁶ Видимо, имеется в виду строка «*Меж тем, рукой неторопливой*» из поэмы Пушкина «Вадим» (1821—1822).

⁵⁷ Три строки из поэмы Пушкина «Бахчисарайский фонтан» (1821—1823): «Поникла», «пеленой».

⁵⁸ Подобным же образом анализировал строение строк в стихотворении Некрасова «Смерть крестьянина» А. Белый, так же, буквами обозначая части речи: а — существительные, б — прилагательные (в том числе причастия и деепричастия), с — глаголы. У него получились последовательности строк в строфе: сба, сба, сба, бба И т. д. «Если бы мы составили ряд таких диаграмм относительно всех стихотворений Некрасова, — пишет А. Белый, — и сравнили бы эти диаграммы с диаграммами других поэтов, мы могли бы найти эмпирические законы разстановки слов, индивидуальные для каждого поэта» (А. Белый, *Символизм*, 251—252). Возможно, А. Белый и подсказал Брику методику работы над ритмико-синтаксическими фигурами.

⁵⁹ Из стихотворения Н. М. Языкова «Воспоминание» (1824).

⁶⁰ Из стихотворения Н. М. Языкова «Родина» (1825).

⁶¹ Из стихотворения Н. М. Языкова «Тригорское» (1826).

⁶² Из стихотворения Н. М. Языкова «Ау!» (1831). Строка «*В душе неопытной моей*» есть также в стихотворении Лермонтова «Весна» (1830).

⁶³ Из стихотворения Н. М. Языкова «П. А. Осиповой» (1827)

⁶⁴ Из стихотворения Н. М. Языкова «Аделаиде» (1825).

⁶⁵ Из стихотворения Н. М. Языкова «Н. Д. Киселеву. Отчет о любви» (1825).

⁶⁶ Из стихотворения Н. М. Языкова «А. Н. Вульф» (1828).

⁶⁷ Из стихотворения Н. М. Языкова «Графу Д. И. Хвостову (При получении от его сиятельства трех первых томов полного собрания его творений)» (1829).

⁶⁸ Из стихотворения Н. М. Языкова «К Вульф, Тютчеву и Шепелеву» (1826).

⁶⁹ Из стихотворения Н. М. Языкова «Родина» (1825).

⁷⁰ Из стихотворения Н. М. Языкова «Родина» (1825).

- ⁷¹ Из стихотворения Н. М. Языкова «Ала. Ливонская повесть» (1824).
- ⁷² Из стихотворения Н. М. Языкова «Катеньке Мойер» (1827).
- ⁷³ Из стихотворения Н. М. Языкова «К Вульффу, Тютчеву и Шепелеву» (1826).
- ⁷⁴ Из стихотворения Н. М. Языкова «Сомнение» (1826).
- ⁷⁵ Из стихотворения Н. М. Языкова «Тригорское» (1826): «сень».
- ⁷⁶ Из стихотворения Н. М. Языкова «Тригорское» (1826).
- ⁷⁷ Из стихотворения Н. М. Языкова «Элегия» («Она меня очаровала...», 1824).
- ⁷⁸ Из стихотворения Н. М. Языкова «К А. А. Воейковой» (1824).
- ⁷⁹ Из стихотворения Н. М. Языкова «Д. Н. Сербееву» (1827).
- ⁸⁰ Из стихотворения Н. М. Языкова «Графу Д. И. Хвостову» («Почтенный старец Аполлона...», 1828).
- ⁸¹ Из стихотворения Н. М. Языкова «Н. Д. Киселеву» («Скажи, как жить мне без тебя...», 1824).
- ⁸² Из стихотворения Н. М. Языкова «Ала. Ливонская повесть» (1824).
- ⁸³ Из стихотворения Н. М. Языкова «Элегия» («Зачем божественной Хариты...», 1824).
- ⁸⁴ Из стихотворения Н. М. Языкова «Тригорское» (1826).
- ⁸⁵ Из стихотворения Н. М. Языкова «Тригорское» (1826).
- ⁸⁶ Из стихотворения Н. М. Языкова «Катеньке Мойер» (1827).
- ⁸⁷ Видимо, из стихотворения Н. М. Языкова «Родина» (1825): «*И сила страсти молодой*».
- ⁸⁸ Из стихотворения Н. М. Языкова «Элегия» («Не улетай, не улетай...», 1823).
- ⁸⁹ Из стихотворения Н. М. Языкова «Элегия» («Не улетай, не улетай...», 1823).
- ⁹⁰ Из стихотворения Н. М. Языкова «Песня» (1824).
- ⁹¹ Из стихотворения Н. М. Языкова «А. Н. Степанову» (1828).
- ⁹² Из стихотворения Н. М. Языкова «Тригорское» (1826): «Житейских бременем трудов».
- ⁹³ Из стихотворения Н. М. Языкова «Тригорское» (1826).
- ⁹⁴ Из стихотворения Н. М. Языкова «Воспоминание» (1824).
- ⁹⁵ Из стихотворения Н. М. Языкова «На смерть А. Н. Тютчева» (1831).
- ⁹⁶ Из стихотворения Н. М. Языкова «К Вульффу, Тютчеву и Шепелеву» (1826).
- ⁹⁷ Из стихотворения Н. М. Языкова «Н. Д. Киселеву. Отчет о любви» (1825).
- ⁹⁸ Из стихотворения Н. М. Языкова «В альбом Ш. К.» (1824).
- ⁹⁹ Из стихотворения Н. М. Языкова «К А. М. Языкову. При посвящении ему стихов моих» (1822).
- ¹⁰⁰ Из цикла стихотворений Н. М. Языкова «Элегии. II» («Я знал живое заблуждение...»), 1824.
- ¹⁰¹ Из стихотворения Н. М. Языкова «Н. Д. Киселеву. Отчет о любви» (1825).
- ¹⁰² Из стихотворения Н. М. Языкова «Отъезд» (1829).
- ¹⁰³ Из стихотворения Н. М. Языкова «Тригорское» (1826).
- ¹⁰⁴ Из стихотворения Н. М. Языкова «Воспоминание» (1824).
- ¹⁰⁵ Из стихотворения Н. М. Языкова «А. В. Тихвинскому» (1829).
- ¹⁰⁶ Из стихотворения Н. М. Языкова «Услад» (1823).
- ¹⁰⁷ Из стихотворения Н. М. Языкова «Тригорское» (1826).
- ¹⁰⁸ Из стихотворения Н. М. Языкова «Тригорское» (1826).
- ¹⁰⁹ Из стихотворения Н. М. Языкова «Разбойники (Отрывок)» (1824).
- ¹¹⁰ Из стихотворения Н. М. Языкова «Отъезд» (1829): «*И воспевал...*»
- ¹¹¹ Из стихотворения Н. М. Языкова «Воспоминание» (1824).

¹¹²От наблюдений над клише и штампами, в которых ритмика сливается не только с синтаксическими фигурами, но и с лексикой, открывается путь к семантике стихотворного размера. В «Ритме и синтаксисе» Брик не говорит об этом, однако еще в 1919 г. во время обсуждения собственного доклада «О стихотворном ритме» он заметил, что 5-стопный хорей «связан с какой-то особой ассоциацией», — и в подтверждение привел «Выхожу один я на дорогу...» Лермонтова, «Вот бреду я вдоль большой дороги...» Тютчева и «Выхожу я в путь открытый взорам...» Блока. Впоследствии именно эти, а также другие примеры 5-стопнохореических стихов на «тему пути», как реального, так и метафорического, жизненного» [М. Л. Гаспаров, ‘Семантический ореол метра: (К семантике русского трехстопного ямба)’, *Лингвистика и поэтика*, Москва 1979: 282—308 (282)] будут фигурировать в исследованиях «семантического ореола» метра у Р. О. Якобсона и К. Ф. Тарановского, причем без ссылок на Брика [см.: М. И. Шапир, ‘«Семантический ореол метра»: термин и понятие (Историко-стиховедческая ретро-спекция)’, *Литературное обозрение*, 1991, № 12, 36—40 (36—37, 39 примеч. 16, 27)].

¹¹³У Брика мы встречаемся с одной из ранних попыток выражения идеи о том, что специфика стиха состоит в «двойной сегментации» текста. «Классическая формулировка» этой идеи связывается с именем Б. Я. Бухштаба, хотя зарождалась она в работах 1920-х годов: у Якобсона, Тынянова, Томашевского, М. М. Кенигсберга, Эйхенбаума, Г. О. Винокура [см. подробнее: М. И. Шапир, ‘Приложения: Комментарии; Библиография; Указатели’, Г. О. Винокур, *Филологические исследования: Лингвистика и поэтика*, Москва, 1990, 255—448 (341—342); М. И. Шапир, *Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII—XX веков*, Кн. I, Москва 2000 (= *Philologica russica et speculativa*, t. I), 42]. Ср. также: «⟨...⟩ совпадают ли или не совпадают паузы синтаксические с паузами поэтического ритма, нельзя отрицать важности первых для характера ритмического строя» (Р. Якобсон, ‘Брюсовская стихология и наука о стихе’, 231).

¹¹⁴Четыре строки из Пушкина: первая — из романа «Евгений Онегин» (VIII: XII), вторая — из стихотворения «К *** (Я помню чудное мгновенье...)» (1825), третья — из романа «Евгений Онегин» (V: XXII), четвертая — из цикла «Подражания Корану» (III: 1824).

¹¹⁵Две строки из Пушкина: первая — из стихотворения «Ангел» (1827), вторая — из поэмы «Кавказский Пленник» (1820—1821: *без упоенья*).

¹¹⁶Пять строк из Пушкина: из поэм «Руслан и Людмила» (1817—1820), «Бахчисарайский фонтан» (1821—1823), «Полтава» (1828—1829), из стихотворения «Андрей Шенье» (1825), из ранней редакции стихотворения «К Батюшкову» (1814) соответственно.

¹¹⁷Подходящую иллюстрацию к этому наблюдению можно найти у Тынянова: «Уже Авг. В. Шлегель протестовал против такого понимания “формы и материала” (когда думают, что форма “плавает поверх материала, как масло поверх воды”. — М. А.). В своих “Berliner Vorlesungen” он пишет следующее о форме сонета: “Мнение тех, которые утверждают, что форма сонета налагает на поэта тяжелые оковы, что она — прокрустово ложе, на котором растягивают или обрубуют мысль, не заслуживает возражения, ибо оно касается равным образом всего стихосложения, и отправляясь от нее следует рассматривать каждое стихотворение, как упражнение, которое сначала написано в бесформенной прозе, а затем по школьнически пригнано к стихам”» (Ю. Тынянов, *Проблема стихотворного языка*, 45—46).

¹¹⁸Маяковский в книге «Как делать стихи» (1926) признается, что создание стихотворения начинается со звука: «ритм — основа всякой поэтической вещи, проходящая через нее гулом. Постепенно из этого гула начинаешь вытискивать отдельные слова. ⟨...⟩ Откуда приходит этот основной гул-ритм — неизвестно. ⟨...⟩ Я не знаю,

существует ли ритм вне меня или только во мне, скорей всего — во мне. Но для его пробуждения должен быть толчок (ср. *импульс* Брика. — М. А.) (...). Ритм — это основная сила, основная энергия стиха» [ср. *ритмовую энергию* у Тынянова — примеч. 6; В. В. Маяковский, *Полное собрание сочинений*, в 13 тт., т. 12: Статьи, заметки и выступления: (Ноябрь 1917—1930), Москва 1959, 81—117 (100—101)]. Очевидно, ту же книгу Маяковского имел в виду А. Белый в том отрывке из очерков «Ветер с Кавказа» (М., 1928, 195), который как раз приводится в анонимном пересказе «Ритма и синтаксиса»: «Ритм есть диалектика соотношения строк, взятых тезою, иль антитезой, иль синтезом; “ритм” — очень сложная, ни от каких трафаретов (хорей, ямб, спондей) независимая переменная; в нем выявляем “заказ”; наконец: выявление это оправдывает заявления поэтов о том, что звук будущих стихотворений — действительно определяет все прочее: образы, краски, словесный состав; в звуке мастеру — подано “эхо” среды социальной; так мыслилось Пушкину, Блоку — и всем настоящим поэтам» («Поэзия и проза. Рабочий материал к 5-му уроку», 33). Через год А. Белый писал: «Пушкин, Блок, Брюсов, Фет, Маяковский, Гете независимо от направлений полагают звук первее образа и познавательной тенденции» (см.: М. И. Шапир, *Universum versus*, 128 примеч. 45; а также: ‘Стих и смысл «Медного Всадника»’, 273 примеч. 36).

¹¹⁹ Ср.: «(...) изысканность выражения всегда может служить верным признаком отсутствия поэзии. Стих, переложенный в прозу и обращающийся к этой операции в натяжку, так же как и темные, затейливые мысли, разложенные на чистые понятия и теряющие от этого всякий смысл, обличает одну риторическую шумиху, набор общих мест» (из статьи Белинского «Стихотворения Владимира Бенедиктова» (1835), В. Г. Белинский, *Полное собрание сочинений*, т. I: Статьи и рецензии; Художественные произведения 1829—1835, Москва 1953: 360—361). Далее Белинский и производит эту операцию над стихами Бенедиктова. Подобный критерий качества стихов известен в русской литературе со времен полемики Сумарокова с Ломоносовым (см.: М. И. Шапир, *Universum versus*, 115—116). В современном стиховедении пересказом стихов прозой пользуются для того, чтобы нащупать специфическую стиховую семантику (см.: Т. В. Скулачева, ‘Стих и проза: семантические различия’, *Славянский стих. VII: Лингвистика и структура стиха*, Под редакцией М. Л. Гаспарова и Т. В. Скулачевой, Москва 2004, 167—178).

¹²⁰ В этих строках Брик, возможно, апеллирует к термину Л. В. Щербы «упаковочный матерьял» [Л. Щерба, ‘Опыты лингвистического толкования стихотворений. I. «Воспоминание» Пушкина’, *Русская речь: Сборник статей*, Петроград 1923, [вып.] I, 13—56 (28 примеч. 1, ср. 44 примеч. 1)], который соответствует французскому *cheville* (букв. ‘гвоздь’; во французской эстетике в значении ‘необязательное по смыслу слово, необходимое для заполнения стихотворной строки’). Такие востребованные в кругу ОПОЯЗа авторы, как М. Гюйо и Т. де Банвиль оправдывали *cheville* как необходимый признак мастерства поэта (более развернутый комментарий см.: И. Ю. Светликова, ‘«Звуковые повторы» Осипа Брика’: 187—188; 191—192 примеч. 14).

¹²¹ Черновики «Ритма и синтаксиса» показывают, что здесь Брик полемизирует с работами петербургских и московских формалистов: «Целый ряд фактов (см. работы “Опояза” и Московского лингвистического кружка) показывают, что алогические элементы стихотворной речи (евфония и ритм) играют роль не декоративную, а конструктивную, что есть основание спросить, не является ли вообще вся логическая смысловая структура стихотворной речи только оправданием(,) мотивацией заумных построений?» (РГАЛИ, ф. 2852, оп. 1, ед. хр. 5, л. 79). Ср. в данном контексте мысленный эксперимент Тынянова, который обнаруживал специфичность ритма как кон-

структивного принципа стиха, в двух типах декламации: ритмической и фразирующей (см. об этом примеч. 44): «Тенденция выделять (...) ритмические группы вскрыла специфическую сущность стиха, выражающуюся в подчинении объединяющего принципа одного ряда объединяющему принципу другого. Здесь стих обнаружился, как система сложного взаимодействия, а не соединения, метафорически выражаясь, стих обнаружился, как борьба факторов, а не как содружество их. (...) Обнаружилась сложность проблемы стиха, в широком смысле — его немотивированность. (...) Чисто смысловая фразировка, не совпадающая с ритмовой, невольно возбуждала вопрос о функциях ритма. Ритм должен был при этом оказаться излишним, связывающим, мешающим началом. Поэзия оказывалась ухудшенной прозой и *raison d'être* стиха становился сомнительным» (Ю. Тынянов, *Проблема стихотворного языка*, 20).

¹²²Вероятно, имеется в виду трактат «Что такое искусство» (1897), где Толстой писал, что поэты «посвящают все свои жизни на то (...), чтобы уметь перевернуть всякую фразу на всякие лады и ко всякому слову подыскать рифму» (Л. Н. Толстой, *Собрание сочинений*, в 22 т., Москва 1983, т. XV: Статьи о литературе и искусстве, 42).

¹²³Эта шутка сохранилась в воспоминаниях А. М. Скабичевского: «Однажды онъ <Салтыков-Щедрин. — М. А.> высказалъ даже о поэтахъ парадоксъ, что всѣ они, по его мнѣнію, сумасшедшіе люди. — Помилуйте, — объяснялъ онъ, — развѣ это не сумасшествіе <sic!> — по цѣлымъ часамъ ломать голову, чтобы живую, естественную человѣческую рѣчь втискивать во что-бы то ни стало въ разбѣранныя рифмованныя строчки! Это все равно, что кто-нибудь вздумалъ-бы вдругъ ходить не иначе какъ по разостланной веревочкѣ, да непременно еще на каждомъ шагу присѣдая» (А. М. Скабичевский, *История новейшей русской литературы (1848—1890)*, Издание Ф. Павленкова, С.-Петербург 1891; 292). Сравнение Салтыкова-Щедрина прижилось в стиховедении: его цитировали В. Е. Холшевников и Ю. М. Лотман [см.: *Мысль, вооруженная рифмами*: Поэтическая антология по истории русского стиха, Составитель, автор статей и примечаний В. Е. Холшевников, Ленинград 1984: 5; Ю. М. Лотман, *Непредсказуемые механизмы культуры*, Подготовка текста и примечания Т. Д. Кузовкиной при участии О. И. Утгоф, Таллинн 2010 (= *Bibliotheca Lotmaniana*), 102, 195].

¹²⁴Г. О. Винокур, в отличие от Брика, показывал, что путь к заумному языку может быть не только формалистическим, когда доминирующая форма полностью вытесняет «содержание», но и антиформалистическим, когда «содержание» стремится освободиться от формы. Таков опыт Хлебникова: «он мечтал (...) о (...) языке бесплотном (...) в котором звук сам по себе, буква сама по себе несли бы всю полноту смысла: поиски таких звуков, непосредственно несущих смысл (...), — это и есть “заумный язык”» [из статьи «Хлебников <Вне времени и пространства>» (1945), Г. О. Винокур, *Филологические исследования*, 252; М. И. Шапир, 'Приложения', 362—363)].

¹²⁵Алексей Николаевич Чичерин (1889, или 1884, или 1894 — 1960) — поэт, один из создателей конструктивизма, как литературной школы (см. о нем: <http://ajupanfilov.parod.ru/chicherinX.html>). На титульном листе его «декларации» «Кан-Фун» (Москва, 1926) значилось: «Слово — болезнь язва рак который губил и губит Поэтов и неизлечимо пятит Поэзию к гибели к разложению» (см. также стр. 9). Чичерин полагал, что «материалом для знака Поэзии должен быть иной, бессловесный материал»; например, из наборной типографской кассы пригодны все знаки, кроме букв: «математические, интегральные, корни, счетные, календарные, планетные, фигурные, траурные (...) корректорские, почты и телеграфа, шахматные фигуры и шашки, медали, (...) параграф, кавычки, тирэ и дефис, градус, проценты, гербы, стрелки, руки и пальцы (...) “украшения” (...) рисунки животных, растений, цветов, рыб, птиц, обуви, головных уборов,

медалей, знаки корреспондентские, рудников и плавильных заводов, различных компаний, фабричные и торговые клейма, штампы счетов, гербов и рецептов, печати и многие прочие по потребности смысла» (А. Н. Чичерин, *Кан-Фун. Декларация*, Москва 1926: 12). Вместо слова подойдут также «камни, металлы, дерево, тесто, материя, красящие вещества, и прочие многие материалы, которых перечислять здесь нет надобности» (Там же, 12). Имя Чичерина фигурирует в близкой к работе Брика по проблематике статье С. Г. Вышеславцевой «О моторных импульсах стиха» [см. примеч. 21].

¹²⁶ За этими словами скрыта полемика с Тыняновым, который видел специфичность стиха в динамическом взаимодействии двух факторов: фактора ритма и **подчиненного** ему фактора иных «рядов»: «⟨...⟩ стержневым, конструктивным фактором будет в стихе — **ритм**, в широком смысле материалом — **семантические группы** ⟨...⟩» (Ю. Тынянов, «О литературном факте», 107). Ср. также: «Элиминирование ритма как главного, подчиняющего фактора приводит к уничтожению специфичности стиха и этим лишней раз подчеркивает его конструктивную роль в стихе» (разрядка автора: Ю. Тынянов, *Проблема стихотворного языка*, 21). По Тынянову, «подчинение» выражается в «деформации» «семантического элемента», «симультанного воссоединения речевых элементов (словесных групп и слов)» (Там же, 41—42).

¹²⁷ Очевидно, Брик в этой главе, говоря об ударности «словов» в ямбе, имеет в виду только четные слоги, икты.

¹²⁸ В этих заключениях Брик мог опираться на статистику ударности слогов у А. Белого (см.: А. Белый, *Символизм*, 262—263, 290 и др.), Г. Шенгели, Б. Томашевского (в статьях «Ритмика четырехстопного ямба по наблюдениям над стихом “Евгения Онегина”» и «Пятистопный ямб Пушкина» — см.: Б. Томашевский, *О стихе*, 131—135 и др.; 177—182 и др.). Любопытны совпадения с Шенгели, ср.: «Если в стихе неподвижно последнее ударение, то правильнее было бы вести счет стопам и отмечать цезуры (словоразделы. — М. А.) от этого ударения — влево. ⟨...⟩ В трехстопном ямбе пиррихий несет преимущественно вторая стопа, — предпоследняя; в четырехстопном ямбе преимущественно стопа третья, — предпоследняя; в пятистопном — стопа четвертая, — предпоследняя. В трехстопном ямбе редок пиррихий на первой стопе, — на третьей с конца ⟨...⟩ в четырехстопном ямбе — на второй стопе, — на третьей с конца; в пятистопном ямбе — пиррихий на третьей стопе, — на третьей с конца» (Г. Шенгели, *Трактат о русском стихе*, 62).

¹²⁹ В статье «Пятистопный ямб Пушкина» Томашевский с гораздо большей точностью и обстоятельностью впервые в истории русского стиховедения рассчитывал теоретическую ударность иктов и сравнивал ее с фактической ударностью иктов в ямбе различных размеров (стопности). Его результаты по пушкинскому ямбу не совпали с приблизительными и довольно грубыми выкладками Брика только в отношении первого полустишия шестистопного ямба, где в действительности сильнее всего второй слог, а на четвертый и шестой приходится по 70% и 74% ударений соответственно (не говоря о том, что Томашевский предпринимает сравнительное детальное изучение ритмики пятистопного цезурного и бесцезурного ямба, чего у Брика нет, см.: Б. Томашевский, *О стихе*, 177—182). Вместе с тем Томашевский пришел к выводу, о котором Брик не подозревал: при выяснении средней ударности стопы не нужно учитывать первого и последнего икта совершенно, так как они обладают «своей постоянной динамической нагрузкой, не влияющей на среднюю нагрузку ряда» (Б. Томашевский, «Стих и ритм», 18).

¹³⁰ Ритмическое богатство четырехстопного ямба, выражающееся в количестве допустимых ритмических форм, словораздельных вариаций и слов разной длины, констатировал Шенгели с опорой на свои подсчеты: «⟨...⟩ ямб несравненно более подви-

жен ⟨...⟩ Вообще ближе стоя к естественному распределению в речи разнотипных слов, ямб легче, гибче, разнообразней ощущает это распределение; живая речь удобнее всего, следовательно, укладывается в ямб ⟨...⟩» (Г. Шенгели, *Трактат о русском стихе*, 45; см. также 43—45).

¹³¹См. об этом в статьях А. Белого «Лирика и эксперимент» и «Опыт характеристики русского четырехстопного ямба» (А. Белый, *Символизм*, 262—263, 290).

АННОТАЦИИ, КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА, КОНТАКТЫ АВТОРОВ

МЕТРИКА И РИТМИКА

Дж. Бейли (США). Эпический стих четырех поколений сказителей в семье Рябининых. II. Трехударный акцентный стих в былине «Вольга и Микула».

народный стих, ритмика

В статье анализируется ритмика народного эпического стиха, приводятся количественные данные по ритмике стиха былины «Вольга и Микула»

Университет Висконсин-Мэдисон, jobailey@wisc.edu

Р. Лауэр (Германия). Метрическая интерференция в русском стихе.

метрика, ритмика

Сатья посвящена метрическому и ритмическому анализу русского стиха.

Геттингенский Университет, glauer@uni-goettingen.de

К. А. Головастиков (Москва). Об эволюции лирического 4-стопного ямба Баратынского.

Метрика, ритмика, 4-стопный ямб

В статье описывается эволюция ритма 4-стопного ямба Баратынского.

Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН, kirillkirill@inbox.ru

Р. Эйзлвуд (Великобритания). К вопросу о семантике ритма: «И скучно и грустно» Лермонтова и поэтика монотонии.

Семантика ритма, семантика метра

В статье рассматривается взаимодействие ритма и семантики в стихотворном тексте.

UCL School of Slavonic and East European Studies, r.aizlewood@ssees.ucl.ac.uk

Е. Klenin (USA). Versification in books by Fet.

А. Фет, метрика, ритмика

В статье рассматривается эволюция стиховой структуры в творчестве А. Фета

UCLA, klenin@humnet.ucla.edu.

И. И. Нещеретов (Москва). Ритм 6-стопного русского ямба в XX столетии.

Метр, шестистопный ямб, профиль ударности

В статье на огромном материале рассматривается эволюция шестистопного ямба в XX веке.

Научно-технический центр по ядерной и радиационной безопасности,

nescheretov@secnrs.ru

Ч. Л. Дрейдж (Великобритания). Хореический октаметр в русской поэзии от символистов до Мандельштама.

Метрика, восьмистопный хорей

В статье рассматривается история 8-стопного хоря в русской поэзии конца XIX — начала XX века.

Imperial College, charles.drage@imperial.ac.uk

В. А. Плунгян (Москва). К ритмике «Поэмы без героя» А. Ахматовой.

метрика, неклассические размеры, Ахматова, «Поэма без героя»

В статье исследуются особенности дольника «Поэмы без героя» А. Ахматовой.

Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН, plungian@yandex.ru

Б. П. Шерр (США). Микрополиметрия Елены Шварц.

Метр, полиметрия, микрополиметрия

В статье исследуются короткие отрезки одного метра в полиметрических стихах Елены Шварц.

Dartmouth College, Barry.P.Scherr@dartmouth.edu

Ю. Б. Орлицкий (Москва). Белый акцентный стих Иосифа Бродского.

Ритмика, акцентный стих

В статье анализируется неклассический стих Бродского.

Российский государственный гуманитарный университет, ju_b_orlitski@mail.ru

Т. В. Скулачева (Москва). Методы определения метра в неклассическом стихе.

Системы стихосложения, дольник, тактовик, акцентный стих

В статье дается полное суммарное описание процедуры определения неклассических метров (дольник, тактовик, акцентный стих) по М. Л. Гаспарову.

Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН, skulacheva@yandex.ru, 8-916-702-20-96

РИФМА, СТРОФИКА

М. В. Акимова (Москва). Семантика рифмы и минус-прием в цикле Цветаевой «Двое».

Рифма, семантика рифмы

В статье предпринят анализ рифменной структуры стихотворения Цветаевой «Есть рифмы в мире сем...» в соотнесении с общей эволюцией русской рифмы в начале XX в.; с одной стороны, и с темой и сюжетом стихотворения, — с другой. Характер рифмовки (например, рифма точная или неточная) то сопутствует предмету стихотворения, то противоречит ему. Последний случай интерпретируется как намеренное неиспользование семантического потенциала рифмы. В заключении высказано предположение, что стихотворение Цветаевой могло быть полемическим ответом Р. О. Якобсону на его рассуждения о том, что в современной поэзии рифмующие слова не сопоставлены по смыслу.

Институт мировой культуры Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова, aquimova@mail.ru

Г. В. Векишин (Москва). Рифма — внутренняя рифма — аллитерация (силлабоцентрический взгляд).

Фоника, рифма, аллитерация

В работе рассматриваются звуковой и сегментно-просодический параллелизм (эквивфония) как основа рифмы, внутренней (внутрисловной и внутрисклонной) рифмы и аллитерации.

Университет печати, philologos@yandex.ru

И. Карловский (Эстония). Твердые формы Максимилиана Волошина.

Твердые формы, Волошин

Статья посвящена структуре стиха М. Волошина.

Таллиннский университет, igor@karlovsky.com

А. С. Белоусова (Москва). Русская октава после «Домика в Коломне»: жанровые тенденции.

русская поэма, октава, стихотворная повесть, жанр

В статье на материале 20 произведений, написанных в период с 1830 («Домик в Коломне» Пушкина) по 1991 г. («Сортиры» Тимура Кибирова), рассматриваются жанровые тенденции, характеризующие развитие русской поэмы в октавах. Автор рассматривает такие параметры, как длина произведений, сюжетное построение, система персонажей и формальная организация, и предлагает возможную классификацию рассмотренных произведений.

Российский государственный гуманитарный университет, sestry@gmail.com

РИТМ И ГРАММАТИКА

К. Ю. Тверьянович (Санкт-Петербург). Ритмико-синтаксические клише в русском 4-стопном ямбе начала XX века.

Синтаксис стиха, ритмико-синтаксические клише

В статье анализируются ритмико-синтаксические клише в русском стихе начала XX века.

Российский государственный гуманитарный университет, ksutver@gmail.com

С. А. Матяш (Оренбург). Переносы (enjambements) в стихотворениях Пушкина и Лермонтова в контексте драматического стиха.

Поэтический перенос, enjambement

В статье рассматриваются поэтические переносы в наиболее слабо изученном стиховедами материале — драматическом стихе.

Оренбургский государственный университет, kklksb@yandex.ru (для С. А. Матяш)

А. С. Кулева, Л. Л. Шестакова (Москва). Усеченные прилагательные в русской поэзии XVII—XX вв.: статистическое исследование.

Усеченные прилагательные, части речи в стихе

Рассматривается частотность и распределение усеченных прилагательных в стихе XVII—XX вв.

Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН, an_kuleva@mail.ru

С. Е. Ляпин, М. С. Флоринская (Ляпина) (Санкт-Петербург). Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин»: незавершенные перечислительные ряды и проблема поэтики жанра.

поэтика, «Евгений Онегин», перечисление, недосказанность

В статье рассматривается функционирование в Пушкинском романе в стихах «Евгений Онегин» незавершенных перечней, оборванных перечислительных рядов. Феномен соотносится с принципом недосказанности; устанавливаются связи с лексико-статистическим и ритмическим уровнями.

Институт русского языка РАН, liapin@mail.ru

РИТМ И СЕМАНТИКА

М. А. Красноперова (Санкт-Петербург). Единство и теснота стихового ряда в некоторых аспектах ритмики и семантики.

Ритмика, семантика, модели

Ритм и семантика в рамках собственного подхода М. А. Красноперовой к построению моделей структуры стихотворного текста.

До своей кончины 30 июня 2010 г. М. А. Красноперова работала в Петербургском государственном университете.

Т. Б. Воеводская (Санкт-Петербург). О распределении семантических классов англоязычного тезауруса Роже по позициям в стихотворной строке.

Стиховедение, семантика стоп

Распределение слов разных семантических классов в стихотворной строке.

Санкт-Петербургский государственный университет, tashlu64@mail.ru

А. В. Радионова (Смоленск). Функционально-смысловые типы в лирике Н. Гумилева.

Семантика, композиция

Автор описывает предлагаемый им новый подход к анализу семантики в стихе.

Филиал российского государственного университета туризма и сервиса в г. Смоленске, allrad1@rambler.ru

В. Семенов (Эстония). «Ломоть отрезанный...»: к вопросу о семантическом потенциале релятивной метрики.

Метрика, ритмика, семантика

Метр и семантика в стихе.

Нарвский колледж Тартуского университета, bagum.cemehob@gmail.com

В. И. Киммельман (Москва). Поэзия и проза: семантический эксперимент.

Семантика стиха, восприятие стиха, стих и работа мозга

Описывается эксперимент по восприятию логических нарушений информантами в стихе и прозе. Констатируется, что логические нарушения в стихе замечаются информантами значительно хуже, чем в прозе.

Российский государственный гуманитарный университет, vadimkmm@rambler.ru

Е. В. Хворостьянова (Санкт-Петербург). Соотношение лингвистических и экстралингвистических факторов в формировании и функционировании стихотворного ритма.

Экстралингвистические факторы в стихе, семантика

Статья о роли экстралингвистических факторов в стихе.

Санкт-Петербургский государственный университет, ekhvorost@mail.ru

МЕТР И СТИЛЬ. ТЕКСТОЛОГИЯ

З. Ю. Петрова (Москва). Система метафор и сравнений в словаре.

метафора, сравнение, семантическое поле, лексикография, язык художественной литературы

Статья дает представление о лексикографическом описании системы компаративных тропов в «Материалах к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX—XX вв.» (авторы — Н. А. Кожевникова, З. Ю. Петрова). Рассмотрены три основных принципа создания словаря: идеографический (тезаурусный), диахронический и формально-синтаксический.

Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН, zoyp@mail.ru

А. В. Гик (Москва). Конкорданс к стихам М. Кузмина как средство изучения идиостиля поэта.

авторская лексикография, стиховедение, лингвистическая поэтика, идиостиль

В статье представляется проект «Конкорданс к стихам М. Кузмина» т. 1—3. Дается подробное описание структуры словарной статьи конкорданса. Приводятся примеры использования Конкорданса, Словаря рифм, Частотного справочника, Метрического справочника в целях изучения идиостиля поэта.

Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН, annagik@yandex.ru

Н. В. Перцов, И. А. Пильщиков (Москва-Таллинн). К текстологии стиха пушкинской эпохи.

письменная форма языка, модернизация правописания, функциональная нагруженность правописания, графический облик поэтического текста

В статье демонстрируется функциональная нагруженность различных элементов дореформенной орфографии и пунктуации. На некоторых примерах, относящихся в основном к Золотому веку русской поэзии, показано, что графический облик поэтического текста может быть прямо связан с его планом содержания. Приведенный материал непреложно говорит о том, что для аутентичной передачи и адекватного восприятия классических текстов необходимо сохранение оригинального режима правописания.

Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН, nvpertsov@rambler.ru
(Н. В. Перцов)

Институт мировой культуры Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова; Таллинский университет, pilshch@mail.ru (Пильщиков И. А.)

СОПОСТАВИТЕЛЬНЯЯ МЕТРИКА

L. Pszczolowska (Poland). On the Ukrainian translation of Mickiewicz's drama, «Dziady»

Особенности польского и украинского стиха и стиля, выявленные при сопоставлении переводов и оригиналов.

Польский институт литературных исследований. Статья публикуется посмертно.

Н. В. Костенко (Киев). О рифме Т. Г. Шевченко.

Рифма, украинский стих, Т. Г. Шевченко

Тщательное и подробное описание рифмы у Шевченко.

Киевский национальный университет им. Шевченко, yagyna.yagyna@gmail.com (для Н. В. Костенко)

В. П. Рагойша (Беларусь). Янка Купала — классик сонетописания.

Статья о сонетах белорусского поэта Я. Купалы

Минский государственный университет, v.ragoisha@tut.by

О. И. Федотов (Россия). Дактиль и гекзаметр в метрическом репертуаре Набокова.

Стих Набокова, дактиль, гекзаметр

Московский педагогический университет, o.fedotov@rambler.ru

Э. А. Толпина (Германия). Штрихи к портрету свободного стиха XX века. (На примере франкоязычной поэзии Алжира).

Свободный стих, франкоязычная поэзия, поэзия Алжира

Анализируется свободный стих в поэзии Алжира, написанный на французском языке.

Геттингенский университет, tolpina@web.de

ТРАДИЦИИ И ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО СТИХА

А. Г. Степанов (Тверь). О «царапающем» стихе А. Барковой (сборник «Женщина»).

Стих в аспекте идеологии, пролетарская поэтика, «широховатость» формы, непрофессиональное авторство, раёшник, тактовик.

Предметом рассмотрения является стих Анны Барковой в книге «Женщина». Он рассматривается в социально-историческом контексте на фоне версификационных преобразований русской поэзии. Отказываясь следовать эстетическим конвенциям, создавая «неумелые» стихи, Баркова оказывалась в эпицентре поэтических исканий начала XX в.

Тверской государственный университет, poetics@yandex.ru

Н. Н. Симановская (Клюева) (Москва). Метрико-ритмическая организация русской рок-поэзии.

Метрика, ритмика, рок-поэзия

Исследование метрики и ритмики стиха на необычном материале — стихе современной рок-поэзии.

Российский государственный гуманитарный университет, natklyuewa@mail.ru

Л. В. Зубова (Санкт-Петербург). Стихия и разум на границе строк (в продолжение темы «Стиховой перенос Марины Цветаевой»).

Стиховой перенос, enjambement

Стиховой перенос в поэзии М. Цветаевой.

Санкт-Петербургский государственный университет, L-Zubova@yandex.ru

Г. Утгоф (Таллин). Еще раз о раннем стихе Маяковского.

Ритмика, сегментация, Маяковский

В статье речь идет о ритмике и сегментации ранних стихов Маяковского.

Таллинский университет, utgof@tlu.ee

С. И. Кормилов (Москва). Русская метризованная проза 1960-х—1990-х годов.

Ритм прозы, метризованная проза

В статье описывается ритмическая организация метризованной прозы конца XX века.

МГУ им. М. В. Ломоносова, profkormilov@mail.ru

ТОЧНЫЕ МЕТОДЫ

А. В. Прохоров (Москва). Статистический анализ стихотворного текста.

Профиль ударности, кривая усредненной ударности, диаграмма рассеяния, простые, частные и множественные коэффициенты корреляции

В статье дается введение в статистический анализ стихотворного текста на примере ритмики 4-стопного ямба XVIII — начала XX века.

МГУ им. М. В. Ломоносова, a.prokhorov@inbox.ru

Д. В. Сичинава (Москва). Поэтический подкорпус Национального корпуса русского языка: несколько примеров поиска стиховедческой информации.

Национальный корпус русского языка, поэтический подкорпус, автоматизация стиховедческих исследований

В статье описываются возможности использования материалов поэтического подкорпуса Национального корпуса русского языка в стиховедческих исследованиях

Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН, mitriys@gmail.com

И. А. Пильщиков, А. С. Старостин (Москва-Таллин). Автоматическое распознавание метра: проблемы и решения.

Лингвостиховедческий анализ, автоматический анализ текста, автоматическое распознавание метра

В статье представлены теоретические основания и основные практические результаты работы авторов по автоматизации распознавания стихотворных размеров.

Институт мировой культуры Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова; Таллинский университет, pilshch@mail.ru

Из истории стиховедения

О. Брик. Ритм и синтаксис (материалы к изучению стихотворной речи). Вступительная заметка, подготовка текста и примечания М. В. Акимовой.

Синтаксис стиха

О. Брик в своих работах предвосхитил многие направления современного стиховедения. Известная работа «Ритм и синтаксис» — это одна из первых работ по синтаксису стиха, ставшему одним из существенных разделов современной лингвистики стиха. Работа снабжена интересным и тщательным комментарием М. Акимовой.

Акимова М. В., Институт мировой культуры Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова, aquimova@mail.ru

Постоянно обновляемая информация, касающаяся мест работы и контактов авторов представлена также на сайте www.verse-study.ru.

KEY WORDS, ABSTRACTS, AUTHORS' CONTACT INFORMATION

METER AND RHYTHM

J. O. Bailey (USA). Epic verse of four generations of Ryabinin family. II. Three-stressed accentual verse in bylina "Volga and Mikula"

Folk verse, rhythm

The rhythm of epic folk verse is analyzed, statistic data on the rhythm of bylina "Volga and Mikula" are included

University of Wisconsin-Madison, jobailey@wisc.edu

R. Lauer (Germany). Metrical interference in Russian verse.

Meter, rhythm

Metrical and rhythmical analysis of Russian verse.

Georg-August-Universität Göttingen, rlauer@uni-goettingen.de

K. A. Golovastikov (Moscow). Evolution of Baratynsky's iambic tetrameter.

Meter, rhythm, iambic tetrameter

The evolution of rhythm of Baratynsky's iambic tetrameter is described.

V. V. Vinogradov's Institute of Russian Language, kirillkirill@inbox.ru

R. Aizlewood (Great Britain). Semantics of rhythm: "I skuchno, I grustno..." Lermontova and the poetics of monotony.

Semantics of rhythm, semantics of meter

The interaction of rhythm and semantics is studied.

UCL School of Slavonic and East European Studies, r.aizlewood@ssees.ucl.ac.uk

E. Klenin (USA). Versification in Books by Fet.

A. Fet, meter, rhythm

The evolution of verse structure in A. Fet books is studied.

UCLA, klenin@humnet.ucla.edu.

I. I. Neshchetov (Moscow). Rhythm of Russian iambic sextameter in the XX century.

Meter, iambic sextameter, stress profile

An enormous amount of Russian verse is studied to show the evolution of Russian iambic sextameter in the XX century.

Science and engineering center for nuclear and radiation safety, neshchetov@secnrs.ru

Ch. L. Drage (Great Britain). Trochaic octameter in Russian poetry from symbolists to Mandelstam.

Meter, trochaic octameter

The history of Russian trochaic octameter from the end of the XIX to the beginning of the XX century is studied.

Imperial College, charles.drage@imperial.ac.uk

V. A. Plungian (Moscow). To the rhythm of A. Akhmatova's "A Poem without a Hero".
Meter, dolnik, Akhmatova, "A Poem without a Hero"

The peculiarities of dolnik in "A Poem without a Hero" are studied.

V. V. Vinogradov's Institute of Russian Language, Russian Academy of Sciences,
plungian@yandex.ru

B. P. Scherr (USA). Micropolymeric verse of Helena Shwartz.

Meter, polymeric verse, micropolymeric verse

Short periods of the same meter in polymeric verse of Helena Shwartz are studied.

Dartmouth College, Barry.P.Scherr@dartmouth.edu

Ju. B. Orlicky (Moscow). Blank accentual verse of Joseph Brodsky.

Rhythm, accentual verse

Accentual verse of Joseph Brodsky is studied.

Russian State University for Humanities, ju_b_orlitski@mail.ru

T. V. Skulacheva (Moscow). Methods of determining meter in non-classical verse.

Systems of versification, dolnik, taktovik, accentual verse

The full procedure of determining meter in non-classical verse (dolnik, taktovik, accentual verse) according to M. L. Gasparov's methods.

V. V. Vinogradov's Institute of Russian Language, Russian Academy of Sciences,
skulacheva@yandex.ru, mob. tel. +7-916-702-20-96

RHYME, STANZAIC STRUCTURE

M. V. Akimova (Moscow). Semantics of rhyme and minus-technique in the cycle of Tzvetaeva "Dvoe".

Rhyme, semantics of rhyme

Rhyme structure of the poem of "Est' rifmy v mire sem" against the background of the general evolution of Russian rhyme at the beginning of the XX century on the one hand and the topic and the plot of the poem on the other. The type of rhyming (for example, precise or unprecise rhyme) at times coincides with the topic of the poem and at times contradicts it. The latter case is interpreted as the intentional refusal to use semantic potential of rhyme. A conclusion is made that this Tzvetaeva's poem could serve as an answer to R. Jakobson's idea that in modern poetry rhyming words do not correlate semantically.

Institute of World Culture, Moscow State University, aquimova@mail.ru

G. V. Vekshin (Moscow). Rhyme — inner rhyme — alliteration (syllable-centered approach).

Phonetics, rhyme, alliteration

Phonetic and segmental-prosodic parallelism (equiphony) as a base of rhyme, inner rhyme (between non-final word parts or non-final words within a line) and alliteration is studied.

I. Fedorov University of Printing Arts, philologos@yandex.ru

I. Karlovsky (Estonia). Strict stanzaic forms of Maximillian Voloshin.*Strict stanzaic forms, Voloshin*

The structure of Voloshin's verse is studied.

Tallinn University, igor@karlovsky.com

A. S. Belousova (Moscow). Russian ottava rima after "Domik v Kolomne": genre tendencies.*Russian poem, ottava rima, genre*

Genre tendencies are studied in 20 poems written in ottavae rimae since 1830 ("Domik v Kolomne" by Pushkin) up to 1991 ("Sortiry" by Timur Kibirov). Length of poems, plot structure, system of characters and formal organization of poems is taken into account and a possible classification is suggested.

Russian State University for Humanities, sestry@gmail.com

RHYTHM AND GRAMMAR**K. Ju. Tverjanovich (St. Petersburg). Rhythmical-syntactic clichés in Russian iambic tetrameter of the beginning of the XX century.***Syntax of verse, rhythmical-syntactic clichés*

Rhythmical-syntactic clichés in Russian in Russian verse of the beginning of the XX century are studied.

Russian State University for the Humanities, ksutver@gmail.com

S. A. Matyash (Orenburg). Run-on line (enjambement) in Pushkin and Lermontov verse against the background of the structure of dramatic verse.*Run-on line, enjambement*

Enjambements in the least studied dramatic verse material are analyzed.

Orenburg State University, klklsb@yandex.ru (for S. A. Matyash)

A. S. Kuleva, L. L. Shestakova (Moscow). Short forms of adjectives in Russian poetry of XVII—XX centuries: a statistical study.*Short forms of adjectives, parts of speech in verse*

Frequency and distribution of short forms of adjectives in XVII—XX centuries are studied.

V. V. Vinogradov Institute of Russian Language, Russian Academy of Sciences, an_kuleva@mail.ru

S. E. Lyapin, M. S. Florinskaya (Lyapina) (St. Petersburg). Pushkin's "Eugeny Onegin": unfinished enumerations and the problem of genre.*poetics, «Eugeny Onegin», enumeration, uncertainty*

The article discusses importance in Pushkin's novel in verse «Eugene Onegin» non-complete lists, interruption of series-enumeration. The phenomenon is related to the principle of «uncertainty»; establishes links with lexical (statistical) and rhythmic levels.

Institute of Russian Language, liapin@mail.ru

RHYTHM AND SEMANTICS

M. A. Krasnoperova (St. Petersburg). “Entity” and “tightness” of a poetic line form the point of view of rhythm and semantics.

Rhythm, semantics, models

Rhythm and semantics within the original M. A. Krasnoperova’s approach towards models of structure of a verse text.

Up to her death on June, 30, 2010 M. A. Krasnoperova worked in St. Petersburg State University.

T. B. Voevodskaya (St. Petersburg). Distribution of semantic classes of words of Roget thesaurus through positions in a verse line.

Verses study, semantics of verse feet

Distribution of words of different semantic classes within a verse line.

St. Petersburg State University, tashlu64@mail.ru

A. V. Radionova (Smolensk). Functional-semantic types in N. Gumilev’s Lyrics.

Semantics, composition

The author describes a new approach towards semantic analysis of verse.

Smolensk University for Tourism and Service, allarad1@rambler.ru

V. Semenov (Estonia). “Lomot’ otrezannyj”: the semantic potential of relative metrics.

Meter, rhythm, semantics

Meter and semantics in verse.

Tallinn University, bagum.cemehob@gmail.com

V. I. Kimmelman (Moscow). Verse and Prose: A semantic experiment.

Semantics of verse, perception of verse, verse and the human brain functioning

An experiment when informants were given verse and prose texts with serious logic incompatibilities. Logic mistakes were easily mentioned in prose texts, but either missed or considered normal in verse.

Russian State University for Humanities, vadimkmm@rambler.ru

E. V. Khvorostyanova (St. Petersburg). The influence of linguistic and extralinguistic factors over forming and functioning of verse rhythm.

Extralinguistic factors in verse, semantics

Extralinguistic factors in verse.

Petersburg State university, ekhvorost@mail.ru

METER AND STYLE. TEXTOLGY

Z. Ju. Petrova (Moscow). The system of metaphors and similes in a dictionary.

Metaphor, simile, semantic field, lexicography, belles-lettres language

The article is devoted to lexicographical description of the system of comparative tropes in the “Materials for the Dictionary of Metaphors and Similes of the XIX—XX Centuries Russian Literature” (by N. A. Kozhevnikova, Z. Yu. Petrova). The author considers three

principles of creating the dictionary: the ideographic (thesaurus) principle, the diachronic principle and the formal / syntactic principle.

A. V. Gik (Moscow). Concordance to M.Kuzmin's verse as means of study of poet's idiostyle.

Authors' lexicography, verse study, linguistic poetics, idiostyle

The article describes "The Concordance to M. Kuzmin's verse", V. 1—3. Structure of the concordance is described, the possibilities to use Concordance, Rhyme Dictionary, Word Frequency Dictionary, Metrical Dictionary for the study of poet's individual style is described.

V. V. Vinogradov Institute of Russian Language, annagik@yandex.ru

N. V. Pertsov, I. A. Pilshchikov (Moscow-Tallinn). On the textology of the verse of Pushkin's epoch.

written form of the language, modernization of the orthography, functional significance of the orthography, graphic appearance of poetic texts

The paper demonstrates the functional significance of different elements of the Russian pre-reform orthography and punctuation. Some examples (mainly of the Golden age of the Russian poetry) are given which show that the graphic appearance of a poetic text may be intimately related with its plan of content. These examples point to the fact that it is necessary to maintain the original regime of the orthography and punctuation of the classic text for its authentic rendering and correct apprehension.

N. V. Pertsov, Russian Language Institute of the Russian Academy of Science; npertsov@rambler.ru

I. A. Pilshchikov, Institute of the World Culture of the Moscow State University; the Tallinn University; pilshch@mail.ru

COMPARATIVE METRICS

L. Pszczolowska (Poland). On the Ukrainian translation of Mickiewicz's drama, «Dziady».

Peculiarities of Polish and Ukrainian verse and style, showed through the comparison of the original and the translation.

L. Pszczolowska up to her death worked in the Polish institute of literary studies, Polish Academy of Sciences.

N. V. Kostenko (Ukraine). On T. G. Shevchenko's rhyme.

Rhyme, Ukrainian verse

Thorough and detailed description of Shevchenko's rhyme.

T. Shevchenko Kiev National University, yaryna.yaryna@gmail.com (for N. V. Kostenko)

V. P. Ragojska (Belorussia). Janka Kupala — a writer of classical sonnets.

An article on sonnets of the Belorussian poet Janka Kupala.

Minsk State University, v.rahoisha@tut.by

O. I. Fedotov (Russia). Dactyl and hexameter in the metrical repertoire of Nabokov.
Nabokov's verse, dactyl, hexameter

Moscow Pedagogical University, o.fedotov@rambler.ru

E. A. Tolpina (Germany). Strokes towards the portrait of free verse of the XX century (French-language poetry of Algeria).

Free verse, French-language poetry, Algeria poetry

Free verse in Algeria, written in French.

Goettingen University, tolpina@web.de

TRADITIONS AND PROBLEMS OF MODERN VERSE

A. Stepanov (Tver). About on the “scratching” verse by A. Barkova (The Collection “Woman”).

ideological aspect, the proletariat poetics, the roughness of the form, non-professional authorship, “rayoshnick”, “tactovick”

The subject under the survey is Anna Barkova's verse in the “Woman” collection. It is viewed upon within the socio-cultural context and against the background of the transformations taking place in the Russian poetic verse system. Renouncing the current aesthetic conventions and creating “unskillful” verses, Barkova found herself in the epicenter of the poetic quest which was underway in the beginning of the XX century.

Tver State University, poetics@yandex.ru

N. N. Simanovskaya (Klueva) (Moscow). Metrical and rhythmical organization of Russian rock-poetry.

Meter, rhythm, rock-poetry

The study of meter and rhythm using a yet little studied material — modern rock poetry.

Russian University for the Humanities, natklyuewa@mail.ru

L. V. Zubova (St. Petersburg). Enjambement in the poetry of Marina Tsvetaeva.

Enjambement, run-on line

Enjambement in M. Tsvetaeva's poetry.

Petersburg State University, L-Zubova@yandex.ru

G. Utgof (Tallin). Once more about earlier Majakovsky verse.

Rhythm, segmentation, Majakovsky

Rhythm and segmentation of earlier Mayakovsky verse.

Tallin University, utgof@tlu.ee

S. I. Kormilov (Moscow). Russian metrical prose of the 1960—1990.

Prose rhythm, metrical prose

Organization of metrical prose of the end of the XX century is studied.

Moscow State University, profkormilov@mail.ru

STATISTICS AND COMPUTER ANALYSIS

A. V. Prokhorov (Moscow). Statistic analysis of a verse text.

Stress profile, average curve of stressing, correlation diagram, paired, partial and multiple correlation coefficients

An introduction to statistical analysis of a verse text taking as an example rhythm of iambic tetrameter of the XVIII — the beginning of XX century.

Moscow State University, a.prokhorov@inbox.ru

D. V. Sichinava (Moscow). Poetic subcorpus of the National corpus of the Russian Language: some examples of search of verse study information.

National corpus of the Russian language, poetic subcorpus, automatic verse study analysis

The possibilities of the use of poetic subcorpus of the National corpus of the Russian language for verse study analysis are described.

V. V. Vinogradov's Institute of Russian Language, mitrius@gmail.com.

I. A. Pilshikov, A. S. Starostin (Moscow-Tallinn). Automatic recognition of meter: problems and solutions.

linguistic and metrical analysis, automated text analysis, automated metre recognition

This article discusses the theoretical grounds of, and practical solutions for automated recognition of verse meters.

Institute of World Culture of the Moscow State University; Tallinn University, pilshch@mail.ru

FROM THE HISTORY OF VERSE STUDY

O. Brik. Rhythm and Syntax. Introductory note, preparation of the text and notes of M. V. Akimova.

Syntax of verse

O. Brik in his works predicted many trends of modern verse study. The famous work "Rhythm and Syntax" — one of the first works on the syntax of verse, which has become one of the important parts of modern verse study. The work is accompanied by the interesting and substantial commentary of M. V. Akimova.

M. V. Akimova, Institute of World Culture of the Moscow State University, aquimova@mail.ru

Constantly renewed information on places of work and e-mail addresses of authors is presented at the sight www.verse-study.ru.

ПРАВИЛА ДЛЯ АВТОРОВ «СЛАВЯНСКОГО СТИХА»

Правила предоставления рукописи

1. Материалы для публикации отбираются на основе анонимного независимого рецензирования и решения редколлегии. Все публикации для авторов бесплатны.

2. Рукопись предоставляется в электронном виде по адресу skulacheva@yandex.ru и в двух распечатанных экземплярах. Файлы с иллюстрациями следует предоставлять отдельно. Также просьба прикладывать нестандартные шрифты, если такие использовались.

3. В сопроводительном письме должны быть указаны сведения об авторе: ФИО полностью, город, страна, место работы, занимаемая должность, ученая степень, домашний адрес, телефон, электронный адрес.

5. Непринятые рукописи не возвращаются. Авторам высылается мотивированный отказ в публикации.

6. К статье прилагаются на отдельном листе (отдельным файлом в электронной версии): фамилии авторов и название статьи на английском языке, ключевые слова по-русски и по-английски, аннотация по-русски и по-английски, место работы (по-русски и по-английски), электронный адрес (или любой другой контакт для связи читателей с автором).

Основные правила оформления текста статьи

1. Текст статьи должен быть предоставлен в формате Microsoft Word for Windows. Размер шрифта — 12, размер межстрочного интервала — полуторный. Название статьи и заголовки первого уровня набираются полужирными прописными символами. Заголовки более низких уровней оформляются в обычном регистре. Все заголовки выравниваются по центру.

2. Примеры в тексте статьи принято давать курсивом, а их переводы в одинарных кавычках или в кавычках-елочках.

3. Для смысловых выделений используется полужирный шрифт.

5. Кроме того, обращаем Ваше внимание, что инициалы не разделяются пробелом, а между инициалами и фамилией просьба ставить неразрывный пробел.

6. Сноски должны быть постраничными.

7. В тексте статьи ссылки на работы заключаются в квадратные скобки: [Иванов 1998]. После года выпуска можно поставить двоеточие и указать номер(а) страниц(ы): [Иванов 1977: 35; Петров 1988: 35—50; Сидоров 1999: 35, 45, 50]. Во избежание недоразумений укажите инициалы автора: [Кибрик А.Е. 2001; Кибрик А.А. 2003]. Если в библиографии упоминается несколько работ одного автора за один и тот же год, нужно использовать буквенные уточнения: [Иванов 1998а; 1998б]. Ссылка на конкретный том многотомного издания дается следующим образом [Иванов 1998, 2: 231—235], где 2 — номер тома.

ОСНОВНЫЕ ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ БИБЛИОГРАФИИ

1. Список использованной литературы дается в конце статьи и упорядочивается по алфавиту

2. Библиография оформляется следующим образом:

Фамилия год — *Фамилия И.О.* Название монографии. Город, год.

Фамилия год — *Фамилия И.О.* Название статьи // Название журнала. Год. №. С.

Фамилия год — *Фамилия И.О.* Название статьи // Название сборника. Том (*если есть*). Город, год. С.

Итак, в списке нужно указать «код работы» (фамилия, год выхода цитируемой работы). Если авторов больше двух, допустимо упомянуть только одного автора плюс выражение типа «и др.» или «et al.». Далее через длинное тире дается полная ссылка на работу: курсивом выделяются инициалы и фамилия автора, после точки (уже прямым шрифтом) дается название работы. Если это монография, то после названия ставится точка и сообщается место и год издания, например:

Успенский 1994 — *Успенский Б.А.* Краткий очерк истории русского литературного языка (XI—XIX вв.). М., 1994.

Если это статья, то после двойной косой черты (//) следует название журнала или выходные данные сборника, а также номера страниц, например:

Трубецкой 1990 — *Трубецкой Н.С.* Общеславянский элемент в русской культуре // ВЯ. 1990. №2. С. 12—17.

Фамилия редактора и/или переводчика указывается после одинарной косой черты (/).

Ярхо 2006 — *Ярхо Б.И.* Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы / Изд. подгот. М.В. Акимова, И.А. Пильщиков, М.И. Шапир; Под общей ред. М.И. Шапира. М.: 2006.

«Кодом» сборника или иного аналогичного издания может быть фамилия редактора (или редакторов) или сокращенное название сборника:

Greenberg 1978 — *J. Greenberg* (ed.). *Universals of human language*. V. I. Method and theory. Stanford (California), 1978.

Universals 1978 — *Universals of human language*. V. I. Method and theory. Stanford (California), 1978.

ОСНОВНЫЕ ПРАВИЛА ПРЕДОСТАВЛЕНИЯ ЭЛЕКТРОННОЙ ВЕРСИИ ГРАФИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА

1. Для растровых рисунков нужно использовать формат TIF с разрешением 600 dpi, 256 оттенков серого или jpg.

2. Векторные рисунки должны предоставляться в формате программы Adobe Illustrator или в формате EPS.

3. Для фотографий следует использовать формат TIF не менее 300 dpi или jpg.

4. Если программа не является распространенной, то желательно дополнительно сохранить файлы рисунков в формате EPS.

5. Графические файлы должны быть поименованы таким образом, чтобы был понятен порядок их расположения. Каждый файл должен содержать один рисунок.

СЛАВЯНСКИЙ СТИХ

Корректор Л. Голунова
Оригинал-макет подготовил Б. Абакумов

Подписано в печать 12.12.2012. Формат 70×100 1/16.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная, гарнитура Таймс.
Усл. печ. л. 46. Тираж 400 экз. Заказ №

НП «Рукописные памятники Древней Руси».
№ госрег. 1067746430102.
Phone: **959-52-60** e-mail **Lrc.phouse@gmail.com**
Site: **<http://www.lrc-press.ru>, <http://www.lrc-lib.ru>**

*

Оптовая и розничная реализация — магазин «Гнозис».
Тел. 8-499-255-77-57-01, e-mail: gnosis@pochta.ru
Костюшин Павел Юрьевич (с 10 до 18 ч.).
Адрес: г. Москва, пер. Турчанинов, д. 4 (м. «Парк культуры»)