



ЯЗЫК . СЕМИОТИКА . КУЛЬТУРА



М. Л. Гаспаров

ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ

Том III

О СТИХЕ



«ЯЗЫКИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ»

Москва 1997

ББК 80 я 44
Г 22

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(РГНФ)
проект 96-04-16118

Гаспаров М. Л.

Г 22 Избранные труды, том III. О стихе. — М.: «Языки русской культуры», 1997. — 608 с., 1 вклейка.

ISBN 5-7859-0011-4

М. Л. Гаспаров — автор трех монографий, хорошо известных специалистам: «Современный русский стих», «Очерк истории русского стиха», «Очерк истории европейского стиха». Эти обобщающие очерки потребовали долгих подготовительных и параллельных работ по отдельным вопросам — иногда очень широким, как «Русский народный стих и его литературные имитации» (подсчитаны особенности рифм 300 поэтов), иногда очень конкретным, как «Рифма Маяковского» (вскрываются 20 опечаток в текстах Маяковского — с цифрами доказывается, что поэт не мог так рифмовать) или как «Фригийский стих на вологодской почве» (о русских имитациях одного редкого, но выразительного античного стихотворного размера). Отдельные статьи посвящены стиху Блока, Ахматовой, Мандельштама, Пастернака, Хлебникова, русскому и французскому (!) стиху Цветаевой, темам «Брюсов-стихoved и Брюсов-стихотворец», «Белый-стихoved и Белый-стихотворец». В конце тома — библиография работ М. Л. Гаспарова за 40 лет.

ББК 80 я 44

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

Except the Publishing House (fax: 095 246-20-20, E-mail: lrc@koshelev.msk.su) the Danish bookseller firm G·E·C GAD (fax: 45 86 20 9102, E-mail: slavic@gad.dk) has an exclusive right on selling this book outside Russia.

Право на продажу этой книги за пределами России, кроме издательства «Языки русской культуры», имеет только датская книготорговая фирма G·E·C GAD.

ISBN 5-7859-0011-4

© М. Л. Гаспаров, 1997
© А. Д. Кошелев. Серия «Язык. Семиотика. Культура», 1995
© В. П. Коршунов. Оформление серии, 1995

СОДЕРЖАНИЕ

<i>От автора</i>	7
Вероятностная модель стиха	9
Оппозиция «стих — проза» и становление русского литературного стиха	40
Русский народный стих и его литературные имитации	54
Русский силлабический тринадцатисложник	132
Материалы к ритмике русского четырехстопного ямба XVIII века	158
Строфический ритм в русском четырехстопном ямбе и хорее	181
Легкий стих и тяжелый стих	196
Русский ямбический триметр	214
Русский гексаметр и иные национальные формы гексаметра	234
Фригийский стих на вологодской почве	259
Русский «Молодец» и французский «Молодец»	267
К географии частушечного ритма	279
Эволюция русской рифмы	290
<i>Приложение:</i> Рифма Блока	326
Строфика нестрофического ямба в русской поэзии XIX века	340
Строфическая традиция и эксперимент	366
Брюсов-стихoved и Брюсов-стихотворец	399
Белый-стихoved и Белый-стихотворец	423
<i>Приложение:</i> «Шут» А. Белого и поэтика графической композиции	439
Блок в истории русского стиха	449
1905 год и метрическая эволюция Блока, Брюсова, Белого	469
Стих Анны Ахматовой	476
Стих О. Мандельштама	492
Стих Б. Пастернака	502
<i>Приложение:</i> Рифма и жанр в стихах Б. Пастернака	518
Стих поэмы В. Хлебникова «Берег невольников»	524
Рифма Маяковского: двадцать конъектур	539
Иноязычная фоника в русском стихе	551
Л и т е р а т у р а	574
<i>Список трудов М. Л. Гаспарова</i>	584

ОТ АВТОРА

Мне пришлось написать три большие книги о стихосложении: «Современный русский стих» (1974), «Очерк истории русского стиха» (1984) и «Очерк истории европейского стиха» (1989). Все они потребовали очень больших подготовительных работ, потому что некоторые описываемые области стиха оказались почти не исследованы. Часть этих специальных разработок собрана в этой книге. Не вошли сюда статьи по двум самым интересным темам: во-первых, «Метр и смысл», о семантике русских стихотворных размеров, и, во-вторых, «Лингвистика стиха», о взаимосвязи ритма и рифмы, с одной стороны, и синтаксиса, морфологии, фонетики стихотворной речи, с другой стороны. Для них, вероятно, потребуются отдельные книги. Заниматься стиховедением я начал сорок лет назад, когда эта наука в России только начинала оживать после тридцати лет несуществования; я был участником того обновления, которое она пережила за это время благодаря трудам старших и младших ученых: С. П. Боброва, В. М. Жирмунского, А. Н. Колмогорова, К. Ф. Тарановского, С. М. Бонди, А. П. Квятковского, М. П. Штокмара, В. С. Баевского, Дж. Бейли, К. Д. Вишневского, С. И. Гиндина, М. М. Гиришмана, А. Л. Жовтиса, Вяч. Вс. Иванова, М. А. Красноперовой, А. В. Прохорова, П. А. Руднева, Дж. Смиты, М. Г. Тарлинской, В. Е. Холшевникова, Т. Шоу и других. Мне хотелось бы, чтобы этот сборник стал памятью о нашем общем деле.

ВЕРОЯТНОСТНАЯ МОДЕЛЬ СТИХА (английский, французский, итальянский, испанский, латинский стих)

1. «Русский метод». Этим термином Дж. Бейли стал обозначать для краткости применение точных подсчетов при исследовании стиха [Bailey 1975, 9—17]. Действительно, хотя для решения отдельных проблем хронологии и атрибуции стихотворных памятников (преимущественно античных и средневековых) подсчеты такого рода широко использовались еще в XIX в., но в основу систематической разработки теории и истории стиха в целом подсчеты впервые были положены лишь в XX в., и первым решающим шагом было исследование Андрея Белого о русском 4-ст. ямба [Белый 1910]. После этого статистические методы в стиховедении продолжали развиваться и совершенствоваться прежде всего русскими учеными, затем польскими, чешскими, югославскими и болгарскими (см. программы: [Levý 1965, Тарановский 1966]). Но за пределами славистики они применялись лишь спорадически.

Когда говорят «статистические методы в стиховедении», то под этим обычно понимают подсчет каких-нибудь метрических явлений в стихах разных произведений, авторов, эпох и сопоставление полученных результатов между собой. Так, исследователи русского ямба подсчитывали обычно частоту пропусков ударения («пиррихийев») и сверхсхемных ударений («спондеев») на каждой стопе стиха; для английского ямба и других размеров такое исследование сделала М. Тарлинская [Tarlinskaja 1979]. Это дает достаточную характеристику индивидуально-ритма отдельных поэтов и исторической эволюции ритма всей поэзии в целом. Но этим не исчерпываются возможности применения математических методов к изучению стиха.

Еще интереснее сравнивать ритм поэта не с ритмом другого поэта, а с естественным ритмом языка. Это позволяет различить, какие особенности стиха возникают стихийно и какие (на их фоне) порождены творческой волей поэта. Здесь реальный стих сопоставляется не с реальным же стихом, а с теоретически построенной моделью стиха. Таких моделей есть две: статистическая и вероятностная.

Статистическая (или речевая) модель стиха строится просто. Из какого-нибудь прозаического текста извлекаются подряд все случайные словосочетания, укладывающиеся в ритм (например) 4-ст. ямба. Такие выборки могут делаться или совсем механически, начинаясь и кончаясь в любом месте предложения, или с некоторыми синтаксическими ограничениями, чтобы выхватываемые слова имели хотя бы минимальную смысловую законченность и синтаксическую связность. Мы

получим набор строчек, который можно считать образцом естественного, спонтанного ритма данного размера. Подсчитав в нем частоту пропусков ударений (или сверхсхемных ударений, или словоразделов и т.д.) на каждой «стопе», мы можем сравнить с этим подсчеты по любому реальному стиху. Если обнаружатся отклонения, то их и следует отнести за счет поэтической специфики стихотворного ритма. Недостаток этой модели в том, что на самом деле здесь стихотворный ритм сравнивается не с отвлеченным языковым ритмом, а (по существу) с ритмом прозы, в котором могут быть свои специфические закономерности, нам неизвестные. Поэтому стиховеды обычно предпочитают другую модель стиха — вероятностную.

Вероятностная (или языковая) модель стиха строится в предположении, что в естественном языке слова ритмически независимы друг от друга. В таком случае вероятность встретить в тексте такое-то сочетание слов равна произведению вероятностей этих слов, взятых отдельно. Исходя из этого, можно рассчитать вероятность всех словосочетаний, укладывающихся в ритм данного размера, и затем сопоставить пропорции этих вероятностей с пропорциями таких словосочетаний в реальном стихе. Этот способ построения модели стиха был предложен филологом Б. Томашевским в 1917 г. [Томашевский 1929, 94—137] и усовершенствован математиком А. Н. Колмогоровым в начале 1960-х годов. Вычисленные этим способом вероятностные модели оказываются очень сходны со статистическими моделями, вычисленными способом, описанным выше. Небольшое отклонение статистических моделей от вероятностных, может быть, объясняется возмущающим действием специфического ритма прозы; этот интересный вопрос пока еще удовлетворительно не изучен [Холшевников 1973].

2. Построение модели. Вероятностная модель стиха строится в шесть приемов (ср. Červenka, Sgallova 1967).

(1) Мы подсчитываем частоту различных типов фонетических слов в языке: какую часть языка составляют 1-сложные слова, какую — 2-сложные с ударением на 1-м слоге, какую — 2-сложные с ударением на 2-м слоге и т. д. Здесь самое важное — найти правильную трактовку двойственных (преимущественно служебных) слов, которые могут звучать и как ударные, и как безударные (т. е. проклитики и энклитики). Русские стиховеды обычно следуют принципу: на сильных позициях стиха (иктах) такие слова считаются ударными, на слабых — безударными, если только это не противоречит смыслу стиха. Это позволяет избежать как педантского форсирования каждого словечка, так и декламаторских интонационных вольностей. Очень важно, чтобы акцентуационные принципы разных исследователей были согласованы: только тогда их результаты будут соизмеримы.

(2) Составляем список словосочетаний, укладываемых в ритм исследуемого размера. Словосочетания, различающиеся расположением ударений на сильных местах, называются «ритмическими вариациями»; различающиеся наличием ударений на слабых местах — «сверхсхемноударными вариациями»; различающиеся только расположением границ между фонетическими словами — «словораздельными вариациями». Здесь самое важное — полностью учесть все практически употребительные комбинации и сознательно оставить в стороне ритмические раритеты, которые только загромоздили бы картину. В предлагаемом списке вариаций английского 4-ст. ямба (табл. 6) учтены 7 ритмических вариаций (нумерация их — та же, какая принята для русского 4-ст. ямба), в них 38 словораздельных вариаций, а с допущением сверхсхемных ударений на 1-сложном слове в начале строки — еще столько же сверхсхемноударных вариаций. Этот список мог бы быть еще расширен, если допустить ряд ритмических вариаций с пропуском ударения на последней стопе и ряд сверхсхемноударных вариаций с ударениями на 3, 5 и 7 слогах строки. Думается, что для первого подступа это упрощение простительно.

(3) Перемножаем вероятности ритмических типов слов, входящих в каждое ямбическое словосочетание, и получаем вероятность встречаемости этого словосочетания (этой словораздельной вариации) в целом. Например, словораздельная вариация 1.7 состоит из 3-сложного слова с ударением на 2-м слоге, 2-сложного с ударением на 1-м слоге, 2-сложного с ударением на 2-м слоге и 1-сложного. Вероятность встретить в тексте каждое из них порознь равна (по табл. 1) соответственно 0,121, 0,132, 0,188 и 0,213. Вероятность встретить в тексте их подряд равна произведению от перемножения этих четырех чисел, т. е. 0,000639. Это значит, что если механически перебрать 1 000 000 четырехсловных комбинаций из потока слов английского языка, то 639 из них дадут подборку слов перечисленных ритмических типов, из которых можно составить строку 4-ст. ямба.

(4) Этим способом мы вычисляем вероятность встречаемости для каждой из 38×2 словораздельных вариаций, предусмотренных нами в табл. 6. Результаты складываем; в сумме получаем 0,045895. Это значит, что из 1 000 000 случайных словосочетаний в потоке речи 45 895 (т. е. приблизительно 1 из 22) будут пригодны для составления строки 4-ст. ямба.

(5) От этой суммы мы вычисляем, какой процент составляет каждое слагаемое. Например, доля показателя нашей словораздельной вариации 1.7 (вместе с ее сверхсхемноударной разновидностью) будет равна $(0,000639 + 0,000148) : 0,045895 = 0,0171 = 1,71\%$. Это значит, что если бы 4-ст. ямб писался только по естественным языковым закономерностям, то на 1000 строк такого ямба встретилося бы 17 строк типа 1.7. С

этой цифрой мы и сравниваем реальную частоту такой вариации у исследуемых поэтов. Если расхождение будет невелико, то можно считать, что данный поэт при пользовании данной формой руководствуется только естественным материалом языка, т. е. эстетически она ему безразлична. Если расхождение будет значительно, то приходится признать, что поэт систематически (пусть даже подсознательно) предпочитает данную вариацию или избегает ее, т.е. ощущает ее как особенно благозвучную или особенно неблагозвучную; это и есть то, что мы назвали «специфически художественной тенденцией». Например, у Браунинга доля нашей вариации 1.7 равна 2,3%, т. е. ненамного больше; это значит, что Браунинг к ней равнодушен. А у Теннисона доля ее равна 5,1%, отклонение значительное; это значит, что Теннисон явно предпочитает ее другим. Почему он это делает, можно будет сказать, когда все такие авторские отклонения от «естественного» ритма будут выявлены и приведены в систему.

(6) Оперировать при сравнении такими маленькими объектами, как отдельная словораздельная вариация, может быть рискованно: расхождения могут оказаться случайными. Поэтому обычно сравниваются целые группы таких минимальных вариаций, объединенных по разным признакам: а) по расположению схемных ударений, б) по расположению сверхсхемных ударений, в) по расположению словоразделов. Например, подсчитывается «кривая ударности» («профиль ударности»): частота наличия ударений на I стопе (сумма ритмических вариаций 1, 3, 4 и 7), на II стопе (сумма вариаций 1, 2, 4 и 6) и т. д., отдельно для модели и для сравниваемого реального стиха. Расхождения между моделью и реальным стихом становятся при таком рассмотрении виднее, чем при взгляде на каждую вариацию в отдельности.

(6а) При таких сопоставлениях может возникнуть еще одно затруднение. В стихе, как правило, ударения стоят гуще, чем в прозе: это подчеркивает его ритмичность. Это самое общее различие может помешать заметить более тонкие различия — например, в распределении ударений по стопам. Чтобы избежать этого, можно рассчитать модель, приведенную к ударности текста. Это делается так. Например, в теоретической модели 4-ст. ямба 4-ударные строки (1 ритмическая вариация) составляют 17%, 3-ударные (2, 3 и 4 ритмические вариации) — 57%, 2-ударные (5, 6 и 7 ритмические вариации) — 26%; в среднем на 100 строк — 291 ударение. В реальном 4-ст. ямбе Теннисона и Браунинга (берем средний показатель для двух поэтов) 4-ударные строки составляют целых 43%, 3-ударные — 48%, 2-ударные — 9%; в среднем на 100 строк — 334 ударения. Чтобы уравнивать эту разную степень ударности, мы принимаем, что соотношение 4-, 3- и 2-ударных вариаций в теоретической модели такое же, как в реальном стихе, но пропорции ритмических вариаций среди 3-ударных (2:3:4) и среди 2-ударных (5:6:7)

остаются такими же, как в модели. Сделав пересчет, получаем такие пропорции семи ритмических вариаций (в процентах):

	Модель	Реальный стих	Приведенная модель
4-уд.вариация 1	17	43	43
3-уд.вариация 2	14	14	12
3	22	16	18
4	21	18	18
В с е г о 3-ударных	57	48	48
2-уд.вариации 5	2	0,5	1
6	18	8	6
7	6	0,5	2
В с е г о 2-ударных	26	9	9

В таблицах, где будут приводиться данные не по обычной, а по приведенной модели, слово «модель» будет отмечаться звездочкой.

3. Исходный ритмический словарь (табл. 1—5). Для расчета ритмического словаря английского языка было взято приблизительно по тысяче слов из «Робинзона Крузо» Дефо (т. I), «Странствий Гулливера» Свифта (IV, 1), «Тристрама Шенди» Стерна (II, 15), «Айвенго» В. Скотта (1, 2), «Больших ожиданий» Диккенса (гл. 19), «Ярмарки тщеславия» Теккерея (гл. 52) и «Посланников» Г. Джеймса (гл. 11) — всего 6817 фонетических слов. Подсчет сделан А. С. Сафаровой по тем же акцентуационным принципам, которыми пользовалась в своей монографии М. Тарлинская.

Для расчета ритмического словаря французского языка было взято по 900—1300 слов из Расина (предисловия к трагедиям), Мольера («Мнимый больной»), Вольтера («Кандид») и Бальзака («Полковник Шабер») — всего 4278 фонетических слов.

Для расчета ритмического словаря итальянского языка было взято по 200 слов из 10 прозаиков разных веков (Боккаччо, Саккетти, Банделло, Грацини, Гоцци, Альфьери, Пеллико, Кардуччи, Верга, Д'Аннунцио), всего 2000 фонетических слов.

Для расчета ритмического словаря испанского языка взята 1000 слов из «Дон-Кихота» Сервантеса (I, 8). Ритмический словарь португальского языка не рассчитывался, и показатели стиха Камозенса сопоставлялись с той же испанской моделью; может быть, для первого подступа это простительно.

Для расчета ритмического словаря латинского языка было взято по 1000 слов из «Сатирикона» Петрония и «Исповеди» Августина, всего 2000 фонетических слов.

Цифры по отдельным авторам внутри каждого языка обнаруживают достаточную однородность, поэтому можно надеяться, что для предварительных разведок они надежны. Но, конечно, надежность эта будет тем выше, чем обширней и однороднее выборка; поэтому в дальнейшем потребуются дополнительные подсчеты и более математически строгие проверки материала на однородность.

4. Английский 4-ст. ямба и 4-ст. хорей (табл. 6—10). Для разбора ямба было взято 1400 строк из поэмы Теннисона «In memoriam» (350 строф с рифмовкой АВВА) и 1000 строк из стихов Браунинга (из сборников «Драматическая лирика», «Драматические романы» и поэмы «Пасха»), для разбора хорея — первая 1000 стихов из «Песни о Гайавате» Лонгфелло. Строки с пропуском ударения на последней стопе пропускались, так как соответственные ритмические вариации не были предусмотрены нашей моделью; как известно, у этих поэтов они довольно редки. Этим объясняется то, что ударность IV стопы у нас — 100%, а в подсчетах Тарлинской и Бейли — немного меньше. Из таблиц явствует:

а) Ритм схемных ударений в реальном стихе полноударнее, чем в модели: 4-ударная 1 ритмическая вариация употребляется чаще вероятности, 2-ударные ритмические вариации — реже вероятности. В I—II строках четверостишия полноударность больше всего, в IV строке — меньше всего: ритм как бы облегчается от начала к концу строфы. В русском стихе тенденции те же [см. Шенгели 1960, 169—186].

б) Ритм схемных ударений в модели ямба — ровный, в модели хорея — альтернирующий (I стопа слабоударна, II — сильно, III — опять слабо, IV — опять сильно). В реальном хорея эта альтернация еще более усиливается (I и III стопы еще слабей, II — еще сильней); в реальном ямбе — по крайней мере намечается (и у Теннисона, и у Браунинга II стопа хоть немного сильнее, чем I и III). Статистика Бейли по Теннисону [Bailey 1975, 28] этого не показывает: может быть, его выборка в 364 стиха для этого недостаточна; показатели Тарлинской [Tarlinskaja 1976, табл. 25] ближе к нашим. (В русском стихе тенденция к альтернирующему ритму развилась гораздо сильнее, но тоже в 4-ст. хорея раньше и больше, чем в 4-ст. ямбе [см. Тарановский 1953; Гаспаров 1984].)

в) Ритм сверхсхемных ударений в ямбе идет по убывающей от первого до последнего слабого места (это отмечено еще Тарлинской и Бейли). У Браунинга сверхсхемных ударений значительно больше, чем у Теннисона: это главная разница их ритмических манер. Ударность на начальном слабом месте у Браунинга больше вероятности, у Теннисона значительно меньше. Но у Браунинга это повышение достигается за счет лишь двух ритмических форм, 2-й и 6-й с их сдвигами начального ударения; в остальных формах даже Браунинг держится ниже вероятности. (В русском и немецком ямбе тоже излюбленным местом сверхсхемных ударений является I стопа.)

Ритм сверхсхемных ударений в хорее дает неожиданные повышения на II и на IV стопе, т. е. на последнем слабом слоге каждого полустишия; на II стопе две трети их энклитичны, на IV стопе энклитичны все. Никаких аналогий этому в русском или иных известных нам силлабо-тонических стихосложениях нет.

г) В ритме словоразделов те формы, которые преобладают в модели, еще больше преобладают в реальном стихе: в 1-сложных междуударных интервалах усиливается мужской словораздел и ослабляется женский, в 3-сложных усиливается женский и ослабляются мужской (обычно в меньшей степени) и дактилический (обычно в большей степени). Это происходит как в 4-ст. ямбе, так и в 4-ст. хорее. (В русском стихе тенденция та же в 1-сложных интервалах и в 3-сложных интервалах 3-й ритмической вариации, но несколько иная в 3-сложных интервалах 4-й ритмической вариации [см. Гаспаров 1974, 207—212].)

Таковы отклонения английского стиха от естественного языкового ритма. Они порождены спецификой стиха, т.е. его установкой на эстетическую ощутимость; они обнаруживают те же тенденции, что и в русском стихе (но в значительно меньшей степени, чем в русском); они художественно используются и Теннисоном, и Браунингом, и Лонгфелло, причем во многом каждым по-своему. Проведя систематическое сопоставление модели с реальным стихом других поэтов и других размеров, можно надеяться расширить и уточнить наши познания о структуре английского стиха.

5. Средневековый латинский 4+3-ст. хорей («15-сложник 8+7»). Это — популярный размер средневековой гимнической (и не только гимнической) поэзии: «Pange, lingua, gloriosi proelium certaminis...». До последней четверти XIX в. считалось, что это — силлабо-тонический хорей, сложившийся на рубеже античности и средневековья на основе античного квантитативного трохеического тетраметра («квадратный стих») в результате стихийной замены долгих слогов ударными слогами. В конце XIX в. В. Мейер обратил внимание на многочисленные сдвиги ударений и перебои ритма в этом размере и заявил, что размер должен считаться не силлабо-тоническим, а силлабическим: 15-сложником из двух полустиший по 8 и 7 слогов, с женским окончанием в первом и дактилическим во втором [Meuer 1905]. Это определение держится до сих пор. Однако можно спросить: достаточно ли количество этих перебоев ритма, чтобы говорить не о «силлабо-тоническом стихе с отступлениями к силлабике», а о «силлабическом стихе с тенденцией к силлаботонике»? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо обратиться к сопоставлению реального стиха с теоретическими моделями.

Мы рассчитали три теоретические модели для 15-сложного латинского стиха (8ж+7д): А — чисто-силлабическую, в предположении, что внутри полустиший возможны любые сочетания слов, независимо от