

Совместная работа Найджела Фабба и Морриса Халле представляет собой изложение метрической теории, над которой авторы работали в течение нескольких десятилетий. Предлагаемая теория призвана обобщить представления о метре во всех известных системах стихосложения, подчинить разнообразный материал, обнаруживаемый в разных поэтических традициях, единой интерпретации. Состоятельность теории проверяется на типологически богатом материале, среди которого английская силлабо-тоника, южно-романская и французская силлабика, древнегреческая, древнеиндийская и арабская квантитативная метрика, народное латышское стихосложение, стихотворная часть Ветхого Завета и еще ряд метрических систем, рассмотренных менее подробно.

Моррис Халле (р. 1923 г.), заслуженный профессор Массачусетского технологического института, – личность поистине легендарная. Родом из Латвии, он переехал в США в 1940 г., обучался в Колумбийском университете под руководством Р. Якобсона. Халле известен, в частности, как один из авторов универсальной акустической классификации звуков (вместе с Р. Якобсоном и Г. Фантом, 1952 г.), как один из родоначальников генеративной фонологии, автор новаторских работ «Fundamentals of language» (1956 г.; вместе с Р. Якобсоном) и «The sound pattern of English» (1968 г.; вместе с Н. Хомским). В последние десятилетия научная деятельность Халле продолжает оставаться весьма активной: особенно значимы его работы в области исследования просодии [Halle, Vergnaud 1987], на результатах которых, пересмысленных на ином материале, во многом, и строится данная книга.

В первой главе излагается оригинальный формализм получения соответствия между некоторой стихотворной строкой и ее метрической схемой, включающий встроенную процедуру проверки на «метричность». Этот формализм призван отражать механизм перцепции сти-

хотворной строки, однако отметим, что также он может применяться и для автоматического определения стихотворного метра. Следующие разделы книги посвящены конкретным системам стихосложения и их анализу. Наиболее подробно рассматривается английское стихосложение в его двух вариантах – «правильном» (strict) и «расшатанном» (loose). Разница между ними примерно соответствует разнице между русской силлабо-тоникой, с одной стороны, и дольником/тактовиком, с другой. В качестве приложения стоит рассматривать главу о метрической поэзии Ветхого Завета: в ней не используется тот метод анализа, что актуален для остальных частей книги, но содержится много интересных наблюдений общего характера.

Для ограничения круга рассматриваемых явлений авторы делят поэзию на *метрическую* и *неметрическую*. К неметрической поэзии относится два типа стиха: собственно *свободный стих* (free verse) и стих, соизмеримость внутри которого обеспечивается не длиной строки, а синтаксическим параллелизмом. В качестве примера текстов второй группы приводятся фрагменты из Ветхого Завета. Приведем этот пример в русском синодальном переводе (немного нами измененном):

Глас ^A вопиющего ^B
в пустыне ^C: приготовьте ^D путь Господу ^E,
прямыми сделайте ^D в степи ^C стези Богу
нашему ^E;
всякий дол ^A да наполнится ^B,
и всякая гора и холм ^A да понизятся ^B,
кривизны ^A выпрямятся ^B
и неровные пути ^A сделаются гладкими ^B;
и слава Господня ^A явится ^B,
и всякая плоть ^A узрит <это> ^B;
ибо уста Господни ^A изрекли ^B.

(Исаия 40, 3–5).

Заглавными надстрочными буквами отмечены границы синтаксических групп. Действительно в приведенном фрагменте присутствует заметная синтаксическая урегулированность. Десять строк библейского текста соответствуют пяти парам строк, состоящих из одинаковых синтаксических элементов. Первая и последняя строка составляют собой одну пару, остальные: 2–3, 4–5, 6–7, 8–9. Пара 1–10 состоит, соответственно, из субъекта (А) и предиката (В) – это же верно и для пар 4–5, 6–7 и 8–9. Отличается лишь пара 2–3, имеющая трехчастную синтаксическую структуру: обстоятельство (С), глагол (D) и его объект (Е) – в обеих строках пары эти элементы появляются в разных комбинациях (CDE–DCE).

Многими исследователями подчеркивалось, что синтаксический параллелизм являлся одной из древнейших форм стихотворной организации [Гаспаров 2001: 33], однако кажется, что в данном случае более значимым оказывается скорее особый культурный статус священной книги, чем отличие стиха от прозы как таковое¹. Синтаксический параллелизм (даже более жесткий, чем в приведенном отрывке) может встречаться и в прозе, почти обязательным он может быть в прозе риторической, да едва ли можно говорить о том, что в ветхозаветную эпоху существовало противопоставление стиха и прозы. При этом такой подход к анализу текстов, устроенных подобным образом, может отчасти оказаться продуктивным, например, при исследовании стиха Уитмена², имитировавшего библейскую манеру.

Другой тип неметрической поэзии по Халле и Фаббу – это *свободный стих*. Предполагается, что каждая строка свободного стиха строится по своим собственным правилам. Это заставляет вспомнить концепцию верлибра, как микрополиметрического центона, каждая строка которого строится по своим метрическим правилам и имеет сопутствующую семиотику [Шапир 1990: 113–114]³. Главной же особенностью этого типа свободного стиха при-

знается разделение на строки, что совпадает с мнением Гаспарова, полагавшего, что соизмеримость между строками свободного стиха обеспечивается заданным автором графическим разбиением [Гаспаров 2001: 14].

Авторы не дают эксплицитного определения *метра*, отмечая, что метрическая поэзия от неметрической отличается приблизительной соизмеримостью строк по длине, а *ритм*, в свою очередь, является побочным продуктом этой соизмеримости (с. 3)⁴. Для определения соизмеримости предлагается специальная процедура, которая в каком-то смысле является модификацией классической стопной теории, но заведомо охватывает более широкий класс случаев. В общих чертах, эта процедура выглядит следующим образом.

Каждому слогу в строке ставится в соответствие символ < * > (астериск). Далее при помощи специального набора итеративных правил множество астерисков разбивается скобками, которые могут быть левыми < (> или правыми <) >. Скобки группируют астериски специальным образом, а не захваченные ими астериски считаются несгруппированными. Размеченная подобным образом последовательность астерисков называется *гридлайн* (greedline). Расстановку вершин определяет набор итеративных правил, впервые приведенных в работе Идсарди [Idsardi 1992]⁵. Идсарди изучал закономерности расстановки побочных ударений в акцентных системах разных языков и пришел к выводу, что те акцентные системы, в которых существует побочное ударение, порождают побочные ударения одинаковым образом с точностью до нескольких параметров варьирования. Халле и Кейсер [Halle, Keyser 1999] впервые использовали модификацию этого формализма для характеристики метра в стихотворной строке.

Итак, итеративные правила действуют с одного из краев последовательности астерисков и имеют пять параметров варьирования, которые определяют результат их применения (с. 13):

1. Расстановка скобок начинается либо с края гридлайна, либо спустя один астериск, либо спустя два⁶;

⁴ Однако важно отметить, что само противопоставление *метра* и *ритма*, красной линией проходящее через книгу, в западном стиховедении не является таким общим местом, как в российском.

⁵ Также о формализме гридлайнов см., например [Prince 1983].

⁶ Не стоит смешивать этот интервал с *анакрусой* или *клаузулой*, т. к. он является скорее теоретическим конструктом, чем обобщением реально наблюдаемых закономерностей. То же касается и остальных правил.

¹ Ср. замечание М.Л. Гаспарова о верлибрических опытах Сумарокова: «заманчивым образцом для этого были псалмы, по содержанию ощущавшиеся как высочайшая поэзия, а по форме церковнославянского перевода – как явная проза» [Гаспаров 1984: 75].

² Стих Уитмена (как и, например, французского поэта Сен-Жон Перса), кажется, занимает некоторое промежуточное между прозой и стихом положение. Для обозначения этого круга явлений иногда используется термин «версэ» [Орлицкий 2002: 177–182].

³ Также ср. практически эквивалентное понятие *гетероморфного* стиха, предлагаемое Ю.Б. Орлицким [Орлицкий 2005].

2. Край последовательности (левый L или правый R), на котором начинается расстановка;
3. Тип скобки (левая L или правая R);
4. Интервал между двумя последовательными вставками (2 или 3 астериска);
5. Положение вершины в каждой группе (L или R – слева или справа от скобки).

После однократного «цикла» применения этого набора правил (с некоторыми фиксированными параметрами) к стихотворной строке порождается *гридлайн нулевого уровня*. Из него должен быть порожден *гридлайн первого уровня*, количество астерисков в котором соответствует количеству иктов в строке. Для его порождения вводится следующее правило: вершина каждой группы (т.е. примыкающая к скобке справа или слева по правилу 5) должна быть спроецирована на *гридлайн* следующего уровня. К порожденному таким способом *гридлайну* снова применяется тот же набор правил (но необязательно с теми же значениями параметров!) и так до тех пор, пока не будет порожден *гридлайн*, состоящий из единственного астериска.

Как мы видим, все *гридлайны*, кроме первых двух, порождаются из системных соображений, как бы контролируя правильность выбранной интерпретации стиха. Исключение, правда, составляют метры с цезурой, для которых неавтоматически порождается также *гридлайн* второго уровня (см. об этом ниже).

В приведенной процедуре остается одно слабое место – определение положения икта в *гридлайне* нулевого уровня, осуществляющее связь между приведенной теоретической схемой и конкретным стиховым материалом. Для решения этой проблемы вводится понятие *максимы*, т.е. такого метрически сильного слога, который совпадает с иктом (с. 19). Метрически сильные слоги различаются по качеству в разных системах стихосложения: в силлаботонике – это ударные, в квантитативной метрике – тяжелые слоги и т. д. После выделения *максимы* скобками (правыми или левыми – не важно) в *гридлайне* нулевого уровня запускается описанный набор итеративных правил, расставляющих дополнительные скобки в случае, если расстояние между максимами превышает три астериска. Далее для максим действует следующее правило: максима должна быть спроецирована на *гридлайн* первого уровня (с. 18). Кроме максим туда же по общему правилу проецируются и вершины, выделенные после применения итеративного правила.

Приведенный метод анализа метрики формулировался, судя по всему, на материале английской метрики, а затем его применение было экстраполировано на более широкий класс случаев. В английской метрике наиболее

распространены два класса метров, границы между которыми не вполне строги: силлаботонические и тонические (особенно, *дольник*). При этом первый класс метров выступает в гораздо более расшатанном варианте⁷, чем в русской и даже немецкой традициях и куда более сложен для анализа [Гаспаров 1989: 149–151].

В терминологии авторов книги силлаботонические метры называются *правильными* (*strict*); мы также будем придерживаться этого обозначения. Прежде всего, Халле и Фабб формулируют определение *максимы* для английского стиха: *максимой* является ударный слог многосложного слова (с. 19). В принципе, это определение совпадает с принятым для русского стиха определением икта. Исходя из этого, предполагается, что четыре основных силлаботонических метра различаются значениями параметров итеративных правил (1–5). Приведем значения этих параметров:

Ямб. Вставка непосредственно с правого края, правые скобки, бинарные группы, вершины справа.

Хорей. Вставка с левого края, левые скобки, бинарные группы, вершины слева.

Анапест. Вставка с правого края, правые скобки, тернарные группы, вершины справа.

Дактиль. Вставка с левого края, левые скобки, тернарные группы, вершины слева.

Английская силлабо-тоника не различает анапест и амфибрахий⁸, а хорей и дактиль встречаются в корпусе текстов относительно редко, поэтому преобладает «ямбическая» и «анапестическая» интерпретации разных метров. Рассмотрим четырехстопный ямб:

He is not here, but far away	
) * *) * *) * *) * *)	Gridline 0
) * *) * *)	Gridline 1
) * *)	Gridline 2
*)	Gridline 3

The noise of life begins again	
) * *) * *) * *) **)	0
) * *) * *)	1
...	

(A. Tennyson. In memoriam VII)

⁷ Наибольшей четкости английская силлабо-тоника достигает в XVIII в., особенно у А. Поупа и поэтов его школы. В истории английского стиха – это сравнительно небольшой период, и он ни разу не попадает в поле зрения Халле и Фабба.

⁸ Анакруса в английском анапесте может варьироваться в пределах одного-двух слогов. Схожая ситуация наблюдалась в русской версификации конца XVIII в. [Гаспаров 1984: 70–71]. Существование амфибрахия не укладывалось в восходящее к античности противопоставление «восходящих» и «нисходящих» стоп.

Полужирным отмечены максимы. Английский ямб куда более, чем другие метры, допускает многочисленные отклонения от этой очевидной метрической схемы. Так, рассматриваются *перебои* в начале и середине строки [Гаспаров 1989: 163–165], которые интерпретируются как дополнительное ограничение на правило определения максимы: слог, несущий ударение в многосложном слове, – максима, если он предшествует и следует за безударным слогом (с. 47; другими словами, определение максимы нерелевантно на границах стихотворной строки и при нулевом интервале между двумя предполагаемыми максимумами):

The Christmas bells from hill to hill
) * *) * *) * *) * *) 0
) * *) * *) * *) 1
 Answer each other in the mist.
) * *) * *) * *) * *) 0
) * *) * *) * *) 1
 (A. Tennyson)

Of the wide world dreaming on things to come
) * *) * *) * *) * *) * *) 0
 (W. Shakespeare. Sonnet 107)

Еще одна характерная особенность английской силлабо-тоники – нарушения анакрусы (в виде хореических строк среди ямбических). Авторы, однако, оказывают таким строкам ямба в хореической интерпретации, выдвигая *принцип изометричности*: «Пока нет специальных свидетельств обратного, строки стихотворения считаются написанными некоторым одним метром, и слоги группируются согласно одному и тому же правилу порождения гридлайна нулевого уровня» (с. 48). Введение этого принципа позволяет рассматривать строки с нарушением анакрусы, как варианты «правильных» строк, а не как вторжение чужеродного метрического материала:

...If Waring meant to glide away
) * *) * *) * *) * *) 0
 Like a ghost at break of day?
 *) * *) * *) * *) 0
 (R. Browning. Waring (контекст ямбический))

Метрическая схема, как мы видим, отражает различие в анакрусе, однако на первом уровне проекции оно нивелируется.

При рассмотрении хореических метров этих проблем, как правило, не возникает – они традиционно куда более регулярны (тому есть и исторические причины). При этом из-за относительной редкости хореических метров предлагается порождать гридлайны для них так же, как ямбические (вопреки правилам выше), лишь начиная вставку скобок спустя один слог после левого края. Эти способы представления эквивалентны.

Как уже говорилось, английский анапест допускает варьирование анакрусы в один-два слога: распознавание строки справа налево (как в ямбе) позволяет единообразным образом воспринимать анакрусу, как неукомплектованную группу слогов, не идущую в счет метра:

'I have dived, I have sought them, but none
 have I found;
) * * *) * * *) * * *) * * *) 0
 How dim died the sun and how far hung the
 sky!..
 * *) * * *) * * *) * * *) 0
 (Ch. Brontë. Diving)

В первой строке из приведенного отрывка анакруса двусложная, во втором – односложная. Проекция первого уровня при этом совпадают.

Дактилические же размеры особенно редки в английской поэзии, ритм их часто довольно свободен. В качестве примера такого метра рассматривается крайне метрически неоднозначное стихотворение Теннисона, которое можно воспринимать скорее как расшатанный дольник на дактилической основе. Для интерпретации этого метра авторам приходится прибегать к разного рода дополнительным ухищрениям: не учитывать слоги из «расширенных» интервалов (не идущие в счет слоги отмечаются буквой Δ в гридлайне нулевого уровня). Для анализа этих метров также предлагается «анапестическая» интерпретация схемы:

...All in the válley of Death
 (* * * (* Δ * * (0
 (* * * (1
 Rode the six húndred.
 (* * * (* * 0
 (* * * (1
 (A. Tennyson. Charge of the Light Brigade)

Вообще, относительно всей этой группы метров делается вывод, что они могут быть проанализированы разными способами в зависимости от предпочтений исследователя. В принципе, это сближает двусложные и трехсложные метры, позволяя разделить всё множество силлабо-тонических метров просто на эти две группы – тем более, что границы между ними для английской традиции весьма прозрачны.

Предлагается механизм отражения *цезуры* в метрической схеме (на примере александрийского стиха). Для этого вводится правило: слог, непосредственно предшествующий цезуре, проецирует астериск на самый нижний уровень проекции и является, тем самым, своеобразной «вершиной стиха» (т. е. ударной константой в общепринятой терминологии; с. 58). При этом появляется возможность единообразно рассматривать силлабо-тонический и чисто силлабиче-

ский александрийский стих (впрочем, и другие виды цезурированного стиха), ориентируясь на ударные константы перед цезурой и клаузулой:

O thou great Sabbaoth God, || graunt me that Sabaoths sight.

)	*	*)	*	*)	*	*)	*	*)	*	*)	*	*)	0
)	*		*	*)		*		*		*		*)	1
			(	*								*)	2
				*									3

(E. Spenser. Faerie Queene)⁹

Также разбираются более сложные случаи преобразования силлабо-тонических метров, например, встречающиеся у Джона Донна, относительно которого неоднократно отмечалась близость его расшатанной метрики к силлабической [Гаспаров 1989: 150–151]. В терминологии авторов книги многие его строки нарушают правило проецирования максимы на гридлайн первого уровня, однако многочисленными преобразованиями метрической схемы большую их часть все-таки удается интерпретировать как силлабо-тонические.

Отдельная глава посвящена тоническим, или *расшатанным* метрам, граница между которыми и *правильными* в английской версификации довольно прозрачна. Это позволяет авторам подходить к анализу с имплицитной установкой на возможность получения метрической схемы тонического стиха путем преобразования схемы силлабо-тонического. Подобный («деривационный») анализ был популярен в «романтическую» эпоху русского стиховедения – у Г. Шенгели [Шенгели 1960: 187–240] и А. Квятковского [Квятковский 2008]; в последнее время этот метод анализа возрождается на более строгих методологических основаниях, например, в работах [Плунгян 2009 (в печати)] и [Семенов 2008 (в печати)].

Расшатанные метры в английской поэзии встречаются, в основном, в народных балладах и опытах романтиков. Рассмотрение расшатанных метров требует двукратного уточнения понятия максимы. Уточнение А (с. 68): слог, несущий ударение, является максимой, исключая те случаи, когда за ним непосредственно следует или ему непосредственно предшествует слог, несущий ударение бóльшей силы. После опре-

деления данным образом всех максимум в строке используется *неитеративное* правило, расставляющее правые скобки после астерисков-максимум (с. 71). На следующем же этапе начинает работать итеративное правило, расставляющее скобки в тех позициях, где промежуток между двумя соседними максимумами больше одного слога (интервал между скобками, как мы помним может быть только два или три слога). Это позволяет получить метрическую форму строки расшатанного метра. На следующих уровнях проекции правила работают аналогично тому, как при анализе силлабо-тоники. Такой способ разметки позволяет авторам прийти к выводу о существовании двух классов таких метров: тех, в которых преобладают бинарные группы в метрической схеме («ямбические» расшатанные метры), и тех, в которых преобладают тернарные («анapestические» расшатанные метры). Первые метры в терминологии русского стиховедения обычно называются *дольниками* на двусложной основе, а вторые – *дольниками* на трехсложной. С помощью этих уточнений анализируется *дольник* известной поэмы Кольриджа «Кристалль», причем получающиеся результаты совпадают с результатами М. Тарлинской [Tarlinskaja 1993: 57], использовавшей «русский метод»:

'Tis the middle of night by the castle clock...

*	(	*	*)	*	(	*	*)	*	(	*	*)	(	*)	(	0
		*)		*)		*		*)		*		*)			1
				*)								*)			2
												*			3

То есть 4-иктный *дольник* на двусложной основе (ритмическая схема строки – 2*2*2*1*0).

При помощи этого же алгоритма анализируется случай слабого икта (строка, на этот раз, совпадает с четырехстопным ямбом). Икт восстанавливается из системных соображений в результате работы правил:

She maketh answer to the clock...

(	*	*)	(	*	*)	(	*	*	(	*	*)	(			0
		*)		*)		*		*		*		*)			1
				*)						*		*)			2
										*					3

Кроме *дольников* на двусложной основе («ямбических») в отдельном разделе рассматриваются гораздо более редкие в английской поэзии *дольники* на трехсложной основе («анapestические»), встречающиеся в основном у У.Х. Одена. Они анализируются аналогичным образом.

Для расшатанных метров народной поэзии авторы делают определение максимы еще более грубым. Уточнение В (с. 78): слог, несущий ударение, – максима. Неприменимость такого подхода к «литературному» *дольнику*

⁹ «Королева фей» Спенсера, правда, написана не александрийским стихом, а так называемой «спенсеровой строфой»: 9-стишием рифмовки ababbcb ss, последняя строка которого представляет собой шестистопный ямб с цезурой, а остальные – пятистопный ямб.

оговаривается отдельно. При этом никаких априорных критериев определения, какое из двух уточненных определений должно использоваться в тонических метрах, не предлагается, однако требование сохранения соизмеримости строк позволяет выбрать одно из них в процессе разметки. Подытоживая описание тонических метров, авторы делают очень важное замечание о том, что учет реальных ударений дает информацию о *ритмической* схеме строки, а производимые операции позволяют восстановить *метрическую* схему, но для этого во многих случаях оказывается недостаточным учитывать *только* реальные словесные ударения (с. 92).

Установленное на английском материале разделение метров на правильные (*strict*) и расшатанные (*loose*) используется при анализе всех прочих рассматриваемых систем стихосложения. Так, особенности интерпретации силлабической метрики излагаются в разделе, посвященном южно-романской (т.е. испанской, каталанской, португальской и итальянской) силлабике. Раздел написан в соавторстве с испанским ученым Карлосом Пиэрой. Здесь рассматривается распространенный во всем ареале 11-сложник. Особое внимание уделяется слиянию гласных на границах слов, учитываемому при счете слогов. Разбираются различные ритмические формы одиннадцатисложника, для каждой из которых вводится свой набор правил. Отдельная глава посвящена стиху *арте майор* и близкому к нему стиху португальских *cantigas*. Оба они получают интерпретацию «анапестического» расшатанного метра. К *арте майор*, по мнению Халле и Фабба, близок и латинский *сатурнийский стих* (с. 130). Эта интерпретация не лишена стройности, однако о ее убедительности, как и о убедительности многих других интерпретаций этого метра вряд ли можно сказать что-нибудь определенное из-за скудости и неоднородности материала¹⁰.

При разговоре о французской силлабике ожидаемо обсуждается вопрос о метрическом статусе *e caduc*, которое в определенных позициях участвует в счете слогов. Французские же метры делятся на две группы – *простые* и *составные*. Первые, как правило, короче по слоговому объему и не имеют цезуры. Все эти метры рассматриваются как «ямбические», при этом понятие максимы не вводится из-за ослабленности французского словесного ударения и нерелевантности его с точки зрения

метрики. «Ямбичность» этих метров при этом оказывается категорией совсем абстрактной, применимой по большей части только для счета слогов. Составные метры, т.е. имеющие цезуру, получают несколько более сложную интерпретацию: слоги после позиции цезуры не идут в счет метра, заменяясь в схеме буквой Δ, а предцезурные слоги проецируются на нижний уровень гридлайна. Отдельно разбирается метр Песни о Роланде, который допускает спорадические слоговые наращения перед цезурой. Авторы дополнительно упрощают эту ситуацию, считая, что одна строка этого как бы составного метра на самом деле раскладывается на две строки простого метра (до и после цезуры, соответственно). Интерпретация этих половин как сверхкоротких простых метров, впрочем, получает типологическую поддержку на материале стиха Беовульфа и латвийских дайн, также составленных из сверхкоротких строк.

Анализ древнегреческой метрики ожидаемо конспективен, но традиционно занимает важное место, т. к. именно с интерпретации античных размеров и началось стиховедение Нового времени, и до сих пор применимость стиховедческой теории к античному материалу остается одним из основных эмпирических критериев ее адекватности (ср., например [Квятковский 2008: 10–14]). Авторы выделяют три группы греческих метров: в первую группу попадают ямб, хорей (трохей) и кретик, во вторую – гексаметр и анапест, третью же составляют эолийские метры. Для всех трех групп метров авторы предлагают следующее правило проецирования: из гридлайна нулевого уровня удаляется астериск, соответствующий последовательности двух или более легких слогов (с. 154). Это позволяет сделать греческие метры соизмеримыми с метрами новой европейской поэзии с точки зрения метрической схемы. Некоторым образом эта процедура обратна той, что предлагал в свое время А. Квятковский [Квятковский 2008], который, наоборот, расширял интервал между иктами в двусложных метрах новой европейской поэзии до трех слогов, т. к. диподия ямбического триметра состояла из четырех слогов схемы × – ∪ –. Из этой «феноменологической редукции» вытекает дальнейший анализ (с. 156). В отличие от английского ямба античный ямб анализируется с левого края, производится ставка левых скобок с правыми вершинами. «Расширенные» варианты ямбических метров анализируются при помощи приведенного выше правила синкопирования последовательностей легких слогов. Анализ трохеев (– ∪ – ×) и кретиков (– ∪ –) в общих чертах аналогичен, разве что при анализе кретика на гридлай-

¹⁰ Однако отметим недавние работы [Кузнецов 2006: 358–413; 2009], где намечается существенный прогресс в области исследования этой темы.

не нулевого уровня формируются тернарные группы.

Традиционная схема дактилического гексаметра интерпретируется как расшатанный хорей, т. к. стопа гексаметра в классической теории греческой метрики состоит из четырех мор (при переменном количестве слогов как таковых). Далее применяется анализ, опробованный на материале английской тоники: при помощи неитеративного правила в гридлайне нулевого уровня расставляются левые скобки рядом с теми долгими слогами, которым предшествуют краткие, далее сокращаются последовательности двух и более легких слогов, после чего применяется итеративное правило, формирующее бинарные группы с левыми вершинами. Также предлагаются правила для учета цезуры, которая имеет, как известно, несколько иную природу, чем в новом европейском стихосложении: в гридлайне первого уровня удаляется предшествующая цезуре вершина – таким образом вершина строки (гридлайн последнего уровня) приходится на предцезурный слог:

ἦ Αἴας ἦ Ἴδομενεὺς ἦ δῖος Ὀδυσσεὺς	
— — — — —	
) * *) * *) * Δ *) (* *) * Δ *) (* Δ	0
(* * (Δ * (* * (	1
*) * *)	2
)* *)	3
*	4

(Илиада, 145)

Аналогично разбираются анапестические метры, ситуация с рассмотрением которых упрощается отсутствием цезуры.

Из эолийских метров вместе разбираются метры хоровой и сольной мелики, к которым применяется общая «ямбическая» интерпретация, проводящаяся после преобразований гридлайна нулевого уровня. Таким образом разбирается несколько классических эолийских стопных логоздов, часто выступающих в разнообразных сочетаниях и вообще крайне сложных для интерпретации [Снелль 1999: 59–94].

Некоторым новым словом для русского читателя является рассмотрение классических арабских квантитативных размеров. Рассмотрены пять групп метров, выделенных в VIII в. ал-Халилем ибн Ахмадом (всего 16 метров), а их интерпретация оказывается гораздо проще, чем в случае греческой эолийской метрики, хотя не обходится без существенных преобразований метрической схемы. Как вариант арабской метрики рассматривается иудео-испанская средневековая метрика, отличающаяся, однако, некоторыми существенными особенностями.

Описаны основные метры древнеиндийского стихосложения в его трех вариантах (силлабика, силлабо-метрика и квантитативная метрика). Ведические метры легко поддаются предлагаемой теории, на них срабатывают итеративные правила, причем правила преобразования гридлайна оказываются чрезвычайно просты и отличаются малым разнообразием. Из силлабо-метрических размеров рассматриваются 12-сложный *джагати* (x-x-x||UU-U-Ux и x-x-||UU-U-Ux), а также два 8-сложных строфических метра: 4-строчный *ануштубх* (xxxxU—x||xxxxU-Ux) и 3-строчный *гайатри* (U-U-U-U-U-). К этой группе примыкают и прочие классические размеры: *индраваджра* (—U—||UU-U-x), интерпретируемый как «ямбический» метр с цезурой, *васантатиллака* (—U-UUU-UU-U-x) – «анапестический» метр с минимальными преобразованиями гридлайна нулевого уровня, *малини* (UUUUUU—||—U—U-x), который при разметке разделяется на две несимметричные половины относительно цезуры, каждая из которых рассматривается отдельно; аналогично разбираются двухцезурный *срагдхара* (—U—||UUUUUU—||—U—U—) и *сардула-викридата* (—UU-U-UUU—||—U—U—). Из более редких в санскритской поэзии «моросчитающих» (*матра-чхандас*) метров рассматривается крайне сложный по устройству метр *арья*. Отмечается, что эта группа метров может быть проанализирована подобно греческому гексаметру, к которому она действительно типологически близка, однако вместо этого избирается другой более специфический и сложный путь анализа.

Отдельная глава посвящена метру латышских народных песен (дайн), силлабический метр которых получает «хореическую» или «дактилическую»¹¹ интерпретацию в зависимости от ритмического типа. Некоторые неизосиллабичные дайны, правда, не укладываются в эту интерпретацию (например, «Viens gans pomīra, citi gani gaudāja» из собрания Эндзелина) и их приходится анализировать как расшатанные метры.

В специальном разделе разбирается несколько метров других традиций и систем стихосложения, на которые обратили внимание авторы книги. Так, акцентные метры народных песен бедуинов Синая и Негева интерпретируются как расшатанные «анапесты»¹². Неклас-

¹¹ Ударение в латвийском языке всегда занимает инициальную позицию в словоформе.

¹² Тут, однако, как и в случае с латвийскими песнями, с авторами можно не согласиться. Кажется, величина интервала в этих песнях имеет скорее «дисметрическую» природу.

сические метры арабской поэзии Западной Сахары (6-сложный *lebtayt en-naages*, 8-сложный *lebtayt et-taam* и др.) типологически интересны тем, что в них метрический статус имеют не только легкие и тяжелые, но и сверхтяжелые слоги (т. е. закрытые с этимологически долгим гласным). Более детального изучения заслуживают противопоставляющие тоны метры Китая и Вьетнама¹³, которые получают привычную «ямбическую» интерпретацию. Интересно, что на примере вьетнамского метра *ка дао* рассматривается разница между метром и ритмом, ярко проявляющаяся в стихосложении этого языка. Авторы не обходят стороной и аллитеративную тонику Беовульфа, которая получает чисто акцентную интерпретацию: на гридлайн нулевого уровня проецируются только те слоги, что несут главное словесное ударение, при этом только аллитерирующие слоги должны проецироваться на гридлайн следующего (первого) уровня, далее же действуют обычные итеративные правила. При этом, однако, в поэме обнаруживается восемь строк, которые будут всё же неметричны с точки зрения такой интерпретации.

Заключает книгу глава о метрической поэзии Ветхого Завета, обращением к которой книга открывалась. Авторы рассматривают некоторые псалмы согласно древнееврейскому масоретскому тексту, внося поправки, касающиеся произнесения отдельных слов и слогов. Реконструирование метрической схемы псалмов 23, 24 и 137 комментируется подчас довольно эзотерическими построениями¹⁴. Согласно выводам Халле и Фабба метрическая поэзия Ветхого Завета оказывается чисто силлабической, т. е. только количество слогов в ней является единственно метрически значимым параметром стиха¹⁵.

Как мы уже отмечали, теория Халле и Фабба сформулирована на основе английской метрики, и это заранее вносит в нее ту же ин-

терпретативную ограниченность, что присуща всем «национальным» теориям стихосложения (ср., например [Квятковский 2008]). Тем не менее, в книге содержится ценный типологический материал, а некоторые способы интерпретации могут быть действительно интересны прежде всего тем, что подтверждают уже известные результаты (полученные, в частности, в рамках «русского метода»). При этом смущает преимущественно декларативный характер предлагаемой теории: способ рассмотрения не вытекает из рассматриваемого материала, а навязывается ему искусственно (впрочем, это вообще характерно для многих формальных направлений лингвистики, идеология которых близка авторам рассмотренной работы).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Гаспаров 1984 – М.Л. Гаспаров. Очерк истории русского стиха. 1984. 2-е изд., доп. М., 2002.
- Гаспаров 1989 – М.Л. Гаспаров. Очерк истории европейского стиха. 1989. 2-е изд., доп. М., 2003.
- Гаспаров 2001 – М.Л. Гаспаров. Русский стих начала XX века в комментариях. 2-е изд., доп. М., 2001.
- Квятковский 2008 – А.П. Квятковский. Ритмология. СПб., 2008.
- Кравцова 2008 – М.Е. Кравцова. Стихосложение // Духовная культура Китая. Литература. Язык и письменность / Под ред. М.Л. Татаренко. М., 2008.
- Кузнецов 2006 – А.Е. Кузнецов. Латинская метрика. Тула, 2006.
- Кузнецов 2009 – А.Е. Кузнецов. Сатурнов стих как метрическая форма ранней латинской поэзии. Дис. ... докт. филол. наук. М., 2009.
- Орлицкий 2002 – Ю.Б. Орлицкий. Стих и проза в русской литературе. М., 2002.
- Орлицкий 2005 – Ю.Б. Орлицкий. Гетероморфный (неупорядоченный) стих в русской поэзии. / НЛО. № 73. 2005.
- Плунгян 2009 – В.А. Плунгян. «Мне с каждым утром противней заученный мертвый стих»: к некоторым особенностям тонического стиха М. Кузмина. Лос-Анджелес, 2009 (в печати).
- Семенов 2008 – В. Семенов. Заметки о релятивной метрике. М., 2008 (в печати).
- Снелль 1999 – Б. Снелль. Греческая метрика. М., 1999.
- Шапир 2000 – М.И. Шапир. *Metrum et rhythmum sub specie semioticae* // *Universum versus*. Кн. первая. М., 2000.
- Шенгели 1960 – Г.А. Шенгели. Техника стиха. М., 1960.

¹³ В китайской метрике сильными слогами считаются слоги, несущие ровный тон (*пин-шэн*), а слабыми – нисходящий, восходящий и контурный тоны (*цзэ-шэн*) [Кравцова 2008: 149–150].

¹⁴ Так в псалме 23 оказывается зашифрованное сообщение (с. 275), а графическое изображение счета слогов в псалмах 24 и 137 изображает в первом случае гору Сион (с. 279), а во втором – Иерусалимский Храм (с. 283). Впрочем, эти увлекательные наблюдения практически не влияют на метрическую реконструкцию псалмов.

¹⁵ Похожим, но более строгим образом устроена классическая японская поэзия [Гаспаров 2001: 156–158].

- Halle, Keyser 1999 – *M. Halle, S.J. Keyser*. On meter in general and on Robert Frost's loose Iambics in particular // *Linguistics: In search of the human mind. A Festschrift for Kazuko Inoue / M. Muraki, E. Iwamoto (eds.)*. Tokyo, 1999.
- Halle, Vergnaud 1987 – *M. Halle, R.-J. Vergnaud*. An essay on stress. Cambridge (Mass.), 1987.
- Idsardi 1992 – *W.J. Idsardi*. The computation of prosody. PhD dissertation. Cambridge (Mass.), 1992.
- Prince 1983 – *A. Prince*. Relating to the grid // *Linguistic inquiry*. 13. 1983.
- Tarlinskaja 1993 – *M. Tarlinskaja*. Strict Stress-meters in English poetry compared with German and Russian. Calgary, 1993.

K.M. Корчагин