

ISSN 0494-7304 0207-4605

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED

УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

780

POEETILISTE SÜSTEEMIDE
DÜNAAMIKA

ДИНАМИКА ПОЭТИЧЕСКИХ СИСТЕМ

Studia metrica et poetica
Труды по метрике и поэтике

TARTU  1987

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED
УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS
ALUSTATUD 1893.a. VIHK 780 ВЫПУСК ОСНОВАНЫ В 1893.г

POEETILISTE SÜSTEEMIDE
DÜNAAMIKA
ДИНАМИКА ПОЭТИЧЕСКИХ СИСТЕМ

Studia metrica et poetica
Труды по метрике и поэтике

TARTU 1987

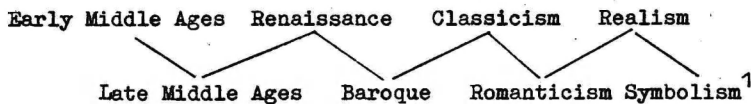
Редакционная коллегия: З. Минц (председатель), П. Тороп,
П. Олеск, Д. Талвет, А. Каалеп, М. Гаспаров.

Toimetuskolleegium: Z. Mints (esimees), P. Torop, P. Olesk,
J. Talvet, A. Kaalerp, M. Gasparov.

IMMOBILITY AND DYNAMICS OF THE BAROQUE

Jüri Talvet
(Tartu)

In essence it is probably not possible to explain the continuing 20th-century interest in the Baroque otherwise than by certain coinciding spiritual situations between our time and the 17th century. Dmitri Likhatchev is right when hinting at the insufficiency of the scheme offered by Dmitri Ciževskij, according to which the historical progression of culture forms a certain zigzag of oppositions and negations and, at the same time, two great phases comprising both perceptive and expressive affinities:



In this scheme the place of Realism, above all is, exposed to objections. As a matter of fact, in recent decades the common consent taking root in literary investigation has been to consider Realism not as a phenomenon of a certain epoch (century), but as a method, a way of expression or a system of images equally observable in literature and art of different epochs. It would be particularly complicated to move on by such a scheme in the 20th century, when often two or three trends of art run parallel one to another. However, the scheme of Ciževskij does hit on something intuitively conjectural, and this, to all probability, is the conclusion that despite all inner varieties, the expressive search in culture has had now a more material and concrete, now a more ideal and abstract origin. While a good part of 20th-century art witnesses to uncommonly energetic aspirations for philosophizing and making a symbol or abstraction of reality, the background of the current interest in the Baroque could as well be explained on these grounds.

Another reason for focusing attention on the Baroque, could be the contradictory character of the phenomenon itself. In comparison with the Baroque, the definition of Classicism, the Enlightenment and several cultural phenomena of the 20th century has been notably more harmonious.

The 20th century is attracted by the complicated and the deep; the more reasons have been there for discovering certain one-sidedness in the attitude of the previous two centuries towards the Baroque. The Enlightenment saw in the Baroque, above all, a kind of formal indulging in niceties, and gradually created a negative feeling towards the phenomenon, which in the 19th century, alongside the triumphant development of the positivist philosophy, became deeper and overwhelming. The only exception was Romanticism at the beginning of the century, when the German literary theorists, the brothers Schlegel, became fond of Calderón; when the interpretation of Calderón's La vida es sueño proved to be the greatest lecture success of Ludwig Tieck², and when Goethe and Pushkin, in full concord, acknowledged as equal the genius of Calderón and Shakespeare. Then a widely known fact is Arthur Schopenhauer's admiration for Gracián (he himself translated Gracián's Oráculo manual and considered the Spaniard's novel El Criticón, along with Don Quixote and Gulliver's Travels, one of the best symbolic works in world literature). But in general, the rise of interest at the beginning of the century was short of duration and also the distribution of interest was sporadic, far from a more consequent admission of the Baroque. It could not have been otherwise. While the quest of a more spiritual (and a more religious) reality to a certain extent brought Romanticism near to the Baroque, a fundamental difference of these two epochs in their approach to Nature remained: to the Romantics, Nature is nearly always the source of the good; it is essential in their world conception, whereas the relation of the Baroque man to Nature is continuously gloomed by the shadow of suspicion and doubt. Thus the 19th century, as a whole, tends to link the Baroque with the ideas of the Counter Reformation, Jesuitism and the decadent and reactionary art which reflects them.

The turning-point in the interpretation of the Baroque quite legitimately falls to the end of the 19th and the start of the 20th century, when Positivism and Naturalism manifestly lose their convincingness in the stormy changeability of time, in the convulsion of wars and amid social and cultural revolution. The honour of the pathfinder belongs to the Swiss art historian Heinrich Wölff-

lin who in his works Renaissance und Barock (1888) and Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (1915) for the first time considers the Baroque an autonomous artistic system with specific traits of its own.³ Regarding the Baroque on the same level with other great artistic systems and analysing it especially in its relation with the preceding stage, the Renaissance, Wölfflin pointed out, as characteristic features of the Baroque, its "picturesqueness", "monumentality", "massiveness", "open form", "deepness", "singularity" and "lack of clarity", as opposing categories to Renaissance "linearity", "closed form", "plainness", "plurality" and "clarity". Wölfflin drew his conclusions mainly from his observations of figurative art and, more precisely, of the Roman Baroque (Michelangelo, Raphael). His historical definition of the Baroque - he dates the Roman Baroque as extending from 1520 to 1630 - can be seen as largely provisional (Wölfflin himself never considered his system to be a perfect one). Among the followers of Wölfflin, one could perhaps mention the German Romanist Helmut Hatzfeld who in his studies published as late as in the 1960s does not see in the Baroque much more than a collection of certain ideas and artistic means; on such unhistorical and diffuse grounds there cannot understandably be any difficulty in discovering Baroque and Manneristic features, in like manner, in the spirit and work of Corneille, Racine, Pascal, Ignatius Loyola and Cervantes.⁴

In subsequent interpretation of the Baroque in the 1950s the views of the Austrian art historian Arnold Hauser stand out. Born in 1892 in Hungary and being active from 1938 onward in the universities of the USA and Great Britain, he published his influential The Social History of Art first in English in 1951. At the end of the decade his Philosophie der Kunstgeschichte (1958) appeared and in 1964 he issued his monographical work Der Manierismus. The main difference, compared with Wölfflin, is the social and, one might even say, the sociological character of his theory. He treats art phenomena (trends, styles, systems) in their indispensable connection with the historical context, social environment and class developments. Thus, according to Hauser, the Baroque is the phenomenon of a determinate epoch; hence it cannot be looked for, on the basis of a mere stylistic analysis, in whatever historical period. He distinguishes

between two trends in the Baroque, Catholic and Protestant, taking the art of the Roman Baroque and of French absolutism as an example of the former, and 17th-century Dutch art of the latter. The evolution of the Baroque, in Hauser's view, is in its initial stage deeply intertwined with Classicism, which, as an independent system, begins to dominate only from the 1660s. Mannerism, formerly considered as limited style phenomenon between the Renaissance and the Baroque (or parallel to them) is elevated in Hauser's interpretation, as a historical and aesthetic category, to the same level with the Renaissance and the Baroque. Aristocratic mannerism is frivolous and intellectual; it is the first universal European style after Gothic, carrying on the worldly line of the Renaissance and at the same time contradicting bourgeois Classicism and the Baroque, both of which begin to bear the features of mass art directed by official ideology. In contrast with the complex symbolism of Mannerism, the Baroque is characterized by a relatively simpler, conventional allegory, having as its receiver not the intellectual elite as in the case of the high Renaissance and Mannerism, but the public in general, including the middle classes. While Mannerism is aristocratic and universal, in the Baroque Hauser sees a stronger linkage with the national and popular soil. Hauser introduces such notions as "mass culture" and "urban culture" into his treatment of the Baroque, thus largely deviating from the commonplaces of the previous history of culture according to which the 17th-century feudal and catholic reaction was matched with aristocratic art distancing itself from the popular trend of the Renaissance.

In the mid-1960s shifts in the interpretation of the Baroque begin to appear in Soviet literary criticism as well. Until then the Baroque had mainly been considered to be a decadent phase in the history of culture. The few exceptional phenomena, considered to be positive in 17th-century literature and art, were labelled under the heading of the Renaissance or Classicism. Now new voices could be heard. In his article Problems of the European Baroque⁵ Aleksandr Morozov claims that the individuality of the Baroque contradicted the official ideology of the Counter Reformation; that the leitmotiv of death and caducity did not originate exclusively in the Counter Reformation, but in the general

contradictions of the epoch. The Baroque, according to Morozov, is the style of the epoch (i.e., of the 17th century), undergoing evolution and being internally manifold. In the Baroque disintegration of traditional genres, replacement of established norms takes place. The Baroque is dynamic and polymorphic. Its ambiguity and playfulness stimulate thinking. The purpose is not simply harmony, as was the case in the Renaissance, but a complicated harmony. Contrary to what was thought earlier, the Baroque is not irrational, though, as Morozov admits, this is a sort of peculiar, rhetorical rationalism. Presumably under Hauser's indirect influence, Morozov boldly broadens the limits of the Baroque, suggesting even that French Classicism might be a mere version of the Baroque, while Classicism and Rococo could be regarded as the further transformation of Baroque in two directions. In his article on Baroque in the Dictionary of Literary Terms⁶ Morozov names among the main traits of the Baroque its antinomies including the linkage of the opposites (sensual - spiritual, hedonistic - ascetic, symbolism - naturalism), its rhetoric, metaphoricalness, and adds, in order to characterize the phenomenon, a series of complementary notions, such as "mobility", "sensuality", "decorativity", "theatricality", "grotesque", "allegory", "emblematics", etc. As the main representatives of the Baroque in West-European literature, Morozov mentions the Spaniards Góngora, Calderón, Tirso de Molina, Quevedo and some authors of the picaresque novel (Alemán, Vélez de Guevara); the Italians Tasso, Marino and Basile, the English Donne and Webster, the Germans Gryphius, Lohenstein, Fleming, Moscherosch and Grimmelshausen, and the Frenchmen d'Aubigné and Sorel.

In the above-mentioned dictionary one cannot find any article about Mannerism, but four years later, in the supplementary volume of the Abbreviated Dictionary of Literature⁷, shifts of attitude, this time presented by V. Muravyov, can well be observed. These views, which stand even closer to Hauser than those of Morozov should be of particular interest in relation to the problems of the Baroque. Mannerism, being only recently considered a secondary phenomenon on the boundary between the Renaissance and the Baroque (or, between the Renaissance and Classicism), now appears fully rehabilitated, and is lifted, in concord

with Hauser, to a status equal to the Renaissance and the Baroque. At the same time it is not difficult to behold that this does not materialize but at the expense of narrowing the boundaries of both the Renaissance and the Baroque themselves. As generally admitted, Marino is here, too, seen as the main figure of European Mannerism, but according to Muravyov, Mannerism is also represented, in one or another form, by writers like Tasso, Cervantes, Calderón, Góngora, Marlowe, Shakespeare, Cyrano de Bergerac, Donne, Marwell, Crashaw and Herbert. As we can read in Muravyov's article, Mannerism does not coincide with the phenomenon of littérature précieuse. As for the Baroque, Mannerism differs from it by its ideological tensions, social and religious nonconformity (while the Council of Trent condemned Mannerism, the Baroque was in unison with the Counter Reformation). The theory of Mannerism came into being somewhat later and was created, as Muravyov claims, by Gracián and Peregrini.

An important theoretical affirmation of the need to reconsider the Baroque on the basis of new and more objective criteria is contained in the collective work The seventeenth Century in World's Literary Development.⁸ In his introductory essay, J. Vipper emphasizes that on the actual level of literary investigation one cannot identify the Baroque with the art of reactionary groups of society, with that of the feudal aristocracy, Catholic orthodoxy and the Counter Reformation. He also hints at the fact that during the 17th century the individualism of the Renaissance is restrained; literature begins to show man more in his connections with the surrounding world and the social environment; as a result, the notion of personality in literature is not thinned but, on the contrary, deepened. In the same book the Romanist I. Golenishchev-Kutuzov points out several cultural phenomena of the 17th century that do not fit into the former simplified scheme: the 17th century marks the birth of the opera and comic opera genre in music; the Baroque music is polyphonic, its big choirs and orchestras exercise active influence on the public, while chamber music with its intimacy is losing ground. Referring to the example of Góngora, Golenishchev-Kutuzov maintains that the aim of complexity and lack of clarity in the Baroque poetry was to activate the reader; thereby the reader was pushed towards more active meditation and assimilation. In Gracián's novel

El Crítico he sees elements of motion picture art. Understandably, the book also contains quite a few polemical suggestions. Thus, N. Sigal claims that in later Corneille even more Baroque traits can be found than in his mature work at the beginning of the 1640s. In the article by the Hungarian critic T. Klaniczay one can read that the Baroque was hedonistic, heroic and monumental; that it lasted in Spain for entire two centuries and that, along with Calderón, one of major figures of the Baroque was also Milton.

Renovated attitudes towards the Baroque can also be seen in other works of the period. As early as in 1962 Leonid Pinski reminds us of the inadequacy of the existing theories of Realism. What is lacking, is a history of Realism. Without such, it would be difficult to understand that not everything was realistic in the Renaissance and that Realism and humanism, though in new forms, had their continuation in the Baroque. A deeper interpretation of man, the analysis of man as an innerly divided being, the theme of man's alienation are introduced. As Pinski suggests, the conception of Realism, when created in the future, should indispensably be both historical and typological. Having a good knowledge of the broader context of Western European literature, Pinski comes to the conclusion that if one is about to look for the beginning of the modern European novel, they can be found, more than elsewhere, in the Spanish Renaissance and Baroque.⁹ In his commentary to the Russian translation of Vélez de Guevara's El diablo cojuelo he compares it with Lesage's Le Diable Boiteux, showing how the Spanish writer's ambiguous smile and "demonic" spirit gradually disappear in the Enlightenment, being replaced by a plainer and rather one-dimensional ambivalent satire.¹⁰ In his foreword to the Russian edition of Tirso de Molina's dramatic work, V. Silynas demonstrates how Renaissance reflection deepens and is converted into imagination in Baroque poetics. A higher degree of psychological analysis in Tirso de Molina's plays - as compared, for example, with Lope de Vega - is achieved by a closer connection of the ideal scale with the material and sensual side of life.¹¹ Within the framework of the renovated paradigm of the Baroque, I. Černov in his above-mentioned work tries to define the methodological possibilities of investigating the Baroque, i.e. the adaptability of the existing Baroque the-

ories to the phenomenon of Russian Baroque.

Among the most recent studies on the Baroque the work of the Spanish historian of culture José Antonio Maravall stands out. Maravall differs from the earlier researchers, including Hauser, by his determination to widen the notion of the Baroque from the historical style category to the historical category of culture. Therefore he uses as self-evident such notions as "the Baroque society" and "the Baroque era" - in the same manner as it had been commonplace, up to then, to speak about the era of the Renaissance or the epoch of Classicism. Presumably such a use of the term and, in particular, as adapted to historical Spain, is fully justified: it would not be wrong to identify with the term "the Baroque society" a society whose art and culture during an entire century carry the features of the Baroque. As compared with Hauser, Maravall confers considerably less importance to Mannerism and never tries to equalize it, as a category of culture, with the Renaissance or the Baroque. However, as for the general treatment of the historical situation, Hauser's strong influence is evident. Defining the Baroque as a "directed culture" (cultura dirigida), a "mass culture" (cultura masiva), "urban culture" (cultura urbana) and a "conservative culture" (cultura conservadora),¹² Maravall directly takes over a part of Hauser's terms while also relying on some of Hauser's ideas in his own amplifications of the Baroque conception. Maravall backs up his treatment by a number of notions taken from modern sociology and does not hesitate to apply to the 17th-century Baroque culture, for instance, such terms as "kitsch".

Let us point out some of Maravall's main conclusions. In his book Teatro y literatura en la sociedad barroca (Madrid, 1972) Maravall expresses his conviction that despite the Counter Reformation and the standstill of the bourgeois development, the 17th-century Spanish society can in no way be treated as medieval or as returning to the Middle Ages. The Renaissance has left its traces on the Baroque. The world has been discovered. Even though the conservative official ideology and the regime temporarily obstruct the offensive of the bourgeoisie, the 17th century manifests gradual averaging out of the social classes and, on this basis, the formation of modern mass consciousness. The Baroque culture is, thus, overwhelmingly a type of a cul-

ture which is directed to big masses of people. It is moral, educational, didactic and tries to exercise actively its influence on the general public. Depending on the historical idiosyncrasy of Spain, the crisis of the 17th century, the Baroque culture is converted into an ideological instrument by which the conservative monarchy manipulates the masses in its own interests. Maravall offers a detailed analysis of one of the Baroque's most interesting phenomena, emblematics. He compares the Baroque emblem with the slogan of our times, but the difference, of course, is that the former often contains extremely complicated symbolism. While the medieval emblem is, above all, religious, in the Baroque, as Maravall shows, the genre acquires a much broader ideological, political and psychological content. The wide use of emblematics and its elements undoubtedly confirms one of the principal features of the Baroque: the moral (and, at times, moralizing) tendency of art, its moral and ethical symbolism. But subsequently Maravall puts forward some highly polemical views. According to these, the Baroque culture is propagandistic; the only purpose of Baroque literature is to serve the interests of the absolutist monarchy, helping, thus, to suppress the rebelling consciousness of the people into the traditional framework. The ruling system of Spain squashed the individualism set free by the Renaissance, and was supported by the theatre while doing it; "life as a dream", as Maravall argues, is the product of the highly conservative spirit of the Spanish Baroque and, at the same time, backing to the static society.

In his work A Conceptual Scheme of the Baroque Culture¹³ Maravall, nevertheless, admits that in spite of the immobility of the Baroque society, change is one of the main themes in the Baroque; the perception of transitions and relativity is intrinsic in the Baroque mentality. As political and social liberty disappear, the need for man's inner freedom is accentuated - quite a few of Baroque masterpieces reflect the search for such liberty. Freedom and essence in the Baroque depend to a greater extent than in previous types of culture on circumstances, i.e. on the conditions of existence. Although the contradiction between the appearance and the essence is one of the main themes of the Baroque literature, it is also characteris-

tic of the Baroque that the process of the perception of the truth (of the essence) embodies, as indispensable, the plane of appearance; only penetrating it, in constant choosing between the appearance and the essence, a relative approximation to the truth and certainty amidst the chaos and decadence of the surrounding world becomes possible. However, only few are capable of such a choice (of a spiritual solution) thus, Maravall sticks to his principal conclusion of the Baroque as a mass culture.

Maravall's most fundamental discourse on the Baroque is contained in his above-mentioned book La cultura del Barroco (1975) where the author tries to round up and assemble his earlier views into a more general system. He considers the Baroque to be essentially a historical phenomenon of a society in a crisis and provides convincing evidence of deep social contradictions in 17th-century Spain. In the conditions of social dissatisfaction, culture became in the hands of the ruling class a tool by which attempts were made to calm down social unrest. Maravall shows the strong role of the ruling classes in directing literary and artistic life. Because of its directedness, the Baroque culture is emphatic, influencing, rhetorical and pathetic. At the same time Maravall admits that Jesuitism can in no way be identified with the Baroque; it should be regarded as one of the numerous factors within the framework on the Baroque (see the chapter "Una cultura dirigida"). The Baroque cannot be reduced to the patterns of the Middle Ages; the connections between the Middle Ages and the Renaissance are much closer than those between the Middle Ages and the Baroque. The dynamic spread of education during the Renaissance lay the basis for the formation of a mass public as the receiver of art and literature in the Baroque. When speaking about kitsch in the Baroque, one should not mean by it popular culture, but, in the first place, a culture of low quality. Kitsch is a vulgarizing culture whose art is characterized by certain standardized means, genres and types. Kitsch represents social conservatism and is in agreement with the interests of manipulated consumption. Maravall finds elements of kitsch even in Calderón's world-famous play La vida es sueño and claims the work of Lope de Vega and Quevedo to be fully orthodox (see the chapter "Una cultura masiva"). He defines the town of the 17th

century as the birth-place of the Baroque culture and presents numerous examples of the demographic growth in Spanish towns, especially in Madrid, of the time (see the chapter "Una cultura urbana").

Renovation in the Baroque is in Maravall's opinion mainly outward; in the content deep conservatism prevails - he alludes to the example of Lope de Vega's dramatic work (see the chapter "Una cultura conservadora"). The world in the Baroque is seen as turned upside down, as a "confused labyrinth"; the feeling of life is predominately tragic, embittered and melancholic. Even though a pompous and ostentatious feast may take place on the surface, it is a world of danger and fear (see the chapter "La imagen del mundo y del hombre"). The Baroque universe perceives ephemerality and evanescence everywhere; life is therefore considered to be only "appearance", "dream", "theatre". But on the other hand, the man of the Baroque reveals enough pragmatism, and tries, to a certain extent, to adapt himself to the world of appearances. The perception of the world as a dream is an indispensable part of Baroque experience (see the chapter "Conceptos fundamentales de la estructura mundana de la vida"). Baroque art and literature are characterized by extremities (oppositions), by the desire to surprise and by their complexity. Maravall shows rightly that not always does Baroque art mean abundance and exuberance of images. Velázquez and Zurbarán, the two greatest Baroque painters, are serious and even stressedly moderate in their expression. At the same time Maravall tries to link the phenomena of extremity and surprise with the function of alienation: surprise alienates from the natural and the common; diverting attention from everyday troubles and the real crisis is, as Maravall suggests, one of the major tasks of the Baroque culture (the chapter "Extremosidad, suspensión, dificultad"). The official regime of the 17th-century Spain was afraid of renovations; as it was impossible to avoid them altogether, they were allowed to materialize in such spheres as literature and art where they could not, to any serious extent, endanger the political system. According to Maravall, the extremely complicated technique and playfulness of the Baroque art and literature only supplement the external façade the showy, spectacular facet of the Baroque era, being in no way re-

lated to responsibility for changing or improving the real situation of society (the chapter "Novedad, invención, artificio").

x x
x

The preceding survey of the main view-points on the Baroque, despite its brevity, should eloquently demonstrate how far one is, for the time being, from a unanimous definition of this complex and contradictory phenomenon. Igor Cernov suggests that in order to explain the disputable phenomena of the Baroque (e.g. the Russian Baroque), it would be more important than empirical studies to create, on the basis of the existing Baroque theories, a rigid scientific model and then to see, how the disputed phenomenon fits into it. The idea is attractive, but one should not disregard two important factors. Firstly, the creation of such a model itself would be impossible without empirical studies; in other words, the model would not work without Wölfflin and Hauser. Secondly, it is highly doubtful if the present state of empirical studies, especially concerning the Baroque in literature, enables to create such a model. The research work of Wölfflin, Hauser and Maravall is fundamental and systematic, but it also reveals some serious gaps. It is evident that exclusively typological, unhistorical treatment of cultural phenomena, as in Wölfflin, cannot satisfy the requirements of modern cultural research. One can speak of antinomies, emblematics, grotesque and other phenomena of the Baroque, but ignoring their real historical content it would be impossible to distinguish them from analogical phenomena in other cultures. There is enough reason to speak of Baroque syncretism, i.e. of close interlacement and coexistence of different art categories - it could fitly be illustrated by Calderón's late drama, where music and rich stage decorations actively support the dramatic text.¹⁴ Yet in spite of this, every form of art also possesses its idiosyncrasy - hence the adaptation to the literary Baroque of categories mainly derived from the observations of painting and architecture, like Wölfflin's "picturesqueness" and "monumentality", seems to be more than dubious. The systems of Hauser and Maravall, on the other hand, are weakened by excessive

sociological modelling. As it would be odd, at the present level of literary research, to speak in the spirit of Hegel or Lukács of the novel as "bourgeois epic", it would likewise be insufficient to accept the modern sociological approach which tries to explain aesthetic or literary phenomena relying mainly on ideological and economic patterns.

Literature is presumably the most ideological branch of art. In any of its manifestations it undeniably shows certain social and ideological evaluations as well. Yet literature is, above all, an aesthetic phenomenon which materializes as a creative process both on the individual and the historical plane. Without recognizing the autonomy and specific laws of this process, one cannot make any substantial conclusions about art. Both Hauser and Maravall seem to forget the inner stratification of literary development when they speak of the Baroque as mass art. A certain spread of mass values is characteristic of almost any epoch in the history of literature. Stereotyped means and trivial technique of mediocre art were widely used in medieval romances of chivalry. These features of mass art were further strengthened in Renaissance novels of chivalry which, as a manifestation of mass art, were parodied by Cervantes in his Don Quixote. If in the 20th century denedentious spy-novels are being massively written, can one deduce from this fact that the whole 20th-century culture is kitsch? As literary development has nearly always witnessed to the collision and struggle, but also to mutual influences of the literature of vanguard, characterized by aesthetic and perceptive search, on the one hand, and of mass literature with its trivializing and simplifying reflection, on the other, so the relation between the "official" and the "unofficial" part of culture can hardly be defined as clear-cut. Many of Renaissance masterpieces, especially in painting, were made as works "officially" ordered by princes and rulers. The pressure of official ideology on art and literature in 17th-century France was extraordinarily vigorous, but it never managed to eliminate from the work of the greatest authors their individuality which often even contradicted the official line. History of literature provides enough examples of how directedness, centralization and restriction of the cultural process became particularly manifest in social crises, whereas official

pressure was above all exercised on those branches of art which were capable of influencing the masses. Drama was the least developed branch of literature in the French Renaissance because religious wars made any regular theatrical activity impossible. The boom period on English drama at the turn of the 16th and the 17th century was followed by the crisis and shutting-down of public theatres - the background was provided by the deepening class contradictions which led to the first great break-through of the European bourgeoisie. Theatres were repeatedly shut down and theatrical life became strongly restricted in Spain after the Catalan uprising of the 1640s - it was just the period when Calderón, to gain his living, took up the office of a clergyman.

In the history of 17th-century Spain one could find more than enough examples of the persecution by the authorities of Spain intellectuals and of their continuing struggle, in spite of difficulties, for the expression of their ideas. Quevedo had permanent troubles with censorship, and also the main cause of his imprisonment towards the end of his life was his critical and existential attitude to the world around him. Gracián's liberal and humanistic views provoked conflicts between him and his Jesuit superiors, accounting also for his final banishment where he died. At the time when the Inquisition and censorship did not allow any public criticism that could have endangered the interests of the regime, it was natural that criticism had to modify itself, appearing in literary works mostly in the form of hidden allusions and parables.¹⁵ It is true that compared with Gervantes, both Lope de Vega and Calderón stood somewhat closer to the "official line" and quite a few of their plays may leave the impression of a consensus with the point of view of the monarchy, the Counter Reformation and Catholic ideology. Notably exaggerated sounds the idea of the spirit of revolution that earlier literary criticism sometimes thought to take shape in Lope de Vega; it would likewise be senseless to try to free Calderón's drama from its religious framework. Yet, it would be equally short-sighted to imagine that the whole Lope de Vega's great drama had been subjugated to a narrow stereotyped set of ideas; that its popular character had been a mere reverence to the monarchy, or that the universally hu-

man and philosophic conflicts in Calderón's work could always be reduced to its approximately "official" outline. An attentive reader of Lope de Vega's historical plays knows that the position of the king (the monarch) in them varies from one work to another, making any too rectilinear ideological evaluation impossible. Relations between "power" and "spirit", "life" and "drama" in Calderón's dramas are so labyrinthine; the distance between the author (Calderón) and the world created by him is so polyvalent, oscillating from existentialist gravity to ironic absurd and playfulness¹⁶ that if one is about to look for certain stereotyped quality, it could sooner be found in some of Maravall's ideas about the Baroque and Calderón than in the Baroque and Calderón themselves. Like some other adherents of the sociological method, Maravall tends to attribute to literature not so much aesthetic than economic and political functions, as if supposing that 17th-century literature could resolve the problems that Spanish economy and politics were unable to cope with. Therefore he fails to appreciate justly the manifold reflection of the epoch's contradictions in the great works of Baroque literature and the role they were destined to have in the evolution of European literature. The dynamics of the Baroque remains undisclosed.

* * *

Without interpreting the Baroque too widely - remaining, thus, within the domain of culture -, and, at the same time, without reducing it to a narrow style category, it would probably not be wrong to say that the Baroque is a historical type of culture with its specific, innerly multiplex artistic system. Neither would presumably rouse objections the conclusion that the Baroque is predominantly the culture of an epoch and of a society in a crisis. The Baroque manifests itself above all in those Western European countries which at the end of the 16th century and during the 17th century suffered serious social set-back or decadence. Although the crisis of the final stage of the Renaissance struck Western Europe as a whole, England and France were capable of overcoming it and headed towards a rise. One can speak of Baroque elements in the work

of late Shakespeare and in the poetry of Donne and the metaphysical school; of certain correlations between the trend of littérature précieuse and ambiental realism at the beginning of the 17th century, on the one hand, and some of the Baroque tendencies, on the other; of isolated Baroque traits in the work of Corneille, Racine or La Rochefoucauld. But a more extensive movement of literary Baroque did not come into existence in England and France because historical conditions for it were missing.

Renaissance splendour of Italian literature was followed by a period of recess in the 17th century. Major achievements belong, above all, to Italian poets headed by Marino. Yet Marino's own work has often been qualified Mannerist rather than Baroque. Italy did not have any remarkable development in novel and drama. Besides, one has to take into account that in Italy, along with the Mannerist/Baroque tendency, already during the 16th century the foundations of Classicist aesthetics began to form. Italian preceptors of Classicist taste, Scaliger and Castelvetro, were by far more influential than the Baroque theorists Tesauro and Peregrini. During the 17th century their ideas reached other European countries, notably France and Germany. In the work of Tasso not only Baroque features, but also Classicist traits were present.

Like in Spain, economic crisis and standstill were also evident in 17th-century Germany. But while Spanish literary Baroque was preceded during nearly two centuries by the Renaissance phase, the 17th century in Germany marks only the beginnings of national literature. It is an era that in many respects takes over the function of the Renaissance: challenging the calamities of the time and the social depression, German intellectuals tried to make their literature nationally self-aware, to free it from the stereotypes of medieval literature and, relying on the poetics of both the Renaissance and Classicism (Opitz), to animate its development in different genres, so that it could achieve its integral function in culture. Renaissance, Classicist and Baroque tendencies overlapped. Though German drama manifested certain closeness to the Baroque theatre in its problems and subject matter, it was prevailingly Classicist in its form (Gryphius, Lohenstein). The Baroque quality was recognizable in 17th-century German novel (Grimmelshausen, Mo-

scherosch), but at the same time quite a few of its elements have their precedent in earlier Spanish Baroque novel and satire. A part of German lyrics reveal Baroque themes and topics, but earlier and with brighter originality, these had been dealt with by Góngora, Donne and Quevedo.

The main conclusion of the above-said could be as follows: to create a model of the European literary Baroque, it is not sufficient to rely on isolated, exceptional, late or disputable specimens of the Baroque, but one has to take as the basis such a literary area, where the formation of the Baroque is the earliest; where the Baroque is preceded by the Renaissance stage and, lastly, where the Baroque does not manifest itself in only one literary genre, but in all major branches of literature, bringing forth works of European stature and influence. It would not perhaps be an exaggeration to assert that in European literature of that historical period Spain provides material fully responding to the above-mentioned criteria. Here we have Góngora's and Quevedo's poetry, Cervantes', Gracián's and picaresque novel's prose, Lope de Vega's, Tirso de Molina's and Calderón's drama and Gracián's essays, all of them undoubtedly belonging to great European literature. The only doubt which from time to time has arisen is whether Lope de Vega and Cervantes are Renaissance or Baroque writers. However, this can hardly be regarded as a serious research problem: what should matter to us above all, is the content of the phenomena, and only in the second place, their identifying card. At the turn of the 16th and the 17th century it would be impossible to define what year precisely marks the end of the Renaissance and the beginning of the Baroque. This is a period of transition where in the work of many writers features of both the Renaissance and Baroque simultaneously occur. But it is beyond doubt that already at the end of the 16th century new features, unconforming with the Renaissance aesthetic model, are being introduced in Spanish literature. Therefore, even if one abstains from classifying Cervantes and Lope de Vega as thoroughbred Baroque writers, their work, nevertheless, cannot be brought back to the first half of the 16th century - the Renaissance apogee - , but has to be considered in the context of the forming Baroque poetics, Cervantes and Lope de Vega themselves being among its creators.

Now about the dynamics of the Baroque. As it is known, Wölfflin did not deal with literature. Hauser ignores more or less completely the experience of Spanish Baroque literature. Maravall does not, but while adapting models of modern cultural research to literature, he clearly undervalues its content, without being able to spot its individualities and its dynamic side. Yet it is possible to speak about the dynamics of the Baroque even on two planes, the exterior and the interior. Exterior dynamics is the symptom, evidence and result of the inner mobility of literature. Exterior dynamics is the mobility of literature beyond national boundaries, its transference into other poetical systems, the fecundation of new phenomena and movements. Dynamics concerns above all the vanguard of Baroque literature, its great works. Mass literature in the Baroque is much more static, although in a number of cases it would be impossible to explain exhaustively the dynamics of vanguard literature, without relating it to mass literature (as an example, it would do to mention Cervantes' Don Quixote which received one of its principal impulses from preceding mass novel).

The dynamics of Spanish Baroque literature is revealed already in its early stage of formation. The beginning of the German novel is linked with the German translation (1615) of Mateo Alemán's Guzmán de Alfarache (1599 - 1604).¹⁷ L. Pinski's conclusion about the influence of the Spanish classical novel (above all, of Cervantes and the picaresque novel) on the whole formation of the modern European novel has already been referred to. To be more exact, one could say that Cervantes and the picaresque novel have moulded first and foremost the European socioanalytical and existential novel of contemporaneity, but have also influenced the subsequent ambiental and circumstantial novel. In Spanish first-person picaresque narrative the origins of later Bildungsroman could be found. The Spanish novel of the 16th and the 17th century (starting already with the anonymous Lazarillo de Tormes) for the first time linked the analysis of man with that of society, showing man through society and vice versa. The adventurousness of the preceding chivaleresque novel was connected with contemporary reality and historical space - so forming a distant and indirect background to the 20th-century Latin-American novel (García Márquez, Vargas Llosa, Carpentier). One of the conclusions of the great Cuban writer Alejo Carpentier is

that the Baroque style becomes the authentic means of reflecting Latin-America's "wonderful reality" (lo real maravilloso).¹⁸ He does not mean by this so much the metaphorical and allusive quality of the language, but rather the unification of most different layers of reality in the work of art. A part of Spanish Baroque novels (Vélez de Guevara's El diablo cojuelo, Gracián's El Criticón) make use of the cinema technique (swift alternation of different slices of space and their simultaneous reproduction) - a means that becomes influential in the 20th-century neo-realistic novel. In addition to this Both Vélez de Guevara and Gracián include in their works phantastic elements, in the function of the symbol above all. Here, too, one could discover forms - not to say, prototypes - of the "magic" tendency of 20th-century Realism. Gracián's El Criticón is understood by L. Pinski as an antecedent of the subsequent European culturological and intellectual novel.¹⁹

Another dynamic branch in the Spanish Baroque is drama. Its influences are strong in the 17th-century French Classicist drama (Corneille, Molière), but also in the 18th-century comedy (Marivaux, Beaumarchais). German Romantics first discovered Calderón, and only then Lope de Vega. Shelley called Calderón, along with Plato, his god, and translated himself Calderón's El mágico prodigioso. Among Calderón's plays, Goethe appreciated El príncipe constante and La hija del aire above all. In his play El burlador de Sevilla, Tirso de Molina initiates one of the great images of modern European literature - the myth of Don Juan. Alongside another supreme image originating from Spain, the myth of Don Quixote, it undergoes amplification already during the 17th and the 18th century, becoming, then, extraordinarily productive in Romanticism and being newly interpreted in the 20th century. Lope de Vega lay the basis for a conscious association of the "high" and the "low" in drama and for a new poetics deriving from it. Even though in the rest of Europe, subject to the tastes of Classicism, it was for a long time neglected, in Romanticism it quite legitimately confirmed its vitality. The Baroque drama at its best is existential and philosophical, using vigorous symbols and bringing to the theatre the theme of man's moral responsibility, of his alienation and of absurd, universal conflicts between liberty and predestination, appearance

and essence, play and reality, nature and culture. It is not surprising that in 1953 Albert Camus translated Calderón's drama La devoción de la cruz and that it was staged with great success.²⁰ Almost 500 actors were involved in the modern presentation of Calderón's auto El gran teatro del mundo in 1950 in Eisendeln (Switzerland).²¹

Compared with epics and dramatics, lyrics has always exercised its influence beyond national frontiers less directly and less rapidly. But even indirectly, the Spanish Baroque poetry has had its share in the radical renovation process of the 20th-century poetry between the two World Wars. As in England T. S. Eliot and other vanguard critics discovered John Donne, in Spain the generation of García Lorca and Vicente Aleixandre even borrowed its name - the generation of 1927 - from Góngora's death-year (1627). This powerful poetic pleyade linked Góngora's playfulness and unusual metaphoric art with surrealist inspiration of their time. Existential, telluric and hermetic streams of poetry of our time have all received impulses from the Baroque poetry. Quevedo had equal spell on Jorge Luis Borges, Pablo Neruda and Salvador Espriu.

Literature's external dynamics could not exist without its internal mobility - its renovating spirit and its opposition to the previously established norm. Historical and social contradictions create the background to the inner conflicts and to the dynamics of the Baroque literature. Contraction is the intrinsic condition of movement and development. The most fundamental characteristic feature of the Baroque literature is the coexistence of multiple planes, its plurality of vision (NB! here the great literature of the Baroque should be meant, and not mass literature, which in the Baroque, as well as in Mannerism, can be both one-sided and flat). Different planes usually contradict each other, forming various antinomies. However, one of the main symptoms of the Baroque is that these planes are not obligatorily antagonistic, but even in their opposition coexist, influence each other, and to a certain extent, are dialogistic. The plurality of planes usually occurs in the form of dichotomies (temporal - timeless, closedness - openness, appearance - essence, distance - lack of distance, rationality - irrationality, material - spiritual, high - low, moral - immoral, nature - civilization, norm - ab-

sence of norm, etc.), but also of trichotomies (lyrical - intellectual - satirical; lyric - epic - dramatic) or is represented by the coexistence of even more heterogeneous planes. Calderón's drama is extremely intellectual; almost mathematical calculation has been detected in his system of images, but this does not exclude a lyrical quality and dramatic tensions from his plays. Even in serious dramas, where problems are always philosophical and religious, Calderón is able, at a proper moment, to reduce pathos by some comical or trivializing action. Hence it would be erraneous to consider monumentality and heroism typical features of the Baroque as in almost every masterpiece they are matched by contrasting traits, such as comical trivialization, absurdist grotesque, playful irony. There is irregularity and asymmetry, but alongside them, also order and symmetry. What on one plane is disunited and unclear, can appear as united and explicit on another. Quevedo observes the world's decaying process now with a malicious grin, now painfully suffering for it; correspondingly alternating is the author's position in created reality: distance is reduced to the absence of distance; the latter, in its turn, is transformed into distance, allowing caricature and deformation. Tirso de Molina's original dramatic version of the theme of Don Juan amalgamates satire, didactics and lyricism, the contradictory coexistence of which leaves more room for interpretation than in many subsequent variations of the theme. During the 18th century Cervantes is being enthusiastically imitated, but none of the Enlightenment novels attains the perceptive polyphony and synthesis created by Cervantes from ideals and reality, the high and low of life, from the comical and tragical sense of life. One or the two alternating points of view in Alemán's Guzmán de Alfarache reflects immorality, the other, morality, but in conclusion it is the one and only point of view of the man, erring and searching for his goal in the alienated world. Gracián recommends his discreet (prudent) man self-analysis and rational confidence, but does not forbid, to a certain limit, his adaptation in the deceptive world of "appearances" and "exteriorities". Everywhere accentuated fusion of heterosematic planes can be seen. The Baroque is the historical phase of literature's perceptual deepening and expressive maturing where, more than in the past, it is capable of feeling and

discovering the "other", the "strange" side of reality - in society, man and nature -, even if it need not be totally accepted or is finally rejected. Moralizing rethoric of Baroque literature (outwardly directed speech) is imperceptibly reshaped into (inner) monologue (inwardly directed speech) and becomes, thus, a means of man's self-analysis (as in Guzmán de Alfarache). Cervantes' characters grow into vigorous philosophical symbols, but at the same time (as in the highly skilful transition from the first to the second part of Don Quixote) they are brought almost physically into touch with the reader, and the process of perception may start all over again. The symbol is not converted into a scheme. Naturally this should not be understood as if the Cervantine synthesis were occurring in any Baroque novel: Gracián's El Criticón is stressedly intellectual; immediate reality in it retrocedes, giving way to carefully designed allegory and symbolism; anonymous Estebanillo González, almost coeval with El Criticón, is, on the contrary, thoroughly vital, ambiental and adventurous, devoid of any symbolism.

Renovation and dynamics of Baroque literature do not come into being without self-awareness. In a letter to one of his friends, dating from 1613, Góngora states that even if the unexampled style of his Soledades were a delusion, he has laid the basis for a new tradition and can be proud of it. The reception of the truth in such creation requires greater effort, but as being more concealed, the truth is also deeper and once perceived, can offer greater satisfaction.²² Maybe even without divining the far-reaching content of his theses, Lope de Vega, in his verse treatise El arte nuevo de hacer comedias (1609) justifies the artist's liberty to link the "high" and the "low" part of reality and to create a dynamical theatre, free from time and space limitations. One must remember that, outside Spain, European theatre reached such an understanding only at the beginning of the 19th century when Victor Hugo in his preface to Cromwell demanded what Lope de Vega, two centuries earlier, had acknowledged as the legitimate right of dramatic art. Cervantes' Novelas ejemplares can be interpreted as a "theory in practice": his stories are exemplary not only in the moral sense, but also in their aësthetical dimension. Cervantes demonstrates how in prose narrative (either in a

novel or a short story) it is possible to assemble the "high" and "timeless" (chivalrous) and the "low" and "temporal" (ambiental) side of reality. In some of his stories he makes the first plane dominate, in others, the second, at the same time alluding to such a way of reflecting reality where adventure completely disappears (as in Rinconete y Cortadillo) or descends from the "high" plane to the "low" one (Coloquio de los perros). Finally, he gives a bright example of philosophical and symbolistic prose in his El Licenciado Vidriera.

One of the weightiest achievements in the 17th-century Baroque theory is probably Baltasar Gracián's treatise Agudeza y arte de ingenio (1648). Gracián's central notion, "agudeza", the literal translation of which could be "sharpmindedness", is interpreted by I. Golenishtchev-Kutuzov as "intuitive act of perception"²³ and by L. Pinski as "supreme creative intuition".²⁴ At the same time Pinski notes that Gracián in his aesthetics shifts the stress from the classical and Renaissance mimetic principle to the associative and creative factor.²⁵ Gracián demands of literature - in full contrast with Classicist principles - association of heterogeneous planes, situated possibly far from each other. He approves of the expression of the "high" and moral theme by means of relatively "low" and material motifs, as in Góngora (Part I, Chapter IV); unexpected linkage of the natural and the spiritual, as in Quevedo (Part I, Chapter IV); amplification of the space of "here" by that of the "beyond", as in Camoens (Part I, Chapter V); Góngora's skilful shifting of the point of view from the first person to the third person in one and the same poem (Part I, Chapter XXXI), the use of "strange" words and quotations in a literary text (Part I, Chapter XXXIV), the introduction of literary allusions (Part I, Chapter XLIX) and other associative means broadening the semantical side of creation.

As in almost any other cultural epoch, in the Baroque, too, a part of creative search reaches its limits and exhausts itself. Stereotypes both in literary forms and ideas crop up. The Baroque is not devoid of mass and trivial art. But this does not diminish the achievements of the vanguard of Baroque literature. Dynamic both in its form and its content, fully aware of itself, it discovers man and

society in a new perspective and provides vigorous impulses to the development of subsequent European and world literature.

REFERENCES

- 1 Д.С. Лихачев, Поэтика древнерусской литературы, Ленинград, 1967, p. 68.
- 2 M. Durán and R. González Echeverría, Calderón y la crítica, Vol. I, Madrid, 1976, p. 41.
- 3 For a more detailed account of Wölfflin's views on Baroque, as well as of those of Arnold Hauser, which in this work are further referred to, see И. Чернов, Из лекций по теоретическому литературоведению I, Tartu, 1976.
- 4 See H. Hatzfeld, Estudios sobre el Barroco, Madrid, 1972.
- 5 А. Морозов, "Проблемы европейского барокко", Вопросы литературы, no. 12, 1968.
- 6 Словарь литературоведческих терминов (edited by L.I. Timofeyev and S.V. Turayev), Moscow, 1974, pp. 25 - 28.
- 7 See the article "Манеризм", Краткая литературная энциклопедия, А - Я, Moscow, 1978.
- 8 XVII век в мировом литературном развитии, Moscow, 1969.
- 9 Л. Пинский, "Испанский плутовской роман и барокко", in Вопросы литературы, no. 7, 1962.
- 10 Л. Пинский, "Испанский "Хромой бес"", in Л. Велес де Гевара, Хромой бес, Moscow, 1964.
- 11 В. Силунас, "Предисловие", in Тирсо де Молина, Комедии, Vol. I, Moscow, 1969.
- 12 See J. A. Maravall, La cultura del Barroco, Madrid, 1975.
- 13 "Un esquema conceptual de la cultura barroca", Cuadernos Hispanoamericanos, no. 273, 1973.
- 14 See С.И. Еремина, "Великий театр Педро Кальдерона", in Р. Calderón de la Barca, Tres dramas y una comedia, Moscow, 1981, p. 26.
- 15 See F. Olmos García, Cervantes en su época, Madrid, 1968, p. 116.
- 16 If we admit the ironic perspective, attributed to Calderón's dramas of honour by F. Ruiz Ramón, and presuppose its partial adaptability to other plays of Calderón, the traditional position of the Spanish dramatist would substantially change; the dynamic side of his work would notably gain in amplitude. See F. Ruiz Ramón's introduc-

- tion, in Pedro Calderón de la Barca, Tragedias, Vol. II, Madrid, 1968, p. 19.
- 17 K. Forstreiter, Die deutsche Icherzählung, Berlin, 1924, p. 16.
18. A. Carpentier, Tientos y diferencias, Havana, 1974.
- 19 Л.Е. Пинский, "Бальтасар Грасиан и его произведения", Б. Грасиан, Карманный оракул. Критикон, Moscow, 1981, pp. 544, 575.
- 20 M. Durán and R. González Echeverría, op. cit., p. 113.
- 21 See E. Frutos Cortés' introduction, in P. Calderón de la Barca, El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo, Madrid (Ediciones Cátedra), 1982, p. 28.
- 22 Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение, Moscow, 1977, pp. 166 - 167.
- 23 И.Н. Голенищев-Кутузов, Романские литературы, Moscow, 1975, p. 240.
- 24 Л.Е. Пинский, "Бальтасар Грасиан и его произведения", p. 514.
- 25 Ibid., p. 515.

Неподвижность и динамика барокко

Ю.Тальвет

Резюме

В данной работе исследуется одно из наиболее спорных явлений истории западно-европейской культуры - барокко. При этом акцентируется его литературный аспект. Дается краткий критический анализ наиболее влиятельных точек зрения на барокко (в том числе и Г. Вельфлина, А. Хаузера, Х.А. Маравалья; оценка явления в советском литературоведении) и делается попытка на основе материала прежде всего испанской литературы охарактеризовать как динамическое содержание (обновление литературного процесса, влияния на последующую литературу), так и статическую сторону (удел "официальной" идеологии и массового искусства) барокко.

К ПРОБЛЕМЕ ПРОИСХОЖДЕНИЯ ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОГО ГЕКСАМЕТРА

Вяч. Вс. Иванов

(Москва)

Посвящается памяти Ю. Куриловича

Уже на первых этапах развития сравнительно-исторической метрики было обнаружено, что прямого и непосредственного соответствия греческий гексаметр в других индоевропейских традициях (в том числе и в древнеиндийской, во многих отношениях близкой к греческой) не находит. Из этого Мейе и многие следовавшие за ним ученые делали вывод, что гексаметр является не собственно греческим метром, а возник в результате воздействия некоторой чуждой метрической системы (Meillet 1923).

Успехи в реконструкции путей эволюции общеиндоевропейских метров в направлении общегреческо-индо-иранских (греческо-арийских) и далее прагреческих, достигнутые в самые последние годы, позволяют несколько по-иному взглянуть на предисторию гексаметра. Расширение круга сравниваемых индоевропейских метрических традиций, включающих не только греческую и индийскую (на которые в основном опирался Мейе, чьи выводы поэтому в основном относятся к общегреческо-арийскому, а не общеиндоевропейскому), то также и славянскую (Jakobson 1966), кельтскую (Watkins 1962), латинскую (Cole 1969; West 1973), хеттскую (Иванов 1967; 1976) и лидийскую (Miller 1969; West 1973), а возможно и некоторые другие традиции — иранские, тохарскую (West 1973), позволило уточнить древнейшие типы метров, которые можно считать общеиндоевропейскими. В качестве таких метров выступают преимущественно семисложники и восьмисложники со словоразделами после третьего или четвертого слогов и фиксированной клаузулой типа — U — x и ее вариациями (West 1973). В греческой метрической традиции воспроизведение этих общеиндоевропейских метров можно видеть в гликолическом метре типа xx — UU — U —, который может интерпретироваться и как отражение греческой "идеальной" (основной или глубинной) формы UU — UU — Ux (Kurylowicz 1975:30).

Как трансформацию тех же общендоевропейских (и прагер-
ческих) ритмических структур можно рассматривать паронимичес-
кий стих архаических текстов типа древнегреческих пословиц
(признававшийся весьма древним еще Бергком и другими филоло-
гами прошлого века) — таких, как:

ὄν τῷ χυτὶ καὶ τὸν ἱμάτῃα
 — — ∪ ∪ — ∪ ∪ — x

После дешифровки микенского линейного письма В в не-
скольких табличках этого письма были обнаружены (в трех слу-
чаях) заголовки к табличкам, соответствующие подобным архаи-
ческим формам стиха (Webster 1955:10) to-ko-de-me de-me-o-te

* τοιχοδόμοι δεμεόντες
 — ∪ ∪ — ∪ ∪ — x

(An 14)

Следует, впрочем, заметить, что остается невыясненным
то, в какой мере реально можно говорить о метрической форме
этих строк, а не о том, что прозаические строки укладываются
в данную метрическую форму, что было бы существенно для вы-
яснения степени близости таких метрических структур к струк-
туре языка микенской эпохи (ср. Иванов 1961:377). Общий объ-
ем материала относительно мал, и в пределах его такие стро-
ки пока что найдены только в заголовках (началах) таблиц,
содержащих распоряжения или приказания. Поэтому еще трудно
сказать, можно ли наличие метра

* ἐρέται πλευρώνη δ'ιόντες
 ∪ ∪ — — ∪ ∪ — x

в одном из таких заголовков (Py An 12) рассматривать как
свидетельство того, что типичное для гекзаметра отождествле-
ние ∪ ∪ = — (ср. Kuryłowicz 1956:283; 1975:14-32) вос-
ходит уже к микенскому периоду; для этого периода, однако,
маловероятны все те правила, которые необходимы для функцио-
нирования гекзаметра (Gallavatti 1969). Наличие "гекзамет-
рообразных" метрических структур (дактилических полустуший)
в микенских табличках можно было бы считать одним из косвен-
ных аргументов, говорящих в пользу гипотезы (высказанной еще
Бергком), по которой гекзаметр образовался путем преобразо-
вания более древних форм стиха типа паронимического. В по-
следнее время эта точка зрения получила поддержку в гипоте-
зах, предполагающих происхождение гекзаметра из монтажа
меньших по величине строк: либо двух строк вида xxx∪-∪-
(West 1973:169), либо дактилических восьмисложников типа

частей — эпических клише. Соблюдение точности воспроизведения эпической формулы было при этом более существенно, чем строгость метрической схемы самого гекзаметра (Nagy 1974: 58 и след). Иначе говоря, у Гомера еще видно зарождение гекзаметра из монтажа более коротких эпических формул. При этом выдерживалась метрическая структура каждой из этих формул, но не гекзаметра как такового, который в этом смысле окончательно оформляется лишь в последующей традиции. До настоящего времени детально исследовано только соотношение цезур и метрических нерегулярностей в гекзаметре с эпическими формулами. Что же касается самих этих формул, то для одной из них, в которой *κλέος* (*κλέφος*) сочетается с *ἄφθιτον* 'нетленный, вечный', на основании многочисленных работ об индоевропейском (и греческо-арийском) поэтическом языке доказывается происхождение из аналогичной греческо-арийской метрической эпической формулы, отраженной и в древнеиндийском сочетании родственных слов — *gravaṇ* и *aksitam* чему посвящается значительная часть новейшей монографии о предистории гекзаметра и других греческих метров (Nagy 1974). Представляется возможным предположить сходное происхождение из арийско-греческого и по отношению к эпическим формулам с *ἄμβροτος* 'бессмертный' типа *νύξ ἄμβροτος* (в строке *πρὶν γὰρ κεν καὶ νύξ φθίει ἄμβροτος ἀλλὰ καὶ ὥρη*, λ 330), *ἄμβροτή νύξ* в строке: *δὲρπον ἄρ' ἐπλισάμεσθ' ἐπέ τ' ἤλυθεν ἄμβροτή νύξ* (δ 429)

Эпическое пятисложное клише *ἄμβροτή νύξ*, выделяемое в конце этой строки и создающее ее метрическое своеобразие, может быть возведено к греческо-арийскому на основании точных соответствий в индо-иранском. Кроме уже указывавшихся в этой связи сочетаний с ведийским *amṛta* и авестийским *aməša* (Thieme 1952:22-24), следует обратить особое внимание на следующие семантические параллели. Гомеровскому *νύξ* в приведенных вариантах эпической формулы соответствует семантически ведийское употребление *nakta-*, в том числе в частом сочетании *usāsā-nāktā* 'Заря-Ушас и Ночь', *nākto-śasā* (с тем же значением). Поэтому представленное в "Ригведе" (в том числе и в I мандале, II3, I3, в гимне Ушас) употребление *amṛta-* по отношению к Ушас оказывается в конечном счете тождественным отмеченному гомеровскому употреблению *ἄμβροτος* по отношению к древнему мифопоэтическому наименованию ночи. Этот вывод согласуется и с частым употреблением аналогичного сочетания авестийского *aməša* с *hū/hvar-* 'солнце' в тех час-

тах "Авесты", где в преобразованном виде (Kuryłowicz 1975: I36-I38) сохраняются древнеиранские метры сопоставимые с теми греческими, из которых возникает гекзаметр: aməšahe hū (Yt. X.I3), hvarə xšaētəm aməšəm raēm (Yt.VI. I, VI4, VI6), hvarə xšaētahe aməšahe raəvahe (Yt.XXII 24, VI 0). Для обоснования древности приведенных авестийских формул представляется существенным частое употребление в более архаических Гатах "Авесты" таких восьмисложных строк (восходящих по метру к общеиндоевропейскому восьмисложнику указанного выше типа), где цезура отделяет первые три слога от пятисложной конечной группы (Kuryłowicz 1975:I21-I22), содержащей авестийское производное от aməša amərətə- tāt 'жизнь', эквивалентное греч. *ζμβροσία* (см. об этой эквивалентности Thieme 1952:31, 33, где предполагается греческо-арийский возраст производного на -t -):

ašahyā amərətātaseā (VI b)
 haurvatō amərətātascā (XXIa)
 X^varəθāi.ā amərətātāscā (XIa)
 Yā yasnā amərətātātām (Ia)

Строки этого типа, для авестийского интерпретируемые как х х х х х х х х (Kuryłowicz 1975:I22) представляет собой инновацию, вызванную возникновением акцентуационного стиха из греческо-арийского количественного (об альтернативной гипотезе см. Kuryłowicz 1975:236-237). Поэтому представляется возможность предположить, что в греческо-арийском существовал тип рятисложной метрической формулы, включавшей **ṛ-ṃṛ-to-*, отразившейся и в приведенных местах Гат, и в гомеровском *ζμβροσία γύξ* (древнее **ṛ-ṃṛ-to-s* **n_gk^wt-s* с анаграмматическими созвучием анлаутов).

Включаясь в строку гомеровского гексаметра, такая древняя формула не искажалась и поэтому могла изменить метр строки.

След исключительно древней эпической формулы, занимающей (как и *ζμβροσία γύξ*) конечное положение в строке гексаметра, можно видеть в *ἀσφοδελὸς λευκῶν* дважды встречающейся в II песне "Одиссеи" при описании Аида:

φοῖτα μακρὰ βιβᾶσκα κατ' ἀσφοδελὸν λευκῶνα
 (2 539)
 ῥῆρας ὄμοῦ εἰλεῦτα κατ' ἀσφοδελὸν λευκῶνα
 (2 573)

Хотя в самом эпитете *ἀσφοδελός* 'из асфоделий' (ср. любопытное употребление слова у Мандельштама, который, как и его предшественники в русской поэзии XX в., видимо, близки к древнему смыслу) видят гомеровскую инновацию (Thieme 1952: 47), греческо-арийский и общеевропейский характер представления о загробном мире как пастбище не вызывает сомнений (Thieme 1952:47-50; Vieyra 1965; Иванов-Топоров 1974). Соответственно весьма архаичным признается и эпитет *κλυτοτάλως* 'знаменитый жеребятами', трижды встречающийся у Гомера по отношению к Аиду (Thieme 1952:48)¹ в эпической формуле *Ἄϊδι κλυτοτάλῳ* и занимающий то же характерное место в конце строки гекзаметра:

εὐχος ἔμοι δάσειν, ψυχὴν δ' Ἄϊδι κλυτοτάλῳ
(E 654, A 445, П 625)

Соответствующие по смыслу этим греческим эпическим формулам хеттский метрический текст из архаических царских погребальных обрядов написан шести-, семи и восьмисложным размером индоевропейского происхождения:

kunnawašši wellu(n)	x x x x / x x
Istanuš ara iyan ħark	x x x / x x x x x
nuwaraššiššan šarrizzi	x x x x x / x x x
ħannari le kwiški	x x x / x x x

'Для него Бог Солнца, этот луг держи сделанным на благо! И пусть никто у него не отнимет его. И никто у него не отсудит его.'² (KUB XXX 24 П I-4).

¹ Признание правильности этого вывода Тиме не влечет за собой с необходимостью принятия предложенной им (Thieme 1952:49) этимологии греч. *πῶλος* (засвидетельствованного уже в микенском), бесспорно родственного гот. *fula* (при неясности отношений к лат. *pullus equinus* 'жеребенок'). В этом слове можно было бы предполагать весьма древнее диалектное (греческо-германское) заимствование (по-видимому, не ностратическое соответствие, мало вероятное по ряду языковых и культурно-исторических соображений) из (финно-) угорского (уральского) сочетания со значением 'сын, детеныш лошади' (ср. венг. *fi* < **pi* 'сын, детеныш', *lo* 'лошадь'); коневодство у угров известно с достаточно ранней эпохи.

² Сходство с гомеровскими формулами особенно ясно в следующей части гимна, написанной шумерограммами (как шумерограммой с аккадским окончанием *U. SAĪLAM* записано в переданном выше в слитной транслитерации тексте слово обоих родов *wellu* 'луг', родственное греческому названию Елисейских полей, Puhvel 1969, и имя бога Солнца **UTU-uš*, читающееся как хеттская форма хеттского имени бога Эстана, витеснявшего более древнее хеттское *šiu* < **d* (e) *i* w u-): nuwaraššikan kedani A.NA U.SAL GURU.A UDUMI.A -ya ANSU. KUR.RA ^{mes} ANSU. GIR.NUN.NA H.T.A. u-še-ed-du

Греческие эпические формулы типа *ἄεθι κλυτοπάλλα* (семи-сложник, вставленный в гекзаметр) могут непосредственно продолжать ту же метрическую и поэтическую традицию, которая в более архаическом виде сохранялась в хеттском тексте погребального обряда (в этой связи стоит напомнить далеко идущее сходство погребальных обрядов хеттов-индоевропейцев и гомеровских греков).

Однако представлялось бы неточным и даже неверным предположение, по которому любая эпическая формула, включенная в гомеровский гекзаметр, должна иметь индоевропейский (или хотя бы греческо-арийский) прототип. Напротив, поскольку работами последних десятилетий доказано бесспорное влияние древнеближневосточного (особенно хеттско-хурритского) эпоса на древнегреческий, кажется несомненным, что в ряде случаев гомеровские и гесиодовские эпические формулы восходят к хурритским (через возможное, хотя и необязательное, хеттское посредничество). Гомеровская эпическая формула типа *ἀνδράσι δὲ πρότεροι* 'с (легендарными) героями прошлого', занимающая полуступище гекзаметра в "Одиссее" (Д 223), иногда в "Илиаде" содержит только субстантивированное прилагательное *οἱ πρότεροι* '(герои) прошлого', относящееся к героям минувших (легендарных) лет:

ὦδε καὶ οἱ πρότεροι πόλιος καὶ τεύχε' ἐπόρθεον
(Δ 307)

В некоторых случаях речь идет по существу о богах или полубогах - 'людях прошлого', что родились от самого Зевса:

οἱ Διὸς ἐξεγένοντο ἐπὶ πρότερον ἀνδράσιν
(Ε 637)

Иногда та же эпическая формула теряет это явно мифологическое значение, но и тогда относится к людям, оставившим по себе некие полумифологические памятники (Ψ 332: *ἢ τότε κύδα τέτυκτο ἐπὶ πρότερον ἀνδράσιν* ср. Φ 405 та же формула в сходном контексте: *τὸν ῥ' ἀνδρες πρότεροι θέσαν ἔμμεναι*

'И пусть на этом лугу для него пасутся быки и овцы, кони и мулы' (В метрическом переводе:

Солнца Бог, ему на благо
Приготовь ты этот луг.
Луг никто пусть не отнимет,
Луг никто пусть не отсудит!
Пусть на том лугу пасутся
У него быки и овцы,
Кони с мулами пасутся).

оброй 2 роулу). Сопоставление приведенных вариантов этой эпической формулы позволяет предположить, что все они вторичны по отношению к древней мифологической формуле, сохраненной у Гесиода: *πρότεροι θεοί* 'прошлые боги' (West 1966:301; Ver-nant 1971:39). Как уже предполагалось автором ранее (Иванов 1977:36) эту греческую мифопоэтическую формулу можно считать калькой или точным переводным эквивалентом хеттского *karuileš šiuneš* с тем же значением. Среди контекстов, в которых употребляется это хеттское выражение, встречаются переводы с хурритского. Не подлежит сомнению, что само хеттское выражение - перевод хурритского *amatti-na DINGIR^{MES}* - на (Laroche 1974:182).

В сопоставлении с употреблениями греческого *πρότερος* у Гомера особенно примечательно употребление хурритского *amatti* семантически точно соответствующего греческому эпитету, по отношению к древнему царю (или богу) возможно прародителю, в древнехурритском тексте, где (как и Гомера) рядом упоминаются боги (например, Кумарби) и исторические персонажи (относящиеся в хурритском тексте к III-му тысячелетию), см. Salvini 1977:89.

Аналогичным образом хурритский эквивалент (в формуле *tiwena alumain katiya*; Salvini 1977:76-78, 83) удастся, по-видимому, установить и для части того хеттского оборота (*ištanzani-šī memiškuuan daiš* 'со своей душой начал он говорить'), который известен из хеттского перевода хурритской поэмы об Улликумми и может быть отождествлен с эпическими греческими формулами, в которых речь идет о разговоре человека со своей душой - *ψυχή* (Lang 1973; Иванов 1977:36). Последнее представляется особенно важным в свете новых работ, согласно которым возможность осознания "души" (собственного сознания, связываемого с доминантным полушарием) явилась решительным этапом в развитии культуры, в частности, греческой (Jaunes 1976). Этот этап для Греции следует связать с древнеближневосточными влияниями, отчетливо видными уже у Гомера.

Хотя хурритский текст начала песни об Улликумми сильно поврежден, несомненно, что каждая из строк имеет длину больше десяти слогов и содержит не менее (а часто и более) четырех полноударных слов. Отчасти сходные характеристики выявлены для хеттского эпоса, переведенного с хурритского (McNeill 1963).

В строке обычно около 4 ударений и от 12 до 17 слогов,

она развивается на две колы, значительный интерес представляет сравнение с метром и музыкой хурритской песни из Урарта.

Поэтому на современном этапе кажется возможным вернуться к гипотезе о возможности воздействия метра чужого — хурритского и хеттского — эпоса на гекзаметр. Но это воздействие заключалось не в заимствовании конкретного метра, а в задании общей модели строк порядка 16-сложных, разбивающихся на два полуступишия. Сами же полуступишия и другие составные части строки гекзаметра строились по законам греческой метрики, унаследованные от индоевропейского (и греческо-арийского).

Литература

- Иванов 1961: В.В. Иванов. Лингвистические вопросы стихотворного перевода. // Машинный перевод. Труды Института точной механики и вычислительной техники (ИТМ и ВТ)АН СССР. М., 1961, стр. 371-397.
- Иванов 1967: В.В. Иванов. Заметки по сравнительно-исторической индоевропейской поэтике. // To honor Roman Jakobson. The Hague-Paris, Mouton, 1967.
- Иванов 1977: В.В. Иванов. Древнейшие культурные и языковые связи южнобалканского, эгейского и анатолийского ареалов. // "Балканский лингвистический сборник." — М., "Наука", 1977.
- Иванов 1976: В.В. Иванов. Из семиотических комментариев к клинописным хеттским текстам. — I. К анализу метрических хеттских текстов в свете выводов сравнительной метрики. // *Philologia Orientalis*. IV.—Tbilisi, 1976, С. 111-118.
- Иванов — Топоров 1974: В.В.Иванов, В.Н. Топоров. Исследования в области славянских древностей. — Москва, "Наука", 1974.
- Cole 1969. Cole T. The Saturnian verse. // *Studies in Latin Poetry* (Yale Classical Studies). Cambridge University Press, 1969. — Vol. XXI. — P. 1-75.

- Gallavitti 1969: Gallavotti C. Tradizione micenea e poesi greca arcaica // Atti e memorie del' Congresso Internazionale di micenologia. - Roma, 1969. - 1.
- Jakobson 1966: Jakobson R. Slavic Epic verse, Studies in Comparative metrics // Selected writing. - The Hague-Paris, 1966. - Vol. IV.
- Jaynes 1976: Jaynes J. The origin of consciousness in the breakdown of the bicameral mind. - Boston: Houghton Mifflin Company, 1976.
- Kuryłowich 1956: Kuryłowicz J. L'apophonie en indo-européen // Prace językoznawcze. - Wrocław-Kraków, 1956. - 9.
- Kuryłowicz 1975: Kuryłowicz J. Metrik und Sprachgeschichte // Prace językoznawcze. - Wrocław-Kraków 1975. - 83.
- Lang 1973: Lang J. The concept of Psyche: its genesis and evolution // Acta ethnographica. - Budapest, 1973. - T. 22, N 1 - 2.
- Laroche 1974. Laroche E. Les denominations des dieux "antiques" dans les textes hittites // Anatolian studies presented to H.G. Güterbock.-Istanbul, 1975. - P. 175-185.
- Meillet 1923. Meillet A. Origines indo-européennes des metres grecques. - Paris, 1923.
- Miller 1969: Miller G. Traces of Indo-European metre in Lydian // Studies presented to Professor Roman Jakobson by his students. - Cambridge, Mass., 1969. - P. 207-221.
- Nagy 1974: Nagy G. Comparative studies in Greek and Indic Meter // Harvard Studies in comparative literature. - Cambridge, Mass., 1974. - 33.
- McNeill 1963: McNeill I. The metre of the Hittite epic // Anatolian studies. - XIII. - 1963.
- Puhvel 1969: Puhvel J. 'Meadow of the otherworld' in Indo-European tradition // Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung. - 1969. - Bd. 83.
- Salvini 1977: Salvini M. Sui testi mitologici in lingua hurrica // Studi micenei ed egeo-anatolici. (Incunabula graeca LXVII), Roma, 1977. - Fasc. VIII. - P. 73-91.
- Thieme 1952: Thieme P. Studien zur indogermanischen Wortkunde und Religionsgeschichte // Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Phil.-hist. Klasse. - Berlin, 1952. - Bd. 98. H. 5.
- Vernant 1971: Vernant J.P. Métis et les mythes de souveraineté. // Revue de l'histoire des religions. - 1971. - t. CLXXX, N 1.

- Vieyra 1965: Vieyra M. Ciel et enfers hittites (à propos d'un ouvrage récent) // Revue d'assyriologie et d'archéologie orientale. - 1965. - Vol. 59. N 2.
- Watkins 1975: Watkins C. Syntax and metrics in the Dipyron vase inscription // Indo-European Studies. - Cambridge, Mass., 1975. - P. 401-432.
- Webster 1955: Webster T.B.L. Homer and the Mycenaen tablets // Antiquity. - 1955. - N 113. - P. 10-14.
- West 1966: West M.L. Hesiod. Theogony. - Oxford, 1966.
- West 1973: West M.L. Indo-European metre. - Glotta, 1973. - Bd. 51, H. 3-4.

ГЕКСАМЕТР В ПОЭТИЧЕСКИХ СИСТЕМАХ НОВОЕВРОПЕЙСКИХ ЯЗЫКОВ¹
(Предварительное сообщение. II)

Михаил Л о т м а н
(Таллин)

7. Гексаметр в поэтических системах языков третьего типа. Становление и функционирование гексаметра в поэтических системах языков этого типа имеет для нашего обзора наибольшее значение как с историко-культурной, так и теоретико-стиховой точек зрения: с одной стороны, в поэзиях этих языков (в первую очередь - в немецкой) были созданы наиболее значительные оригинальные произведения в гексаметре: "Мессия" Клопштока, идиллии Фосса, "Райнеке-лис" Гете и др. (ср., впрочем, "Времена года" Донелайтиса), с другой стороны, значительный интерес представляет процесс отхода от количественного принципа в правилах соответствия, процесс, имевший место во всех этих поэтических системах, в результате которого получился принципиально новый, по сравнению с античностью, стих, оказавшийся, одновременно, и самой продуктивной формой новоевропейского гексаметра. Как и в ходе предшествующего изложения, мы сравнительно подробно остановимся на истории гексаметра лишь в одной из поэтических систем - русской, а данные по другим национальным формам (немецкой и английской) будут привлекаться эпизодически.²

Когда В.К. Тредиаковский в 1750-х гг. закладывал традицию русского гексаметра, он ориентировался, в первую очередь, на немецкие гексаметры И.Х. Готтшеда. В поле его зрения, однако, находились и (разумеется, кроме античных) образцы русского "тонического" гексаметра, содержащиеся в ломоносовском "Письме о правилах российского стихотворства" (1739)³, и церковнославянские количественные гексаметры Л. Зизания и М. Смотрицкого. Однако, ни гексаметры Ломоносова не были первыми русскими, ни гексаметры Зизания - первыми церковнославянскими: первый известный нам русский (акцентный) гексаметр датируется 1704 годом, а первый церковнославянский, согласно датировке В.Ф. Мареша, был написан между 863 и 885 годом, с него и начнем наш обзор.

"В греческом библейском тексте встречается однажды мет-

рический стих - гекзаметр; это место в Послании Павла к Титу (I, 12) в цитате /.../ из /.../ Эпименида. Место было переведено на старославянский язык также метрическим гекзаметром⁴:

/17/ КРИТѢНЕ ПРІСНО ДЪВЪНИЦІ, ЗЪМІ ЗВѢРІЕ, ХІТРОБЫ ПРАЗДНЫИ

$\begin{array}{cccccccccccc}
| & | & | & | & | & | & | & | & | & | & | & | \\
| & \vee & | & \vee & | & \vee & | & \vee & | & \vee & | & | \\
s & w & s & w & s & w & s & w & s & w & s & w
\end{array}$

Этот стих относится к силлабо-квантитативной системе стихосложения, словесное ударение в нем, по-видимому, формообразующего значения не имело; редуцированные в слабой позиции (в терминологии Марша - "ультра-краткие") в расчет не принимались.

В результате последующего языкового развития, долгота в церковно-славянском (по крайней мере, в его русском диалекте) перестала быть фонологичной и к XVI-XVII вв. существовала лишь номинально - в сочинениях Максима Грека, Лаврентия Зизания и Мелетия Смотрицкого, где гласные разделялись на долгие и краткие в основном по правилам греческого квантитета. Зизаний и Смотрицкий дали и образцы квантитативно-силлабических гекзаметров; об ударении, словесном или иктовом, ни Зизаний, ни Смотрицкий не упоминают. Единственная, приводимая Зизанием строка гекзаметра, выглядит следующим образом⁵:

/18/ ВИДѢ НЕМОШЬ ЕСТЕСТВА НАШЕГО ВЪ ШЕДРОТАХ МНОГИИ

$\begin{array}{cccccccccccc}
| & | & | & | & | & | & | & | & | & | & | & | \\
| & \vee & | & \vee & | & \vee & | & | & | & | & | & | \\
s & w & s & w & s & w & s & w & s & w & s & w
\end{array}$

Строка неудачна по крайней мере в двух отношениях: во-первых, она "спондеическая", - правило, согласно которому пятая стопа не могла быть "спондеем", было, по-видимому, Зизанию не знакомо; во-вторых, нарушаются им же выдвинутые правила квантитета: ср. непоследовательности в трактовке редуцированных, а также 'естества' и др.

Гекзаметры Смотрицкого представляют больший интерес хотя бы уже потому, что ими написано связанное стихотворение, свидетельствующее, кроме прочего, о несомненном поэтическом даровании автора:

/19/ САРМАТСКИ НОВОРАСТНЪЯ МУСЫ СТОПУ ПЕРЕУ,

$\begin{array}{cccccccccccc}
| & | & | & | & | & | & | & | & | & | & | & | \\
| & | & | & \vee & | & | & | & | & \vee & | & | & | \\
s & w & s & w & s & w & s & w & w & s & w &
\end{array}$

ТЩАЮСЯ ПАРНАС ВО ОБИТЕЛ ВЪЧНУ ЗАЯТИ.

$\begin{array}{cccccccccccc} | & | & | & | & | & | & | & | & | & | & | & | \\ | & | & | & | & | & | & | & | & | & | & | & | \\ \hline S & WS & W & S & & & S & W & S & & W & S & W \end{array}$

ХРИСТЕ ЦАРЮ ПРИЙМИ: И БЛАГОВОЛИВ, ТЕБЕ С ОТЦЕМ

$\begin{array}{cccccccccccc} | & | & | & | & | & | & | & | & | & | & | & | \\ | & | & | & | & | & | & | & | & | & | & | & | \\ \hline S & & W & S & W & S & W & S & W & S & W & S & W \end{array}$

И ДУХОМ СВЯТЫМ ПЪТИ ОУЧИ РОССІЙСКІЙ

$\begin{array}{cccccccccccc} | & | & | & | & | & | & | & | & | & | & | & | \\ | & | & | & | & | & | & | & | & | & | & | & | \\ \hline S & W & S & W & S & W & S & W & S & W & S & W \end{array}$

РОД НАШ, ЧИСТЫМИ МЪРЫ СЛАВЕНСКИ УМНЫ.⁶

$\begin{array}{cccccccccccc} | & | & | & | & | & | & | & | & | & | & | & | \\ | & | & | & | & | & | & | & | & | & | & | & | \\ \hline S & W & S & W & S & W & S & W & S & W & S & W \end{array}$

Правила квантитета у Смотрицкого более разработаны, чем у Зизания; он различает долгие гласные и долгие слоги (у Зизания за списком долгих гласных следовало: "Понеже в творческих стихсах от сих писмен составившийся слог, слог долгий бывает"⁷). Для этого он, по образцу античного стихосложения, вводит, во-первых, понятие долготы по положению (*positio longae*), в дополнение к долготе по природе (*natura longae*), определяемой качеством гласного. Любой гласный перед двумя или более согласными считается долгим по положению (у Зизания качество анцеспного гласного определяется исключительно "произволением творца"). Во-вторых, Смотрицкий вводит ряд поэтических вольностей ("страстей речений") и целую систему правил, определяющих продление или сокращение долготы слога по сравнению с долготой слогаобразующей гласной. Любопытно, что как и Зизаний, Смотрицкий не в состоянии строго придерживаться собственных требований: два последних стиха - "спондеические", хотя он дважды упоминает о том, что в пятой стопе должен стоять "дактиль"; в пятих "стопах" 1-ой и 2-ой строки 'у' по схеме должны быть краткими, а по правилам Смотрицкого - долгими; наконец, во 2-ой строке должна быть отмечена элизия, но об элизиях Смотрицкий не упоминает и в остальных случаях элизия не избегается.

Важное значение Смотрицкий придает цесуре, без которой "иройский безобразен стих и не угоден, яко":

/20/ --- / - - - / - - - / - - - / - - - / - - - / - - - 8

Лживи людие, лестни путие, Господу мерзост.

Как видно, речь идет не только о цесуре, разделяющей стих на полустихья, но и о введении правила из античного стихосложения, согласно которому словоразделы не могли приходиться на "стопоразделы". Отметим, что на современный слух /20/ более "угоден", чем /19/, т.к. он является гексаметром и с акцентно-силлабической точки зрения, что, по-видимому, есть результат совпадения метрических и вербальных единиц (подробнее об этом с привлечением параллелей из других языковых систем - ниже).

Стихосложение, разрабатывавшееся в грамматиках Зизания и Смотрицкого и азбукониках⁹, основывалось на орфографической просодии при общей ориентации на греческую культуру и язык. Примечательно, что, хотя, как показал В.Н. Перетц¹⁰, реальными источниками статей о просодии и стихосложении в грамматике Смотрицкого были, скорее всего, аналогичные статьи в пособии по латыни Э. Альвара, Смотрицкий, как и Зизаний, апеллирует исключительно к авторитету греческого стихосложения и нигде не упоминает о латинском. Поскольку, далее, квантитативный принцип был чужд как разговорному русскому, так и книжному церковнославянскому языку того времени, гексаметр этого образца "на слух" не ощущался и вне книжной поэзии функционировать не мог (ср. ситуацию в тюркоязычной поэзии, где многовековая традиция аруза основывалась на заимствовании не только метрики, но и мелодики; аналогичных примеров достаточно много). Книжному же развитию такой квази-квантитативной традиции препятствовало активное проникновение польского силлабического стиха, гораздо более простого для составления и восприятия. Поэтому, "первые стопы сарматской музы" оказались, если и не последними, то единственными, получившими сколько-нибудь широкую известность.

В.Н. Перетцом найдено и опубликовано несколько стихотворений "сложенных согласно теории М. Смотрицкого" и дошедшие "в рукописи самого начала XVIII в., петровского времени"¹¹. С точки зрения стихотворной техники, стихи эти следует рассматривать как учебные, содержащие довольно много погрешностей в отношении правил квантитета, расстановки цесур и т.п.

Церковнославянские гексаметры Зизания и Смотрицкого бесспорно принадлежали русской поэтической культуре, их знали, с ними (позднее, в XVIII в.) полемизировали. И авторы этих стихов и их оппоненты (за исключением, быть может, Ломоносова) исходили из того, что церковнославянский и русский это один и тот же язык; распространено было и убеждение, что

"греческая же писмена и славенская, яко овца с матерью (славенская бо из греческих преложившася) обоя между собою подобствуют и согласуют"¹². Эта схема: греческий → (старо) славянский = русский оказалась в самосознании русской культуры чрезвычайно устойчивой. Так, Пушкин в 1825 г. писал:

"Язык славяно-греческий имеет неоспоримое превосходство пред всеми европейскими: судьба его чрезвычайно счастлива. В XI веке древний греческий язык вдруг открыл ему свой лексикон, сокровищницу гармонии, даровал ему законы обдуманной своей грамматики, свои прекрасные обороты, величественное течение речи; словом, усновил его, избавя таким образом от мелких усовершенствований времени"¹³.

Хотя слово "усновил" употреблено здесь метафорически, оно соответствует глубокому убеждению о родственности греческого языка с русским.¹⁴

Все дальнейшее развитие гексаметра в русской поэзии связано с заменой квантитативного принципа акцентным.

Первый акцентно-силлабический русский гексаметр был написан шведом Й.Г. Спарвенфелдом и опубликован в 1704 г.:

/2I/ Аз бо вам уста давать, и Мудрость из вышних послати
Буду, да вам же никто не мог бы против глаголати.¹⁵

Хотя ритмически эти строки несравнимо ближе к позднейшим образцам русского гексаметра, чем опыты Зизания и Смотрицкого, они, не будучи фактом русской культуры, равно как и все опыты Э. Глюка, Й. Пауса, В. Монса и того же Спарвенфелда в области русского стихосложения, так и остались вне поля зрения русских гексаметристов. Опыт подобного рода, весьма интересные как в культурологическом, так и чисто стиховедческом отношении, суть явления германской культуры, чьей логикой развития было обусловлено их появление, с точки зрения же истории русской культуры их появление случайно и труднообъяснимо. Показательна, в этом смысле, ориентация спарвенфелдовского гексаметра на средневековую латинскую традицию, а не на древнегреческую, как того можно было бы ожидать от русских гексаметристов того времени. Латинская ориентация проявляется в мужской цесуре после третьего икта, подчеркнутой в обеих строчках стяжениями межиктного интервала (единственными в этих строках, что еще более подчеркивает их дву-членность); средневековая - в рифме.¹⁶

Как практически, так и теоретически, русский акцентно-силлабический ("тонический" - в терминологии того времени) гексаметр был разработан М.В. Ломоносовым и, особенно,

В.К.Тредиаковским. Едва ли правомерным было бы предположение, что гексаметры Тредиаковского создавались под влиянием ломоносовского "Письма...", т.к. разрабатываемый им размер должен был быть противопоставлен как раз ломоносовской реформе стиха. Скорее всего, у обоих авторов был общий прообраз - гексаметры И.К. Готтшеда, знакомство с которыми и Ломоносова и Тредиаковского - несомненно.¹⁷

Определяя ритмическую структуру гексаметра "образца Тредиаковского", мы несколько изменим процедуру, применявшуюся нами до сих пор, а именно: она будет строиться в два этапа. На первом из них мы получим упрощенную схему размера, соответствующую рассмотренным до сих пор: метрическую цепочку мы будем рассматривать лишь как последовательность некоторых ('S' и 'W') позиций, а ритмическую цепочку, - лишь как последовательность (ударных и безударных) слогов. На втором этапе метрическая цепочка будет дополнительно рассматриваться как последовательность стоп, а ритмическая - как последовательность тактов. "Дактилохореический" ритм русского гексаметра определяется метрической цепочкой /5/¹⁸ и правилами соответствия /22/:

/22/	S	→	1 слог	}	силлабический принцип
	W	→	2 слога, либо		
	w	→	1 слог		
	S	→	акцент	}	акцентный принцип
	W	→	отсутствие акцента		

Примечание: "Отсутствие акцента" означает, что на позицию 'W' не может приходиться ударение (неодносложного) слова, если один из его безударных слогов соответствует позиции 'S'.

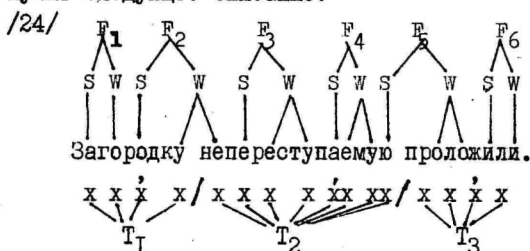
Сформулированные правила допускают как односложные, так и двусложные межактные интервалы и как полноударные, так и неполноударные формы (т.е. допускаются "дактилические", "трибрахические", "хореические" и "пиррихические стопы").

Такое описание оказывается слишком слабым: оно допускает строки, не только реально не зафиксированные, но и - что гораздо важнее - противоречащие интуитивному принципу гексаметричности в русской поэзии. Речь идет о строках типа:

/23/ Загородку непереступаемую продолжили¹⁹

x	x	ẋ	x/	x	x	x	x	xx	xx/	x	x	ẋ	x
			∨		∨		∨		∨		∨		
S	W	S	W	S	W	S	W	S	W	S	W	S	W

В самом деле, даже самый поверхностный анализ русского гексаметра показывает, что в нем не допускаются два безударных икта подряд. Для экспликации этого принципа следует и метрическую и ритмическую цепочки рассматривать на двух уровнях: первую на уровне позиций и на уровне стоп, вторую - на уровне слогов и на уровне тактов (т.е. последовательностей слогов, объединенных словесным ударением). Тогда строка /23/ получит следующее описание:



Где ' F_i ' - i -ая по порядку стропа, а ' T_j ' - j -й по порядку такт.

Тогда для всех правильных гексаметрических строк выполняется условие:

$$/25/ T_k \leq x(F_m) + x(F_n),$$

где ' T_k ' - k -ый такт, а ' $x(F_i)$ ' - последовательность слогов, соответствующих F_i . Поскольку речь идет о произвольных стопах и тактах, не обязательно требовать, чтобы T_k содержал какое-то количество слогов, соответствующих F_m или F_n .

Рассмотрение этой модели русского гексаметра завершим еще одним - совсем уж беглым - замечанием. Приведем следующие строки из "Телемахида":

/26/ Все царедворцы его рыдали по нем деннонощно.

Но когда царя к погребению вынесли мертва,

И лежал он шесть седмиц намащенный по-царски;

То отдаленны народы все притекали толпами...^{19a}

Если сравнивать первые такты этих строк, создается впечатление, что "все царедворцы..." и "то отдаленны..." со значительно меньшим усилием воспринимаются как инициалы гексаметрических строк, чем "но когда..." и "и лежал...", т.е. "трибрахий" является более приемлемой субституцией, чем "пиррихий". Отсюда естественно напрашивается предположение, что "нормальной" формой русского гексаметра является "шестостопный дактиль", каждая "стопа" которого может быть трансформирована либо в "трибрахий", либо в "хорей" (первый шаг тран-

сформационного цикла), "хорей", в свою очередь, может быть (на втором шаге трансформационного цикла) трансформирован в "пиррихий". Тем самым, каждый "хорей" или "трибрахий" осложняет строку на одну условную единицу, а "пиррихий" — на две. Так становится возможной оценка метрической сложности той или иной строки гексаметра²⁰; однако, дальнейшее обсуждение этого вопроса было бы здесь неуместным хотя бы уже потому, что на основании имеющихся в нашем распоряжении данных, полученных из разного рода вторичных источников, мы не можем предложить аналогичных описаний иноязычных гексаметров.

Любопытно отметить, что исключительная жизнеспособность описанной формы проявилась вопреки неадекватности ее теоретического обоснования. Как известно, Третьяковский исходил из того, что функцию античного квантитета в русском языке выполняет акцент: "долгота и краткость слогов, в новом сем российском стихосложении, не такая разумеется, какова у греков и латин в сложении стихов употребляется, то только тоническая, то есть в едином ударении голоса состоящая"²¹ (ср. аналогичное замечание Ломоносова: "в российском языке те только слоги долги, над которыми стоит сила, а прочие все коротки"²²). Очевидно, что при таком понимании не только античному "дактилю" (- ∪ ∪) должен соответствовать "тонический дактиль" (ххх), но и "спондею" (- -) должен был бы также соответствовать "тонический спондей" (хх), — что вообще возможно лишь при наличии словораздела между ударными слогами, — а не "хорей". Тем не менее, ни Ломоносов в своем "Письме...", ни позднее Третьяковский не обратил внимания на то, что приводимые ими гексаметры совершенно не соответствуют провозглашенному ими принципу, согласно которому русский эквивалент античного размера получается путем подстановки ударных слогов в позиции долгих. Таким образом, Третьяковский-поэт (следовавший Готтшеду) сумел найти и разработать удачный эквивалент античного гексаметра, в то время как Третьяковский-стихoved (опять-таки следовавший Готтшеду) не смог дать адекватного описания этого размера.

Вопрос о тоническом эквиваленте античного спондея был предметом активного обсуждения во время полемики о гексаметре в 10-е гг. XIX в.²³ Противники гексаметра высказывали мнения как о недопустимости в русском стихосложении неупорядоченного чередования различных "стоп" (в данном случае — "дактилей" и "хореев")²⁴, так и о принципиальной невозможности русского гексаметра, адекватного античному, т.е. в рус-

ском языке невозможны "спондеи". Например, В. Капнист, указывая на трудность "спондеев", заявлял, что в античном гексаметре последняя "стопа" была непременно "спондеем" и, следовательно, "трохей" Н.И. Гнедича является недопустимой субституцией²⁵. В.В. Капнист, неоднократно признававшийся, что он, вопреки своему греческому происхождению, в древних языках совершенно не сведущ, очевидно, не был в курсе и соответствующей теоретической литературы; поэтому на его мнение относительно характера гексаметрической клаузулы можно было бы и не останавливаться²⁶, если бы Капнист не повторил здесь мнения знаменитого поэта и знатока классической филологии И.Г. Фосса и его последователей (а среди них были и такие выдающиеся филологи, как Авг. Шлегель и В. Гумбольдт)²⁷.

Стремление считать последнюю "стопу" в античном гексаметре непременно "спондеической" объясняется, в первую очередь, тем, что в таком случае сохраняется изохронизм строки гексаметра (24 моря), в противном же случае приходится допускать колебание длительности строки между 23 и 24 морями. Была, по-видимому, и заслуживающая большего внимания (хотя и не всегда осознаваемая) причина: последний слог в гексаметрической строке выполнял функцию маркера конца метрического ряда. При этом сам он находился как бы вне метрического ряда и не подчинялся действующим внутри него закономерностям, в частности, и фонетическим: гласная последнего (открытого) слога никогда не элидировалась перед начальным гласным следующей строки²⁸. Можно предположить поэтому, что количественная природа последнего слога вообще не учитывалась при "подсчете" длительности строки, однако такое приравнение длительностей последних слогов строки еще не дает никаких оснований считать всех их именно долгими²⁹.

Что касается сторонников русского гексаметра, то хотя их взгляды совпадали в основном пункте: русский гексаметр возможен и разработка его необходима, при решении указанных вопросов и они были далеки от единодушия. Если одни из них (например, Востоков, чье мнение по этому вопросу практически повторяет мнение Тредиаковского), в противоположность Самсонову, видели в свободном чередовании "дактилей" и "хореев" одно из основных достоинств гексаметра, позволяющее ему избежать монотонии александрийского стиха³⁰, то другие стремились как-то упорядочить это чередование. Так, еще в 1788 г. в шутовом письме к И.И. Дмитриеву Н.М. Карамзин, советуя ему быть "нашим Гомером, а не Вольтером" и предпочитать

"дактили" и "хорей" греческого гексаметра шестистопному ямбу, так характеризует этот размер: "два дактиля и хорей, два дактиля и хорей":

/27/ Трубы в походе гремели клики по воздуху мчались³¹,
х х х х х х х х х х х х х х х х х х х х

т.е. по Карамзину строка гексаметра должна состоять из двух симметричных полустипий трехстопного дактиля женского окончания. Эта форма в русском стихосложении не привидась, но она, по-видимому, вспомнилась Карамзину, когда он несколько месяцев спустя писал Дмитриеву в письме, на различных уровнях переключавшемся с только что цитированным:

/28/ Многие Барды, лиру настроя,

Смело играют, поют;

Звуки их лиры, гласы их песней

Мчатся по рощам, шумят...

И далее: "Так бедный московский стихотворец, учащийся ныне разбирать по складам греческих поэтов, осмеливается греческим стихосложением воспевать хвалу своему другу!"³². Греческое стихосложение такой формы не знало; если говорить о действительных истоках этого размера, то их следовало бы искать не в античном, а в германском стихосложении, однако, "дактиль" и "хорей", "дактиль" и "хорей" первой строки и "дактиля" второй, по-видимому, ассоциировались с "дактилями" и "хорейми" гексаметра из предыдущего письма. Тем не менее, эти стихи не заслуживали бы упоминания здесь, не обладай они одной любопытной особенностью: цесура в них разделяет не только нечетные строки пополам (что является обычным для этого размера явлением), но и в четных отделяет два последних слога, т.е. именно те слоги, которые с точки зрения гекзаметрической схемы являются лишними; приводим это стихотворение, изменив графику, целиком:

/29/ "Многие Барды, лиру настроя, Смело играют поют;

Звуки их лиры, гласы их песней Мчатся по рощам, шумят.

Многие Барды, тоны возвыся, Страшные битвы поют:

В звуках их песней слышны удары, Стон пораженных и смерть.

Многие Барды, тоны унизя, Сельскую радость поют;

Нравы невинных, кротких пастушек, Вздохи, утехи любви.

Многие Барды в пьяном восторге Нам воспевают вино,

Всех призывая им утоляти Скуку, заботы печаль.

Все ли их песни трогают сердце, Душу приводят в восторг?

Все ли Гомеры, Томсоны, Клейсты? Где Анакрэон другой?

Мало осталось Бардов великих".-Тай воспевая, вздохнул;

Слезы из сердца тихо катятся, Дира валится из рук.

Быстро Зефиры с Невских пределов, Быстро несутся ко мне -
Веют - вливаются сладкие песни, нежные песни в мой слух..

Я восхищаюсь! - в радости сердца Громко взываю пою:

"Древние Барды дух свой влияли в нового Барда Невы!"³³.

Так, логоаэдизированный гексаметрический ряд оказывается "спрятанным" внутри формы, являющейся одним из рефлексов германского размера, условно называемого "балладным септена-рием"³⁴. Предположение Р. Бёджа, что этот текст имеет прямое отношение к гексаметру³⁵, получает, таким образом, неожиданное подтверждение.

Аналогичным же образом разделились мнения сторонников гексаметра и по вопросу об акцентном "спондее". Н.И. Гнедич и А.Х. Востоков придерживались того, что в русском гексаметре "дактиля" должны чередоваться именно с "хорейми", но обосновывали это положение совершенно различными способами. Гнедич апеллировал к античному стихосложению, которое, по его мнению, было аналогичным русскому: ударение, а не количество было основой его ритма. При этом, Гнедич считал, что это ударение имело то же фонетическое качество, что и русское, и было одинаковым в поэзии и вне ее: "Сущность древнего стихосложения как нашего, состоит в ударениях", т.к. "количество есть только протяжение", с точки зрения "рифма" irrelevantное³⁶. Гнедич основывается здесь на средневеково-ренессансной традиции чтения античных стихов, оказавшейся чрезвычайно устойчивой и в новое время, согласно которой "дактилоспондеический" античный гексаметр читался как "дактилохорейческий"³⁷. Следовательно, с точки зрения Гнедича, выбранная им форма гексаметра была не просто метрически эквивалентной античному оригиналу, но и в акцентологическом отношении тождественной ему³⁸.

А.Х. Востоков, выдвинувший тезис о том, что "стихосложение каждого языка сохраняет свои особенности даже и тогда, когда подражает чужим размерам"³⁹, аргументировал выбор "хорея" в качестве эквивалента "спондея" свойствами не античного стихосложения, а русского языка, в котором нет "спондеев" (здесь Востоков солидаризуется с Капнистом). Что же касается случаев, "когда /.../ два ударения случаются сразу, напр., где он, поди прочь, сказать вам", то одно из них "скрадывается и уступает другому: где он или же: где он, поди прочь, сказать вам"⁴⁰. Группу слогов, объединенных фразовым ударением, Востоков называл "прозодическим периодом". Членение рус-

ской речи на "прозодические периоды" с необходимостью сохраняется и в стихотворной речи: если размер "русских стихов" целиком основывается на этом членении, а, например, счет слогов, отступает на второй план, то и "метрическое стихосложение," в котором на первый план выступает деление на "стопы", вынуждено считаться с этим "свойством языка нашего", в частности, "из 28 стоп греческого стихосложения" в русском языке возможны лишь 9: ямба, хорей, дактиль, амфибрахия, анапестов и пеонов⁴¹. Поскольку "спондей" в этом списке не числится, русский гексаметр приходится определять как "дактидохорейческий", т.к. только "хорей" в сочетании с "дактилями", с одной стороны, создает эффект "стяжения", а с другой стороны, не приводит к столкновению ударений. Здесь следует отметить, что характеристика русского гексаметра как "дактидохорейческого" давалась Востоковым только, как мы бы сейчас сказали, метру этого стиха; что же касается его реального ритма, то здесь Востоков допускал и даже рекомендовал широкое применение "трибрахий" во всех позициях, и "пиррихий" - во внутренних "стопах", а "по условному снижению" допускал и "спондей" и "пиррихий" на первой стопе. Настороженное отношение Востокова к последним объясняется именно стремлением вести счет не только "стопам", но и "прозодическим периодам" в строке: нагромождение "спондеев" приводит к более чем шестидударной строке, "пиррихий" на первой стопе - к тому, что строка становится неотличимой от пятистопного анапеста⁴².

Не было единства и среди сторонников "спондеев". В 1818 г. А.Ф. Воейков заявлял, что русский язык располагает неограниченным количеством "спондеев"; спустя столетие Ф.Ф. Зелинский, считавший "хорей" в гексаметре совершенно не допустимым, к "спондею" относился с не меньшей осмотрительностью, чем в свое время Востоков: избегал нескольких "спондеев" подряд и допускал их "почти исключительно после цезуры:

/30/ Протесилаю привет плет за море Лаодамия... /.../

Стала тебя столь выше, сколь ты покоритель вселенной...⁴³

Приведенные строки по своей ритмико-акцентологической структуре существенно отличаются от гекзаметров воейковского "Послания к С.С. Уварову", писанного им в Дерпте в 1818 году:

/31/ Пусть говорят галломаны, что мы не имеем спондеев!

Мы их найдем исчисляя подробно деяния россов:

Галл, перс, прусс, хин, швед, венгр, турок, сармат и саксонец,-

Всех победили мы, всех спасли и все охраняем. /.../
Царь Александр щедр, мудр, храбр, тверд, быстр, скромн
и смелив...

хочешь ли видеть поле сраженья: пыль, дым, огонь, гром,
Щит в щит, меч в меч, ядры жужжат и лопают бомбы ...

Предположим, что эти строки удовлетворяют принципу соответствия русского гексаметра античному: "долготе соответствует ударяемость, краткости - неударяемость" (формулировка Ф.Ф. Зелинского); посмотрим теперь, в какой мере эта форма может считаться эквивалентом античного гексаметра. Очевидно, что в минимальной. Во-первых, о стилистической эквивалентности воейковских гексаметров античным и говорить не приходится: если в античных гексаметрах на строку приходилось в среднем 3-5 полнозначных слов⁴⁴, то у Воейкова их число доходит до 9. Во-вторых, нельзя говорить и о ритмической эквивалентности. Согласно просодическим законам русского языка, впервые описанным Востоковым, основной ритмической единицей является группа слогов, объединенных синтагматическим ударением ("прозодический период" по Востокову, "такт" по Пайку); следовательно, строки типа третьей в /ЗІ/, где каждое полнозначное слово представляет собой законченное интонационно-синтаксическое целое, не могут восприниматься как шестимерные. Более того, в акцентологии русского языка отчетливо прослеживается тенденция к проклізе грамматически независимых односложных слов при избегании их энклізы, что в случаях длинных последовательностей таких слов приводит к попарной их группировке при подчинении ударения первого слова ударению второго, например: "галл, перс, / прусс, хин/, швед, венгр/..." или "щит в щит/, меч в меч/..." и т.п. при явной неестественности "галл, перс/, прусс, хин/..." и "щит в щит, /меч в меч/..."⁴⁵. Таким образом, стремясь избежать "хореев", Воейков вводит... "ямбы". В-третьих, уже чисто фонологические соображения не позволяют говорить об эквивалентности словесного ударения и долготы, т.к. долгота выполняет только дистинктивную, по Трубецкому, функцию (речь идет, разумеется, только о языках с фонологически значимой долготой), в то время как акцент - еще и кульминативную (опять-таки в языках с фонологически значимым ударением; если ударение фонологически не значимо, оно выполняет только кульминативную функцию), а это в частности значит, что если долгих слогов в слове может быть сколько угодно, а может и не быть вовсе, то (простое полнозначное) слово содержит в себе один и только один ударный

слог (мы сознательно несколько огрубляем картину, но и с учетом побочных ударений приходится признать, что все слоги многосложного слова не могут быть ударными, а долгими могут). Поэтому-то и впечатление от квантитативных и акцентных "спондеев" совершенно различное: первые воспринимаются как облегчающие и ускоряющие стих, в то время как вторые создают впечатление тяжести и громоздкости стиха.

Примечательно, что ни Воейков, ни гораздо более аккуратный и осторожный Зелинский оказываются не в состоянии последовательно проводить этот принцип. Так, в /30/, если ударным считается выделенное "стошь", то это же должно быть справедливо и для невыделенного "скошь", что, однако, привело бы к (чисто условному) нарушению метричности, т.к. следующую "стопу" пришлось бы считать "анапестической", а последнюю "стопу" - и вовсе "пеонической" (мы говорим об условной неметричности, поскольку на слух никакого нарушения гексаметричности не происходит - "спондеи" оказываются чистой фикцией):

/32/ Стада тебя стошь выше, скошь ты покоритель вселенной
 ˘ x x/˘ ˘ / ˘ x/ ˘ x/ x x ˘/x x ˘ x

Косой чертой отмечены предполагаемые "стопоразделы". Аналогичные несуразности возникают и у Воейкова, ср. четвертую строку в /31/:

/33/ Всех победили мы, всех мы спасли и всех охраняем
 ˘ x x x/˘ x/ ˘ ˘ / x x /˘ x / ˘ x x/˘x

Строка совершенно искусственно интерпретируется как "семи-стопная" (впрочем, у Воейкова встречаются и действительно семистопные строки:

/34/ Я не дивлюся нимало, что есть на святой Руси странные люди; причем, эта строка может интерпретироваться и как восьмистопная). В своем стремлении "спондеизировать" все стопы подряд Воейков несколько переусердствовал: в шестой строке /31/ он "спондеизирует" предпоследнюю стопу, которая, вообще говоря, "спондеизации" не подлежала (ср. комментарий к /18/).

Позицию сторонников "акцентного спондея" в гексаметре часто называют "пуристической"⁴⁶. Воейкова назвать пуристом невозможно - его позиция совершенно эклектична, в том числе и в отношении "спондеев": "хореи" он вводит не менее охотно, равно как и "пиррихии" и "трибрахии", что с точки зрения соответствия ударения долготе совершенно недопустимо. Его задача - показать максимальные ритмические возможности гекса-

метра, а не последовательное проведение какого-либо принципа, и именно в этой эклектичности заключается своеобразная прелесть его стихов.

Метрическая эволюция русского гексаметра до выхода в свет гнедичевского перевода "Иллиады", а также споры вокруг этого размера, как бы в миниатюре повторяет историю гексаметра в Германии.

Первый известный нам гексаметр по-немецки был написан в 1555 г. швейцарским гуманистом: натуралистом и филологом К. Геснером, переложившим "Отче наш" квантитативными стихами: гексаметрами, фалекиями и ямбами⁴⁷; приводим образец его гексаметров:

/35/ \bar{O} \bar{V} ä \bar{t} t \bar{e} r \bar{v} n \bar{s} e \bar{r} \bar{d} e \bar{r} $\bar{d}\bar{u}$ $\bar{d}\bar{y}$ n $\bar{e}\bar{e}$ wige $\bar{w}\bar{o}$ n \bar{u} ng
 \bar{E} r \bar{h} ö \bar{c} h \bar{s} t \bar{i} n \bar{n} $\bar{h}\bar{i}$ m \bar{m} l \bar{e} n/ $\bar{d}\bar{y}$ n $\bar{n}\bar{a}$ m \bar{e} n $\bar{w}\bar{e}$ r $\bar{d}\bar{e}$ $\bar{g}\bar{e}$ h \bar{e} i \bar{l} g \bar{e} t.
 Zu $\bar{k}\bar{u}$ m \bar{m} \bar{v} n \bar{s} $\bar{d}\bar{y}$ n $\bar{r}\bar{y}$ ch. $\bar{D}\bar{y}$ n $\bar{w}\bar{i}$ ll $\bar{d}\bar{e}$ r \bar{t} h \bar{u} e $\bar{b}\bar{e}$ s \bar{c} h \bar{a} h \bar{e} n
 \bar{V} ff \bar{e} r \bar{d} \bar{a} ls \bar{i} n \bar{n} $\bar{h}\bar{i}$ m \bar{m} l \bar{e} n. \bar{V} n \bar{s} e \bar{r} e $\bar{t}\bar{a}$ g \bar{l} i \bar{c} h \bar{e} $\bar{n}\bar{a}$ r \bar{u} ng
 $\bar{H}\bar{e}$ r \bar{g} i \bar{b} e \bar{v} n \bar{s} $\bar{h}\bar{i}$ t. ...

При определении долготы слога Геснер руководствовался как греческими, так и латинскими правилами квантитета, что, разумеется, позволяет ему делать это более "гибко"^{48а}. Так, в /35/ второй слог слова 'Vatter' - долг (по латинским правилам), в то время, как в ямбе он (по греческим правилам) краток. Хотя основным показателем долготы слога для Геснера является орфография (ср. написания 'Vatter', 'vff' и др.), он определенным образом учитывал и реальное произношение. Во-первых, такие скандовки, как 'beschähen' и 'täglichē; свидетельствуют о том, что он рассматривал 'sch' и 'ch' как просодически неделимые комплексы, что позволяло ему - в соответствии с фонетической реальностью - трактовать предшествующие им слоги как открытые. Во-вторых, Геснер определенным образом учитывал и ударение: а) слоги, несущие основное ударение, всегда долги; б) хотя, в "спондеях" ударение не играло практически никакой роли, в "дактилях" он считается с ним: 'éewige wónung', 'wérde gehéiget', 'thúe bescháhen', 'hím-melen', 'Vnsere', 'täglichē', 'nárung! Как видно, Геснер "дактилям" решительно предпочитает "спондеи", в трех первых строках количество "дактилей" сведено к минимуму; их схема:

/36/ \bar{I} \bar{I} \bar{I} \bar{I} \bar{I}/\bar{I} \bar{I} \bar{I} \bar{I} \bar{V} \bar{I} \bar{I}
 S W S W S/W S W S W S W

где "/" - цесура.

Показательно, что в четвертой строке, куда он вводит три

же круг вопросов, что и в России в 1810-х гг. Следует, однако, отметить, что немецкий язык представлял большие возможности для создания акцентных спондеев (благодаря Neben-ton'am), чем русский. Для создания "равновесных спондеев" (gleichgewogenen Spondeen) Фосс и его сторонники рекомендовали отягчать основным ударением слабое, а побочным - сильное место "стопы" (т.е. речь фактически шла о метрической компенсации просодики). В результате получались такие стихи:

/40/Düsterer zog Sturmnacht, graundvoll rings wogte das Meer auf
 ẋ x x/ ẋ ẋ/ ẋ // ẋ/ ẋ ẋ/ ẋ x x/ ẋ ẋ

Несмотря на огромный авторитет Фосса⁵⁴, этой форме гексаметра не суждено было стать доминирующей - ею стал стих клопштоковского образца; полвека спустя эта же форма победила и в России. Гексаметр заимствовался из Германии (в клопштоковском "дактилохорейческом" варианте) не только в России, но и во Франции, Польше (см. ниже), Англии. Именно такие гексаметры писали С. Кольридж, Р. Саути, Г. Лонгфелло и немногие другие (сколько-нибудь широкого распространения гексаметр в англоязычной поэзии не получил⁵⁵).

Однако, гексаметры писались в Англии и до Клопштока: в елизаветинскую эпоху там сложилась своя - наиболее значительная в новоевропейских литературах того времени - традиция квантитативного стихосложения⁵⁶. В числе прочих, метрические гексаметры писали Р. Эскам (R. Ascham), Т. Уатсон, Г. Харви, Ф. Сидни, У. Уэбб и известный драматург Р. Грин. Наиболее значительным по объему был перевод четырех первых книг "Энеиды" ирландца Р. Стенихёрста (R. Stanyhurst).

Елизаветинскому стихосложению посвящена довольно большая литература⁵⁷, но такие основные проблемы его ритмики и просодии, как было ли оно чисто орфографическим и играло ли ударение в нем метрообразующую роль, однозначного освещения не получили. Согласно Д. Аттриджу, в рамках этой традиции следует выделить четыре подхода к квантитативной просодии:

I. Подход Стенихёрста, основанный на "бескомпромиссной имитации" моделей латинского ударения и просодии, при полном пренебрежении к английской фонологии:

/41/Theare stands far stretch'ing a nouke uplandish: an Island
 Theare seat, with crabknēb skrüde stoans hath framed an
 häven.

This creeke, with running passage thee channel inhaunteth.
 Heere doe lye wyde scatterd and theare cliues loftelye
 And a brace of menacing ragd rocks skymounted abydeeth.
steaming,
(I. 167-171)

Стенихерст – единственный из английских метристов, вводящий латинского образца элизью в правило *vocalis ante vocalem corripitur*. Гексаметры Стенихерста, основанные на чисто-орфографической просодии, являются квантитативно-акцентными: в четырех первых стопах он стремится избегать ударных арсисов, в двух последних арсисы ударны.

2. Подход Спенсера/Харви, воспроизводящий латинские долготы, при игнорировании как латинских, так и английских правил ударения.

/42/ Nō mān bŭt Mīnlōn, Stōwte Lōwte, Plāine swāyne,
quōth ā Lōrdīng:
 Nō wōrdes bŭt valorōus, nō wōrkes bŭt wōomanīsh
ōnely.
 Fōr life Magnificēs, not ā beck bŭt glōriōus īn
shew,
 īn dēede mōst frīvolōus, not ā looke bŭt Tuscanīsh
ālwāyes...
(G. Harvey)

Такого рода стихи, также основанные только на орфографической просодии, являются чисто-квантитативными.

3. Подход Сидни, при котором поэты стремились учитывать не только правила латинской просодии, но и напряженность/не-напряженность и ударность английских гласных, что, впрочем, на практике удавалось не всегда (в "конфликтных" случаях, во внимание, в первую очередь, принимались более авторитетные античные правила).

/43/ Thēn dō I thīnke īn dēed, thāt bēttēr īt īs tō bē
privāte
 īn sōrrōws tōrmēnts, thēn, tyēd tō thē pōmpes of ā
pālāce,

Nurse inwārde mālādyes, / which hāve nōt scōpe tō bē
 breath'd out,
 But perforee dīsgest, / all bitter jūices of horrōr,
 In sīlence, frōm ā mān's owne selfe with company
 rōbbēd.

4. Акцентный подход, при котором на "дактило-спондеевический" квантитативный ритм накладывается "дактило-хореический" акцентный, который не противоречит первому. В нашей терминологии такого рода стихи следует относить к квантитативно-акцентно-силлабической системе стихосложения. В качестве образца такого подхода Д. Аттридж приводит, в частности, следующие строки пародии Р. Барнфилда на А. Фраунса:

/44/ Lōvelŷ ā Lāsse, sō lōved ā Lāsse, and (ālās) sūch
 ā lōvīng
 Lāsse, fōr ā whīle (but ā whīle) wās nōne sūch ā
 sweet bonny Lōve-Lāsse
 As Hēlēn, Maēnēlaus lōvīng, lōv'd, lōvlie ā
 lōve-lāsse...

Не трудно заметить, что с увеличением роли акцентного принципа увеличивается и число "дактилических" стоп.

"Квантитативная мода" (А. Кабелл) в Англии эпохи Елизаветы I имеет те же общеренессансные причины, что и появление метрических стихов в Германии, Нидерландах, Франции, Литве и России⁵⁸, однако, столь быстрое и широкое распространение и относительная устойчивость такого стихосложения объясняется, по-видимому, "внутренними" причинами: высоким уровнем развития стихосложения на национальном языке, весьма далеком от латыни.

К этому же времени относятся, но стоят несколько особняком и эксперименты известного композитора Вильяма Бёрда, пытавшегося наподобие ранней античности воссоединить поэзию и музыку (Д. Аттридж относит опыты Бёрда к подходу Спенсера/Харви, но отмечает и роль музыкального ритма при формировании ритма стихотворного). Аналогичные попытки имели примерно в то же время место и во Франции (Ж.-А. Байф) и - много позже - в России.

Благодаря усилиям Гнедича и Жуковского, а также Дельвига, Пушкина и др., к 1840-м гг. были четко очерчены ритмические контуры русского гексаметра: это стих, основной формой которого является шестистопный дактиль женского окончания; вариабельность размера достигается за счет (а) стяжений междактных интервалов ("замены дактиля хореем"), (б) пропусков схемных ударений ("замены дактиля трибрахией $\sqrt{5}$. хорей - пиррихией"), (в) сверхсхемных ударений. В отношении пропусков схемных ударений и допустимости ударений сверхсхемных действовали (неявным образом) следующие правила:

А. Сверхсхемное ударение не допустимо в соседстве с пропуском схемного;

Б. Две (и более) "стопы" подряд не могут быть ни "спондеическими", ни безударными (см. выше).

В 1840-х гг. О.И. Сенковский выступил с двумя статьями, в которых подверг все известные ему образцы русского гексаметра исключительно резкой критике. По его мнению, все они совершенно не соответствуют ни духу, ни звучанию греческого стиха, важнейшей особенностью которого было неразрывное единство "содержания и мелодии". Закономерно сближая древнегреческую метрику с арабской (также квантитативной), Сенковский приходит к заключению, что "метрические стихи /.../ - настоящая музыкальная композиция из слов, составленная по точным законам звуковой музыки и с помощью средств ее" и, следовательно, "нет никакой возможности писать такие стихи, как греческие, не будучи вместе и музыкантом и композитором", в то время как русские переводчики Гомера и прочие авторы русских гексаметров, ими, как известно, не были; более того, сам тип стиха вовсе не предполагал этого. Далее Сенковский реконструирует "кантилену" гомеровских стихов (о достоинствах этих реконструкций судить не беремся) и предлагает свои образцы "гексаметров", совершенно фантастических во всех отношениях:

/45/ Спой, богиня, про бешенство Пелеевича Ахилла,
Окаянное, что тьму кручин на греков взвалило.
Многие-то оно побросало в Ад крепкие души
Богатырские, трупами же их угостило собак
До воронов всех (Юпитера то свершилась воля!...)
С тех пор, то есть, как впервые разошлись, побранившись,
Атреич, царь мужей, и божий Ахилл!

• ("Илиада", 1841⁵⁹).

/46/ Про мужа порасскажи мне муза, преувертливого, который
очень много

Скитался, после того как Трои святой городишко разрушил.
Многих-то он людей видел, города и разум узнал!

Да и многие-то в пучине терпел скорби на своем на рети-
вом,

Отстаивая и свою душу, и возврат товарищей!

Дураки. Они поели быков Вышехода-Солнца,

А он опять у них отнял возвратное дщице!

("Одиссея", 1849)

Строки эти настолько своеобразны, что, например, М. П. Штокмар считал их "прозаическим переводом"⁶⁰. Возможно, что в случае с "Одиссеей" так оно и есть (хотя Сенковский и пишет, что такое начало - "ближайшее смыслом и тоном к подлиннику", не понятно, имеет ли под "тоном" он ввиду ритм или стиль), но начало "Илиады" приводится им именно как стихотворный перевод. Неудача версификационных опытов Сенковского, в числе прочего, определяется и неверностью его стиховедческих воззрений. Хотя мотив, безусловно, играет весьма существенную роль в квантитативном стихосложении (по крайней мере в период становления и ранних этапов развития), роль эта Сенковским сильно преувеличивается. Каким бы ни был напев гомеровских стихов, он утерян, но сами стихи от этого не перестают быть гексаметрами; т.е. они обладают метром, который не находится в прямой зависимости от способа исполнения (то же самое, между прочим, справедливо и для арабского и персидского стихосложения, где каждому размеру соответствует некоторый набор мотивов, на которые он может исполняться). Кроме того, возможности деформации языковой просодики мотивом далеко не безграничны и подлежат в каждой конкретной стиховой системе строгой регламентации (особенно, если речь идет не об отдельных кунштштках, а о развитой традиции). Во всяком случае, очень трудно представить себе скандовку, позволяющую такие строки, как "Затем, что Хриса, жреца, обесчестил" или "Латоны и Юпитера сын! Он-то, прогневавшись на государя" (оба примера из "Илиады", в "Одиссее" Сенковский допускал еще большие вольности). В первой из этих строк 11 слогов, во второй - 20 (как известно, греческий гексаметр не мог содержать в строке менее 13-ти и более 17-ти метрически релевантных слогов; в этом же интервале колеблется и силлабизм новоевропейских гексаметров, изомерных античным⁶¹).

В связи с поисками внешнего определителя гексаметриче-

ского ритма должна быть упомянута попытка создания тактовикового гексаметра конструктивистами. В отличие от Сенковского, искавшего внешний ритм в мелодии, конструктивисты (по-видимому, под влиянием Ж. Далькроза⁶²) стремились создать стихосложение, в котором единый ритм подчинял бы и словесный материал, и все движения исполнителя и аудитории. Их идеалом был синтез поэзии и движения, и, одновременно, исполнения и восприятия стихов (отсюда и подробные указания декламаторам относительно способа исполнения, и интерес к синкретическим формам, особенно - к маршам). Стих, в котором одному ритму подчинены все психо-физиологические, артикуляционные и физические движения аудитории-исполнительницы, они называли тактовиком⁶³. Большинство из этих положений так и осталось в области деклараций; практическое новаторство конструктивистов в области ритмики (равно как и в других областях) оказалось несравнимо более скромным, чем их декларативные утверждения, примером чему служит и приводимый ниже образец гексаметра И. Сельвинского:

/47/ Помнишь, как с девушкой этой неслись мы по нивам Родана,
У-ухо в у-ухо с ветром. Я мускулистой десницей
Сжал ее ста-ан, глота-ая рта-а гранатные соты.
А под широкой ладонью, к браздам и железу привыкшей,
Маленькими шеломками вставляли невинные персы.⁶⁴

Строки 1, 4 и 5 - обыкновенные шестистопные дактили (в 5 строке пропущено одно схемное ударение), во 2 и 3 строках нарушения дактилического импульса компенсируются удвоенными соответствующих слогов, однако, этот принцип проводится не до конца: как бы ни трактовались 1 и 2 "стопы" 2 строки, односложность 3 межклеточного интервала не компенсируется (разве что последующей паузой, но об этом у Сельвинского не сказано ни слова), а это - лучшее свидетельство тому, что "любые вещи", проделываемые Сельвинским с гексаметром, никак не затрагивают его метрической сущности.⁶⁵ Действительно, следующие строки для русского гексаметра совершенно нормальны:

/48/ Ухо в ухо с ветром. Я мускулистой десницей
Сжал ее стан, глотая рта гранатные соты.

....

Острые уши ходят, зорко звук уловляя.

Эксперименты типа опытов Сенковского и Сельвинского в истории русского гексаметра - явления сугубо периферийные, хотя и не случайные; большее значение имели переводы Н. Надеждина⁶⁶, которые, хотя и не порывали с моделью Тредняков-

ского, находились, с ее точки зрения, на пределе допустимости. Во-первых, пропуски метрических ударений (особенно на нечетных иктах) Надеждин возводит в систему, в этом смысле, типичными будут для него следующие строки:

/49/ Всесо¹держащая, несо¹держащая, кормчи¹и все¹зрящий,
 S W S W S W S W S W S W S W

Всесо¹моде¹ржица, перво¹верховная, чтима¹я все¹ми,
 S W S W S W S W S W S W S W

...
 Всесо¹раздающая му¹дрость, все¹царственный домо¹владыка.
 S W S W S W S W S W S W S W

Следует отметить, что при всем обилии пропусков схемных ударений у него не нашлось ни одной строки, в которой было бы пропущено ударение на двух иктах подряд (т.е. он придерживается правила Б. со с. 59). Кроме того, в большинстве случаев пропуск ударения компенсируется "полуударением" - либо односложной безударной акцентной единицей, либо побочным ударением сложного слова.

Во-вторых, Надеждин охотно допускает и сверхсхемные ударения, причем иногда в соседстве с пропуском схемного ударения (правда, в этих случаях оно всегда компенсируется "полуударениями"):

/50/ Нош¹ь, бо¹гов и чело¹век¹ов роди¹тельни¹цу, воспе¹ваю:
 S W S W S W S W S W S W SW

Нош¹ь все¹х нача¹ло: е¹е мы¹ имену¹ем Кипри¹дой!
 S W S W S W S W S W S W

Вторая строка интерпретируется как пентаметр гораздо естественнее, чем гексаметр, однако в общем гексаметрическом контексте такая интерпретация исключена. В строках типа /50/ нарушается узуальное правило А. модели Третьяковского, однако, хотя такие строки в русском гексаметре избегаются, они не нарушают условия метричности модели Третьяковского /25/.

Тем не менее, строки типа /50/ находятся на грани метричности. Чтобы не переступить эту грань, Надеждин компенсирует вольности акцентной организации более строгим проведением силлабического принципа: большинство строк у него 17-сложны.

Следующим шагом в этом направлении должен считаться чисто силлабический стих, называемый "гексаметром" уже совершенно условно. Один из возможных вариантов такого "гексаметра" был предложен одним современным переводчиком: каждая строка разделяется двумя цесурами на отрезки 5+7+5 слогов. Любопытно, что эта форма получилась (по утверждению переводчика Ю. - случайно) омонимичной японской хокку:

/51/Его оставил сон, ровность смутив его, расслабил сердце.

И прочь от кущи погнав, на берег привел слепой тревогой.
Безумный, влажный он ощутил песок и стопой неверной
Благи коснулся, прочь отбежал шумящих вод Посейдона,
Геи супруга. Ведь тот, что случается нам почувствовать гул,
Когда из глубин, раскатившись, до самых доходит грани
Видимых нами верхней пространства земли и там рокочет,
Тот гул Посейдон легко и без повода сам производит,
Огромную Ге сотрясая супругу, а нам-то страшно.

Как и Надежин, Ю. преследует здесь цель передачи "прозаических" (т.е. не иктовых, а словесных) ударений античного стиха (по-итальянски аналогичные гексаметры писал Кардуччи, с той лишь разницей, что и силлабически его стихи воспроизводили свободу античных). Весьма существенная разница между античными гексаметрами и гексаметрами Ю. заключается в том, что если в античном стихе свободное чередование словесных ударений осуществлялось на фоне строго упорядоченного чередования долгот, то в гексаметрах Ю. регулярного чередования каких-либо элементов стиха, кроме словоразделов, нет вовсе, а в гексаметрах Надежина оно сведено к минимуму. Это означает следующее. Античный гексаметр, равно как и, например, гексаметр Тредиаковского, был внутренне метричен: метрическая цепочка /5/ отображалась в каждой из его строк. Что же касается гексаметров Ю., то это неверно ни для одной строки и далеко не для всех строк Надежина. Внутренний метр /51/ - 17-сложный силлабический стих (с сильной, впрочем, тенденцией к тонизму), гексаметричность его чисто имплицитна: с /5/ он соотносится не при помощи выделенных нами правил соответствия, а при посредничестве гексаметров модели Тредиаковского, ввиду чего это соотношение всегда субъективно и факультативно. Как всякое отступление от традиции, стихи Ю. мыслимы только на фоне этой традиции: Тредиаковский или Гнедич так писать не могли бы⁶⁷. Стихи Надежина, несмотря на их промежуточный характер, следует считать внутренне гексаметричными - их метр реконструируется совершенно объективно, если не по

одной строке, то с учетом контекста, но - в любом случае - и без учета внетекстовых связей⁶⁸.

Подведем итоги. Создатели акцентно-силлабического гексаметра столкнулись со значительными трудностями, связанными с неэквивалентностью функций античной долготы и ударения в языках этого типа. Поэтому и наиболее простая модель основанного на акцентном принципе гексаметра оказалась неудачной (модель Фосса). Вот она:⁶⁹

Метрическая схема:

/52/ SWSWSWSWSW

Правила соответствия:

/53/(1.i.) S	→	x	}	силлабический принцип;
(ii.) W	→	xx или		
(iii.) W	→	x,		
(2.i.) S	→	<u>x</u>	}	акцентный принцип;
(ii.) W	→	<u>xx</u>		
(iii.) W	→	<u>x</u>		

Не трудно заметить, что и в таком виде вывод размера оказывается гораздо более сложным, чем в античности (ср. /8/). Сравнительная простота правил соответствия в этой модели с лихвой компенсируется просодическими сложностями, не оправдываемыми аналогией с античным стихом.

В модели Готтшеда-Тредиаковского правила соответствия принимают следующий вид:

/54/(I.i.) S	→	x	}	силлабический принцип
(ii.) W	→	xx или		
(iii.) W	→	x		
(II.A.i.) S	→	ударение или	}	акцентный принцип
(ii.) S _i	→	отсутствие ударения, но только если:		
		S _{i-1} → ударение и		
		S _{i+1} → ударение		
(B.i.) W	→	отсутствие ударения или		
(ii.) W _j /S _j ...S _{j+1}	→	ударение, но только если:		
		1) S _j → ударение		
		S _{j+1} → ударение		
		2) W _{j-1} → отсутствие ударения		
		W _{j+1} → отсутствие ударения		

Любопытно отметить, что гексаметры Воейкова строятся не по правилам /53/, а по /54/, с той лишь разницей, что для него условие (В.11.2) не является обязательным. Надежды не придерживается правила (В.11.1), остальные, отмеченные выше, особенности его стихов касаются не структурных, а узуальных правил (так. наз. ритмических доминант и тенденций). Наконец, гексаметры Ю. характеризуются полным отказом от использования акцентного принципа (на уровне правил соответствия) и используют лишь следующие правила:

/55/ s → x
w → xx

(Метрическая особенность его гексаметров заключается в цесурах после 5-го и 12-го слогов).

Таким образом, в поэтических системах языков третьего типа изомерности античного гексаметра, основанной на счете мор, соответствует изотоничность - изомерность, основанная на счете тактов. Изотоничность может быть ослаблена, но в этих случаях она, как правило, компенсируется более строгим проведением силлабического принципа. Гексаметр органически входит в стихотворные системы этих языков, его ритмические и просодические свойства не выделяют его из числа размеров, принятых в литературных жанрах⁷⁰.

Поступило в 1977 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Первая часть этого сообщения вышла в *Studia metrica et poetica*, I, Tartu, 1976, lk.37-54.

2. Отнесение английского, немецкого и русского языков к одному и тому же просодическому типу может вызвать возражения, связанные с тем, что в английском и немецком долгота слога может выполнять смысловозначительную функцию, а в русском - нет. (Ср. *Stadt-Staat* и *bannt-bahnt* - в немецком; *set-said* и *rot-rod* - в английском. См.: R.P. Newton. *Ditonic Rhythmemes. Formal Elements of Rhythmic Patterning.* - "Poetics", No 11, The Hague-Paris, 1974, pp. 63-95).

Между тем, Н.С. Трубецкой отказывался признать фонологическим статус долготы в языках типа английского, немецкого и голландского, полагая, что в этих языках "речь может идти только о противопоставлении нормальных полноартикулируемых гласных, с одной стороны, и усеченных гласных, артикуляция которых прерывается приступом последующего согласного

го, - с другой. При этом "резкое усечение слога" является признаком корреляции. В "корреляции усечения слога" длительность представляет собой лишь выражение полной и беспрепятственной артикуляции гласного, а краткость - выражение усечения конечной фазы артикуляции гласного последующим согласным" (Основы фонологии, М., 1960, с. 218). Следовательно, в языках "тактосчитающего ритма" (по Пайку) или в языках третьего типа (в терминологии настоящей работы) закрытые слоги короче открытых. Поэтому введение "долготы по положению" по античному образцу приводит в этих языках к парадоксальному положению, когда слоги, занимающие в стихе позиции долгих, фонетически являются более краткими, чем слоги метрически краткие, и наоборот. Ср. графические варианты типа Vater/Vatter, где закрытость первого слога при помощи эпентесиса вводилась специально для обозначения долготы этого слога, а приводила к фонетической краткости. (Ср., напротив, эстонск. maja/majja, где первая словоформа характеризуется первой ступенью долготы, а вторая - третьей; такое положение характерно для "моросчитающих" языков).

3. Ломоносов. Полн. собр. соч., т. VII, с. 7 и след.

4. F.V. Mareš. Nejstarší doklad slovanské prosodie časoměrné.- В сб.: Славянская филология, II, М., 1958, с. 308-315.

5. В.Н. Перетц. Историко-литературные исследования и материалы. т. I. Из истории русской песни. СПб, 1900, с. 9.

6. Там же, с. 16.

7. Там же, с. 9.

8. Там же, с. 19.

9. См.: Л.С. Ковтун. Термины стихосложения в русском азбучовнике. - "Культурное наследие Древней Руси", М., 1976, с. 272. Описанный Л.С. Ковтун азбучовник свидетельствует о быстром и широком распространении грамматики Зизания, т.к. азбучовник датируется тем же 1596 годом, а "составлен же бысть /.../ в великом Новеграде, во обители Антония Римлянина". (Л.С. Ковтун. Цит. соч., с. 272-273). В азбучовнике приводятся некоторые определения из грамматики Зизания; а также пример гексаметрической строки /18/; впрочем, многие примеры, в том числе и следующего гексаметра: /56/ скоро потщисъ на помощь нашу милостиве господи не укладываются в просодические правила Зизания. Пользуемся случаем выразить глубокую признательность Л.С. Ковтун за консультацию.

10. В.Н. Перетц. Цит. соч., с. 25-35.

11. В.Н. Перетц. Заметки и материалы для истории песни в России. СПб, 1901, с. 2 и след.

12. Анонимное сочинение XVI или XVII века. Цит. по: R. Burgi. A History of the Russian Hexameter. Hamden, 1954, p. 11. См., также, В.В. Виноградов. Очерки по истории русского литературного языка XVII-XIX вв. М., 1938, с. 8.

13. А.С. Пушкин. О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И.А. Крылова. - Полное собрание сочинений, 1949, т. IX, с. 31.

14. Ср., также С.С. Аверинцев. Славянское слово и традиция эллинизма, - ВЛ, 1976, № II.

15. Цит. по: R. Burgi. Op. cit., pp. 33-35.

16. В скандинавской поэзии рифмованные гексаметры были гораздо более распространены, чем безрифменные (см.: H. Lie. Norsk verslære. Universitetsforlaget, 1967, s. 696-708). Так что и рифма в гексаметрах Спарвенфелда в стилистическом отношении - явление нейтральное. В русском же гексаметре рифма была всегда стилистически значимой (подробнее об этом см. в разделе о рифме).

17. R. Burgi. Op. cit., pp. 38; 54 и след.

18. Цепочка /5/, помещенная в нашем первом сообщении, имеет следующий вид: SWSWSWSWSW.

19. То, что такая строчка нарушает гексаметрический ритм, на интуитивном уровне может быть проверено подстановкой ее в бесспорно гексаметрический контекст (ср. "принцип совместности" Б.В. Томашевского; безотносительно к Томашевскому подобного рода эксперименты широко использовал Г.А. Шенгели в "Технике стиха"). Например, сопоставим эту строку со строкой с тождественной ей силлабической организацией в смысле /22/, но с явно выраженной акцентной структурой гексаметра: /57/ Там, в соседнем дворе, чтоб мальчишки не лазали часто, Загородку непереступаемую проложили.

19а. Следует, однако, учесть, что сам Третьяковский считал ударными все односложные слова, а проклитики и энклитики объединял с главным словом дефисом ("единитной палочкой"), следовательно, в его автоинтерпретации в /26/ все первые "стопы" ударны.

20. Такое описание вывода русского гексаметра существенно отличается как от модели М. Лалле, так и от наших построений в п⁰2, т.к. кроме образования правил метрических цепочек и правил соответствия в рассмотрении вводятся правила

принципиально иного типа: правила трансформации. Их отличие от рассматривавшихся ранее правил - в том, что они, во-первых, преобразуют одни единицы в другие того же уровня абстракции (в отличие от правил соответствия) и того же уровня стиховой структуры (в отличие от правил образования); во-вторых, они (за исключением специально оговоренных случаев) являются факультативными. В качестве иллюстрации такого подхода приведем, весьма упрощенную и не преследующую, кроме иллюстративной, никаких целей, следующую модель русского гексаметра.

П р а в и л а о б р а з о в а н и я :

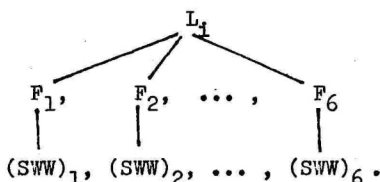
/I/ $T \rightarrow L_1, L_2, \dots, L_n$;

/II/ $L_1 \rightarrow F_1, F_2, \dots, F_6$;

/III/ $F_j \rightarrow SWW; (1 \leq j \leq 6)$,

где "Т" - гексаметрический текст, "L" - строка и "F" - стопа.

Строка гексаметра принимает следующий вид:



П р а в и л а т р а н с ф о р м а ц и и :

/I/ /a/ SWW \rightarrow SW , причем для F_6 эта трансформация обязательной, а для F_5 - нежелательной.

/II/ SWW \rightarrow www;

/III/ /a/ SW \rightarrow ww.

П р а в и л а с о о т в е т с т в и я :

/I/ s \rightarrow ударный слог,

/II/ w \rightarrow безударный слог.

Как видно, правила соответствия упрощаются до тривиальности (ср. подходы В. Брюсова и К. Баули: В. Брюсов. Основы стиховедения, М., 1924; С.С. Bowley. Metrics and Generative Approach. - "Linguistics", No 121, February 1, 1974, pp. 5-20. С.И. Гиндин. Трансформационный анализ и метрика. - МП и ПЛ, 13, 1970, с. 177-200; М. Лотман. Генеративный подход в метрических штудиях. - Русская филология IV, Тарту, 1975, с.88-98).

21. В.К. Тредиаковский. Избранные произведения, М.-Л., 1963, с. 368.

22. М.В. Ломоносов. Цит. соч., с. 10. Любопытно, что эта терминологическая путаница находит для русского языка несколько неожиданное оправдание в новейших фонетических исследованиях, свидетельствующих о том, что ударение в русском языке проявляется, в первую очередь, в виде длительности. Ср., также, восприятие русского силлаботонического стиха (речь идет о трехсложниках, где все икты заполнены реальными ударениями) как квантитативного носителями тех языков, где акцент и квантитет не обязательно совпадают. См.: R. Burgi. Op. cit., p. 64. Разумеется, ни Тредиаковский, ни Ломоносов ничего подобного в виду не имели: их терминология основана на германской стиховедческой традиции, где, начиная с XVII в., под "долгими" зачастую понимались ударные слоги: Aa. Kabell. Op. cit., S. 218.

23. Изложение подробностей этого спора здесь не уместно; см. по этому поводу: А.Н. Егунов. Гомер в русских переводах XVIII-XIX вв. М.-Л., 1964, с. 174 и след.; Е. Эткинд. Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. Л., 1973, с. 19-27; R. Burgi. Op. cit., p. 87 и след.

24. Напр.; Д. Самсонов. Нечто о долгих и коротких слогах, о русских гексаметрах и ямбах. - "Вестник Европы", 1818, ч. С, авг. № 15-16.

25. Письмо В.В. Капниста к С.С. Уварову о эксаметрах. - Чтения в Беседе..., чтение семнадцатое, СПб, 1815, с.18-42. Ср. капнистовскую переработку первых строк У1 песни "Илиады" Гнедича:

/58/ Страшную битву народов оставил бессмертных богов сонм:
В поле же, тамо и тамо, свирепый сраженья шумел вихрь
Часто стремили отважны бойцы изощренную их медь,
Между брегов Симоиса и Ксанфа ревущих вдали струй.
(Там же).

Аналогична, в акцентологическом отношении, ритмика гексаметров Авсония в переводе В. Брюсова:

/59/ Все непорочное в мире родит, и ведет, и крушит Рок,
Рок, неверный и зыбкий, но манит нас лъстивых надежд рой.
Рой, что с нами всю жизнь, и с кем разлучит нас одна
смерть,

Смерть ненасытная, кою адская кроет в свой мрак ночь.

(Собр. соч., т. III,
М., 1974, с. 488)

В отличие от Капниста, здесь финальные "спондеи" - результат не ритмического, а лексико-композиционного задания: каждая следующая строка должна начинаться тем же словом, которым заканчивается предшествующая ей; в прочих позициях Брюсов допускает односложные безударные межиктные интервалы.

26. Ср. п⁰³ (Предв. сообщ. I, с. 42). Уже С.С. Уваров в ответе Капнисту (Чтение в Беседе..., с. 47-66), указал на необоснованность мнения Капниста относительно последней стопы греческого гексаметра.

27. Следует подчеркнуть различие целей у Капниста и у Фосса: если Капнист стремится доказать невозможность эквивалентного русского гексаметра, то Фосс и его последователи теоретически обосновывали и практически разрабатывали новые формы немецкого гексаметра.

28. J. Kuryłowicz. *Metrik und Sprachgeschichte*. Wrocław etc., 1975, S. 5. Е. Курылович прослеживает аналогичные явления и в других индо-европейских квантитативных размерах, например, в ведических.

29. По свидетельству М.Л. Гаспарова, последний слог в античном гексаметре, анцепный с точки зрения его количественной характеристики, выполняет в стихе ту же функцию, что анцепный с точки зрения акцентологической характеристики первый слог в русской силлаботонике: оба они фиксируют границу стиха.

30. Ср. мнение Востокова относительно гексаметров Гнедича, в которых односложные межиктные интервалы встречаются слишком редко: "Таковые стихи еще утомительнее и однообразнее наших Александрийских, которым пиррихии придают некоторую вариацию. Главное преимущество дактило-хореического и амфибрахического гексаметров перед ямбическими есть свободное изменение стоп, посредством коего стих более или менее в себе заключает слогов, не выходя из шестистопной меры" (А.А. Востоков. Опыт о русском стихосложении. Изд. второе, СПб, 1817, с. 40). Говоря об "амфибрахическом" гексаметре, Востоков имеет ввиду опыт А.Ф. Мерзлякова, аналогичные одному из вариантов немецких гексаметров Готтшеда.

31. Письма Н.М. Карамзина к И.И. Дмитриеву. СПб, 1866, с. 10.

32. Там же, с. 12-13.

33. Там же.

34. Рефлексы "балладного септенария" в русском стихосложении прослеживаются в формах, где семииктный метрический

ряд расчленяется на две равные части 4+3 и может реализовываться как в силлаботонической, так и в чисто-тонической системах стихосложения. См.: В.М. Жирмунский. Введение в метрику. - Теория стиха, М., 1975, с. 179-180, 186-187. Описание чисто-тонической разновидности этой формы в терминологии леймического стиха см. в: Г. Шенгели. Техника стиха, М., 1960, с. 230-232.

35. R. Burgi. Op. cit., p. 75.

36. Н. Гнедич. Замечания на Опыт о Русском стихосложении г-на В<остокова> и нечто о просодии древних. - "Вестник Европы", ч. XLIX; 1818, № 10-11.

37. См: А.Н. Бгунов. Цит. соч., с. 184, сноска 24; обстоятельный анализ вопроса см. в: А. Kabell. Op. cit., s. 1-46.

38. Гнедичу возражал Д. Самсонов, соглашавшийся с ним в том, что хотя "греки и римляне были такие же люди, как и мы" и, следовательно, в своей обиходной речи не пели, а говорили (в своих "Замечаниях" Гнедич восклицал: "Греки и римляне будто были птицы и не говорили, а пели?.."), однако нет никаких оснований считать, что и стихи свои они читали таким же образом: "уверен /.../, основываясь на свидетельствах древних, что они читали стихи свои /.../ нараспев" (Д. Самсонов. Цит. соч.). Рассуждение о птицах свидетельствует, что ни Гнедичу, ни Самсонову не были известны языки с мелодическим ударением (что в нач. XIX в. в России и не удивительно).

39. А.Х. Востоков. Цит. соч., с. 55.

40. Там же, с. 21-22.

41. Там же, с. 22-23.

42. А.Х. Востоков был выдающимся филологом своего времени, его заслуги перед русским стиховедением еще в полной мере не оценены. Определение им просодических периодов как естественной языковой базы ритма русских стихов приближается к концепции К.Л. Пайка о языках слогосчитающего и тактосчитающего ритма. Востоков предвосхищает и столь важные достижения стиховедческого структурализма, как разграничение явлений метра и ритма и, основанное на этом разграничении, имплицитное введение понятия икта (ср., неударный слог, условно считающийся ударным, и ударный слог, "по условному снизождению" допускаемый в позиции безударного; разумеется, неразработанность понятийно-терминологического аппарата неоднократно приводила его к непоследовательным решениям).

43. Ф.Ф. Зелинский. Русский элегический дистих. - Овидий. Баллады-послания. М., 1913, с. 312.

44. J. Nováková. Tři studie o českém hexametu.- Vestník ČSN, č. V, s. 75 (цит. по: И. Левый. Искусство перевода. М., 1974, с. 250).

45. Поэтому ссылка Воейкова на Державина, часто вводящего "спондеи" в ямбические строки, представляется совершенно не обоснованной (ср. державинскую строчку: "Поляк, Турк, Перс, Прус, Хин и Шведы..." и др.). Стремление второго ударного слога при столкновении ударений в русском подчинить себе ударение первого было отмечено еще Г. Шенгели: "Из двух столкнувшихся ударений торжествует второе, первое же служит для него как бы трамплином" (Трактат о русском стихе. Ч. I. Одесса, 1921, с. 19). По этой причине "сверхсхемное ударение на энклитике более ощутимо, чем на проклитике" (М.Л. Гаспаров. Современный русский стих. М., 1974, с. 203-204, ср. также Г. Шенгели. Техника стиха, с. 139). Ср. искусственный пример "двух совершенно тождественных по метрическому составу стихов", приводимый Шенгели:

Гроза. Дождь хлынул. Луч...

и

Пошел дождь. Светлый луч...

"Первый стих - стих и прекрасно укладывается в ямбическую меру; второй же из нее выпрыгивает" (Трактат, с. 17-18). К этому можно добавить, что зато второй стих более или менее естественно звучит в анапестическом контексте, в то время как первый - нет: ударение односложного слова в сильной позиции звучит сильнее ударения двусложного слова в слабой.

46. В.М. Жирмунский. Цит. соч., с. 204; R. Burgi. Op. cit.

47. A. Kabell. Op. cit., S. 188-190. О немецких гексаметра см. также: A. Neusler. Deutsche Versgeschichte, Bd. III, 1929; W. Wackernagel. Geschichte des deutschen Hexameters und Pentameters. Berlin, 1831; W. Bennett. German Verse in Classical Metres. The Hague, 1963.

48. A. Kabell. Op. cit., S. 188. 48a. Ibid., S. 189.

49. Любопытно, что и литовский гексаметр 1589 г. и английские квантитативные гексаметры елизаветинской эпохи (см. ниже) также, в основном, состоят из "спондеев"; по-видимому, в условиях, когда непосредственно на слух не воспринимался, оказывалось легче подобрать один долгий слог, чем два кратких.

51. Цит. по: A. Kabell. Op. cit., S. 193.

52. См.: W. Wackernagel. Op. cit.

53. Цит. по: A. Kabell. Op. cit., S. 225. Любопытен комментарий Кабелла, который считает, что анакруса создавала ритмическое впечатление, аналогичному латинскому гексаметру: "Nicht die nach der Substitution (долготы ударением - М.Д.) richtige Zahl der sechs Takte, die damals ein luftiges philologisches Gewebe war, sondern eben dieser Auftakt, dem die akzentrichtige lateinische Rezitation zu Grunde lag, hat bei dem gewöhnlichen Leser den Eindruck eines daktylischen Hexameters hervorgerufen" (ibid.). Ср. также акцентную структуру гексаметров Геснера, Клая и Смотрицкого.

54. О влиянии Фосса на Гете см.: A. Heusler. Deutscher und antiker Vers. Strassburg, 1917, S. II6 и след.; Д. Коцелев. Гете: художественные переводы и "мировая литература". - Мастерство перевода. Сборник 9. М., 1973, с. 412.

55. G. Saintsbury. Manual of English Prosody. Lnd, 1922.

56, 57. G.L. Hendrikson. Elizabethan Quantitative Hexameters.- Philological Quarterly, vol. 28, 1949, pp. 237-260; G.K. Hunter. The English Hexameter and the Elizabethan Madrigal.- PQ, vol. 32, 1953, pp. 340-342. И особенно: D. Attridge. Well-weighed Syllables. Elizabethan Verse in classical Metres. Cambridge, 1974.

58. Любопытно, что новоевропейские квантитативные гексаметры в значительной мере подчиняются общим ритмическим закономерностям. См.: М. Лотман /Рец. на:/ М.Д. Гаспаров. Продром, Цец и национальные формы гексаметра. - В печати.

59. О.И. Сенковский. 1) Древний гексаметр. По поводу русского перевода Одиссеи. - Библиотека для чтения, т. 45, отд. VI, 1841 (перепечатана в сокращении в О.И. Сенковский. Собр. соч., СПб, 1859, т. УП, с. 217-230); 2) Одиссея и ее переводы. По поводу перевода Одиссеи Жуковского. - Собр. соч., т. УП, с. 331-520. См. также; Б. Эйхенбаум. Мелодика русского лирического стиха. - О поэзии, Л., 1969, с. 351-356; А.Н. Егуннов. Гомер в русских переводах XVIII-XIX веков, М.-Л., 1964, с. 343-345 и 390-393.

60. М.П. Штокмар. Библиография работ по стихосложению. М., 1934, с. 46.

61. По-видимому, единственной 12-сложной ("шестистопно-хореической") строккой в русском гексаметре является известный пример из "Войны мышей и лягушек" Жуковского:

/60/ мил Мурлыка; был Мурлыка кот сибирский.

62. Е. Як Далькроз. Ритм. Его воспитательное значение

для жизни и для искусства (Энциклопедия сценического образования, т. 6), М., б.д.

63. Утвердившееся в современном стиховедении понятие тактовика, введенное М.Л. Гаспаровым, имеет совершенно иное содержание: если определение М.Л. Гаспарова указывает определенный уровень урегулированности ритма этого стиха (а именно: межиктный интервал в нем может колебаться в пределах трех слогов), то для конструктивистов в первую очередь важна степень эксплицитности ритма (а именно: тактовик – это стих, в котором эксплицитность ритма достигает максимально возможного уровня). Следует оговориться: конструктивизм не выработал единой концепции тактовика (и ритма вообще); выше мы ориентировались, прежде всего, на И. Сельвинского ("Студия стиха", М., 1962), у автора термина "тактовик" А.П. Квятковского акценты несколько иные, хотя и у него исполнению стихов отводится решающая роль. См.: А.П. Квятковский. Поэтический словарь. М., 1966; М.Л. Гаспаров. Современный русский стих, с. 295–301.

64. Ср. автокомментарий Сельвинского: "Возьмем гекзаметр: в русской интерпретации это шестистопный дактиль (? – М.Л.) с женской конповкой /.../ Дает ли он представление о долгих и кратких звуках, совершенно не свойственных русскому языку? Очень относительное. Однако подойдем к нему с дирижерской палочкой. Как дирижировать? Треугольниками. Как вальс. /.../ Теперь в пределах времени, входящего в этот треугольный чертеж, вы можете делать с дактилями любые вещи – выбрасывать одни слоги, удваивать другие. /.../ Старые гекзаметы наполнились ветром и возникло ощущение долгих и кратких слогов, которыми была сильна эллинская поэзия". (Студия стиха, с. 83–84). Аналогичен и другой его пример "тактового гексамetra" (во второй строке – мужская клаусула):

/6I/ Конь быстролетный, отлитый из черной и звончатой бронзы,
Ты мой единый товарищ, тебе моя грубая песнь.

Весь ты прекрасен и мощен, как стих звонкопевный Марона,
Острые уши ходят, зорко звук уловляя.

"Уши" вылезают из обоих примеров.

66. Русский зритель, 1829, № 17–20, с. 143–169.

67. Следует отметить, что нарушения акцентного принципа в /5I/, хотя явно и выходят за пределы допустимости модели, являются менее значительными, чем это представляется на первый взгляд. Ср.:

Его оставил сон, ровность смутив его, расслабил сердце

| | | | | | | | | | | | | |
 S W S W S W S W S W S W S W S W

И прочь от кущи погнал, на берег привел слепой тревогой

| | | | | | | | | | | | | |
 S W S W S W S W S W S W S W S S

и т.д.; подчеркнуты места, нарушающие гексаметричность стиха. Кроме того, хотя ни одна из приведенных строк целиком не является, с точки зрения модели Третьяковского, гексаметрической, многие части строк вполне укладываются в схему этого размера и звучат вполне естественно: так в 3-й строке первое слово — "лишнее": "Безумный, влажный он ощутил песок и стой(ю) неверной"; 4-ая строка звучит как семистопная и т.д. Такие локальные гексаметрические ходы усиливают впечатление гексаметричности от всего текста.

68. Надеждин вводит в гексаметр ритмические принципы русского классического стиха, где основными трансформациями были пропуски схемных ударений и введение сверхсхемных ударений при неизменности силлабической структуры.

69. В целях лучшей сопоставимости с описаниями, приведенными в Предв. сообщ. I, мы не учитываем здесь поправки, сделанные в примечании 20. Опущены все подробности, касающиеся описания клаузулы; см. Предв. сообщ. I, с. 42.

70. В.М. Жирмунский предлагает подходить к "дактило-хореическому размеру, рассматривая его, независимо от происхождения, как русский стих, усвоенный и своеобразно видоизмененный в русской поэтической традиции. В этом смысле дактило-хореический гексаметр имеет такое же право на существование, как и лирические дольники Блока: это шестиударный чисто тонический стих с женским окончанием, с отсутствием анакрузы, в котором односложные междударные промежутки чередуются с двусложными" (Введение в метрику, с. 204-205). Любопытно, что попыток введения элизий и других просодических правил античного стиха в русском гексаметре не предпринималось, хотя в других размерах такие попытки были (наиболее известный пример — элизии в октавах С. Шевырева). Тем не менее подход Жирмунского представляется весьма упрощенным; как было показано, многие особенности гексаметра (не только метрические, но ритмические) вне античной традиции не находят адекватного объяснения.

QUANTITY AND STRESS IN ESTONIAN HEXAMETER

I

E. Kraut

(Tallinn)

Kui igauks julgeks nii s6akalt
uskuda m6istust ...

Jaagule - s6brale, eesminejale,

0. Premise: the conception and the material.

0.1. The problem about the interrelation of linguistic and metrical units in verse is not new¹. In our preceding paper "Rhythm interference" /3/ the necessity of strict differentiation of both ones has been demonstrated and presented the main theoretical principles to describe this interrelation by the terms of general metrics. All the systems of versification exploit meter as a specific measure of the psychological (NB: not physical in any case!) isochrony - in this connection a concept of phonetical time was taken into use. According to this concept verse ictus (metrical stress) must be conceived neither as a phonologically relevant stress (as in several works by Western scholars - see /4/), nor as a merely ideal position (according to the greater part of Soviet theorists), but as a phonetically relevant segment recurring systematically in the temporal current of sounding speech.

In consideration of this standpoint we join the number of theorists admitting the actuality of ictuses in quantita-

¹ R. Jakobson: "The superinducing of an equivalence principle upon the word sequence or, in other terms, the mounting of the metrical form upon the usual speech form, necessarily gives the experience of a double, ambiguous shape to anyone who is familiar with the given language and with verse. Both the convergences and the divergences between the two forms, both the warranted and the frustrated expectations supply this experience." /1/. A different standpoint may be seen in /2/ for instance: "A certain element of violence is inherent in verse, but it is violence that consists in preventive pressure on the linguistic material, and not in later interference with it; it is felt more in the choice of the possibilities offered than in overstepping them." (p. 188).

tive verse². A natural consequence is the question about conspicuous antagonism - discordance - between meter and stresses. Among the authors who have theoretically motivated Estonian hexameter E. Roos was, however, the only one who consciously proceeded from this antagonism /9, 10/. A. Annist found it "one of the most difficult bottlenecks of the whole quantitative system" /11: 83/. Both A. Kaalep and A. Oras have claimed the systematical accordance³ (see also /14/). Considering the fact^{that} the phonological quantity in Estonian coincides with stress that standpoint should seem the only possible one. The virtual verse analysis, however, reveals the opposite.

0.2. The following texts have been studied:

- 1) J. Bergmann: "Odysseia" III, 1-100 (6-tact tonic v., 1 - 2-syl. intervals. Chosen as a material of comparison.) Abbr.: B.
- 2) L. Metslang: 22 translation fragments from the Greek literature (56 correct⁴ hexameter lines). Me.
- 3) J. Lõo: "Ilias" II, 166-267 (excl. 2 incorrect lines). L.
- 4) G. Suits: 2 poems ("Vikerkaar", "Hauakiri") in the redaction of 1922 (elegiac distichs: 48 correct h. lines). S1.
- 5) G. Suits: 3 poems ("Eneseteostus", "Vikerkaar", "Hauakiri") in the redaction of 1938 (distichs: 64 h. lines). S⁵.

² J. Wackernagel /5: 34/; K. Bücher, O. Immisch, P. von der Mühl, B. Lau (see /6: 8-12/); B. Tomasevski (see /7: 40/); E. Kalinka, J. D. Denniston (see /8: 13-14/).

³ A. Kaalep: "As said, it might be permissible to lay a metrical stress, in addition to the primary-stressed syllables, only the secondary-stressed ones, and even that scarcely oftener than once in a verse..." /12: 119/. A. Oras: "I try to avoid stress shifts if they seem violent in any way." /13/.

⁴ The lines of 5 or 7 feet have been excluded as incorrect.

⁵ From 1919 - when appeared 2 poems of tonic verse, imitating el. distichs in their syllabic structure ("Õnnelikud", "Eneseteostus") - up to Collected Poems in 1938 (5 poems of the same syllabic structure, 2 of them nonquantitative) Suits repeatedly improved the redactions of the same poems (see /15/). Our choice is based on the completeness of the whole material.

- 6) E. Roos: Vergilius "Aeneis" II, 199-248. Ro.
- 7) A. Anni (Annist): translations of 1 poem by Kallio and 4 poems by V. A. Koskenniemi (distichs: 50correct h. lines). A1.
- 8) A. Annist: "Ilias" II, 166-265. A2.
- 9) A. Kaalep: "Atika tuul" (37 lines). K1.
- 10) A. Kaalep: "Ahvnaine", 1-100. K2.
- 11) A. Kaalep, Ü. Torpats: Theokritos, "Idulle" II, 55-167 (excl. 12 lines as recurring). KT.
- 12) Ü. Torpats: Horatius, "Kirjad. Luulekunst", 1-100. T.
- 13) U. Masing: Lucretius, "Asjade loomusest" V, 925-1023 (incl. 1 line, added by the translator). Ma.
- 14) L. Anvelt: Vergilius, "Aeneis" I, 108-207. Anv.
- 15) A. Raid: Ovidius, "Metamorfoosid" I, 313-412. Ra.
- 16) F. Puksoo: Ovidius, "Metamorfoosid" IV, 55-154. P.
- 17) A. Sang: Juvenalis, "Satiirid" I, 223-322. Sa.
- 18) J. Kaplinski: Ausonius, "Mosella", 1-100. Kp.
- 19) A. Oras: Vergilius, "Aeneis" I, 108-207. O.
- 20) In order to measure the frequency of different syllable types in prose the beginning of a short story by A. Maripuu "Vana testamendi Jehoova" has been analysed (1600 syllables - the average syllable number in 100 lines of modern Estonian h.).

This issue presents the preliminary notes and the tables reflecting the internal structure of the analysed texts (the texts Me, S1, S2, Ro, A1, K1, being shorter than 100 lines, have been recalculated in per cent). The interpretation of the analysis will follow. (in the table 2)

The present paper does not aim at producing any description of the genesis and evolution of Estonian hexameter. Certainly the bulk of the analysed material is not sufficient for any far-reaching statistical inferences either. We just examine the characteristic examples being of some interest regarding general metrics and verse typology.

1. Preliminary notes.

1.1. General conditions of quantitative meter.

It has been discussed whether a long syllable in ancient Greek actually equalled two short ones /7: 43/. In our opinion only a perceptive, and not physical correspondence has

a significance - from this viewpoint the rule "2 short = 1 long" is definitely valid in the modern languages with the short-long opposition (Finnish, Hungarian, Czech, Arabian etc.). All the typological circumstances point to this rule being effective in ancient Latin as well; yet the plausibility of it in ancient Greek is even greater considering the 2 kinds of melodic stress on the long syllables /16/ (cf. Lithuanian).

We have already pointed out the connection of phonetical time and dynamic stress /3, 2/. It is remarkable that in all the languages with unstressed long vowels the dynamic stress is relatively weak, every syllable being somewhat important in speech rhythm (otherwise the distinction between short and long unstressed vowels would be difficult). A personal empirical observation is that a long unstressed vowel needs, as a rule, more pronunciation energy (especially if preceded by a long syllable) than a short one: the latter can join the preceding syllable in rhythmic sense, the former has to constitute a separate rhythmic unit and therefore starts with a new "impulse" of energy⁶. In ordinary speech there is no need to emphasize this impulse (as it is unnecessary to underline an isochrony), but in verse it just offers the very conditions to fixed regulation of phonetical time through metrical stresses (ictuses).

Thus, the natural conditions for the quantitative system of versification exist in several languages, yet in European history of poetry apart from the Balto-Finnic languages only ancient Greek - a language in which the dynamic component of stress was evidently very weak (if present at all - see /17/ - realized these conditions originally⁷ - a metric principle, based on quantity, came into being. Having arisen in the lap of music, that principle appeared indifferent to phonological stresses. Nevertheless, as those also had their autonomous role in speech rhythm (see

⁶ The effect of consonant clusters (incl. geminates) after short vowels (syllabae positione longae) is similar to that effect of long vowels (see /18: 219-220/) - as an incidental proof of this rule the fixation of Latin stress can serve.

⁷ The virtual origin of the quantitative principle is hidden in the dusk of history. It is not excluded that both Balto-Finns and Greeks have borrowed it from other peoples.

the rhetoric prose), the characteristic rhythm interference with mass of syncopes⁸ had to be the result. This feature has characterized all the quantitative measures, incl. hexameter, not only in Greek but also in Latin and other nations' poetries.

1.2. Estonian prosody and the concept of hexameter.

Estonian prosody is in a particular position in respect to hexameter for several reasons.

1.2.1. There are 3 degrees of length, relevant morphophonologically and differentiating by 2-stage quantity opposition: on the 1st, segmental (or "syllabical") stage single consonants and consonant clusters are opposed⁹: short sade /sate/ 'presipitation' - long saade /sa:te/, katse /katse/ etc. (semantically indefinite if regarded in their segmental make-up only). On the 2nd, suprasegmental (accentual) stage of opposition the long syllables are differentiated whereas the consonant clusters do have^{or have} not the suprasegmental phoneme of "overlength" (traditionally indicated as /'): saade /sa:te/ 'accompaniment' - /sa:ite/ 'haycock' part. pl., kate /katte/ - katte /katte/ 'cover' nom. & gen. s., lauda /lawta/ 'cattle-shed' gen. s. - /lawta/ 'table' part. s., katse /katse/ - /katse/ 'attempt' nom. & gen. s., saate /sa:tte/ 'you get' - /sa:tte/ 'accompaniment' gen. s., kaarte /ka:rtte/ 'arc' gen. pl. - /ka:rtte/ 'card' part. pl.¹⁰

⁹ An original phonological interpretation of Estonian quantity is presented regarding the final segments of long vowels /:/ and diphthongs /j,w; i,e,a,o,u/ as phonological consonants.

¹⁰ Factually overlength represents not by duration only but also by tone contour+rhythmicodynamic dismember - therefore many theorists have interpreted it as a certain kind of accent /18: 221; 19/. It would be inadequate, however, to confine it to overlength only - thus 2 accents are to be distinguished in Estonian: controlled and ballistic (the terms, taken from R. Harms /20: 31/). In such interpretation the 3 quantities reveal themselves as the result of 2 cooperating distinctions: "open" - "closed"

| Q1 Q2 | Q3
|-----|
controlled - ballistic

On the sound level the outcome is the 3 quantity degrees Q1, Q2, Q3 (cf. /20: 33/). In regard to the putative Q4 /18: 221; 21/ a definitely valid explanation is given in /20: 32/.

The segmental contrast occurs in all the positions in a word, yet without the accentual distinction (see footnote 10) it could hardly be more than a difference of syllable structure, comparable with "position" in Greek and Latin. The suprasegmental opposition, on the contrary, can occur only in the morphophonologically most important syllables. In the language system every morphological form has its ideal grade of quantity (regardless of the real representation in speech). This morphological basis of quantity might be called quantity valence - accordingly 3 grades of valence V1, V2 and V3 should be distinguished. All the syllables capable in principle to be contrasted in the 3 quantity degrees we call the valent syllables (V-syllables), indicated as / / by the controlled accent and / / by the ballistic one. In the number of V-syllables we regard the initial syllables of all the word stems (incl. monosyllables - their valence is indicated as M¹¹) and besides that the initial syllables of some alternating suffixes (-lik, -nik, -stik, -rik, -vik, -mik, -ndik) and their derivatives (-likkus, -likult, -stikuline etc.). In foreign words (also in words with foreign suffixes, e. g. -nna) and in some interjections valence can place in noninitial syllables (according to the primary stress position by the present or former orthoepic standard) - these words are connected into the prosody system of the language as compounds: filoloogia /filo|lõ?kia/ (V1+V3), kantsert /kõntt|sertt/ (M+M), following thus the rules of the sentence phonology (/~/ indicates sentence stress). Every V-syllable together with the following nonvalent syllables forms a valence group (V-group) - a morphophonological basis unit of the whole prosody system¹².

¹¹ As a separate tact every M answers to V3 by the main prosodical characteristics (duration, intensity, tone). Also if leading polysyllabic tacts most of M represent as Q3, yet in connection with other monosyllables some of them (ku, kas, miks, et etc.) compose Q2-tacts. Cf. /19/ and /22/.

¹² By I. Lehiste all the odd syllables in a word (if preceded by an initial Q3 the even syllables) can be contrasted in the 3 quantities (see e.g. /23/). The data of the contemporary Estonian, however, do not supply that opinion. (Cf. /24/). It is true that in accurate pronunciation of non-initial syllables one of the 2 accents is preferred. In the analysis, however, the functionality of this distinction appeared considerably weaker than that of initial syllables, so that the plan to account them as V-syllables was rejected.

1.2.2. A phonetico-phonological realization of accent (and thus of the quantity valence) - a "real" quantity - depends on rhythmic stress /'/'¹³: separately teed /tē:t/ 'road' part.s., üks /üks/ 'one', mööda /mō:ta/ 'along', but in sentences: Suurt teed mööda lähenes üks buss /su:rtt tē:t mō:ta lähenes üks püss/ 'There was a bus approaching along the wide road'; Maanteed mööda lähenes üks furgoon /mā:nttē:t mō:ta lähenes üks furkō:n/ 'There was a van approaching along the highway'.¹⁴ The task of rhythmic stress on the morphophonological level is just the delimitation of V-groups - in the "word prosody" thus the placigⁿ of it is automatic: definitely on the initial syllables of V-groups and prevalently¹⁵ on the other odd syllables. Yet in utterances of more than one V-group the phonemic sentence stress (see below) is decisive: immediately aside of a stronger sentence stress the V-syllables of mono- and disyllabic groups (the latter ones, however, not so often) abandon their stress, as the length of the elementary tacts is usually 2 or 3 syllables. As seen in our examples, an accentual opposition is neutralized in rhythmically unstressed syllables. In colloquial speech even the segmental contrast can be reduced, most of all in monosyllables: /mā:nttē:(:)/, /tē:t mō:(:)/, viiskümmend /vi:s-küm(m)ent/ 'fifty'.

The true phonetical nature of Estonian rhythmic stress has to be examined yet: apparently the intensity variations (that are not very strong) are not its only characteristic,

¹³ The essential role of it in the contemporary Estonian has been emphasized by several authors, perhaps most consistently by R. Harms: "...I regard Estonian sentence prosody to be quantitative and rhythmic to a much greater extent than it is typically assumed, although intonation is also clearly an important factor. Perhaps Estonian is actually not so different from a nonquantitative language such as English in this regard, but simply appears to be so because of the critical interaction of morphophonemic word prosody with sentence prosody." /20: 32-33/. See also /25/.

¹⁴ The presence of / ` / (a realization of the accent contrast) is the automatic result of the coincidence of / ' / and / ` /. Therefore the sign / ` / must be left out in the transcriptions as pleonastic one.

¹⁵ There is a number of exceptions where in the words longer than 4 syllables the 4th syl. is stressed - enumerating them, however, does not belong to the framework of this paper.

but also the pitch level is important (the pitch of semantically indifferent stressed syllables tends to equal within given intonative units) - and maybe the time control as well. The fact is that due to the cooperation of quantity valence and rhythmic stress in quantity distinctions a speaker/listener does not pay any attention to the length of rhythmically unstressed syllables - that fact, along with relative autonomy of both prosodical elements, is of greatest importance regarding quantitative verse.

1.2.3. As mentioned above, rhythmic stress corresponds to sentence stress - in order to avoid the confusion of both the latter could be properly called emphasis /~/ - melodic by its nature. Yet this correspondence is not automatic either, as aside of a rhythmic stress a semantically important syllable can be emphasized by pitch only: Vaid kõneluse lõpp võib veel üht-teist selgitada /vajt kõneluse lõpp võjp ve:l üht te:st selkittata/ 'It's only the end of the of the talk that could explain anything'. Only in the major sentence stresses (lõpp, selgitada) the correspondence of stress and emphasis is obligatory (the strong emph.), in other cases they must be regarded as different means of sentence phonology.

1.2.4. Thus the essence of Estonian prosody system is the interaction of the 3 autonomous elements: quantity valence, rhythmic stress (henceforth: stress) and emphasis. The realization of the phonemic capability¹⁶ of the 1st and the 3rd ones depends on the assistance of the 2nd: quantity valence coinciding with stress makes the phonemic quantity, emphasis together with stress forms the phonemic sentence stress (the definitive phonemic value of the latter depends on one more prosodic factor: intonation). All the system is conducted by the semantics.

Let us examine the consequences of this tricentrism. First of all, the autonomy of stresses and emphases presents an excellent premise to variable rhythm interference with multitude of syncopes. On the other hand, the existence of quantity oppositions and the correlation of those with stress

¹⁶ Phonemes are conceived in accordance with the semi-otic conception that treats sign as the unity of the ideal and the material substances.

makes it possible to underline metrically namely long syllables and also then if their length is not relevant phonologically. In accordance with this, the quantitative (and rhythmic) status of syllables can change in verse: in ordinary speech only the duration of V-syllables is relevant. Due to the new formal factor (one can regard meter as the most essential component of the "verse phonology") also such quantity relations that are not of any importance in ordinary speech become relevant. (In the case of "position" one can see an analogical phenomenon in ancient verse.)

1.2.5. In principle there are 2 kinds of ancient measures: 1) those with the inner-foot isochrony (dactyls, anapaests), 2) those without it (iambuses, trochees). In the latter the facultative equality of arsis and thesis is not excluded (e.g. in the iambic trimeter or in the trochaic tetrameter, especially in Latin, but also in the Greek comedy verse, where a short syllable is sometimes substituted by a long one) - but it has not any metrical relevance. In hexameter, however, the substitution in thesis (1 long pro 2 short ones) is controlled metrically. Therefore there are 2 metrical stresses in a hexameter foot: a primary metrical stress on the ictic syllable and a secondary one on the 1st mora of interval - otherwise the isochrony of intervals would hardly find an explanation. The distribution of stresses by syllable positions can serve as an assurance of this conception: the number of stresses in 100 verses has been counted with 1 modern and 4 ancient poets, and the summary frequency of the stresses on the 3rd mora surpasses always that on the 4th mora in dactylic feet. (table 1). Taking into account the stresses in the monosyllabic theses as well, the comparison of the percentage of stressed syllables in the 1st, 3rd and 4th moras is quite expressive:

Homeros ¹⁷ :	38	30.3	21.8
Theocritos:	40.3	28.3	22.2
Ennius:	58.5	35.2	14.1
Vergilius:	54	38.2	13.7
Manninen:	76	20	7.4

¹⁷ The different viewpoints in respect of trustibility of the accentuation in Homer's epic texts - see /5/ and /6/.

The data on Estonian hexameter confirm these considerations (see the tables). It goes without saying that all the long unstressed syllables in monosyllabic theses have to be stressed metrically, as well as those in arses - otherwise the spondees would turn to trochees.

On these grounds it is motivated to call the stresses on the 3rd mora of a foot light additions and accordingly on the 4th mora of a foot - heavy additions. The concept of hexameter might be defined as follows:

Hexameter pattern is a temporally regulated measure of phonetical space that consists of 24 moras, grouped into 12 isochronic half-feet and 6 feet - the isochrony (the metrical stability) of the units is fixed by the alternating metrical stresses in odd moras and by the spatial indivisibility (monosyllability) of the odd half-feet.

Hexameter line is a graphically marked subsequence of syllables that, according to the linguistic conditions, temporally corresponds with the h. pattern. A h. line can be phonetically interpreted as not a hexameter.

Hexameter verse is a hexameter in its phonetic (imaginably or acoustically actual) realization, i.e. a h. line interpreted in correspondence with the h. pattern.

1.2.6. In Estonian hexameter, however, the meter interferes with speech rhythm in a quite specific way - and that because of Q2-syllables. Being similar to Q3 in respect of syllable structure, Q2 equals Q1 in accent (the intensity control and the rhythmic balance). To be illustrated by the rhythm relations in trisyllabic words: both Q1 sadada 'to rain' and Q2 saadame 'we send' are perceived in text approximately as ♪♪¹⁸, but Q3 saadude 'haycock' gen.pl. - as ♪♪. Thus in the congruent Q3-words the inner-foot isochrony (and accordingly the metrical secondary stress) is possible, not in Q2-words in the congruent dactylic feet:

¹⁸ A Q2-vowel is pronounced quite as if there were a short consonant segment preceded by a short vowel (cf. kar-dame 'we are afraid'). The duration of single phonemes in Estonian is so light that very generally the stressed short vowels in foreign names are transferred by Q2; in ancient names (Homeros, Chronos, Venus etc.) it is almost regular. About the duration of Estonian vowels see /22/.

(1) Märjale mullale elbitud, pillatud hellikud helbed
(S2) The metrical model remains unchanged in the spondaic Q2-congruences - here the accentual control (see footnote 10) supports the metrical one:

(2) Seitset laeva, mis veel kogu hulgast kokku on saadud (Anv)/The frequency of the Q2-dactyls is presented in table 2.

Considering the linguistic peculiarity of Estonian hexameter, the necessity of the regular innerfoot isochrony should be, however, questioned (it is symptomatic that even E. Roos was inclined to compromise in this point - see /9: 35-36/). As seen in the table, with some poets (Roos, Kaalep, Lõo) the trend to the classical rhythm model is clearly apparent. Yet the entire avoidance of Q2-dactyls is not good for rhythm - in Estonian speech their subtle pliancy has a solid place and the lack of them is noticed at once:

(3) Ennäe sealtpoolt, kus Tenedos, mere vaikiva kaudu - hirm seda rääkida mul - kaks hiidliku keermega siugu laskuvad koos süvavette ja suunduvad randade poole. Rindkere tõstet neil üle voogude ning verilakad laineist kõrguvad, ent osa muu taga merd pidi liigub liugudes ning tohutut rõngasse ka lookab ju selga.

(Ro)

To Estonian ear this ancient-imitating rhythm sounds extremely pure, not to say "military". Thus some proportion of Q2-dactyls is needed to enrich this rhythmic dichotomy. If that proportion is not too high, the original metrical pattern remains undamaged and next to rhythm interference one more metrical-linguistic interaction - quantity interference - results.

1.3. Two stages of rhythm interference.

The idea of rhythm interference (RI) was induced immediately by J. Põldmäe's verse statistics /26/. Following the example of the Russian theorists, he counted one - the primary - stress in every semantically autonomous word, making, however, the exception in compounds (phonetically that would be reasonable only in some cases). To account stress hierarchy, Põldmäe differed the 2 rhythm levels: the level of the "metrical variants" (meetriumivariantide tase - corresponds to the level of "rhythm forms" (ritmicheskiye formy) in the

speech stresses on the nonictic positions (stress additions: -sid, ve-, ü-, pi-). As seen, rhythmic stress is preserved (and equilibrated) on congruent syllables. Absence-syllables are realized by new rhythmic stresses (ictuses), stresses in theses (additions) transform to emphases, retaining a light dynamic (rhythmic) element if placed in the 3rd mora (the metrical secondary stress). In a dactylic foot containing a Q2-congruence (-rat- is not accounted as a V-syllable but the controlled accent is preferred in it) the metrical secondary stress is reduced. This very schematical presentation is sufficient to reveal that the quantity status of some syllables (see 2.1.2.) changes in these transformations according to the new rhythm relations in verse¹⁹.

1.3.2. Yet such kind of verse is too even rhythmically, but first of all semantically - RI_1 is a merely formal transformation; although significant for the poetical message, it mainly offers a potential basis for the further contental reflections. Those are taking place in the 2nd stage of rhythm interference (RI_2), where different subjective layers of information are settled onto the metrically organized utterance - that in the form of emphases, e.g.:

(8) haavasid tal veriseid üha taas pisaratega kattis

The final accommodation of all the factors is accomplished by intonation (see /3; § 9/).

1.3.3. The distinction between RI_1 and RI_2 is intelligible, considering the different objects of both transformations: the RI_1 makes an utterance from a line to a verse,

¹⁹ In a more exact observation (especially regarding the recitation theory) 2 appearances or 2 different intensity grades of RI are to be distinguished: in the real interference both speech and metrical stresses are retained and realized, in the ideal interference one component is rather assumed as a merely psychological background (e.g. in the syllabic verse or in scansion). Despite this in the ideal interference as well the difference of the verse from ordinary speech is the phonetical fact - as the fact that scanned verse never equals the metrically organized phonetical space consisting of senseless syllables (see /3, §9/). The choice of the intensity grade in recitation depends on the genre, the style and the character of the verse: e. g. in drama verse or in the realistic poetry the perception of meter could be rather ideal. In Estonian hexameter the synopes caused by heavy additions are of more ideal nature.

the RI_2 transforms a verse to an utterance again, yet in a new quality. Naturally this distinction is schematical to a certain extent, as for a reader, familiar with the verse, both interactions effect simultaneously. In our examples we indicate RI as follows:

(9) hávasíd tál veriseid úha t^gas písarát^gega káttis
 (‘) and “(”) indicate stresses before RI_1 (latter corresponding with emphases); ‘(˘) and “(˘) indicate emphases (latter corresponding with stresses). The direction of the symbol presents the relation of the stress (emphasis) to the meter: ‘, “ and ‘ in arses (stress congruences), ‘, “ and ˘ in theses (stress additions). All the arses are underlined. Metrical secondary stress as the result of automatic induction is not indicated.

In verse theory just the RI_1 is significant, RI_2 being of interest in respect of semantical interpretation and verse recitation only.²⁰ All the conclusions of the present paper are made on the ground of RI_1 .

R e f e r e n c e s

1. Jakobson, R. Linguistics and poetics. - Style in Language. New York, 1960: 366.
2. Rákos, P. Rhythm and metre in Hungarian verse. Praha, 1966.
3. Краут, Э. Ритмическая интерференция. - Studia metrica et poetica III. Tartu, 1981.
4. Tarlinskaja, M. English Verse. Theory and History. The Hague-Paris, 1976: 5-6.
5. Wackernagel, J. Beiträge zur Lehre vom griechischen Akzent. Basel, 1893: 28-38.
6. Laum, B. Über unsere Homerbetonungen. - Verzeichniss der Vorlesungen an der Staatlichen Akademie zu Braunsberg in Sommer 1926. Königsberg i. Pr., 1926.
7. Лотман М. Гексаметр. - Studia metrica et poetica I. Tartu, 1976: 31-54.

²⁰ The 2 stages of RI should occur in all the languages where the differentiation between sentence stresses and some lower rhythm level (rhythmic, word stresses) is possible.

8. Sadejowa, H. Zarys metryki greckiej. - Metryka grecka i łacińska. Wrocław, 1959.
9. Roos, E. Eestikeelse kvantiteeriva heksameetri süsteem. Tartu, 1938.
10. Roos, E. Trooja puuhobune. - "Tulimuld" 1951, 4: 264-265.
11. Annist, A. Antiikeeposte eestikeelseist tõlkeist ja nende värsiprobleemidest. - "Keel ja Kirjandus" 1958, 2: 75-89.
12. Kaalep, A. Eesti keele fonoloogilise struktuuri ja eesti värsiõpetuse suhetest. - Emakeele Seltsi aastaraamat IV. Tallinn, 1959: 110-124.
13. Oras, A. Vergilius ja eesti heksameetri probleem. - "Tulimuld" 1962, 4: 242-248.
14. Kõressaar, V. Antiikkirjandusest eesti keeles. - "Tulimuld" 1972, 2: 81-88
15. Põldmäe, J. Värsside redigeerimise tüüpe G. Suitsu eelgelistes distihhonides. - XX Kreutzwaldi päevad. Ettekannete teesid. Tartu, 1976: 22-27.
16. Тронский И. М. Древнегреческое ударение. М.-Л., 1962.
17. Зайцев А. И. К вопросу о характере древнегреческого ударения. - Исследования в области сравнительной акцентологии индоевропейских языков. Л., 1979: 101-110.
18. Трубенкой Н. С. Основы фонологии. М., 1960.
19. Tauli, V. Eesti grammatika I. Uppsala, 1972: 13-16.
20. Harms, R. Some observations and hunches concerning Estonian prosody. - Estonian Papers in Phonetics. Tallinn, 1978: 31-34.
21. Rimmel, M. The phonetic scope of Estonian: some specifications. Preprint KKI-5. Tallinn, 1975.
22. Ek, A. Observations on the duration of some word structures: II. - Estonian Papers in Phonetics. Tallinn, 1975: 7-54.
23. Lehiste, I. Viron sanafonoloogian ongelmia. - "Virittäjä" 1977, 2: 178-186.
24. Hint, M. Eesti keele sõnafonoloogia. I. Rõhusüsteemi fonoloogia ja morfofonoloogia põhiprobleemid. Tallinn, 1973.
25. Hint, M. Changes in the prosodical system of contemporary Estonian. Estonian Papers in Phonetics. Tallinn, 1978: 39-43.
26. Põldmäe, J. Eesti silbilis-rõhulise värsisüsteemi uurimise meetod ja Betti Alveri poemide nelikjambi rütm. - Keele modelleerimise probleeme, 5. TRÜ Toimetised, v. 363, Tartu, 1975.

T a b l e 1

The distribution of stresses by syllable positions:
 1) Homeros, Il. II, 166-265; 2) Theocritos, Id. II, 55-167 (excl. 12 lines as recurring); 3) Quintus Ennius, Ann. I, fr. 17-20, 23, 31-33, 35-42, 45-48⁵⁰; VI, fr. 1-5, 7, 9-10, 13, 17-19, 21; VII, fr. 1; 4) Vergilius, Aen. I, 104-203; 5) O. Manninen, Ilias II, 166-265.

1	38	22	15	22	14	26	34	11	20	39	22	7	38	19	14	57	228	88	82
		20			24			7			17			5		21		94	
2	53	21	10	25	5	30	29	6	18	27	45	7	47	12	19	61	242	89	84
		18			26			7			9			-		21		81	
3	71	14	7	34	19	19	32	17	14	42	15	4	84	10	8	88	351	75	52
		35			40			38			9			1		13		136	
4	57	22	12	27	27	16	15	31	7	28	16	-	99	1	3	98	324	97	38
		30			44			42			13			-		3		132	
5	92	22	3	75	20	4	71	23	7	61	24	3	78	22	10	79	456	111	27
		1			2			2			4			-		-		9	

T a b l e 2: Q2-dactyls

Ro	KT	K2	L	K1	Ra	Kp	P	Ma	A2	Sa	A1	Anv	S2	O	T	S1	Me
20	32	40	53	54	73	78	78	80	85	110	112	113	120	125	129	129	136

Tables 3-21: quantity and stress by syllable positions in Estonian hexameter (and hexatact): V-syllables (V1, V2, V3); the "neutral" quantity N (long nonvalent syllables, perceived long if stressed and short if unstressed); the long monosyllabic V-groups ML; the short monosyllabic V-groups MS; the stressed syllables (before RI₁) S.

T a b l e 3: B (100 lines)

V3	23	-	-	32	-	-	25	2	-	49	-	-	39	1	-	38	
								1									
V2	20	1	-	30	1	-	22	-	-	18	2	-	26	1	-	32	-
N	-	15	5	-	19	21	-	20	-	1	20	15	-	20	23	-	
		3			2			-			6			1		36	
ML	27	2	33	3	-	25	30	2	45	6	1	23	7	1	18	3	
		13			1			17			1					3	
MS	-	1	9	-	-	10	-	-	26	-	-	6	-	1	13	-	-
V1	30	10	-	35	1	-	23	6	-	26	2	-	28	3	-	27	-
S	93	4	2	99	2	7	96	3	-	99	-	1	100	-	4	100	1
		3						5									

Table 4: Me (56 lines)

V3	19	1	-	24	-	-	28	-	-	24	-	-	35	-	-	36	-
V2	21	-	2	16	2	-	16	2	1	18	2	-	15	-	-	17	-
		1			1												
N	-	10	5	4	6	10	-	12	5	2	6	7	-	10	11	1	27
		5			1			7			8						
ML	16	-	10	12	1	5	11	-	7	12	-	6	6	-	3	2	2
		7			1			6			7						
MS	-	-	3	-	-	8	-	-	9	-	-	4	-	-	5	-	-
V1	-	7	1	-	9	-	-	4	-	-	4	-	-	6	1	-	-
S	49	6	6	47	8	3	51	2	1	53	3	1	54	2	1	55	1
		1			1			2									

Table 5: L (100 lines)

V3	35	-	-	33	-	-	10	-	-	20	-	-	40	-	-	56	-
					1			2									
V2	25	7	1	13	3	-	5	1	2	9	5	-	16	8	-	36	-
		3															
N	-	4	10	8	-	14	10	-	8	30	3	13	1	3	15	1	34
		28			7			1			4						
ML	40	-	3	43	-	1	70	1	-	27	-	2	42	-	3	6	8
		7			4			10			16			1			
MS	-	1	6	-	2	11	3	-	10	-	-	3	-	-	19	-	-
V1	-	21	-	-	44	1	-	71	-	-	46	-	-	33	-	-	-
S	80	23	11	62	41	15	54	65	6	52	41	7	72	30	3	97	3
		4			3			8			5						

Table 6: S1 (48 lines)

V3	12	-	-	6	-	-	11	-	-	15	-	-	19	-	-	26	-
V2	19	-	-	21	-	-	4	-	-	11	1	-	14	1	-	18	-
								1									
N	-	13	12	3	11	17	8	3	4	3	8	6	3	4	11	-	19
		6			2						2			1			
ML	14	-	2	14	-	1	20	-	1	9	1	3	7	-	2	-	-
		4			5			3			2						
MS	-	-	-	-	1	1	-	-	5	-	-	1	-	-	4	-	-
											1			1			
V1	3	10	2	-	13	4	-	27	2	1	13	4	-	11	-	-	-
S	40	8	7	36	15	13	29	25	5	35	13	6	39	10	2	46	-
		2			1			2			2						

Table 7: S2 (64 lines)

V3	16 - -	19 - -	16 - -	25 - -	35 - -	32 -
V2	28 - -	19 1 -	10 2 -	18 1 -	16 1 -	28 -
	-	-	1	-	-	-
N	- 13 9	7 9 12	9 8 11	4 9 8	2 10 9	1 30
	12	5	-	7	-	-
ML	20 - 6	15 - 1	27 - 1	16 1 4	10 - 4	2 2
	4	5	6	3	1	-
MS	- - -	- 1 3	- - 5	- - 2	- - 6	- 1
	-	-	-	2	-	-
V1	- 15 1	- 19 1	- 29 1	- 12 1	- 10 -	- -
S	52 13 6	46 20 8	44 25 3	55 10 3	59 7 1	63 2
	1	1	3	2	-	-

Table 8: Ro (50 lines)

V3	25 - -	20 - -	15 - -	23 - -	32 - -	37 -
	-	1	2	-	-	-
V2	5 1 -	9 2 -	- 1 -	5 1 -	6 1 -	13 -
N	- 1 9	3 - 3	12 - 3	10 - 7	7 - 3	- 26
	12	10	-	7	-	-
ML	20 - -	18 - -	23 - 1	12 - 1	5 - 1	- -
	8	2	10	5	-	-
MS	- - 3	- - 3	- - 14	- - 5	- - 7	- -
V1	- 11 -	- 15 -	- 20 -	- 15 -	- 10 -	- -
S	45 5 7	35 17 5	33 20 1	41 11 5	41 10 -	50 -
	3	2	5	-	-	-

Table 9: A1 (50 lines)

V3	12 - -	21 - -	8 - -	21 - -	23 1 -	25 -
V2	16 3 -	10 - -	9 - -	15 1 -	14 - -	18 -
N	- 8 3	- 4 8	3 4 3	3 5 4	1 12 11	- 16
	1	3	4	5	-	-
ML	22 1 9	15 - 5	28 1 1	11 - 7	11 1 3	6 3
	4	2	15	4	-	-
MS	- - 4	- - 6	- - 7	- - 3	- - 9	- 3
V1	- 14 -	- 16 1	- 12 1	- 8 -	1 10 -	1 -
S	40 10 4	40 11 4	44 10 2	42 8 -	47 4 -	50 -
	-	-	4	1	-	-

T a b l e 10: A2 (100 lines)

V3	29 - -	54 - -	26 - -	48 - -	57 - -	62 -
V2	16 1 -	22 3 -	9 3 -	21 2 -	21 - -	29 -
N	- 17 17 6	- 26 17 5	2 12 5 2	2 22 19 4	- 23 18 1	1 35
ML	55 2 14 9	24 - 14 2	63 - 14 13	29 2 17 3	22 1 16 -	8 7
MS	- 2 12 1	- - 19	- 2 12	- 1 12	- 1 12	- 1
V1	- 39 -	- 21 -	- 48 -	- 23 -	- 21 -	- -
S	72 28 6 3	90 16 12 -	80 28 5 3	91 13 8 -	88 15 1 -	99 -

T a b l e 11: K1 (37 lines)

V3	14 - -	19 - -	6 - -	21 - -	28 - -	19 -
V2	5 - -	9 1 -	1 1 -	1 3 -	5 - -	17 -
N	- 6 2 2	- 3 4 2	- 2 3 -	- 1 3 8	- 5 8 -	- 16
ML	18 - 2 8	9 - 3 3	30 1 3 12	15 - 2 1	4 - 1 -	1 -
MS	- 1 5	- - 4	- 1 2	- 1 5	- - 3	- 1
V1	- 9 -	- 5 -	- 14 -	- 10 -	- 4 -	- -
S	35 2 -	36 1 1	36 5 1	35 2 1	35 2 -	37 -

T a b l e 12: K2 (100 lines).

V3	24 - -	31 - -	25 - -	39 - -	50 - -	67 -
V2	7 1 -	20 1 -	3 1 -	10 1 -	12 7 -	31 -
N	- 5 9 4	1 12 12 12	2 10 2 1	3 7 9 18	- 10 15 -	- 51
ML	69 - 2 28	48 - 6 21	70 2 4 40	48 2 4 21	38 2 6 -	2 1
MS	- - 5	- - 10	- - 24	- - 7	- - 18	- 1
V1	- 40 -	- 26 -	- 28 -	- 26 -	- 29 -	- -
S	71 24 6 9	86 12 6 4	86 13 3 5	93 11 6 4	86 17 - -	100 -

Table 13: KT (100 lines)

V3	34	-	-	56	-	-	23	-	-	50	-	-	58	-	-	72	-
V2	6	4	-	9	1	-	3	3	1	8	1	1	11	1	-	22	-
N	-	5	11	1	10	12	-	6	5	1	10	6	1	9	19	-	38
		9			11			1			16		1				
ML	60	1	6	34	1	5	74	-	11	41	2	9	30	-	12	6	
			21			16			31			23					3
MS	-	1	12	-	-	15	-	1	9	-	1	10	-	2	17	-	3
V1	-	33	-	-	17	-	-	39	-	-	15	-	-	28	-	-	-
S	84	16	4	92	10	12	83	23	4	90	9	5	91	11	1	99	1
			2			3			9			3			-		

Table 14: T (100 lines)

V3	33	-	-	40	-	-	10	-	-	43	1	-	49	-	-	63	-
						1											
V2	31	-	-	37	3	1	6	-	1	27	2	-	35	3	-	34	-
N	-	20	18	3	31	17	7	6	7	2	22	16	-	25	25	-	43
			8			3						3					
ML	36	-	7	20	1	7	77	4	7	28	1	9	16	3	18	3	
			16			7			43			14					2
MS	-	1	10	-	-	10	-	-	6	-	-	8	-	2	11	-	1
									1								
V1	-	19	-	-	11	-	-	35	-	-	12	-	-	8	-	-	-
S	87	16	6	92	8	16	81	29	2	90	10	3	96	4	-	100	-
			4			2			7								

Table 15: Ma (100 lines)

V3	31	-	-	44	-	-	13	-	-	60	-	-	48	-	-	82	-
						1											
V2	21	1	1	19	-	-	3	1	-	24	-	-	19	2	-	15	-
N	-	9	18	3	8	15	8	1	6	4	11	15	1	9	14	2	46
			11			6						4					
ML	48	-	-	34	-	3	76	-	-	12	-	1	32	-	1	1	-
			14			5			21			5					
MS	-	-	2	-	-	5	-	-	15	-	-	8	-	-	8	-	1
V1	-	33	-	-	31	-	-	62	-	-	11	-	-	31	-	-	-
S	73	24	13	77	25	20	59	51	-	96	6	11	86	18	-	100	-
			6			3			5			1					

Table 16: Anv (100 lines)

V3	31 - -	36 - -	27 - -	41 - -	51 - -	52 -
V2	24 2 -	28 1 -	12 - 1	31 2 -	35 1 -	45 -
N	- 11 21 7	3 15 14 7	4 14 9 1	2 20 15 12	1 24 20 -	- 34
ML	45 1 10 17	33 - 11 9	57 - 15 26	26 1 10 9	13 - 9 -	3 3
MS	- - 5	- - 12	- - 22	- - 12	- - 8	- -
V1	- 25 -	- 25 -	- 34 -	- 15 -	- 12 -	- -
S	79 22 5 6	83 24 10 -	83 25 5 8	91 11 4 2	93 9 1 -	100 -

Table 17: Ra(100 lines)

V3	29 - -	41 - -	17 - -	43 - -	58 - -	71 -
V2	13 4 -	17 2 -	11 2 -	19 3 -	21 1 -	28 -
N	- 10 7 8	5 19 15 2	3 5 6 -	3 16 11 16	3 16 22 -	- 45
ML	58 - 2 16	37 - 10 20	69 - 6 37	35 1 10 11	18 - 8 -	1 -
MS	- - 4	- - 6	- - 12	- - 6	- - 3	- 1
V1	- 36 -	- 19 -	- 34 -	- 21 -	- 20 -	- -
S	67 36 8 2	82 17 11 7	79 26 7 10	85 18 5 2	90 11 1 -	99 -

Table 18: P (100 lines)

V3	28 - -	49 - -	18 - -	48 - -	56 - -	66 -
V2	17 2 -	26 1 -	5 - -	21 3 -	21 2 -	25 -
N	- 12 13 7	1 17 20 11	6 7 7 1	1 16 17 15	2 22 18 -	2 43
ML	55 1 8 19	24 - 12 9	71 1 8 24	30 - 3 10	21 - 3 -	7 1
MS	- - 8	- - 5	- - 15	- - 7	- - 11	- 6
V1	- 34 -	- 14 -	- 51 -	- 18 -	- 20 -	- -
S	73 26 7 4	87 12 15 1	78 34 2 3	92 13 8 1	88 15 - -	100 -

Table 19: Sa (100 lines)

V3	41	-	-	39	-	-	24	-	-	47	-	-	48	-	-	65	-
V2	20	1	-	31	2	-	6	-	-	22	2	-	36	-	-	29	-
N	-	17	12	2	24	11	-	6	17	1	19	15	-	24	21	-	35
		7			10						11						
ML	39	3	15	28	-	17	70	-	12	30	2	13	16	-	12	6	3
			20		11			29				15					
MS	-	1	14	-	1	12	-	1	12	-	-	12	-	-	12	-	3
V1	-	14	-	-	14	-	-	40	-	-	13	-	-	15	-	-	-
S	86	10	2	94	13	14	79	29	4	93	10	7	93	7	-	100	-
			4			2			2			1					

Table 20: Kp (100 lines)

V3	25	-	-	42	-	-	12	-	-	38	-	-	54	-	-	61	-
V2	19	1	-	23	2	-	6	3	-	22	1	-	25	1	-	36	-
								1									
N	-	7	9	6	9	15	11	4	9	10	13	11	1	22	19	1	42
			15		9						12						
ML	56	-	3	29	-	6	71	-	5	30	-	8	20	-	6	2	2
			20		9			33				18					
MS	-	1	7	-	-	5	-	-	6	-	1	8	-	1	13	-	-
V1	-	34	-	-	24	-	-	45	-	-	19	-	-	19	-	-	-
S	72	29	4	82	19	15	71	39	2	91	14	5	92	13	-	100	-
			3			1			4			1					

Table 21: O (100 lines)

V3	44	-	-	52	-	-	24	-	-	33	-	-	51	-	-	56	-
V2	32	1	-	28	-	-	15	-	-	21	-	-	37	-	-	36	-
N	-	30	23	2	22	13	-	21	15	-	11	16	-	30	20	-	41
			7		8						13						
ML	24	-	11	18	-	13	61	1	13	46	1	6	12	-	9	8	8
			9		12			26				29					
MS	-	1	7	-	-	18	-	2	14	-	1	2	-	1	9	-	-
V1	-	13	-	-	7	-	-	32	-	-	15	-	-	11	-	-	-
S	94	9	2	97	6	4	95	14	1	99	3	-	100	-	-	100	1
			1			1			2			6					

Квантитет и ударение в эстонском гексаметре

Э. Краут

Резюме

Описывается распределение квантитативных и акцентных структур в эстонском квантитативном гексаметре. Опираясь на ранее выдвинутую концепцию ритмической интерференции, автор прослеживает взаимодействие метрических и языковых единиц в стихе. Данный выпуск предлагает вниманию I-ю часть статьи (принципы анализа и количественные данные), настоящий анализ и сопоставительные таблицы следуют.

ПРОБЛЕМЫ СТИХОВЕДЕНИЯ В РАБОТАХ Я.Р. ПЫЛЬДМЯЭ

М. Гаспаров, М. Лотман, П. Руднев, М. Тарлинская

Трудно представить себе более разностороннего стиховеда, чем был Яак Пылдымяэ. За короткую, особенно для учено-гуманитария, жизнь Я. Пылдымяэ сумел внести значительный вклад в разработку самых различных проблем науки о стихе, в пропаганду стиховедческих знаний. Я. Пылдымяэ уделял равное внимание как разработке теоретических аспектов - см. его работы по типологии систем стихосложения (Пылдымяэ, 1970а), теории и типологии свободного стиха (Пылдымяэ, 1970б и 1977), методологическим проблемам описания ритмики (см., например, Пылдымяэ, 1975а¹, а также Пылдымяэ, 1971б, 1971в и Пылдымяэ, Реммель, 1974), рифмы и строфики (Пылдымяэ, 1974а; Вийтсо, Пылдымяэ, 1970 и 1973), - так и конкретным описаниям эмпирического материала - см. его статьи о метрическом репертуаре Я. Кярнера (Пылдымяэ, 1970в; см. также Приложение к Пылдымяэ, 1971а), ритмике четырехстопного ямба В. Альвер (Пылдымяэ, 1971а, 1971б, 1975а) и обобщающие труды по истории эстонской, преимущественно силлабо-тонической, ритмики (Пылдымяэ, 1971а). Большим событием не только для эстонской, но и общей науки о стихе явился выход монографии Я. Пылдымяэ "Эстонское стиховедение" (Пылдымяэ, 1978), которой суждено было стать научным завещанием ученого².

Особо следует сказать о лекционной и популяризаторской деятельности Я. Пылдымяэ, читавшего специальный курс стиховедения на отделении эстонской филологии филологического факультета Тартуского госуниверситета, выпустившего ряд публикаций учебно-методического характера (Пылдымяэ, 1974б и 1974в), причем брошюра "Классические стихотворческие формы и строфы" представляет собой весьма ценный справочник, аналогичного которому, например, русское стиховедение не знает. Кроме того, он руководил деятельностью студенческого научного общества и редактировал публикации этого общества (см., например, Пылдымяэ /ред./, 1976а), входил в редакционные

коллегии целого ряда изданий ТГУ (например, "Трудов по знаковым системам"). Я. Пылдымяэ удалось основать единственное в СССР периодическое издание материалов по стиховедению и поэтике; при жизни ученого успело выйти два выпуска (Пылдымяэ /ред./, 1976 и 1977), еще два подготовлены им к печати.

В рамках небольшой заметки немислимо даже и пытаться охарактеризовать научную деятельность Я. Пылдымяэ во всей ее полноте; мы остановимся лишь на тех ее аспектах, которые представляют наибольший интерес для общего и, тем самым, для русского стиховедения либо вследствие того, что аналогичные проблемы приходится решать и стихорусистике, либо потому, что позволяют взглянуть на проблемы русского стиха в более широком контексте.

Аксиоматика систем стихосложения (СС)

Через все научное творчество Я. Пылдымяэ проходят две - частично противоположенные, но полностью лежащие в русле современной методологии науки - тенденции: тенденция к плюрализму, подчеркиванию возможности альтернативных решений, стремление освободить стиховедение от догматов "раз и навсегда" принятых формулировок и тенденция к максимальной последовательности, эксплицитности и однозначности описания. При этом Я. Пылдымяэ четко, хотя и не всегда явным образом, разграничивает области аксиоматики и области выводов и практических решений: если при определении аксиоматической базы теории конфронтация идей плодотворна и только благодаря ей в науке возможен прогресс, то после принятия некоторого положения в качестве аксиомы следует с максимальной последовательностью и полнотой извлечь все следствия из него, - любые непоследовательности здесь приводят лишь к заведомой неадекватности результата исследования.

Подходя к решению такой ответственной и сложной задачи как типология СС в эстонской поэзии, Я. Пылдымяэ сочувственно цитирует слова Дж. Лотца, согласно которому такая типология может строиться различными способами (Пылдымяэ, 1978, с. 84). Поэтому он, в противоположность своим предшественникам, не ограничивается приведением списка СС, которые, по его мнению, содержатся в эстонской поэзии, а предварительно четко фиксирует задачи и принципы своей типологии и основные теоретические положения, которые эта типология призвана реа-

ловать.

В отличие от всех предшествующих построений, типология СС Я. Пылдымяэ строится как чисто дедуктивное исчисление, результаты которого сопоставляются с наличным стиховым материалом. При таком подходе обеспечивается единообразие критериев выделения СС и непротиворечивость их описания; кроме того, появляется возможность говорить не только о тех СС, которые реализованы стихотворческой практикой, но и о потенциальных для данной стиховой традиции.

Идея аксиоматического подхода к описанию явлений стихосложения была выдвинута Р. Якобсоном и Дж. Лотцем и реализована для системы народного мордовского стихосложения еще в 1941 г. (Якобсон, Лотц, 1941); независимо от них в 1940-е гг. в том же направлении, хотя и в более традиционной терминологии, вел свою (оставшуюся незавершенной) работу над "менделеевской таблицей систем стихосложений" М.П. Штокмар, а на горьковском совещании 1961 г. Вяч. Вс. Иванов предложил использовать аксиоматический подход для вывода СС из данных фонологической организации языка. Заслугой Я. Пылдымяэ является реализация этой идеи впервые на материале всей системы национального - эстонского - стиха, им выявлены все допустимые, в рамках выбранного подхода, СС.

Я. Пылдымяэ принадлежал к тому направлению стиховедения, которое утверждает, что стихосложение определяется свойствами национального языка. Однако, в отличие от многих представителей этого направления, говорящих о системе стихосложения какого-либо языка (на основании подчас весьма поверхностного анализа просодической структуры этого языка) только в единственном числе, он сумел показать, что, например, для эстонского языка в равной мере естественны 8 СС. При этом следует учесть, что в вопросах просодики эстонского языка Я. Пылдымяэ разбирался с профессиональностью лингвиста, имел свою точку зрения относительно многих спорных проблем, которую отстаивал в полемике с другими фонологами (см., например, Пылдымяэ, 1975б).

"В основе любой типологии стиха лежит разделенность речи на слоги /.../. Число слогов - важный признак эстонского слова, т.к. в эстонском языке гласные безударных слогов не редуцируются; от числа слогов в слове зависит его словоизменение, а ритмическое членение слова зависит не только от просодических характеристик его слогов, но и от их количества. Это делает эстонский слог психологически значимой единицей и создает предпосылки для использования силлабической СС в стихе".

(Пылдымяэ, 1978, с. 84)

Кроме выделенности слога эстонская просодика характеризуется относительной самостоятельностью и ударения и количества (причем различаются по крайней мере три ступени долготы), которые также могут конструировать СС. В результате выделяются следующие СС:

1. Силлабическая система, в которой упорядочено число слогов в стихе.

2. Просодические системы: упорядочивается появление слогов с определенным просодическим признаком (но не общее число слогов) в стихе:

а) Квантитативная система. Упорядочено чередование долгих и кратких слогов в стихе.

б) Акцентная система. Упорядочено появление слогов, несущих главное ударение⁴, в стихе.

в) Акцентно-квантитативная система. Упорядочено как появление слогов, несущих главное ударение, так и чередование долгих и кратких слогов в стихе.

3. Силлабо-просодические системы: упорядочивается как общее число слогов, так и появление слогов, отмеченных определенными просодическими признаками, в стихе.

а) Силлабо-акцентная система. Упорядочивается появление слогов, несущих главное ударение и общее число слогов в стихе, причем изменение количества главных ударений в стихе приводит и к изменению количества слогов.

б) Силлабо-квантитативная система. Упорядочено количество слогов и чередование долгих и кратких слогов в стихе.

в) Квантитативно-силлабо-тоническая система: упорядочено появление слогов, несущих главное ударение, общее количество слогов в стихе и чередование долгих и кратких слогов.

4. Свободный стих. Не упорядочено ни количество слогов в стихе, ни количество ударений, ни чередование долгих и кратких слогов; такой стих отличается от прозы (не считая отличий в синтаксисе, грамматике и лексике) особым ритмико-интонационным членением".

(Пыльдмяэ, 1978, с. 84-85)

Примечательно, что хотя эти СС и выведены чисто умозрительно, все они могут быть обнаружены в практике эстонского стихосложения.

Подход Я. Пыльдмяэ, как этого и следовало ожидать, оказался продуктивным не только для анализа эстонского стиха, но и послужил образцом для ряда аналогичных исследований стихосложения других национальных систем: так, В.Ф. Егоров, несколько модифицировав методику Я. Пыльдмяэ, предложил исчисление русских СС (Егоров, 1973); В.И. Шаповалов сделал попытку применения этой методики к анализу киргизского стиха (Шаповалов, 1975).

Одним из важных требований, предъявляемых современной методологией науки к научным исследованиям, является их про-

веряемость или, как ее иначе принято называть, опровержимость. Неопровержимые рассуждения представляют для науки минимальную ценность: они либо слишком тривиальны, либо слишком общи, либо слишком туманны. Я. Пыльдмяэ всегда стремился к максимальной опровержимости своих результатов: его построения последовательны и ясны, формулировки отличаются четкостью, граничащей с полемической заостренностью. Поэтому не приходится удивляться тому, что работы Я. Пыльдмяэ встречали не только восторженные отклики; свою точку зрения ему приходилось отстаивать подчас в ожесточенной полемике.

Некоторые вопросы вызывает и его типология СС; обойти их молчанием было бы противно духу работ Я. Пыльдмяэ.

Утверждение, что всякое стихосложение обязательно основано на разделенности речи на слоги, приводит к определенным трудностям, в частности, при описании акцентного стиха. В русской стиховедческой традиции, начиная с А.Х. Востокова, считается, что основной просодической единицей тонического стиха является не ударный слог, а акцентное (фонетическое) слово — множество слогов, объединенных главным ударением (в терминологии Востокова — "прозодический период"). Такой подход создает предпосылки для некоторых преимуществ, например, при трактовке "сверхсхемных" ударений в акцентном стихе. Не случайно, что типология акцентного стиха у Я. Пыльдмяэ оказывается несколько сдвинутой по сравнению с принятой в стихорусистике (см., например, Гаспаров, 1974). Он выделяет следующие типы акцентного стиха: ударник (соответствует русскому дольнику на трехсложной основе) с разновидностями: дактилоид, амфибрахоид, анапестонид; дольник на двусложной основе⁵ с разновидностями: хореид и ямбид (в более ранних публикациях эти виды дольника не различались и назывались тактоидом); пеонид (ранее — акцентоид), соответствует русскому тактовнику; фразовик (ранее — синтагмоид), соответствует русскому акцентному стиху в собственном смысле слова. Эта интересная по замыслу и последовательно разработанная типология оказывается по сравнению с принятой русским стиховедением более "силлабо-тоничной": сквозь тонические размеры отчетливо просматриваются их исходные — силлабо-тонические — формы. Любопытен здесь и противоположный крен в терминологии: дольник — тактоид, тактовик — акцентоид, причем не только тактовик, но и дольник безоговорочно считаются разновидностями акцентного стиха. Проблема классификации тонического стиха представляет определенные трудности и для рус-

ского стиховедения; несмотря на очевидные успехи, здесь имеются и не решенные еще проблемы.

Не может считаться достаточным и чисто негативное определение свободного стиха (ссылка на "особое ритмико-интонационное членение" объясняет мало, т.к. не понятно, чем оно вызвано, а попытка А. Каалепа подойти к проблеме верлибра с точки зрения его синтаксической организации не нашла у Я. Пыльдмяэ поддержки, т.е. он отрицает возможность синтаксической и любой не основанной на слогаделении просодии).

Эта недостаточность прекрасно осознавалась и самим Я. Пыльдмяэ; для ее компенсации он предложил в высшей степени интересную теорию и типологию свободного стиха.

Типология свободного стиха

Свою точку зрения на свободный стих Я. Пыльдмяэ выразил в следующих тезисах:

1. Верлибр есть стихотворная, а не прозаическая речь. Следовательно, /.../ при его исследовании нужно пользоваться стиховедческими понятиями, применяя их в соответствии с системными особенностями свободного стиха /.../.

2. При рассмотрении ритмики верлибра следует исходить из ритмического импульса, охватывающего текст в его целостности, т.е. не пытаться случайные закономерности отдельных стихов /.../ возводить в систему⁶. Верлибр не представляется в этом отношении исключением: и в тактоиде, например, некоторые стихи могут укладываться в схему силлаботонического хорейя, дактиля и т.д., но это не оказывает влияния на определение размера стихотворения. /.../

3. В случае верлибра нельзя говорить об иктах и неиктах, арсисах и тезисах⁷. Однако начало и окончание стиха и здесь выполняют особые по сравнению с ядром стиха функции. /.../ В типологии верлибра можно учитывать соотношение отдельных частей стиха, участвующих в создании общего ритмического импульса стихотворения.

4. /.../ Написанное верлибром стихотворение может представлять собой монтаж отрезков свободного стиха различного типа, т.е. плодотворно различение гомогенного и гетерогенного свободного стиха; последний состоит из различных гомогенных частей⁸.

5. /.../ Свободный стих может быть более или менее "свободным".

6. Рифма не может служить критерием для отличия свободного стиха от "несвободного". /.../ Роль рифмы в классификации верлибра та же, что и в характеристике ритма стиха других систем.

7. /.../ Звуковая инструментовка и рифма могут считаться факультативными характеристиками в типологии свободного стиха.

8. В основу типологии свободного стиха следует, очевидно, положить наиболее общие признаки, которые либо являются константными для стиха всех систем, либо одинаково изменяющимися в различных системах стиха⁹.

(Пыльдмяэ, 1978, с. 169-172)⁹

Классификация эстонского верлибра строится в виде системы бинарных дистинктивных признаков:

1. Гомогенный - гетерогенный. ¹⁰
2. Короткий стих - длинный стих.
3. С маленькой дисперсией - с большой дисперсией ¹¹.
4. Метроидный - дисметрический:
 - а) с урегулированным варьированием - с неурегулированным варьированием;
 - б) с урегулированными ядерными частями строки - с неурегулированными ядерными частями строки;
 - в) с урегулированными анакрузами - с неурегулированными анакрузами;
 - г) с урегулированными клаузулами - с неурегулированными клаузулами.
5. Рифмованный - безрифм.
6. Инструментованный - неинструментованный".

(Пыльдмяэ, 1978, с. 172) ¹²

Возможно, не все решения представляются здесь бесспорными, не все признаки свободного стиха - в равной степени релевантными (предварительность типологии подчеркивал и сам Я. Пыльдмяэ). Окончательную оценку продуктивности подхода, предложенного Я. Пыльдмяэ, должны дать дескриптивные исследования эстонского верлибра, исследования, программу которых он наметил, но осуществить не успел.

Пока что хочется отметить некоторые принципиальные особенности подхода Я. Пыльдмяэ, знаменующие, на наш взгляд, существенный прогресс по сравнению с традиционными взглядами на природу верлибра.

Во-первых, сама идея типологии свободного стиха предполагает отказ от распространенного понимания верлибра как ритмически аморфной формы.

Во-вторых, свободный стих рассматривается в связи с другими системами стиха, признаки, положенные с основу его типологии, не придуманы ad hoc - они релевантны и для других СС ¹³. Специально предусматривается возможность форм стиха, переходных к верлибру (всего же "между 8 системами существует 28 переходных /.../ форм" - Пыльдмяэ, 1971б, с. 9 ¹⁴).

И, наконец, главное: анализ ритмики свободного стиха перестает быть делом интуиции исследователя, - применение эксплицируемой процедуры анализа приводит к вытеснению интуитивного знания научным.

Проблемы силлабо-тонической ритмики

Теоретические проблемы стиховедения никогда не интересовали Я. Пыльдмяэ сами по себе, но лишь в той мере, в какой их решение способствовало бы более точному и адекватному

описанию реального стихового материала. Какими бы значительными ни являлись результаты его теоретических разработок, для самого Я. Пыльдмяэ они представляли второстепенный интерес: подготовка инструментов анализа не должна заслонять его результатов.

Описание явлений ритмики эстонского стиха постоянно было одной из основных задач исследователя. На основании методики вероятностно-статистического анализа, с успехом применяемого исследователями русского стиха уже несколько десятилетий, Я. Пыльдмяэ обследовал различные формы эстонского акцентного, квантитативно-акцентного (результаты этого обследования опубликованы лишь частично, см.: Пыльдмяэ, 1969а и 1969б¹⁵) и силлабо-акцентного стиха, — преимущественно XX в. Наиболее детальному обследованию подверглась силлабо-тоническая (силлабо-акцентная) ритмика 1917-1940 гг. (на долю этой СС приходится около 70 % текстов и стихов данного периода) и, особенно, самый распространенный размер этого периода — четырехстопный ямб. И применяемая методика анализа, и его результаты в высшей степени поучительны.

Одна из основных трудностей, с которой приходится сталкиваться при анализе явлений ритма, заключается в различии ударений по их силе. Необходимость экспликации этих различий указывалась целым рядом исследователей (например, В.М. Жирмунским еще в 1925 г.), однако в статистических обследованиях стиховеды, как правило, ограничивались условным разбиением слогов на ударные и безударные, ибо введение дифференцированных ритмических транскрипций (А.Н. Колмогоров и А.В. Прохоров) затрудняет подсчеты, а численные подсчеты силы ударения (В.С. Баевский), ввиду несопоставимости их в языках различного строя, затрудняют (а по мнению Я. Пыльдмяэ, — исключают) применение "типологических характеристик" (Пыльдмяэ, 1971б, с. 4).

Для решения этой проблемы Я. Пыльдмяэ предлагает весьма остроумный и эффективный метод. Ритм стиха описывается на различных уровнях, минимум на двух: на уровне вариантов метра и на уровне вариантов ритма.

"Анализ ритма, проведенный при помощи вариантов метра, соответствует фонологическому анализу слов вне контекста".

(Пыльдмяэ 1971б, с. 27-28)

Такой анализ в основном соответствует традиционному (с той лишь разницей, что, благодаря эксплицитному критерию ударности, он оставляет гораздо меньше места для исследовательского произвола): слоги разбиваются на ударные и безударные.

При анализе по вариантам ритма учитываются различия в силе ударений (методика определения силы ударения близка к предложенной в (Тарлинская, 1967) с тем, однако, различием, что в эстонском слове сила ударения зависит и от долготы ударного слога). Сопоставление этих результатов друг с другом и с теоретически рассчитанными вероятностями позволило Я. Пылдымаэ открыть в эстонской силлабо-тонической ритмике "закон утяжеления" и "принцип центрифуги".

Согласно "закону утяжеления", сила ударения возрастает к концу стиха, к концу группы стихов, объединенных рифмой, и в абсолютном конце строфы.

Но особенно интересен "принцип центрифуги", проявляющийся в результате столкновения "закона утяжеления" с выявленной в результате анализа вариантов метра, тенденцией понижения общего процента ударности к концу строки, т.е. к концу строки ударений меньше, но они сильнее. Очевидно, что без двойного подсчета по вариантам метра и по вариантам ритма открытие "принципа центрифуги" не было бы возможно¹⁶.

Открытие и систематизация закономерностей типа "закона утяжеления" и "принципа центрифуги" имеет огромное значение для типологических исследований ритмики, которые уже в скором будущем обещают составить интереснейший раздел сравнительно-исторического стиховедения.

Различные традиции в эстонском стихосложении

Разные СС в эстонской поэзии — это не только различным образом организованный фонетический материал: в них анализируются различия семантические и культурно-исторические. Вместе с тем, все они образуют и определенное единство — единство эстонского национального стихосложения. Как взаимодействуют между собой различные традиции в национальном стихосложении? Каковы семантические различия между стихами различных систем? Эти сложнейшие вопросы современного стиховедения особенно актуальны для эстонской науки о стихе ввиду богатых возможностей просодики эстонского языка и культурной ситуации, благоприятствующей развитию многообразия стихотворных форм. В последние годы жизни Я. Пылдымаэ интенсивно занимался разработкой этих проблем. К сожалению, он не успел представить результаты этих своих исследований в виде сколько-нибудь целостной картины; возможно, соответствующие материалы еще найдутся в его архиве. Но и те фрагменты, которые удается обнаружить в опубликованных работах (с этой точки

зрения наибольший интерес представляют следующие его работы: 1971а, 1974в и 1978), производят весьма внушительное впечатление.

Для эстонской поэзии, как и для многих других новоевропейских литератур, в интересующем нас здесь аспекте основными являются две проблемы: взаимоотношение литературного стихосложения с народным и передача особенностей античного стихосложения средствами стихосложения национального. Эти проблемы имеют и формальную точку соприкосновения: в противоположность эстонскому литературному стиху XIX — начала XX вв. и античное, и эстонское фольклорное стихосложение строилось с определенным учетом квантитативного принципа.

Исследование взаимоотношений эстонского народного и литературного стиха в значительной степени затруднено недостаточным состоянием изученности первого. Традиционная трактовка так называемого рунического (или аллитерационного) стиха как квантитативного четырехстопного хорей (заимствованная у финской фольклористики) представляется, в лучшем случае, недостаточной, т.к. правила квантитета этого стиха совершенно не похожи на античные, наиболее привычные для европейского поэтического сознания, или на используемые в арузе: метрически длинные позиции не могут заполняться ударными краткими слогами, а метрически краткие позиции — ударными краткими слогами, при том и длинные, и краткие безударные слоги располагаются в стихе произвольно, так же, как и ударные и безударные слоги могут приходиться и на метрически длинные, и на метрически краткие позиции. Однако, как показал Я. Пыльдмяэ, и такая формулировка не объясняет всех особенностей рунического стиха и не может быть признана адекватной.

В противоположность традиционному рассмотрению рунического стиха как метрически и просодически однородного, Пыльдмяэ разрабатывает его типологию, показывает отличия народного рунического стиха от литературного, в том числе и "псевдорунического". В частности, ему удалось установить территориальную дифференциацию рунического стиха: южно-эстонский тип (более тонический) отличается от североэстонского (более квантитативного) в большей даже степени, чем последний от финского. Я. Пыльдмяэ предполагал в дальнейшем осуществить и статистическое обследование народного стиха; реализацию этого его замысла следует признать важнейшей задачей эстонского стиховедения на современном этапе.

Эстонское народное стихосложение оказывало активное

воздействие на развитие литературного стиха, причем характер этого воздействия в значительной степени определялся господствовавшими в это время стиховедческими представлениями.

Так, в конце прошлого века считалось, что рунический стих является (силлабо-)тоническим четырехстопным хореем. Отсюда делался вывод о том, что четырехстопный хорей является наиболее подходящим размером и для эстонской литературной поэзии. В период между 1883 и 1905 гг. основная масса эстонских стихов была написана четырехстопным хореем, сгруппированным в четверостишия.

"Причиной такого единообразия явилась, между прочим, /.../ нормативная статья Я. Бергмана "Поэтическое искусство", в которой исконно эстонским размером считается хорей и в которой автор прямо подчеркивает, что лучшей формой для эстонского стиха является четверостишие, написанное четырехиктным хореем".

(Пыльдмяэ, 1971б, с. 17)

Более точная имитация рунического стиха этого периода дала "псевдорунический" стих, в котором передавалась ритмика ударений народного стиха, но не учитывалась его квантитативная урегулированность. Осознавался этот стих как четырехстопный хорей, "оживляемый" дактилями. Распространению этой формы стиха способствовала указанная статья Я. Бергмана и авторитет поэтической практики Ф.Р. Крейцвальда.

"Типологически псевдорунический стих является переходной формой между силлабо-акцентной и акцентной (или/и силлабической) системой".

(Пыльдмяэ, 1978, с. 156)

В начале XX в. в связи с успехами эстонской фонетической науки была пересмотрена и теория народного стихосложения, доказана его квантитативная природа. Соответственно и литературные имитации рунического стиха стали слагаться с учетом квантитативного принципа (Г. Суйтс, В. Ридала, А. Аннист и др.).

Примечательна история эстонских имитаций античных размеров, повторяющая в значительной степени историю литературных имитаций рунического стиха, но в ряду европейских поэтических традиций являющаяся едва ли не уникальной. Как известно, в большинстве новоевропейских поэтических систем первоначально были предприняты попытки квантитативной передачи ритмики античного стиха, которые, однако, оказались малопродуктивными и впоследствии различные формы квантитативного стиха были повсеместно вытеснены различными разновидностями тонического и силлабо-тонического стиха (тонкий знаток

античного и средневекового стихосложения А. Кабелл назвал этот процесс "Niederlage der Wissenschaft und Triumph der Barbarei").

Что же касается эстонской поэзии, то здесь направление эволюции прямо противоположно: от тонического принципа как основы стиха к количественному. Первые образцы эстонских античных размеров относились либо к силлабо-акцентной, либо к акцентной СС (что не в последнюю очередь объясняется авторитетом немецкой и русской переводческой практики). Наиболее значительными явлениями в этом ряду были переводы и оригинальные стихотворения Ф.Р. Фельмана и Я. Бергмана (последний, в числе прочего, перевел пять песен "Одиссеи" и "Батрахомиомахию").

Однако, как и в случае с руническим стихом, в начале XX в. было обнаружено, что на эстонском языке возможна и более адекватная передача античного стиха, основанная на использовании количественного принципа, причем А. Аннист, например, прямо заявлял о том, что количественный принцип, используемый в имитациях античного стиха, должен быть тем же, что и в народном стихе (на практике, однако, даже у А. Анниста количественный принцип в античных размерах довольно далек от используемого в народном стихе). Любопытно, что большинство поэтов, использовавших количественный принцип в имитациях рунического стиха, стремились использовать его (пусть в другой трактовке) и в имитациях стиха античного (например, упоминавшиеся уже Г. Суйтс, А. Аннист и В. Ридала).

В настоящее время различные разновидности количественных имитаций античных метров (по классификации Я. Пылдымяэ они относятся либо к количественной, либо к количественно-акцентной, либо к количественно-силлабо-акцентной СС) входят в активный фонд метрического репертуара эстонской поэзии и встречаются как в переводах, так и в оригинальных стихотворных произведениях (особенно активен в этом отношении А. Каалеп). Согласно типологической периодизации усвоения античных форм европейскими поэтическими системами, предложенной А. Кабеллом, современное состояние этого процесса в эстонской поэзии должно определяться как "Hohe Schule der Antikisierung".

*
* * *

Научная деятельность Яака Пылдымяэ преждевременно обор-

валась. Многие замыслы остались нереализованными, многим надеждам его коллег и друзей не суждено было сбыться. Однако и написанного ученым достаточно для того, чтобы имя его навсегда осталось в истории стиховедческой науки.

Подлинными научными достоинствами ученого-гуманитария чаще всего неотделимы от высоких человеческих качеств. В отношении Яака Пыльдмяэ это правило полностью подтвердилось: преданный науке, он был чужд и ученого эгоизма, и цеховой узости; успехи товарищей радовали его так же, как и собственные открытия. Он отличался восприимчивостью к свежим научным идеям и с готовностью пересматривал свои собственные представления, когда приходил к более глубоким выводам. Как рецензент, участник обсуждений и дискуссий, он отличался широтой взглядов и часто оказывал неоценимую помощь своим коллегам.

Человек незаменим. Восполнить утрату Яака Пыльдмяэ невозможно, но можно и нужно продолжать его дело. Это — лучший памятник ученому.

П р и м е ч а н и е

1. Более ранний вариант этой работы составляет III главу диссертации Пыльдмяэ, 1971а.
2. Сам Я. Пыльдмяэ явно не рассматривал эту книгу как итоговую. В ней он привел в основном систематику эстонского стиха, а результаты своих более содержательных и детальных исследований (в том числе и статистических) предполагал объединить в книге, посвященной эстонскому стиху в его историческом развитии. Однако и указанная монография имеет значение, далеко выходящее за рамки только эстонского стиховедения. Написанная по-эстонски, она доступна, к сожалению, лишь сравнительно узкому кругу специалистов, поэтому в высшей степени желательным представляется ее перевод (или, по крайней мере, перевод ее значительного фрагмента), в частности, на русский язык.

Поскольку Я. Пыльдмяэ неоднократно подвергал пересмотру свои более ранние формулировки, в наших заметках мы будем использовать, в первую очередь, позднейшие варианты, т.е. в большинстве случаев содержащиеся в (Пыльдмяэ, 1978).

3. Это тонкое рассуждение можно сопоставить с распространенным убеждением, что силлабическая СС свойственна языкам с фиксированным ударением.

4. В эстонском языке фонологически значимо не только главное, но и побочное ударение.
5. Для обозначения этого вида дольника Я. Пылдымяэ применяет термин *raisur* (от *raisma* - расширяться, разбухать).
6. Здесь скрытая полемика с А.Л. Жовтисом, определяющим верлибр как стих, основанный на ряде факультативных повторов. См., например (Жовтис, 1966).
7. В терминологии Я. Пылдымяэ "икты" и "неикты" обозначают, соответственно, метрически сильные и метрически слабые позиции в СС, основанных на тоническом (акцентном) принципе, а "арсисы" и "тезисы" - в СС, основанных на квантитативном принципе.
8. Тем самым, явление полиметрии обобщается и распространяется и на свободный стих.
9. Ср. несколько иное изложение в (Пылдымяэ, 1977, с.85-90).
10. Границей между коротким и длинным стихом считается порог 8-9 слогов, соответствующий средней длине синтагмы в речи. Аналогичное решение и для русского стиха после Б.И. Ярхо (Лапшина и др., 1934) может считаться общепринятым.

II. Величина дисперсии определяется отношением стандартной дисперсии к среднему числу слогов в строке. Стандартная дисперсия (S) определяется по формуле:

$$S = \sqrt{\frac{(x - \bar{x})^2}{k - 1}}$$

где x - длина некоторого стиха, \bar{x} - средняя длина стиха, k - число строк (Пылдымяэ, 1978, с. 173). Если стандартная дисперсия превышает среднюю длину стиха более, чем на 25 %, то дисперсия считается большой, в противном случае - маленькой. Несмотря на то, что Я. Пылдымяэ определяет длину стиха числом содержащихся в нем слогов, очевидно, что величину дисперсии возможно и целесообразно определять и относительно числа ударений.

12. В (Пылдымяэ, 1977, с. 93) приводится дополнительный признак "строфоидный - астрофический".
13. Ср. аналогичный подход к русскому свободному стиху в (Баевский, 1972), хотя в основу своей типологии В.С. Баевский положил совершенно другие признаки.
14. Позднейшая формулировка еще сильнее:

"Между любыми двумя системами версификации располагается неограниченное число различающихся по количественным показателям стихотворений типа "переходные метричес-

кие формы", причем переход от одного признака к другому является не дискретным, а непрерывным".

(Пыльдмяэ, 1977, с. 91)

15. В последние годы жизни Я. Пыльдмяэ обследовал различные формы эстонского, преимущественно количественного, гексаметра.
16. Недавно было произведено аналогичное обследование русской ритмики (Гаспаров, 1977); очевидно, что из-за "константного" ударения на последнем икте стиха, в русской ритмике никакого аналога "принципа центрифуги" быть не может.

Л и т е р а т у р а

- Баевский, 1972: В.С. Баевский. Стих русской советской поэзии. - Смоленск.
- Вийтсо, Пыльдмяэ, 1970: Т.-Р. Вийтсо, Я. Пыльдмяэ. К аксиоматике и транскрипции рифмы. // Тезисы IV Летней школы по вторичным моделирующим системам.-Тарту.
- Вийтсо, 1973: Т.-Р. Вийтсо. О методике составления словаря рифм. // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. - Тарту.
- Гаспаров, 1974: М.Л. Гаспаров. Современный русский стих.-М.
- Гаспаров, 1977: М.Л. Гаспаров. Легкий стих и тяжелый стих.- Пыльдмяэ /ред./, 1977.
- Егоров, 1973: В.Ф. Егоров. Аксиоматическое описание русских систем стихосложения. // Искусство слова. - М.
- Жовтис, 1966: А.Л. Жовтис. Границы свободного стиха. // "ВЛ". - 1966. - № 5.
- Лапшина и др., 1934: Н.В. Лапшина, И.К. Романович, Б.И. Ярко. Метрический справочник к стихотворениям А.С. Пушкина. - М.-Л.
- Пыльдмяэ, 1969а: Jaak Põldmäe. Eesti rõhulisest värsisüsteemist. // "Looming". - Nr. 6.
- Пыльдмяэ, 1969б: Я. Пыльдмяэ. Об эстонском акцентном стихе. // Труды по знаковым системам, 4 /Уч.зап.ТТУ, вып. 236/. - Тарту.
- Пыльдмяэ, 1970а: Пыльдмяэ Я. О типологии систем стихосложения. // Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам. - Тарту.
- Пыльдмяэ, 1970б: Я. Пыльдмяэ. Еще раз о критериях типологической характеристики верлибра. - Там же.
- Пыльдмяэ, 1970в: J. Põldmäe. Jaan Käneri meetrika. // Tõid

eesti filoloogialalalt III / TRÜ toim., v. 259 /
- Tartu.

- Пыльдмяэ, 1971a: J. Põldmäe. Eesti värsisüsteem ja silbilis-rõhulise värsisüsteemi arengujooni XX sajandil. - Tartu (Väitekirja käsikiri).
- Пыльдмяэ, 1971b: Я. Пыльдмяэ. Системы эстонского стихосложения и черты развития силлабо-тонической системы XX века. АКД. Tartu.
- Пыльдмяэ, 1971в: Я. Пыльдмяэ. О принципах анализа ритма эстонского силлабо-тонического стиха // Материалы XXVI научной студенческой конференции. - Tartu.
- Пыльдмяэ, 1974a: Я. Пыльдмяэ. О ритмико-композиционной транскрипции рифмы при описании строфики // Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам I (5). - Tartu.
- Пыльдмяэ, 1974b: J. Põldmäe. Abimaterjale poeetika kursuse juurde I. - Tartu.
- Пыльдмяэ, 1974в: J. Põldmäe. Klassikalisi luuletus- ja stroofoivorme. - Tartu.
- Пыльдмяэ, 1975a: J. Põldmäe. Eesti silbilis-rõhulise värsisüsteemi uurimise meetod ja Betti Alveri poeemide nelikjambi rütm // Keele modelleerimise probleeme 5 / TRÜ toim., v. 363 / - Tartu.
- Пыльдмяэ, 1975b: J. Põldmäe. Värsiteoreetilisi marginaale sõnafonoloogia kõite juurde // „Keel ja Kirjandus“, nr. 1.
- Пыльдмяэ, 1977: Я. Пыльдмяэ. Типология свободного стиха. // Труды по знаковым системам IX / Уч. зап. ТГУ, вып. 422 / - Tartu.
- Пыльдмяэ, 1978: J. Põldmäe. Eesti värsiõpetus. Monograafia. - Tallinn.
- Пыльдмяэ /ред./, 1976a: Kirjanduse ja rahvaluule radadelt II. (Üliõpilastööde kogumik). - Tartu.
- Пыльдмяэ, 1976b: Studia metrica et poetica I. (Acta et commentationes universitatis Tartuensis 396). - Tartu.
- Пыльдмяэ, 1977: Studia metrica et poetica II. (ACUT 420). - Tartu.
- Пыльдмяэ, Реммель, 1974: Я.П. Пыльдмяэ, М.Н. Реммель. К проблеме вероятностной характеристики ритма эстонского стиха // Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам I (5). - Tartu.

- Тарлинская, 1967: М.Г. Тарлинская. Акцентные особенности
силлабо-тонического стиха // "ВЯ", № 3.
- Шаповалов, 1975: В. Шаповалов. К вопросу об аксиоматичес-
кой характеристике киргизского стиха // Труды
Киргизского гос. ун-та IV. Филологические нау-
ки. - Вып. XIX. Вопросы поэтики П. - Фрунзе.
- Якобсон, Лотц, 1941 - Roman Jakobson und John Lotz. Axio-
matik eines Verssystems am mordowischen Volks-
lied dargelegt // Acta Instituti Hungarici. -
Stockholm.

FORMAL VARIANTS OF ESTONIAN BLANK VERSE

Asko Tamme

(Tallinn)

0. The aim of this paper is to discuss the versification of the translations of some English blank verse plays into Estonian. It will be carried through bearing two objects in mind:

- (1) formal variation in the originals and its possible repercussions in Estonian;
- (2) comparison of the blank verse of the translations with that written originally in Estonian.

The paper has also a third side to it: in the course of our analysis we shall apply notions and methods of the so-called generative school of metrics, trying both to demonstrate and check its applicability to verse translation analysis. Thus the main stress is laid not on the formal variants as such, but much more on the reasons of formal fluctuation, on its general regulative principles.

1. When stating or finding out reasons for metrical irregularity, our point of departure is that of the formal school of poetics. Verse is an outcome of a certain regulation (or of many of them) on neutral language. A broader regulative principle is creating equivalent parts on the level of stanzas, or even periods of them; phonological regulation creates equivalence between lines and feet (see R. Jakobson referring to G.M. Hopkins in Jakobson 1960: 358-359, 367; also Lotz 1960). As the regulations are something the nature of any language does not necessitate, the normal stress patterns, word order rules, etc. interfere with metre. Structuralist metrics make notice of the fact and describe it, but do not try to formalize the principles of the interference. J. Lotz says that alternation of stressed and unstressed syllables in iambic verse is 'a thoroughgoing tendency' (Lotz 1960:137) and notes that especially liable to various changes are the beginning and the end of a line. Jakobson goes a step further, he introduces terms verse design and verse instance, viz. "Far from being an abstract, theoretical scheme, meter- /.../, verse design - underlies the structure of any single

line - verse instance. The verse design determines the invariant features of the verse instances and sets up the limits of variations." (Jakobson 1960: 364). Analysing four-foot iambic lines in Russian he finds statistical averages for every foot position. His analyses as well as other vertical analyses try to determine the relation between metre (verse design) and rhythm (verse instance) statistically (see also Pöldmäe 1975), not categorically. Need for an analyses that would have as its point of departure the language in which the verse is written was demonstrated by V. Zhirmunski (Zhirmunski 1977: 375). Nursing the same basic idea about the interaction of metre and language, he noted that differences in metrical irregularities depend on the phonological qualities of respective languages. At the same time he seems to imply a certain need for irregularity in verse (ibid.: 368).

The problem raised by Jakobson - how does verse design underlie, regulate every verse instance - the question about the relations of language and metre was for the first time systematically answered by M. Halle and S.J. Keyser. The formal description of pentametric iamb includes:

ABSTRACT METRICAL PATTERN

(W)S WS WS WS WS (X)(X)

CORRESPONDENCE RULES

(i) A position corresponds to a single syllable or to sequences vowel-voiced consonant-vowel or vowel-vowel.

(ii) Stressed syllables occur in s-positions and in all of them

OR

some s-positions are filled with unstressed syllables, i.e. there are less than five stressed syllables in a line

OR

stress maxima occur in s-positions only but not in all s-positions. (Halle & Keyser 1971: 169)

The last alternative of correspondence between the abstract metrical pattern and the actual rhythm of a line includes the basic notion of this theory: stress maxima were introduced to account for stressed syllables in weak (w) positions. The definition runs: when a fully stressed syllable occurs between two unstressed syllables in the same syntactic unit within a line of verse, this syllable is called a "stress maximum". (ibid.) A stressed syllable in the beginning of a line, e.g.

(1) Many a time hath banished Norfolk fought (Shakespeare
1867:360)

is not a stress maximum, neither is the word brooks in

(2) Ye elves of hills, brooks, standing lakes and groves
(ibid.: 17)

as it is not in the same syntactic constituent with the adjacent syllables. And neither is unmetrical

(3) By moonshine do the green-sour ringlets make (ibid.)

because the fully stressed word sour is between two stressed syllables. The fault of the description is not that it does not explain all existing lines, but "... H&K theory fails to rule out much that never occurs in actual poetry..." (Kiparsky 1975: 579). Kiparsky continues that the principal mistake is the idea that metre regulates just the phonological shape of verse (cf. also Lotz 1960: 135), he points out that "The most important, virtually unbreakable constraints of meter in English involve the grammatical structure of verse, notably the phrase and word units of which it is made up." (Kiparsky 1975: 579). Instead of the Stress Maximum Principle he builds his theory around the so-called Monosyllabic Word Constraint. It means that stressed syllables normally occur in strong (s) positions and the exceptions to the rule are:

(i) not all strong positions need to be taken by stressed syllables;

(ii) sometimes a stressed syllable can occur in a weak (w) position:

(a) when it is a monosyllabic word;

(b) after a syntactic unit (phrase, sentence) boundary.

Also this theory has been criticized for its weakness, especially the four-step stress system he adapted and the fact that the monosyllabic words have not been further identified (Leino 1982: 40). Kiparsky returned to two stress levels (stressed-unstressed) and tried to define monosyllabic words in the revised version of his theory (Kiparsky, P. The Rhythmic Structure of English Verse. Linguistic Inquiry 8. 1977. - referred to after Leino 1982). There the main concept is that of the lexical stress. Lexical stress pattern of a line should correspond to the abstract pattern of the metre. One-syllable words do not have lexical stress and can occur anywhere (Leino 1982: 42).

From these sources we shall make up a description of a blank verse line which will be the point of departure for coming analysis:

A blank verse line consists of ten syllables with an alternating stress pattern WSWSWSWS where w signifies an unstressed (weak), s a stressed (strong) syllable and where lexical stress can occur in s-positions only. Wish to cover the metrical irregularities and recognition of neutral phonological stress pattern as the basic material for metre to influence involves two specifications:

(i) an extra syllable may occur before a syntactic or line break;

(ii) after a syntactic or line break may lexical stress occupy w-positions also.¹

2. Application of that English-based description to Estonian blank verse must indicate possible influence from English blank verse. The first will be original poetry. The occurrence of blank verse in the works of Estonian authors is surprisingly scarce when compared to the bulk of translations from English and German. Our example is by Gustav Suits (Suits 1959: 279):

(4) Hakkasid vargsi käima kuulujutud

w s w s w s w s w s w

ja kõrvast kõrva kostsid sosistused,

w s w s w s w s w s w

noil päevil hallel hääled ärevad.

w s w s w s w s w s

Jah, Peetrilinnas sünnib suuri asju...

w s w s w s w s w s w

agulist hulgad tulnud uulitsale

w s w s w s w s w s w

Oot, oot, veel enam... tõesti... See on algus

w s w s w s w s w s w

All deviations from the ideal shape (Hakkasid, noil, jah, agulist, oot-oot, veel) do not go beyond the two specifications to basic rules. Analysis of rhymed poems by other Estonian poets (Visnapuu, Talvik) proves that lines, which are felt to be metrical in Estonian are also metrical in respect to this definition. A methodology for checking the relevance

¹ It should be noted that the relevance of these specifications for different authors varies. In Marlowe's plays and in early Shakespeare line-break is bringing about lexical stress in w-positions whereas in the later plays by Shakespeare there is no inversion in the beginning of a line (Kiparsky 1975: 601).

of a metrical theory has been worked out by G.Youmans (Youmans 1983). He proceeds from the point that in poetry occur inversions of word order that are necessitated by metrical rules. Truthfulness of this supposition would mean that when a line is rearranged into an ordinary sentence, it will violate the metrical description of the original line. Our example from above would look like that:

(5) Kuulujutud hakkasid vargsi käima

W S W S W S W S W S W
 ja sosistused kostsid kõrvaast kõrva
 W S W S W S W S W S W
äreavad hääled noil hällel päevil
 W S W S W S W S W S
 Jah, Peetrilinnas sünnib suuri asju
 W S W S W S W S W S W
Hulgad tulnud agulist uulitsale/
 W S W S W S W S W S W
hulgad agulist tulnud uulitsale
 W S W S W S W S W S W

Three lines out of five are unmetrical (1, 3, 5), in one line there was no rearrangement to be made (4), and one line is metrical in both cases (2). One has to bear in mind that these word-inversions do not occur in the surface structure of a sentence in a line, no real utterances are changed, but they operate on deep structures. Transformation rules, i.e. grammar in regulated texts is different from that of ordinary ones.

3. The following analyses of different plays and works of different translators will concentrate on the points of the definition above (p. 5):

- (i) the number of syllables in a line - looking for additional ones both in and at the end of it;
- (ii) the occurrence of lexical stress in w-positions;
- (iii) the occurrence of distinctly stressed one-syllable words in w-positions. Under the last problem we shall not try to examine all stressed monosyllabic words in w-positions, but only these that are parts of compounds, e.g.

(6) Vaguniaknas pilt:

Tuhktumma silmapiiri ahtvad pilved,
 rank rangu rühkes lumesegases,
ööpäeva jäise kirdetuule aetud.

Näe, täna nagu igal hommikul
 koit kergitada maast kiirt punast püüab.
 Praost tinahallist päikse tõusu paistet
 kui verd haav-haavust nõrgub valuledes.

(Suits 1959: 268)

The words underlined (tuhk, öö, haav) have stresses equal to these of the following words. Words dotted are also stressed but as a more exact identification of these words would involve an extensive and complicated formal apparatus (Leino 1982: 129-130), we shall limit ourselves to monosyllabic initial parts of compounds. Such limitation could be unjustified if one could prove that compounds are the only and exceptional instances when one-syllable stressed words occupy a w-position. As this is hardly the case, either in Estonian or in English, e.g.

(7) Mu habras Ariel! Pea sust tunnen puudust,
 kuid priiuse saad siiski: - nii, nii, nii.

(Shakespeare 1935: 84)

(8) Ye elves of hills, brooks, standing lakes and groves

(Shakespeare 1867: 17)

(9) Päev keelatud! Päev keelmatuses tulnud!

(Suits 1959: 279),

the restriction seems permissible.

The first play to be discussed is "Tamburlaine the Great" by Christopher Marlowe and its translation by Harald Rajamets. The most general features of the verse of the play are:

- (i) lines almost exclusively are decasyllabic;
- (ii) lexical stress occurs in weak positions both in the beginning of a line and in the course of it;
- (iii) Marlowe does use compounds with the initial one-syllable constituent.

The great number of decasyllabic lines is a peculiar feature of English five-foot iamb brought about by the large number of monosyllabic words in the language. Lexical stresses in a weak position in the beginning of a line are due to the special line-structured character of Marlowe's verse (see also footnote on p.119), e.g.

(10) Mounted on steeds swifter than Pegasus;

W S W S // W S W S W S

(Marlowe 1969: 114)

(11) Zenokrate, lovelier than the love of Jove (ibid.)

w s w x // s w s w s w s

But we can also find many straightforward irregularities, where lexical stress is on an odd number position or a syllable is added without any break, e.g.

(12) and with this stab slumber eternally (Marlowe 1969:140)

w s w s w s w s w s

(13) Offering Damascus to your majesty. (ibid.:155)

w s x w s w s w s w s

As to the compounds with the initial monosyllabic word, Marlowe uses them very seldom, there are about ten occurrences of the A-A type (both constituents monosyllabic and equally stressed) and only two occurrences of the A-A-B... type (the second part a word of many syllables with lexical stress on the first syllable). Some examples:

(14) And be the footstool of great Tamburlaine (ibid.: 152)

w s w s w s w s w s

(15) willingly feed upon thy blood-raw heart (ibid.:158)

w s w s w s w s w s

(16) while you faint-hearted base Egyptians (ibid.: 112)

w s w s w s w s w s

Words of the A-A type are always aligned s-w and the two examples of the second kind are placed w-s-w.

Versification of the Estonian translation is different from that of the original. The normal number of syllables in a line is eleven, there are no extrametrical syllables inside the lines, The occurrences of lexical stress in w-positions number six, e.g.

(17) Kuni me kehadest saab ükskord põrm (Marlowe 1983:22)

w s w s w s w s w s

(18) Paša, su isandal on juba teada (ibid.:45)

w s w s w s w s w s

Five cases out of six are the beginnings of speeches and thus provide additional evidence in favour of interference between ordinary neutral intonation and verse rhythm. The compounds we are looking for are quite frequent: about ten disyllabic words and about sixty words with three or more syllables. The former are aligned in most cases s-w, e.g.

(19) kus tööriist näitab ähvardatud lõppu (Marlowe 1983:44)

w s w s w s w s w s

(20) ja õlad rasket raudrüüd kandma loodud (ibid.:48)

w s w s w s w s w s

The latter are always aligned w-s-w, which is the normal and metrical order. Remarkable is that out of sixty occurrences forty-one are in the beginning of a line, e.g.

(21) Käerauad saavad, kuni saabub luna (ibid.:19)

W S W S W S W S W S W

(22) Täis-tuhat ratsa! Meid viissada jala! (ibid.:18)

W S W S W S W S W S W

On the whole versification of the translation is much more regular than that of the original or of blank verse by G. Suits. The only irregularities are the lexical stresses in weak positions at the beginnings of lines a few times and the prevalence of hendecasyllabic lines and the occurrence of stressed one-syllable words in weak positions. Probably the great number of the latter is meant to compensate the much smaller amount of lexical stresses in w-positions. However, all these irregularities do not violate the metre, the general impression is much smoother than of the original verse.

The second play and translation under discussion will be "Richard II" by W. Shakespeare and its rendition by Georg Meri (Shakespeare 1959-1975, Vol. 1). This play is metrically much more similar to Marlowe's "Tamburlaine the Great" than to Shakespeare's later plays. One very important point is that in his later works there are many overflows, a phrase continues from one line into another, line break brings about no pause and no other phenomena connected with it (lexical stress in a weak position, additional syllables). Another matter is that "Richard II" has 529 rhymed five-foot iambic lines (Chambers 1930, Vol. 2: 398-399). All rhymes have been retained. Irregularities in the number of syllables in a line are distributed similarly to "Tamburlaine the Great": the main variant is decasyllabic line. Out of 2757 lines only 258 have the so-called feminine ending, i.e. an extrametrical syllable at the end of a line (ibid.:400). Additional syllables in a line are rare - seventeen cases. An example connecting this problem and the next, lexical stress in a weak position, is

(23) Namely, to appeal each other of high treason

W X S W S W S W S W S W

(Shakespeare 1867:356)

Relative to the compounds with a monosyllabic initial constituent, Shakespeare's usage differs from that of Marlowe. Marlowe seems to avoid the compounds with the second part

of more than one syllable and all disyllabic compounds were positioned s-w. Shakespeare has more of them, but their different alignment must be noted. Of the seventeen cases of disyllabic compound words that we found, twelve are placed s-w and five w-s, and none of the latter is in the initial position in a line. Some examples of both variants:

(24) This louring tempest of your home-bred hate (ibid.:360)

W S W S W S W S W S

(25) And lasting fealty to the new-made King (ibid.:377)

W S W S W S W S W S

(26) The which no balm can cure but his heart-blood

W S W S W S W S W S

(ibid.:357)

(27) And some will mourn in ashes, some coal-black

W S W S W S W S W S

(ibid.:376)

There are eight occurrences of compounds that have more than one syllable in their second part, all of them are placed w-s-w, e.g.

(28) Old John of Gaunt, time-honoured Lancaster (ibid.:357)

W S W S W S W S W S

The Estonian translation does not differ from that of Marlowe's play as much as the original does. The relative number of hendecasyllabic lines is even bigger, in the same manner there are no extrametrical syllables in the middle of a line. Lexical stress occupies a weak position twelve times and ten of the occurrences are names, e.g.

(29) See astja, täis Edwardi püha verd

W S W S W S W S W S

(Shakespeare 1959-1975, vol. 1:181)

(30) Edwardi seitse poega - üks neist sina (ibid.:180)

W S W S W S W S W S

The example above (29) is the only one where lexical stress takes a weak position in a line. Compounds of two syllables with adjacent stresses are always arranged s-w, except a case of line-initial positioning:

(31) auväärt ja püha, kuid ei kuulnnd, kes (ibid.:216)

W S W S W S W S W S

Twice the same word is put s-w in the course of a line and the last example of such compounds is

(32) nii nagu oleks liha, elu ringmüür (ibid.:216)

W S W S W S W S W S

Words with polysyllabic second constituent are numerous, but only a couple of times could be found in the middle of a line. All the cases were arranged metrically.

The third play under analysis will be William Shakespeare's "The Tempest" and its two translations into Estonian. From the metrical point of view is this play much more heterogeneous than "Richard II". The tables given by E.K.Chambers (Chambers 1930, Vol. 2:398-406) show that the number of external and prose lines is relatively high, the number of rhymed lines is low, the number of short lines is approximately the average, there are more eleven-syllable lines than the average, the percentage of run-on lines is about forty, there are more extra mid-line syllables and about one-third of all the lines have either a pause in them or are split between two or more characters (the same estimate for "Richard II" is about one-ninth). Often the additional syllables in a line are connected with a lexical stress in a weak position, e.g.

(33) For my poor son.

W S W S

Heavens keep him from these beasts
// W X S W S W S

(Shakespeare 1867:9)

More examples of the latter

(34) Out three years old.

W S W S

Certainly, sir, I can (ibid.:2)
// W S W S W S

(35) That are of suppler joints, follow them swiftly (ibid.:14)

W S W S W S // W S W S W

The compounds with adjacent stresses are frequent, too. About one-third of the compounds consisting of two monosyllabic words are positioned w-s and only a couple of them initially. Here is an example where both alignment variants occur in lines next to each other:

(36) Lie tumbling in my barefoot way, and mount

W S W S W S W S W S

Their pricks at my footfall; sometime am I (ibid.:10)

W S W S W S W S W S

Compounds with a longer second constituent are not that numerous, about ten occurrences only. But the tendency to avoid their initial placement is observable here as well - we could not find more than two cases. Mid-line positioning violates the rule on lexical stress twice, e.g.

- (37) Have I, thy schoolmaster made thee more profit (ibid.:3)
 W S W S W S W S W S X
- (38) We were all sea-swallowed, though some cast again
 W S W S W S W S W S W
 (ibid.:9)

The first translation we shall discuss is the one by Jaan Kross (Shakespeare 1959-1975, Vol. 7:315-383). As usual in Estonian blank verse, extrametrical syllables occur in the final positions only. Lexical stress occurs in a weak position nine times, all the cases are initial; thrice the word is 'Napoli', twice 'Neptunus'. The frequency of placenames, ordinary names and words of exotic origin in metrical irregularities is quite distinct. Disyllabic compounds with level stress occur all in all nineteen times (about twice less than in the original), in six cases they are in the beginning of a line and all other instances are aligned s-w, e.g.

- (39) kuumees on seks liig laisk -; kes kätte saab (ibid.:344)
 W S W S W S W S W S
- (40) siis see sell teps ei upu! Kuule, reolõug (ibid.:379)
 W S W S W S W S W S X
- (41) ning austas seda lollpead!
 W S W S W S W

Mine.

S W

Kao!

S

(ibid.:382)

Compounds with level stress and of more than two syllables occur in about fifty cases, practically all of them initial. Only six words are aligned otherwise and only one of them has its lexical stress in a weak position:

- (42) nii tülgest umbrohtu te pulmasäingi (ibid.:364)
 W S W S W S W S W S W

The second translation of "The Tempest" is by Ants Oras (Shakespeare 1935). It does not differ metrically from the later one by J. Kross but in some minor details. The use of extrametrical syllables is analogous, i.e., there are no mid-line additional syllables. The number of final additional syllables is a little less. The number of initial stress-inversions (lexical stress in an initial weak position) is only three: two instances of 'Napoli', one of 'Neptun'. The occurrence of the same names in the same irregular arrangement is indicative of some peculiar characteristics of these names.

The level stress compounds have approximately the same numbers. In the distribution of them there are some dissimilarities: out of the sixteen cases of disyllabic compounds

only two have the initial positioning, e.g.

(43) veekaar ja käskjalg olen, palun anna
w s w s w s w s w s w(x)

(Shakespeare 1935:72)

An instance of in-line occurrence has been presented already, here are some more:

(44) su tuiksoont tunnen nagu verd ja liha (ibid.:84)
w s w s w s w s w s w(x)

(45) konn, nahkhiir, põrnik, Sycoraxi loits (ibid.:27)

(46) värvhõõguy käskjalg, kellest taevas läidet (ibid.:72)

Example (46) gives also a specimen of the next type of compound. There are fifty-four instances of this word-type in the play and about two-thirds are positioned as in (46). An instance of in-line occurrence:

(47) see värdjas, see pool-kurat plaanitses (ibid.:91)
w s w s w s w s w s

From the formal point of view one cannot see any difference between the two translations, mid-line pauses of A. Oras and variety of rhythms seem to make his work more similar to the heterogeneous play of Shakespeare.

4. Though our verse analysis may have looked more like a search for and counting of a certain type of words, the aim has been to show that there are characteristics both in English and Estonian verse that can be discerned and defined in terms of generative metrics. Methodology adapted from P. Kiparsky and M. Halle & S.J. Keyser is able to demonstrate that some irregularities in English and Estonian blank verse are analogous and can be compared with each other. At the same time the theory is not able to identify these deviations from the norm more exactly, to point out specifically Estonian (or English) metrical variances and invariances. To our mind this task could be fulfilled by a theory which did not discern between mono- and polysyllabic words only but which would be able to identify and describe categorically occurrences of longer words as well. Such theory would be a real departure from the phonological level onto lexical and phrasal levels of versification.

REFERENCES

- Chambers 1930 = Chambers, E.K. William Shakespeare. Vols. I-II. - Oxford: Clarendon Press, 1930.
- Halle & Keyser 1971 = Halle, M., Keyser, S. J. English Stress: Its Form, Its Growth, and Its Role in Verse. - New York, 1971.
- Jakobson 1960 = Jakobson, R. Closing Statement: Linguistics and Poetics. Style in Language. Ed. by T. Sebeok. - Cambridge, Massachusetts: The M.I.T. Press, 1960, pp. 350-377.
- Kiparsky 1975 = Kiparsky, P. Stress, syntax and meter. - Language, 1975, Vol. 51, No. 3, pp.576-616.
- Leino 1982 = Leino, P. Kieli, runo ja mitta: Suomen kielen metriikka. - Pieksämäki, 1982. (Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 376).
- Lotz 1960 = Lotz, J. Metric Typology. Style in Language. Ed. by T.Sebeok. - Cambridge, Massachusetts: The M.I.T. Press, 1960, pp. 135-148.
- Marlowe 1969 = Marlowe, Chr. The Complete Plays.- Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1969.
- Marlowe 1983 = Marlowe, Chr. Tragöödiad. - Tallinn: Eesti Raamat, 1983.
- Põldmäe 1975 = Põldmäe, J. Eesti silbilis-rõhulise värsisüsteemi uurimise meetod ja Betti Alveri poemide nelikjambi rütm. - Rmt.: Keele modelleerimise probleeme 5. Tartu, 1975, lk. 163-233. (Tartu Riikliku Ülikooli Toimetised, vihik 363).
- Shakespeare 1867 = Shakespeare, W. The Works of William Shakespeare. - London and Cambridge: Macmillan and Co., 1867.
- Shakespeare 1935 = Shakespeare, W. Torm. - Tartu: Noor-Eesti Kirjastus Tartus, 1935.
- Shakespeare 1959-1975 = Shakespeare, W. Kogutud teosed I-VII. - Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus ja Eesti Raamat, 1959-1975.
- Suits 1959 = Suits, G. Luuletused. - Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, 1959.
- Youmans 1983 = Youmans, G. Generative tests for generative meter. - Language, 1983, Vol. 59, No. 1, pp. 67-92.

Zhirnanski 1977 = Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. - Ленинград: Издательство "Наука", 1977.

Формальные вариации
белого стиха на эстонском языке

А. Тамме

Резюме

Главная тема настоящей статьи - это интеракция особенностей стихосложения разных языков при переводе. Объектами изучения являются две пьесы В. Шекспира - "Буря" и "Ричард Второй", а также "Тамерлан Великий" К. Марлоу и соответствующие эстонские переводы. В ходе работы производится сравнение белого стиха оригиналов, белого стиха переводов и, наконец, особенно эстонского белого стиха. Анализ ведется в рамках так называемой генеративной метрики. Вывод работы о том, что методология этого теоретического подхода может дать некоторые новые возможности для дальнейшего (например, статистического) анализа, но самостоятельно определить разные вариации в корпусе эстонского белого стиха такая теория не может, ибо для этих целей нужен подход, который более глубоко учитывал бы грамматические свойства данного языка.

СТИХ ЛЕОНИДА МАРТЫНОВА
И РУССКИЙ СТИХ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА
(К проблеме интерпретации)

С.В. Савченко

(Алма-Ата)

Советский поэт Семен Кирсанов однажды очень удачно выразился, заметив по частному поводу, что на современном ямбе (имелся в виду ямб Маяковского) "лица нет"¹. В достаточной мере полно это наблюдение можно распространить на все современное стихосложение. На современном русском стихе действительно нет классического "лица"; "принципы версификации в русской поэзии XX века существенно отличаются от принципов, господствовавших в ней в классический период"².

Этот исходный тезис развивается в целом ряде работ (А.Л. Жовтиса, Л.Л. Бельской, К.С. Бузаубагаровой, П.Е. Суворовой и других авторов). В качестве важнейшего структурообразующего принципа современного стиха называется качество гетероморфности.

Следует оговорить этот термин. В большинстве работ указанных авторов он употребляется наравне с термином "неоднородность" как его абсолютный синоним. Такое употребление представляется не совсем точным. Дело в том, что сам по себе термин "неоднородность" помимо и даже вопреки воле пользующихся им содержит в себе оттенок негативного определения, что, как известно, запрещается законами формальной логики. Однако суть дела даже не в этом. Важнее, что дихотомический принцип, на котором основана оппозиция "однородность-неоднородность", предполагает деление по формуле исключенного третьего: "А или не-А"³. Отношения же между классическим стихом и стихом XX века являются, по нашему убеждению, иными, более сложными.

Предпочитая употреблять термин "гетероморфность", мы стремимся подчеркнуть позитивный характер процесса, проис-

ходящего в современном стихосложении, определить его не просто как отрицание классических традиций (что отражается в распространенном употреблении антонимической пары терминов "однородность—неоднородность"), но как своего рода отрицание отрицания, т.е. качественно новый этап в развитии стиха как системы, который не просто отталкивается от классических традиций, противопоставляет себя им, но вбирает их в себя в снятом виде и сохраняет как один из возможных вариантов самореализации.

Общая эволюция стиховых форм XX века от гомоморфности и симметричности, свойственных классическому стиху, к гетероморфности и асимметрии, по-видимому, в значительной степени может быть объяснена стремлением поэтов к максимальному авторству во всех элементах создаваемого произведения⁴.

Революционную роль сыграло в этом процессе творчество Владимира Маяковского. "Законом, им самим над собою признанным" (Пушкин), явилось для Маяковского, как показали работы современных исследователей, отнюдь не исключительное пользование акцентной системой стихосложения, но свобода перехода от одной конструкции к другой в пределах одного текста, который оказался способным "... в любой точке построения сменить свои структурные определители"⁵.

Этот принцип открыл широкие — невиданные прежде — возможности для творчества в области стихосложения. Круг допустимых приемов организации словесного материала в стихе необычайно расширился. При этом, естественно, каждый стихотворец стал пользоваться широкими возможностями, предоставляемыми системой, по-своему. Д. Самойлов, например, может играть на постоянно обманываемом рифменном ожидании (стихотворение "Сороковые, роковые"⁶); А. Вознесенский и О. Сулейменов — вводить в стихотворный текст прозаические вставки; для В. Куприянова характерно предпочтительное обращение к такой стиховой форме, как верлибр; В. Солоухин свободно переходит от верлибра к венку сонетов и обратно и т.д. Поэт волен и совсем "отказаться" от этой "свободы", пользоваться исключительно или почти исключительно "классическим" стихом (А. Тарковский, Н. Рубцов), но даже подчеркиваемая приверженность к "старому доброму ямбу" (выражение Е. Евтушенко) должна быть оценена в наше время — на фоне общего состояния системы версификации — не просто как отказ от приема, но как сознательный и очень активный "минус-прием" (Ю. Лотман). Важно подчеркнуть, что ГЕТЕРОМОРФНОЙ ЯВЛЯЕТСЯ так или иначе ВСЯ СТИ-

ХОТВОРНАЯ ПРОДУКЦИЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ НАШЕГО ВЕКА.

В результате всего этого привычные критерии описания классического симметричного стиха оказываются во многом нерелевантными при описании неустойчивых, текучих, асимметричных стиховых форм XX века.

В сложившейся ситуации перед исследователем современного стиха открываются два возможных пути. Можно либо: а) по возможности отказавшись от критериев характеристики классического стиха, искать принципиально иные методы описания, либо б) попытаться последовательно подойти к современному стиху как к стиху классическому.

"... Всякий уровень художественной конструкции подделжит двойному описанию, долженствующему составить некоторую двуступенчатую модель, причем отношение между ступенями строится ... как "правило-нарушение". При этом нарушение — само есть следствие правила, но иного"⁷.

Поскольку единых критериев описания современного стиха наша наука еще не выработала, и мы пока с уверенностью не можем сказать, что именно является в нем "правилом", а что — "нарушением", постольку первый путь (как будто более адекватный) не даст нам возможности представить этих конкретного автора как систему в целом: как бы подробно он ни был описан, останется неясным, будет ли являться та или иная из обнаруженных особенностей индивидуальной манерой данного автора, или же она присуща всякому современному стиху вообще.

Поэтому, имея задачей описание индивидуальной стиховой системы современного автора, предпочтительнее идти вторым путем. Здесь мы получаем твердую "точку опоры": принимая за "правило" те нормы, которые господствовали в русском стихе в классический период (а они изучены относительно хорошо) и интерпретируя все отклонения от этих норм как "нарушения", мы имеем возможность выявить качество и количество этих "нарушений", т.е. степень отхода данной системы от классического "канона".

В свое время именно так поступил при анализе рифмы В.М. Жирмунский. "При изучении рифмы неточной, — писал он, — удобно исходить из точной рифмы, условно отмечая различные формы несовпадений как отклонения от совпадения безусловного ..."⁸. Думается, что резонно будет экстраполировать указанный прием на методику описания всей стиховой системы современного поэта.

При описании стиха Леонида Мартынова представлялось ве-

сьма желательным получить такие его характеристики, которые были бы по максимально возможному количеству параметров сопоставимы с аналогичными данными по другим авторам, и не только советским, но и XVIII-XIX вв. Поэтому к стиху этого поэта применялись те же самые "мерки", которые положены в основу описания классического стиха⁹.

Отсюда исходила и наша исследовательская установка на обнаружение и фиксацию в принципиально асимметричном стихе Мартынова иногда явной, чаще - скрытой, а лучше сказать - "глубинной" симметричной структуры¹⁰.

Для всех сомнительных случаев (а таких у Мартынова великое множество: значительная часть текстов построена таким образом, что однозначной интерпретации в принципе не поддается) нами было принято следующее правило: при возможности двойкой (тройкой и т.д.) интерпретации вслуду выбирается наиболее строгий из всех возможных вариантов.

Проиллюстрируем действие этого правила лишь на одном, однако, как представляется, весьма симптоматичном примере. Рассмотрим взаимодействие в стихе Мартынова трех уровней: графического, метро-размерного и рифменного.

О.И. Федотов пишет: "Нарочито произвольной графикой пользуется Л. Мартынов. В одном стихотворении он может выделить "столбиком" самые неприметные в метрическом отношении звуковые повторы, тем самым выделяя их и наделяя обликом и функцией рифмы, и в то же время маскирует внутри сверхдлинных строк "симметричные", а значит и метрически активные созвучия, лишая их прямого рифменного значения и как бы низводя до роли звуковых повторов:

Враги

Или друзья?

О торная стезя,

Понять мне помоги -

Лаская иль грозя

Во мгле звучат шаги?

Едва ли разберешь по шепоту подошв, по голосу калош,

Кто дошел, кто, в общем, пошел, кто плох и кто хорош...

("Шаги")

Такая пестрота графического оформления стихов, помимо всего прочего, имеет целью разрушить традиционное представление о строфе как о симметричном построении строк, ограниченных справа "палисадником" рифм. Поэт ломает этот "палисадник", втыкает его "планки" как попало, со всех сторон, - и рифма

утрачивает специфичность, прикрепленность к концу стихового ряда, организующую функцию в композиции строфы, а главное — системность¹¹.

Думается, что исследователь не совсем прав: специфичность рифмы здесь не только не утрачивается, но, напротив, необычайно актуализируется, резко выявляя свое отличие от окказионального звукового повтора.

Сам О.И. Федотов в той же статье так (на наш взгляд, совершенно верно) определяет это отличие: "В сфере строго урегулированных систем большое значение приобретает позиция внутрискрипических созвучий, ибо от того, какое место занимают они в стихе, зависит их роль в метрической композиции стихотворения: либо она постоянна и четко определена, если созвучие падает на ритмически значимые доли стиха, либо она элементарна и факультативна, если созвучие спорадически возникает то в том, то в другом месте, по всей длине стиха"¹².

Вероятно, исследователь полагает, что стих Мартынова бессистемен (не случайна ведь оговорка в вышеприведенной цитате: "В сфере строго урегулированных систем..."). Однако это не так; стих Мартынова есть система, только это — система иного, нового типа, "внешняя организованность" сменилась здесь "более высокой внутренней организованностью"¹³, и "планки" мартыновского палисадика" расположены в строгом с ней соответствии. Попробуем доказать это.

Если вспомнить процитированное в начале статьи выражение С. Кирсанова, то можно сказать, что "ряд волшебных изменений" "лица" (т.е. графического облика) мартыновского ямба с виртуозной слаженностью "аккомпанирует" смысловому движению текста.

Ямбический текст (а с первого взгляда несомненно лишь его метрическая, но не размерная сущность¹⁴) "притворяется" у Мартынова то одно-, то дву-, то трех-, то девяти-, то, наконец, шестистопным. Действительно, "едва ли разберешь", какой перед нами размер: любая из графических строк, имея на конце элемент, созвучный одному или даже нескольким аналогично расположенным элементам других строк, может считаться стиховым рядом, создавая пестрое асимметричное вольноямбическое движение, в котором неразличимы "враги" и "друзья", те, кто "плох", и те, кто "хорош"; все они оказываются связанными между собой, все — равноправны.

"... Человек вообще легче замечает и правильное оценивает явления неравенства, чем явления равенства. ... Чело-

век, скорее, настроен воспринимать окружающее асимметрично, чем наоборот, ... вообще он психически склонен больше к явлениям асимметрии, чем симметрии"¹⁵, и, собственно говоря, имеются все формальные основания для того, чтобы интерпретировать этот текст как вольноамбивалентный.

И лишь внимательное вглядывание в структуру текста обнаруживает его симметричную трехстопную глубинную "основу":

Враги или друзья?

О торная стезя...

.....

Едва ли разберешь

по шепоту подошв,

по голосу калов,

Кто дошл, кто, в общем, пошл,

вто плох и кто хорош....

поскольку только созвучия, маркирующие трехстопные сегменты, образуют строго симметричные, системные повторы и, следовательно, являются рифмами.

Мартынов, заставляя читателя совершать усилия по выявлению симметричной структуры (а такая установка нашего сознания, воспитанного на классических симметричных образцах, естественна и в дальнейших доказательствах не нуждается), тем самым предлагает ему задачу дифференциации "друзей" и "врагов" "по шепоту подошв, по голосу калов", иначе говоря, по структуре, в которой внешние сигналы сознательно "приглушены".

Показательно, что именно тот отрывок текста, в котором формулируется авторское желание разобраться в сущности происходящего; оформлен "классически", т.е. по принципу "графическая строка=стиховому ряду".

Остальные же звуковые повторы, возникающие в этом тексте: ВРАГИ-помоги-шаги; ДОШЛ-пошл-хорош (они выделены прописью), - не образуют системы; они "вклиниваются" в симметричные метрико-рифменные отношения текста и лишь "запутывают" их (в полном соответствии с тематическим развертыванием текста).

При этом внутренние рифмы (может быть, следовало бы называть их "псевдорифмами"¹⁶) могут быть настолько "дошлыми" в своем стремлении стать "настоящими" (каковыми порой бывают враги, притворяющиеся друзьями), что образуют с ними более точные созвучия, чем их, так сказать, "законные супруги": так, элемент дошл образует с элементом пошл более точное созву-

чие, чем "законная" пара пошл-хорош.

Таким образом, графика Мартынова может быть оценена как "произвольная" лишь с точки зрения классической "нормы"; в стиховой же системе этого автора она активно включается в работу, направленную "на получение фокусированного полезного результата"¹⁷.

Исходя из сказанного, мы интерпретируем текст стихотворения "Шаги" как трехстопный ямб.

В правильности нашей интерпретации размера этого стихотворения убеждает еще одно обстоятельство. Известно, что Мартынов иногда менял в позднейших публикациях первоначальный графический облик своих произведений. Так вот, мы не знаем, каким изданием Мартынова пользовался при цитировании О.И. Федотов (в его работе нет соответствующей ссылки), однако в «Собрании сочинений» Мартынова обнаруживаем иной вариант:

Враги
Или друзья?

О, торная стезя,
Понять мне помоги -
Лаская иль грозя
Во мгле звучат шаги?

Едва ли разберешь
По шепоту подошв, по голосу калош
Кто дошл, кто, в общем, пошл,
Кто плох и кто хорош...¹⁸

Пожалуй, вариант, приведенный О.И. Федотовым, даже интереснее (наш анализ должен убедить в этом), однако авторская правка (?), отраженная в позднейшем тексте¹⁹, свидетельствует о том, что автор мыслил отрезки текста как трехстопноямбические, в связи с чем и "выровнял" большую часть текста по этому "стандарту".

Мы отчетливо осознаем условность предлагаемой нами интерпретации. Однако состояние рассматриваемой проблемы в настоящий момент таково, что ощущается острая "... потребность какой бы то ни было первичной систематизации эмпирического материала, без которой с ним было трудно работать далее ..."²⁰.

В процессе дальнейшей работы исследовательская схема, возникшая из указанной потребности, безусловно, должна быть откорректирована и уточнена.

Примечания

- I. Кирсанов С. Диалог без собеседника. - Литературная газета, 1935, № 21, 15 апреля.
2. Жовтис А.Л. Проблема свободного стиха и эволюция стиховых форм. Докторская диссертация. - Алма-Ата, 1974. - С. 1.
3. См.: Новоселов М.М. Дихотомическое деление//БСЭ: изд.3-е. - Т. 8. - С. 347.
4. Именно так объясняет В. Бурич обращение современных поэтов к свободному стиху, что, с нашей точки зрения, является частным проявлением принципа гетероморфности стиха XX века (см.: Бурич В. От чего свободен свободный стих.// Вопросы литературы. - 1972. - № 2. - С. 134).
5. Жовтис А.Л. Владимир Маяковский и стих XX века (К постановке вопроса).// Russian Poetics. In memory of professor Roman Jakobson. - Los Angeles, 1983. - P. 536. Подробно об этом см. в указанной работе.
6. См.: Жовтис А.Л. И рубаи, и редифная рифма ... (к проблеме взаимообогащения национальных литератур) // Русская литература. - 1969. - № 1. - С. 65.
7. Лотман Ю. Заметки о структуре художественного текста// Уч. зап. ТГУ, вып. 284. Труды по знаковым системам. У. - Тарту, 1971. - С. 282.
8. Жирмунский В.М. Рифма, ее история и теория/// Жирмунский В.М. Теория стиха. - Л.: Советский писатель, 1975. - С. 283.
9. Широко известный образец - книга "Русское стихосложение XIX века. Материалы по метрике и строфике русских поэтов". - М.: Наука, 1979.
10. Этот очень удачный термин мы заимствуем у М. Лотмана и С. Шахвердова. Названные авторы "глубинной структурой" стихотворения Пушкина "Мне изум ..." справедливо считают четырехстопный хорей (см.: Лотман М.Д., Шахвердов С. А. Метрика и строфика А.С. Пушкина.// Русское стихосложение XIX века ..., с. 153).
- II: Федотов О.И. Рифма и звуковой повтор // Метод и стиль писателя. - Владимир, 1976. - С. 122.
12. Там же. - С. 119; подчеркнуто нами.
13. В искусстве XX века " ... внешняя организованность литературы сменяется по всем линиям ее более высокой внутренней организованностью". (Лихачев Д. Будущее литературы

как предмет ее изучения // Новый мир. - 1969. - № 9. - С. 182).

14. Метр - понятие родовое, размер - видовое: ямб - метр, трехстопный ямб - размер.
15. Узнадзе Д.Н. Экспериментальные основы психологии установки // Психологические исследования. - М.: Наука, 1966. - С. 200.
16. Термин "внутренняя рифма", имеющий давнюю традицию (им пользовался и В.М. Жирмунский), представляется не совсем точным: он указывает лишь на месторасположение созвучия, предполагая сохранение за ним всех его качеств.

Однако, как показывает стиховая система Мартынова, месторасположение созвучия в графической строке становится подчиненным моментом; на первый же план выходит такое его качество, как регулярность. "Критерий один, но он решает все, и критерий этот - *регулярность*" - пишет об отличии гомеотелевта от стиховой рифмы С.С. Аверинцев (Аверинцев С.С. Традиция греческой "диалектики" и возникновение рифмы // Контекст-1976. Литературно-теоретические исследования. - М.: Наука, 1977. - С. 88; курсив автора).

Предлагаемое нами обозначение подобных созвучий как "псевдорифм" указывает на потерю ими части своих функций, конкретно - метрической функции. (Мы исходим из следующего определения рифмы: "Рифма есть комплексный звуковой повтор, несущий организационную функцию в эфонической, метрической и смысловой композиции стихотворения". - Федотов О.И. Фольклорные и литературные корни русской рифмы. АКД. - М., 1971. - С. 14). Главное отличие "псевдорифмы" от собственно рифмы заключается в оказиональности возникновения первой. Повтор таких созвучий, приобретающий регулярность, становится метрически активным и переводит эти созвучия в разряд "правильных", "законных" рифм.

Может быть, более удачным был бы термин "орнаментальная рифма", однако он уже использован М.Л. Гаспаровым для обозначения типологически иного явления (см.: Гаспаров М.Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика. - М.: Наука, 1974. - С. 453).

17. Цитируется определение системы П.К. Анохиным - Анохин П.К. Очерки по физиологии функциональных систем. - М., 1975. - С. 35

18. Мартынов Леонид. Собрание сочинений в трех томах. - М.: Художественная литература, 1976. - Т. I. - С. 418.
19. Первый том "Собрания сочинений" Мартынова и статья О. Федотова появились одновременно, в 1976 году; исследователь, вероятно, не успел воспользоваться этим изданием.
20. Минералов Ю.И. О статусе "исключений" в поэтике (из истории русской рифмы) // Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития. - М.: Наука, 1985. - С. 156.

К ВОПРОСУ ТОЧНОСТИ ПЕРЕВОДА

С. Салупере
(Тарту)

Объективность оценки перевода является центральной проблемой критики перевода. По нашему мнению, адекватность перевода на высшем уровне (уровне категориального смысла по И.И. Ревзину¹) предполагает как можно более точную передачу сегментов низших уровней. Выявление же эквивалентности низших уровней текста оригинала (Т0) и текста перевода (ТП) может и должно строиться на основе строгих (формализованных) методов анализа.

Объектом исследования послужили три перевода на эстонский язык отрывка из поэмы Маяковского "Владимир Ильич Ленин" под условным названием "Партия" ("Слова /у нас,/ до важного самого, /... мы говорим -/партия,/ подразумеваем -/Ленин").

Переводы из Маяковского представляют для нас особый интерес с точки зрения точности перевода. С одной стороны, в силу специфических особенностей стихотворного языка Маяковского, он труден для перевода (об этом писал сам Маяковский: "Переводить стихи - вещь трудная. ... Переводить мои стихи особенно трудно еще и потому, что я ввожу в стих обычный разговорный язык... Подобные стихи понятны и остроумны, только если ощущаешь систему стиха в целом и почти непереводимы, как игра слов"²). С другой стороны, именно эти особенности предоставляют переводчику большую свободу, позволяют экспериментировать на своем родном языке, не сковывают его выбор рамками строгой метрической схемы.

Всеми исследователями отмечается важность слова в поэзии Маяковского. "Поэзия Маяковского есть поэзия выделенных слов по преимуществу", - писал Р.О. Якобсон еще при жизни поэта. "Освобождение поэтического слова от нивелирующей степени классических размеров дало каждому слову смысловую самостоятельность. (...) Поэтому в стихе Маяковского нет случайных, нейтральных в смысловом отношении слов, которые вводятся в

метрические стихи только для "сохранения" размера"⁴, - утверждают и современные исследователи.

Особое внимание Маяковский уделял рифмующимся словам: "Я всегда ставлю самое характерное слово в конец строки и достаю к нему рифму во что бы то ни стало".

Все вышесказанное дает нам основание провести анализ точности/вольности перевода знаменательных слов и - отдельно - рифм, как наиболее важных слов в поэзии Маяковского.

Методика сравнительного анализа ТО и ТП на основе сопоставления знаменательных слов (методика, исходящая в своих основных положениях из идеи, предложенной М.Л. Гаспаровым⁶) была нами подробно изложена в статье "О возможностях оценки качества перевода"⁷. Наряду с существительными, глаголами, прилагательными и наречиями, подсчитывались также и местоимения, поскольку в поэзии Маяковского они играют весьма существенную роль. Результаты подсчетов приведены в приложении.

В первой таблице показывается соотношение слов ТО и ТП по всем знаменательным словам и отдельно - по рифмующимся. Вторая таблица содержит показатели точности (ПТ), вольности (ПВ) и так называемый абсолютный показатель (АП = ПТ - ПВ) в процентах, также по всем знаменательным и рифмующимся словам.

Как видно из таблицы, АП II (АП рифмующихся слов) у всех переводчиков выше, чем АП I (АП знаменательных слов). Особенно разительно различие в переводе У. Лахта (АП I - 29 % и АП II - 72 %).

Из 37 рифмующихся слов оригинала всеми переводчиками точно переведено 22, причем четыре из них - "жена", "не изменит", "партия" и "Ленин" - даны в рифме.

Ключевой строфой отрывка, несомненно, является последняя, начинающаяся словами "Партия и Ленин -/ близнецы-братья ...". Если в остальном в переводах зачастую встречаются текстуральные совпадения, то эту строфу каждый переводчик перевел по-своему и расхождения эти весьма любопытны.

Именно в последней строфе роль рифмующихся слов особенно велика. Они несут основную семантическую нагрузку, что усиливается соотносительностью слов "братья" - "партия", "ценен" - "Ленин". Понятно, что здесь перед переводчиками встает весьма сложная задача - нужно, с одной стороны, по возможности точнее передать семантику слов "братья" и "ценен", а с другой - найти рифму к словам "partei" и "Lenin" (кото-

рые всеми переводчиками поставлены в рифму). У. Лахт и Ф. Котта рифмуют местоимение "neid" /"их", имеется в виду "близнецы-брatья"/ - "partei". Кярнер решил пожертвовать рифмой ради точности перевода и рифмует "kaksikvennad" /близнецы-брatья/ - "partei". Рифма "ценен" - единственная из всех 37 рифм оригинала, не переведенная точно ни одним из переводчиков. Вообще, вся строка "Кто более/матери-истории ценен?" оказалась сложной для перевода: ср. подстрочники - "великой задаче служит мать-история" у Кярнера, "их/ вместе видит история на арене соревнования" у Котта и "Кто более из них служит истории?" у Лахта. Ближе всех к смыслу оригинала оказался У. Лахт, но он второй раз ставит в рифму местоимение "neist" ("из них") и рифмует его со словом "Leninist". Этот выбор никак нельзя признать удачным, ведь Маяковский редко ставит в рифму местоимение. Ф.Котта с "Lenin" рифмует "vdiastluse areenil", а Я. Кярнер "teenib" ("служит").

Вторая половина строфы у Маяковского построена на повторах. Точнее всех структуру оригинала передал Кярнер, но прибавления "on" ("есть") и "ja" (связка "и") нарушают лаконизм и гармонию Маяковского. У Котта ничего не прибавлено, но почему-то переставлены слова в последней строке (получается в подстрочном переводе "думаем о партии, говорим - Ленин"). У. Лахт изменил грамматическое лицо говорящего: вместо "мы" - "я", что противоречит замыслу Маяковского. На уровне перевода слов интересно отметить, что если слово "подразумевает" всеми переведено "mõtleme", то к слову "говорим" каждый нашел свой собственный эквивалент. У Кярнера "ütleme", что ближе к "сказать", у Котта "kõneleme", что является однокоренным с эстонским словом "речь" и имеет некоторый оттенок официальности. Лахт дал перевод "räägime", что ближе всего к русскому "говорим".

Как видим, каждый перевод этой последней строфы имеет свои достоинства и недостатки (как и все переводы в целом) и характеризует переводческий метод в целом каждого из переводчиков. Ближе всех к тексту оригинала оказывается перевод Кярнера, который явно стремится к наиболее точной, исчерпывающей передаче содержания, что приводит к увеличению общего количества знаменательных слов П по сравнению с Т0 (особенно прилагательных). Иной подход к тексту отличает переводческий метод Лахта: сохраняя лаконизм и ясность поэтического стиля Маяковского, он вносит значительные лекси-

ческие изменения в ПП, но при этом сохраняет максимальную приближенность к ТО в области рифмуемых слов как наиболее значимых.

Таким образом, полученные путем подсчетов результаты могут быть использованы как в критике перевода, так и в переводческой практике, поскольку оптимальный перевод возможен только при учете достоинств и недостатков предшественников.

Примечания

1. Ревзин И.И. Современная структурная лингвистика. Проблемы и методы. - М., 1977. - С. 241.
2. Маяковский В.В. Собр. соч.: В 12 т. - М., 1978. - Т. 12. - С. 142.
3. Якобсон Р.О. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. - Берлин, 1923. - С. 107.
4. Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. - М., 1970. - С. 166.
5. Маяковский В.В. Собр. соч. - Т. 10. - С. 236.
6. Гаспаров М.Л. Подстрочник и меры точности // Теория перевода и научные основы подготовки переводчиков. Материалы всесоюзной научной конференции. Ч. I. - М., 1975. Метод использован В.В. Настопкиене в ее кандидатской диссертации "Литовская поэзия в русских переводах" (Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. - Вильнюс, 1982).
7. Salupere S. Tõlke kvaliteedi hindamise võimalustest // Проблемы типологии, перевода и рецепции поэтического текста. Труды по метрике и поэтике. (Уч. зап. ТГУ, вып. 709). - Тарту, 1985.

Приложение
Таблица I

Автор текста	Все знаменательные слова					Р и ф м ы				
	сущ.	гл.	прил.+ нар.	место-имен.	общее	сущ.	гл.	прил.+ нар.	место-имен.	общее
Маяковский	74	24	27	18	143	23	3	11	1	37
Кярнер	72	26	38	24	160	13	9	13	1	36
Котта	79	30	24	24	157	22	5	6	4	37
Лахт	78	27	23	16	147	23	3	9	2	37

Таблица 2

Автор перевода	Все знаменательные слова										Р и ф м ы										
	Существ.			Глаголы			Прил.+нар.			Местоим.			Общее			Общее			Р - р*		
	ПТ	ПВ	АП	ПТ	ПВ	АП	ПТ	ПВ	АП	ПТ	ПВ	АП	ПТ	ПВ	АП	ПТ	ПВ	АП	ПТ	ПВ	АП
Кярнер	86	7	79	46	42	4	50	30	20	78	61	17	72	25	47	81	13	68	41	24	17
Котта	79	20	59	54	37	17	56	44	12	72	56	16	70	31	39	78	16	62	24	24	0
Лахт	66	27	39	46	21	24	48	30	18	56	50	6	59	30	29	78	6	72	38	16	22

* Рифма переведена рифмой.

SISUKORD - CONTENTS - СОДЕРЖАНИЕ

J. Talvet. Immobility and Dynamics of the Baroque	3
Ю. Тальвет. Неподвижность и динамика барокко. Резюме ..	28
Вяч. Вс. Иванов. К проблеме происхождения древне- греческого гексаметра	29
М. Лотман. Гексаметр в поэтических системах ново- европейских языков	40
E. Kraut. Quantity and Stress in Estonian Hexameter ...	76
Э. Краут. Квантитет и ударение в эстонском гексаметре. Резюме	98
М. Гаспаров, М. Лотман, П. Руднев, М. Тарлинская. Проблемы стиховедения в работах Я.Р. Пыльдмяэ	99
A. Tamme. Formal Variants of Estonian Blank Verse	116
А. Тамме. Формальные вариации белого стиха на эстонском языке. Резюме	130
С.В. Савченко. Стихи Леонида Мартынова и русский стих второй половины XX века	131
С. Салупере. К вопросу точности перевода	141

Ученые записки Тартуского государственного университета.
Выпуск 780.

ДИНАМИКА ПОЭТИЧЕСКИХ СИСТЕМ.

Труды по метрике и поэтике.

На английском и русском языках.

Резюме на русском языке.

Тартуский государственный университет.

ЗССР, 202400, г.Тарту, ул.Дликоэли, 18.

Ответственный редактор В. Талвет.

Подписано к печати 5.06.1987.

МВ 05887

Формат 60x90/16.

Бумага писчая.

Машинпись. Ротапринт.

Учетно-издательских листов 8,92. Печатных листов 9,25.

Тираж 600.

Заказ № 544.

Цена 1 руб. 30 коп.

Типография ТГУ, ЗССР, 202400, г.Тарту, ул.Тийги, 78.