

Е. А. Гришина,
К. М. Корчагин,
В. А. Плунгян,
Д. В. Сичинава

Поэтический корпус

*в рамках Национального
корпуса русского языка:
общая структура
и перспективы
использования*

Поэтические тексты исторически не являлись объектом лингвистического анализа. Однако в последние десятилетия в лингвистике произошли изменения, способствующие осознанию важности поэтических текстов для изучения языка в целом. Это связано с развитием таких направлений, как поэтика, поэтический корпус, поэтический анализ и др. В настоящее время поэтические тексты рассматриваются как важный источник информации о языке и культуре. Они содержат богатый материал для изучения грамматики, лексики, синтаксиса, стилистики и других языковых явлений. Кроме того, поэтические тексты являются важным элементом культуры и искусства, отражающим творческие способности человека.

Поэтические тексты интересны не только специалистам по поэтике; это — один из важнейших источников для изучения языка в целом,

как в синхронии, так и в диахронической ретроспективе и перспективе. Но, хотя особая роль этого типа текстов для общей теории языка никогда не оспаривалась (а в русской традиции особое внимание к ним поддерживается не только выдающимися художественными достоинствами русской поэзии и её особой значимостью в русской культуре в целом, но и авторитетом Р. О. Jakobsona, Ю. М. Лотмана, В. Н. Топорова, М. Л. Гаспарова и других филологов), на практике далеко не всегда исследователи языка использовали этот материал в том объеме и с такой полнотой, как он того заслуживает. Отчасти это объясняется трудоемкостью обработки поэтических текстов

и их неравномерной доступностью. Создатели Национального корпуса русского языка с самого начала понимали важность присутствия в нем представительного электронного массива поэтических текстов, однако особая сложность разметки этих текстов была причиной того, что работа над поэтическим корпусом началась не сразу, а лишь после того, как основной корпус (прозаические художественные и нехудожественные тексты), достигнув более ста миллионов словоупотреблений, уже прочно «стоял на ногах» и основные принципы метатекстовой и морфологической разметки стали более или менее ясны.

Сложность создания корпуса поэтических текстов была также связана с тем, что с самого начала его составители ставили две задачи, ни одной из которых не хотелось жертвовать в ущерб другой: этот корпус должен был обеспечивать как потребности исследователей *русского языка*, так и потребности исследователей *русской поэзии*, в том числе стиховедов, заинтересованных в изучении формальных особенностей русского стиха — метрики, ритмики, каталектики, рифмы, строфики и т. п. Последнее по существу означало создание некоторого предварительного варианта универсального электронного метрического справочника по всей русской поэзии — ресурса, о создании которого мечтало не одно поколение стиховедов и отсутствие которого по-прежнему существенно тормозит теоретические исследования русского стиха. (Добавим в скобках, что и в мировой практике, насколько нам известно, доступных аналогов таких электронных ресурсов пока не существует.) Конечно, данная задача несколько выходила за рамки базовой корпусной деятельности, так как корпус предоставляет в основном средства для быстрого поиска примеров, а в случае поэтического корпуса речь шла о средствах для детальной формальной классификации самих текстов, т. е. стихотворений, — но тем привлекательней эта задача нам казалась, когда мы наконец приступили к ее решению. Кроме того, существенного противоречия с идеологией Национального корпуса русского языка здесь не было — ведь и в основном корпусе для близких целей существует метатекстовая разметка, пусть и менее детальная, чем метрическая разметка поэтических текстов, принятая нами. В любом случае, русские поэтические тексты было бы нецелесообразно включать в Национальный корпус русского

языка «на общих основаниях», т. е. с точно той же системой разметки, которая была разработана для прозаических текстов (художественных и нехудожественных). Поэтому первым шагом в создании поэтического корпуса стала разработка детальной системы разметки по формальным параметрам стиха — эта работа в каком-то смысле продолжается и в настоящее время, так как включение всё новых поэтических текстов неизбежно заставляет вносить в действующую разметку определенные коррективы.

Интенсивная работа над поэтическим корпусом (далее просто Корпус) в рамках Национального корпуса русского языка началась в феврале 2006 г. В разработке общей концепции Корпуса и разметке поэтических текстов активно участвовали все авторы настоящей статьи; в обсуждении специальных терминов, описывающих отраженные в Корпусе основные параметры русского стиха, принимали участие также Н. В. Перцов и Т. В. Скулачёва. Специальное программное обеспечение для проекта, позволившее автоматизировать существенную часть разметки поэтических текстов, было разработано А. Е. Поляковым и Т. А. Архангельским. Значительная работа по формированию и разметке текстов Корпуса на разных этапах была выполнена также Т. А. Архангельским, С. Ю. Белозёровой, Н. К. Богомоловой, Д. А. Ивановой, Б. В. Ореховым, М. С. Рачинской, Д. А. Эршлером и рядом других лиц. Предварительную подготовку электронных версий части текстов (сканирование и вычитку) обеспечили А. С. Кулёва и Е. Н. Ловля. Общее руководство проектом осуществляет В. А. Плунгян¹.

Корпус был открыт для свободного доступа на сайте Национального корпуса русского языка (<http://www.ruscorpora.ru/search-poetic.html>) в декабре 2006 г. и в настоящее время находится в стадии активного пополнения и усовершенствования. На момент написания данной статьи (середина 2008 г.) Корпус включает в себя поэтические произведения 48 авторов, созданных в период от сере-

¹ Работа по созданию поэтического корпуса финансировалась в рамках проекта «Создание новых подкорпусов Национального корпуса русского языка» (руководитель В.А. Плунгян), входящего в программу ОИФН РАН «Русский язык, литература и фольклор в информационном обществе», а также гранта РГНФ 08-04-12127в «Создание информационной системы 'Корпус русской поэзии'» (руководитель Н.В. Перцов).

дины XVIII до начала XX века (общим объемом ок. 2 млн словоупотреблений); в ближайшее время планируется расширить Корпус за счет поэтических текстов середины XX века и основного русского песенного фонда, а в последующем приступить к обработке современных русских поэтических текстов (созданных как в России, так и за ее пределами).

Ниже в разделе 1 будет подробно описана принятая в настоящее время в Корпусе система «специальной» разметки (т. е. разметки, учитывающей параметры стиха). По всем этим параметрам в корпусе возможен поиск (например, можно найти все строки трехстопного дактиля с женской клаузулой, все стихотворения, написанные дактилем с парной рифмовкой, все сонеты, написанные между 1820 и 1880 гг., и т. д., и т. п.). Не следует забывать, что наряду со «специальной» разметкой в Корпусе, естественно, функционирует и основная, в целом совпадающая с разметкой прозаических текстов (таковы ряд базовых параметров метаразметки, включающих сведения об авторе и дате создания текста, а также морфологическая² и семантическая разметка). С принципами основной разметки можно ознакомиться подробнее на сайте Национального корпуса, а также в сборнике статей [Плунгян (ред.) 2005]. В разделе 2 будут рассмотрены некоторые возможные способы использования поэтического корпуса для решения лингвистических задач, в разделе 3 — примеры решения стиховедческих задач с помощью Корпуса.

² Тексты поэтического корпуса получали морфологическую разметку в автоматическом режиме, поэтому в настоящее время грамматическая омонимия в этих текстах не снята. Отметим, что коррекция грамматической разметки поэтических текстов является нетривиальной задачей и требует отдельных усилий, так как эти тексты богаты грамматическими архаизмами, грамматическими инновациями и иного рода нестандартными формами. В частности, по-видимому, приходится признать предельно сложной (если вообще доступной) для поэтического текста возможность автоматического снятия грамматической омонимии и соответствующего построения статистических моделей (что, в общем, не составляет принципиальной проблемы для подавляющего большинства прозаических текстов). Впрочем, некоторые — хотя и ограниченные — возможности автоматизации процесса снятия морфологической неоднозначности предоставляет акцентологическая разметка Корпуса, см. об этом статью Е.А.Гришиной об акцентологическом корпусе в настоящем сборнике.

1. Принципы специальной разметки поэтических текстов

Охарактеризуем основные параметры специальной разметки поэтических текстов, которые дополняют основную разметку текста — прежде всего, метаразметку. Напомним, что метаразметка (сокращение от «метатекстовая разметка»), как видно уже из её названия, относится *ко всему тексту*, и при задании поиска по ней ищутся целые тексты, из которых формируется подкорпус. Соответственно, большинство разбираемых ниже помет приписывается поэтическому тексту в целом. По ходу изложения приводится также ряд помет, приписываемых тем или иным фрагментам текста (строкам, словам и т. п.).

1.1. Автор и сопутствующие параметры

Указание автора текста в поэтическом корпусе обладает рядом особенностей по сравнению с основным корпусом. Прежде всего это связано с традицией обозначения автора стихотворного произведения в случае сомнительной атрибуции. (Такая проблема, безусловно, стоит и для некоторых прозаических текстов, однако по ряду причин — возможно, в силу относительно меньшей полноты представленности прозы XVIII—XIX вв. в Национальном корпусе — практически незаметна вне поэтического корпуса.) В принципе, логически возможны несколько вариантов, каждый из которых реализован в Корпусе:

- Произведения с *сомнительным* авторством имеют помету *dubium* (это значительная часть текстов, публикуемых в собрании М. Лермонтова, А. Григорьева и др. авторов, особенно раннего периода).
- Произведения с *коллективным* авторством, когда лишь часть соавторов известна по именам, имеют обобщенную помету, обозначающую членов этого коллектива (напр., «Пушкин А. С. | лицейсты» для стихотворения «Гауншильд и Энгельгард...»). Этот случай весьма редок.
- В случае, когда оригинальное произведение народное, автор считается *обобщенным* (это характерно для некоторых песенных текстов, т. к. собственно фольклорный материал пока не включается в Корпус систематически).
- В случае, когда автор скрывается за *инициалами* и расшифров-

ка их либо неизвестна, либо они являются постоянным творческим псевдонимом поэта (как у К. Р. — вел. кн. Константина Константиновича [Романова]), в Корпусе указываются инициалы. К этому случаю примыкает такой, когда псевдоним, под которым выступает автор, является постоянным и полностью заменяет собой настоящее имя в творческой деятельности (так, Андрей Белый не будет отмечен как Б. Н. Бугаев).

- Наконец, в случае полной *анонимности* указывается, что автор *неизвестен*. Разумеется, это значение релевантно лишь для авторских произведений — в случае условно народного текста помета будет другой (см. выше).

Важным расширением приведенной выше классификации является реализуемое в Корпусе указание на переводной характер поэтического текста. В разные периоды существования русской поэтической традиции переводы то приближались к оригинальному творчеству поэта-переводчика, то отдалялись от него. Восприятие перевода как оригинального текста наблюдалось в конце XVIII — первой четверти XIX века, когда, например, Н. И. Гнедичем была переведена «Илиада» (опубл. 1829 г.), являющаяся на тот момент наиболее объемным (вместе с «Телемахидой» В. К. Тредиаковского) памятником русского гекзаметра — метра, долгое время являвшегося единственным образцом регулярного тонического стиха в русском стихосложении. В силу такого взаимопроникновения переводного и оригинального творчества, Корпус по возможности включает (хотя и в ограниченном объеме) переводные тексты. Для облегчения сравнительных исследований в Корпусе, кроме имени автора русского текста (= переводчика), указывается также автор оригинального текста (в принятом в академических изданиях формате) и язык, с которого был выполнен перевод³. Это представляет потенциальный интерес для стиховедения; так, метрический репертуар переводов из силлабо-тонической поэзии (английской или немецкой), где обильно представлены трехсложные метры, а позже и дольники, иной, чем из силлабической (французской или польской), где господствует условная передача этих размеров двусложными метрами, не говоря уже о переводах из античной

³ Определенный интерес здесь могут представлять случаи, когда перевод был осуществлен не с языка оригинала, а с другого перевода.

или восточной метрики специфическими условными «размерами» и «строфикой подлинника». Переводы ряда конкретных поэтов (например, П.-Ж. Беранже или Г. Гейне) имеют в русской традиции определённые стиховые особенности (не обязательно восходящие к оригиналу). Все эти наблюдения, в принципе известные стиховедам, поддаются уточнению на конкретном материале.

1.2. Название произведения

Для поэтического текста всегда, кроме авторского названия (если оно есть)⁴, указывается первая строка (*incipit*). Если произведение является частью более крупного текстового единства (цикла, авторской книги стихов), определяются параметры *цикл* или *книга* соответственно. Для циклов стихотворных произведений фиксируется порядок произведения в цикле (в общем случае); для авторских книг стихов указывается год издания.

1.3. Дата написания произведения

Дата определяется в формате *гггг.мм.дд* (месяц и день факультативны). Встроенность поэтического корпуса в основной не позволяет учитывать более тонкие случаи датировок текстов, принятые в академических изданиях (напр., «1914, <1934>», где первая дата — авторская дата первой редакции произведения, а вторая — год издания окончательной редакции; или сомнительные датировки), — все подобные случаи недифференцированно считаются неточными датировками и в таком виде фигурируют в Корпусе. В этом случае, как и во многих других, Корпус не претендует на то, чтобы заменять научные издания текстов, к которым исследователь по необходимости должен обращаться — он лишь помогает быстро ориентироваться в большом массиве разнородных текстов для поиска нужной информации.

⁴ В ряде исключительных случаев авторские названия могут в разметке несколько модифицироваться; таковы, в частности, развёрнутые названия од Ломоносова, которые в целях читаемости поисковой выдачи сокращаются (полный их вариант оставлен в тексте) или названия вида «Ему же» (с отсылкой к названию предыдущей эпиграммы или послания; так называются, в частности, многие послания Фета), которые, напротив, «раскрываются» («Великому князю Константину Константиновичу»).

1.4. Жанр

Естественным образом, поэтический корпус имеет свою систему жанров, отличающуюся от системы жанров художественной прозы. Основные жанры, выделяемые в Корпусе: стихотворение, поэма, пьеса, роман в стихах, кинофильм⁵. Стихотворение, далее, может иметь большое число дополнительных жанровых помет: акростих, баллада, басня, надпись, ода, пародия, песня, посвящение, послание, элегия, стихотворение в альбом, эпиграмма, эпитафия и др. Пьесы также делятся на трагедии, комедии, водевили и т. д. Из нестандартных «поджанров» стихотворных текстов отмечаются «отрывок» (в случае незаконченного стихотворения или соответствующего авторского указания), «цикл» (если произведение является частью цикла) и «перевод» (в том числе и вольный). Чтобы избежать многочисленных проблем, связанных с размытостью жанровых критериев, приписывание жанра тому или иному произведению осуществляется, главным образом, на основе авторской экспликации его жанровой природы — например, как элегии помечаются преимущественно те стихотворения XVIII—XIX вв., которые имеют авторский подзаголовок «элегия». Исключения составляют некоторые очевидные случаи, особенно характерные для поэзии классицизма (оды и послания XVIII—начала XIX вв., эпитафии, песни, акростиhi и т. д.), когда жанровая принадлежность произведения имеет четкие формальные корреляты в самом стихотворном тексте.

1.5. Собственно стиховая разметка

Одним из важнейших (и в настоящее время далеко не полностью изученных) параметров стиха является метр, поэтому метрической разметке в Корпусе уделено особое внимание; достаточно подробную разработку получают и другие формальные параметры стиха, тесно связанные с метром, — строфика, клаузула, рифма и др. Ниже каждый из этих параметров охарактеризован отдельно.

1.5.1. Метр

В Корпусе определены все «стандартные» *силлабо-тонические*

5 Сюда относятся все фильмы, основой которых послужили стихотворные драмы, например, «Собака на сене», «Гусарская баллада» и нек. др.

метры: ямб (Я; стопа 01), хорей (Х; 10), анапест (Ан; 001), амфибрахий (Аф; 010), дактиль (Д; 100)⁶.

В Корпусе также предусмотрены специальные пометы для особых дополнительных типов силлабо-тонических метров: пеонов, пентонов и «гиперпентонов», которые, в общем случае, могут быть описаны через классический набор двух- и трехсложных метров.

Пеоном называется метр на основе четырехсложных стоп. В зависимости от того, на какой слог приходится схемное ударение, различают пеон I (1000), II (0100), III (0010) или IV-й (0001). Строка двусложного метра может совпадать по форме с одним из пеонов, однако это остается фактом ритмики, а не метрики до тех пор, пока всё стихотворение не написано таким образом; именно в этом случае в Корпусе указывается дополнительная помета «пеон N», где N — номер пеона.

Другим типом силлабо-тонических метров являются метры с пятисложными стопами (*пентоны*; пятидолники в др. терминологии). Пентоны, аналогично пеонам, могут иметь 5 вариантов в зависимости от расположения схемного ударения, но в Корпусе они представлены недифференцированно вследствие общей маргинальности этой формы и частого смешения одних вариантов этой группы метров с другими⁷. При всем сказанном, пентон III довольно часто употребляется в поэзии XIX в., особенно в творчестве А. Кольцова и его подражателей (не случайно другое название этого варианта пентона — «кольцовский пятисложник»). В XX в. встречаются отдельные опыты использования других типов пентона (в частности, у Г. Шенгели, Д. Андреева, Ю. Левитанского). В крайне редком случае, когда мы имеем дело с шестисложной (и более) стопой, стихотворение получает дополнительную помету *гиперпентон*. Опыты гиперпентонов единичны в русской поэзии (у того же Д. Андреева); часто этот метр смешивается с акцентным стихом, к которому тяготеет за счет увеличенных междуударных интервалов.

В силлабо-тонических метрах могут наблюдаться *перебои*, т. е. отсутствие в некоторой стопе схемного ударения при наличии

⁶ «0» соответствует слабому месту стопы, «1» — сильному (о различии сильных и слабых мест подробнее см. ниже).

⁷ Примеры такого смешения приводятся, например, в [Квятковский 1966].

в той же стопе сверхсхемного⁸, как в оде А. Радищева «Вольность» (1783): «Преступник власти, мною данной! / Вещай, злодей, мною венчаный...». В номенклатуре Корпуса принято, что перебои (если они не урегулированы) являются фактом ритма, а не метра, но в силу их важности для восприятия стиха они отмечаются среди прочих так называемых «дополнительных параметров» стихотворения (см. ниже). Таким образом, единичный перебой может быть отмечен как признак, принципиальный для текста в целом.

Несиллабо-тонические метры (с переменным слоговым объемом междуиктовых интервалов) имеют помету *тонический*, вместе с которой указывается конкретный тип тонического метра: *дольник* (Дк), *тактовик* (Тк), *акцентный стих* (Ак), *свободный стих* (= *верлибр*; Вл), (*стопный*) *логаэд* (Л), *гекзаметр* (Гек) и *пентаметр* (Пен). Поскольку не все из этих терминов имеют в современном стиховедении единообразную трактовку, поясним, что имеется в виду (классификация тонических метров в основных чертах совпадает с той, что была предложена в работах М. Л. Гаспарова, напр. в [Гаспаров 2001]).

Дольником называется метр, допускающий переменный междуиктовый объем в 0–2 слога. В классической работе [Гаспаров 2001] предлагалось различать дольники «на трехсложной» (междуиктовые интервал 1–2) и «на двусложной» основах (междуиктовый интервал 0–1). В Корпусе эти два подтипа дольника объединены в один, обладающий «усредненной характеристикой» как первого, так и второго. Это обобщение оказалось необходимо, в частности, из-за наличия множества «переходных форм» между первым и вторым типом (см. подробнее также [Плунгян 2008]). Тем не менее сама возможность такой расширенной интерпретации следует из определения М. Л. Гаспаровым обоих этих типов как вариантов дольника.

Вслед за М. Л. Гаспаровым мы относим *гекзаметр* к тонической метрике [Гаспаров 2001]. Русский гекзаметр — это шестииктный дольник с нулевой анакрусой, женской клаузулой и междуударными интервалами в 1–2 слога (в «расшатанных» гекзаметрах В. Жуковского и А. Фета встречается и нулевой интервал). *Пентаметр*

⁸ Простое наличие сверхсхемного ударения в Корпусе специальным образом не отмечается.

употребляется практически только в элегическом дистихе. Он представляет собой (вопреки названию) также 6-иктный дольник с нулевой анакрусой, но с мужским цезурным усечением после 3-го икта и мужской клаузулой. У гекзаметра и элегического дистиха (Гекбж+Пенбм), как у наиболее семиотизированных метров, имеются т. н. «дериваты», т. е. метры, которые сохраняют с ними значительную формальную и семантическую общность, отличаясь при этом некоторыми параметрами [Гаспаров 1990]. Так, существует 6-иктный дольник с амфибрахической анакрусой (напр., «Циклоп» Н. Гнедича), 5-иктный дольник с нулевой анакрусой и женской клаузулой («Инвалид Горев» П. Катенина; генезису этого метра М. И. Шапир, именно его называвший «пентаметром», в своё время посвятил объёмную работу [Шапир 1994/2000]), и др. Такие тексты могут иметь помету «дериват гекзаметра», наряду с более конкретным указанием на их метрическую форму.

Тактовик допускает переменные междуиктовые расстояния в 0–3 слога. Для *акцентного стиха* характерны неограниченные переменные междуиктовые расстояния. Разноиктный нерифмованный акцентный стих по существу неотличим от свободного стиха,.

Свободный стих (верлибр), тем самым, в Корпусе примыкает к тоническому стихосложению, так сказать, в «рабочем порядке»: к текстам, написанным свободным стихом, применяются те же методы анализа, что и для тонических метров. Это позволяет автоматически фиксировать слоговый объём и количество иктов в подобных текстах, что представляется ценным для исследователя, так как создает базу для уточнения типологии форм свободного стиха⁹.

(Стопным) *логаэдом* называется метр, для которого характерно фиксированное расположение иктов и междуиктовых интервалов в строке (при этом в строке есть по крайней мере одна пара неравных интервалов, что отличает логаэды от регулярных силлабо-тонических размеров, пеонов и пентонов). Часто стопные логаэды выступают в регулярных сочетаниях с другими стопными логаэдами или силлабо-тоническими метрами (как в имитациях античной лирики), образуя, таким образом, *строчный логаэд*. Под понятием стопного логаэда, таким образом, объединяется потенциально от-

⁹ Одна из таких типологий, выполненная задолго до начала работы над Корпусом, представлена, например, в книге [Орлицкий 2002].

крытое множество метров; в Корпусе для каждого стопного логаязда приводится его метрическая формула и традиционное название (если оно есть). Напр., стихотворение Ф. Сологуба «Не стоит ли кто за углом?..» получает разметку «логаязд 2*1*2*0» и формулу Лзм; звёздочки означают ударные слоги, цифры в середине формулы—междударные интервалы, в начале—анакрису, в конце—клаузулу (если она постоянна).

В случае «расшатанной» тонической метрики, т. е. тогда, когда стихотворение в целом написано одним тоническим метром, но имеет строки, которые не могут быть расценены как его ритмические варианты (например, тактовик в дольнике, акцентный стих в тактовике и дольнике), присутствующие в стихотворении метры указываются через запятую (например, «Аф, тонический | Дк, Тк»—данная запись означает, что в стихотворении имеются строки, написанные регулярным амфибрахием, а также строки тонических метров—дольника и тактовика). Отметим, что каждой строке стихотворения, написанного тоническим метром, приписана ее ритмическая схема (*Вхожу́ я в тёмные хра́мы*—Дкзж 1*1*2*1, *Неожиданны́й аквило́н*—ДкЗм 2*4*0). В ближайшем будущем это позволит организовать поиск по конкретным ритмическим формам строки, а не только по стихотворению в целом (соответственно, подобные пометы будут «действовать» не на уровне метаразметки, а на уровне фрагментов текста).

Отдельно рассматриваются силлабические метры (С), т. е. такие, мерой стиха в которых выступает непосредственно слог. В русской поэзии XVII—нач. XVIII вв. до реформы Тредиаковского-Ломоносова такие метры были крайне распространены (под польским влиянием), потом появлялись лишь спорадически. Известны позднейшие силлабические опыты С. Шервинского («Стихи об Италии»), А. Тарковского, А. Цветкова и др. авторов. В Корпусе в настоящее время имеется небольшой массив ранней силлабической поэзии первой половины XVIII в. (таких авторов, как А. Кантемир, ранний В. Тредиаковский).

Перечисленные метры могут быть различным образом преобразованы за счет т. н. *цезурных эффектов*. Напомним, что *цезура*—это «постоянный словораздел внутри строки, повторяющийся из стиха в стих и облегчающий восприятие его ритма» [Гаспаров 2001].

Цезура становится метрическим фактором, когда на границе полустиший, разделенных цезурой, слоги наращиваются (= *цезурные наращения*) либо, наоборот, усекаются (= *цезурные усечения*). Сам факт наличия цезурных эффектов отмечается как дополнительный параметр стихотворения; при это указывается «основной» метр, а формула с учетом цезурных эффектов фиксируется в поле «формула». Например, в девяностые годы XIX в. вошел в моду четырехстопный ямб с цезурным наращением типа *Я2ж~Я2жм*, ранние образцы которого встречались еще у А. Сумарокова (первые опыты у М. Лохвицкой, И. Анненского, Ф. Сологуба, З. Гиппиус и особенно у К. Бальмонта, которым наследуют И. Северянин и ранняя М. Цветаева; см. подробнее [Bailey 1971] и [Плунгян 2005]). Надо отметить, что цезурные эффекты наблюдаются далеко не только в силлабо-тонических стихотворениях: так, цезурное усечение является обязательным элементом элегического дистиха (в строке пентаметра)¹⁰, встречается в некоторых дериватах гексаметра [Гаспаров 1990] и в некоторых типах дольника.

В дальнейшем в Корпусе предполагается с помощью программных средств отмечать и регулярную цезуру, не сопровождающуюся метрическими эффектами на границах полустиший. Особенно важно это для тех размеров, в которых цезура становится фактом метра, а не ритма (александрийский стих, цезурированный тип пятистопного ямба, «классическая» русская силлабика XVII-XVIII вв.).

От всех перечисленных «регулярных» типов стиха в Корпусе отделен т. н. гетерометрический стих, который указывается в случае, если стихотворение написано нерегулярно чередующимися строками различных силлабо-тонических метров, как двусложных, так и трехсложных (может быть, с редкими вкраплениями тонических строк). Такой тип устройства стихотворного текста в модернистской поэзии характерен, например, для В. Хлебникова и позднего А. Белого, но встречается также и у более ранних авторов (например, у М. Лермонтова, Ф. Тютчева, А. Фета и Вяч. Иванова; ср. близкое понятие «гетероморфный стих» у Ю. Б. Орлицкого [2005]). Для каждого подобного текста эксплицитно указывается

¹⁰ Следует отметить интересный пример «переменных» цезурных эффектов в тоническом стихотворении Вяч. Иванова «Аттика и Гиляя» (1908), обнаруженный при работе над Корпусом.

перечень метров, в нем встречающихся (напр., *гетерометрия* | *Ан, Д, Х, Я*). Пример гетерометрического стиха (Д. Самойлов):

Хзж : В первую неделю
Д2ж : Остекленели
Я2м : Глаза воды.
Ан2ж : Во вторую неделю
Д2ж : Закоченели
 <...>

Фактически под ярлыком *гетерометрия* в Корпусе объединяется целый спектр переходных метрических форм. Так, отрывок, приведенный в качестве примера, допускает, в принципе, и тоническую интерпретацию (Дк1, 2ж, м с переменной анакрусой); большинство примеров гетерометрии из «коротких» (2–3 стопных) силлабо-тонических строк укладывается в формулу 2-иктного тактовика. Определенные подобным образом поздние тексты А. Белого стремятся, скорее, к свободному стиху, и гетерометрия в них возникает за счет малой длины строк (не случайно М. Л. Гаспаров [2001] определял подобные тексты А. Белого как «рифмованный свободный стих»). Применительно, в частности, к текстам В. Хлебникова М. Л. Гаспаров первоначально предлагал говорить о так называемой «сверхмикрополиметрии» (в отличие от просто «микрополиметрии» — непредсказуемого чередования не строк, а четверостиший разного метра, также широко представленного у Хлебникова или в т. н. «стихе Маяковского»), а М. И. Шапир [1997/2000] уже прямо использовал для «версификационной структуры, в которой основным фактором ритма становится метрическая непредсказуемость каждой следующей строки» слово «микрополиметрия», хотя подобная терминология, может быть, не совсем правомерно сближает этот тип текстов с «классической» полиметрией, которая имеет другую семиотику и прагматику. Впоследствии Гаспаров отказался от такого сближения и назвал обсуждаемый тип стиха «смешанными метрами» [Гаспаров 2001: 134–135] и указал, что «термина для них пока нет». «Гетерометрия», как представляется, удачно заполняет эту лакуну.

Формула гетерометрического стиха (параметр «формула», см. ниже) включает все метры, встречающиеся в стихотворении, пе-

речисленные в алфавитном порядке. Например, для формулы приведенного отрывка — *Ан2,Д2,ХЗ,Я2ж,м*.

Все перечисленные метры могут разными способами чередоваться в стихотворении. Естественным образом можно выделить *регулярное* и *нерегулярное* чередование, которые в Корпусе описываются по-разному. При этом существуют переходные формы, где глобальная регулярность сочетается с локальной нерегулярностью, и наоборот.

В случае, когда наблюдается *регулярное* чередование разных силлабо-тонических метров, параметр «метр» содержит все перечисленные в алфавитном порядке через знак '+' метры, участвующие в чередовании (представление об истинном порядке следования метров можно получить, обратившись к параметру «формула»). Случаи регулярного чередования различных метров называются *строчными логаядами* [Гаспаров 2001]; в Корпусе предусмотрена возможность поиска по текстам такого типа, так как все они содержат дополнительную помету «строчный логаяд».

Отметим, что, вопреки распространенному заблуждению, элементом строчного логаяда может быть не только силлабо-тонический, но и тонический и даже силлабический метр. Похожий круг явлений (с некоторыми оговорками) М. Л. Гаспаров объединял под названием *расшатанного логаяда*, однако в Корпусе это обозначение не используется, так как объединяет по крайней мере три различных группы явлений: участие тонических метров в чередовании с силлабо-тоническими и стопными логаядами, единичные деформации схемы чередующегося стопного логаяда и смешанные виды чередований (см. ниже).

Кроме регулярного чередования существует *нерегулярное* чередование метров. Показателем нерегулярного чередования метров в Корпусе служит знак запятой (','), через которую в алфавитном порядке перечисляются метры, встречающиеся в стихотворении.

В Корпусе подобным образом оформляются несколько различных классов случаев:

- Единичные отклонения от регулярного метра (напр., в массиве ямбов встречается отдельная хореическая строка). Для выде-

ления подобных случаев используется также дополнительная помета *нарушения анакрusy*.

- Случаи (нерегулярной) *переменной анакрusy* (приписывается соответствующая дополнительная помета). Для силлабо-тониче-ски этот параметр используется в том случае, когда вступающие в чередование метры имеют одинаковое количество слогов в стопе — хорей и ямб, дактиль и анапест и т. д. (в противном случае, как правило, усматривается *гетерометрия*). Для тониче-ских метров этот параметр является важным способом разгра-ничения двух множеств тонических текстов — с постоянной или переменной анакрusой. Для гетерометрического стиха помета «переменная анакруса» не используется, так как переменный характер анакрusy является одним из необходимых условий его существования, возникая естественным образом при свободном чередовании метров разной природы. В случае, когда помета отсутствует и метр не гетерометрический, анакруса в стихотво-рении постоянна.
- Для тонических метров: присутствие в стихотворении строк, ритмически совпадающих с одним из силлабо-тонических мет-ров (или с гекзаметром — наиболее семиотизированным тониче-ским метром). Необходимо отметить, что подобные совпадения отмечаются только в том случае, если строки совпадают с пол-ноударными формами известных силлабо-тонических метров¹¹. Это обстоятельство позволяет единообразно отображать число иктов в строке, не смешивая их со «стопностью» неполноудар-ной ритмической формы некоторого силлабо-тонического мет-ра (особенно это касается двусложных метров), в свою очередь, являющегося ритмической формой рассматриваемого тониче-ского метра.

Надо отметить, что во многих случаях (особенно в коротких тек-стах) трудно установить границу между *переменной анакрusой* и *нарушением* регулярной анакрusy. Для разрешения подобных конфликтов тексты, в которых отклонений от регулярности анак-рusy встречается меньше 25%, всегда получают помету «*нарушения*

¹¹ Включая пеоны (= I Пе...IV Пе), которые в прочих случаях считаются рит-мическими вариациями двусложных силлабо-тонических метров.

анакрусы». Подчеркнем техническую природу этого решения, тем не менее, широко распространенного в стиховедческой практике.

Менее многочислен класс смешанных случаев, в которых наблюдаются сочетания урегулированной и неурегулированной последовательности метров. В качестве примера можно привести стихотворение И. Никитина «Песня бобыля» (1858), в нечетных строках которого наблюдается анапест, а в четных — свободное чередование хоря и амфибрахия (таким образом, формула стихотворения $Ан2м + Аф2, ХЗж$). В Корпусе чередования такого рода расцениваются как строчные логоаэды.

От различных типов чередований отделяется полиметрия, т. е. ситуация, когда в произведении нерегулярно чередуются крупные, метрически несоизмеримые строфические фрагменты. Каждый из таких фрагментов при этом описывается как отдельное произведение; при этом метрически несоизмеримые части произведения (= полиметрические фрагменты) разделяются знаком '#', а всё произведение имеет дополнительную помету «*полиметрия*». В качестве примера приведем отрывок из «Песни радости» В. Бенедиктова (перевод из Ф. Шиллера):

Радость! Ты искра небес; ты божественна,
 Дочь Елисейских полей!
 Мы, упоенные, входим торжественно
 В область святыни твоей.
 Все, что разрознено светским дыханием,
 Вяжешь ты братства узлом;
 Люди там — братья, где ты над сознанием
 Легким повеешь крылом.

Х о р

Всем — простертые объятия!
 Люди! Всех лобзаем вас.
 Там — над звездным сводом, братья,
 Должен быть отец у нас.

Метр этого текста будет описан как « $Д \# Х$ »; аналогично описываются остальные параметры произведения. Заметим, что полиметрия указывается не только в случае присутствия разных *метров*, но и в случае изменения других параметров стихотворения (стопности, строфики и т. д.). Напр., смена пятистопного ямба на четырехстоп-

ный будет обозначена как «5 # 4» (при сохранении всех прочих параметров).

С пометой *полиметрия* связана помета *полиметрический фрагмент*, обозначающая локальную (по сравнению с общим объемом произведения) вставку иной метрической структуры (например, «Песня девушек» в романе «Евгений Онегин» или «Стихи на добродетель Хлои» в поэме «Душенька» И. Богдановича).

1.5.2. Строфика и графическая строфика

Строфа — это «группа стихов, объединенных каким-либо формальным признаком, повторяющимся периодически» [Гаспаров 2001]¹². Чаще всего таким признаком является рифма и/или клаузула, но могут быть использованы и другие параметры. Например, чередование клаузул не учитывается при определении строфики alexandрийского стиха, где это чередование существует в силу так называемого правила альтернанса [там же]: считается, что строфика alexandрийского стиха 2, а не 4, как можно было бы подумать, ориентируясь только на чередование клаузулы; точно так же в тексте, написанном октавами при соблюдении правила альтернанса, с попеременным началом от мужского и женского стиха (как в «Домике в Коломне» Пушкина или у Л. Мей), параметр строфы имеет значение 8, а не 16.

Если в стихотворении нет явно выраженного деления на строфы (т. е., например, имеется вольная или однородная клаузула и/или вольная рифмовка), то стихотворение считается астрофическим (помета «*строфика 0*»).

В качестве значения параметра «строфика» для каждого стихотворного текста указывается длина строфы и ее традиционное обозначение (если оно существует): напр., «3 | *терцина*» или «8 | *октава*».

¹² Данное определение строфы, возможно, не является формально безупречным (так, весьма темпераментная критика его содержится в работе [Шапир 2001/2000]), но для целей нашего изложения именно оно представляется наиболее простым и ясным. Заметим, впрочем, что в определение строфы, предлагаемое самим Шапиром, практически точно укладывается то, что называется в нашем корпусе «графической строфой»; параметры графической строфы в случае отличия от «периодической» строфики регулярно помечаются и доступны для поиска (см. ниже).

В Корпусе используются следующие терминологические обозначения для строф:

моностих (*целостное* однострочное произведение, отличное от однострочного *отрывка* из гипотетически более крупного текста)

александрійский стих (Я6 с медианной цезурой и парной рифмовкой вида *аа ББ вв ...*)

газелла (двустушия с рифмовкой *аа ха ха ...*, часто с редифом)

нона (9 строк вида *абабаба вв*)

одическая строфа (10 строк вида *абаб ввгддг*)

октава (8 строк вида *абабаб вв*)

онегинская строфа (14 строк вида *АБАБ ВВгг ДееД жжс*)

сицилиана (8 строк вида *абабабаб*)

сонет (14 строк вида *абба абба ввг ддд* или *абба абба ввгв дд* или с иной схемой рифмовки);

венок сонетов (совокупность 14-ти сонетов, последняя строка каждого из которых повторяется в первой строке следующего; из этих строк складывается 15-й сонет—**магистрал**). Помета **венок сонетов** дается дополнительно при каждом сонете, входящем в веночек (строфика: *14 | сонет | веночек сонетов*)

деформированный сонет (14 строк, воспроизводящих схему рифмовки сонета, но в нарушенном порядке, напр., *абба баб ввгв дддв*)

терцина (периоды из 3 строк вида *аба бвб ввг г*)

триолет (8 строк на две рифмы вида *абаа абаб* и др. схемами рифмовки; одинаковы строки 1,4,7 и 2,8)

рондель (13 или 14 строк с рифмовкой *абба абаб аббаа(б)*; одинаковы строки 1,7,13 и 2,8, (14))

рондо (15 строк с рифмой *аабба аббр ааббар*, где *р*—рефрен; порядок рифм нередко нарушается)

рубаи (4 строки с рифмовкой *ааха*)

баллада (8 строк рифмовки *абаб бвбв* или 10 строк рифмовки *абабб ввгвг*; последняя строка каждой строфы повторяется как рефрен; три строфы на одни и те же рифмы; в заключении баллады— полустрофа-посылка)¹³.

¹³ Не путать с балладой как жанром эпического стихотворения (у Жуковского и далее); он помечается омонимичной пометой «баллада», но в поле «жанр».

спенсерова строфа (8 строк с рифмовкой *абабббввв*).

сапфическая строфа (нерифмованный строчный логаяд из трех логаядических строк вида $2*1*2*1*1$ и четвертой заключительной строки $0*2*1$, т. е. Д2ж). Пример (М. Волошин):

Обнимáет сёрдце покрóбность. Тíхо...
Мысли зáмирают. В саду́ масли́на
Простира́ет ветви к слепóму нёбу
Жёстом рабýни...

алкеева строфа (нерифмованный строчный логаяд из двух строк вида $1*1*1*2*2$, одной строки Я4ж и одной строки $0*2*2*1*1$). Пример (С. Парнок):

И впрямь прекра́сен, юноша стрóйный, ты:
Два с́иних со́лнца по́д бахромóй ресниц,
И кúдри тёмнострóйным вихрем,
Лáвра славнéй, нежный лик венча́ют.

Строфы, образованные от традиционных строф, определяются как их *дериваты*. При этом получающиеся строфы должны сохранять *существенное* формальное сходство со своим прототипом. Деривативный характер строфики обозначается в дополнительных параметрах произведения. Встречаются дериваты сонета, онегинской и одической строф, октавы, элегического дистиха.

Для всех строф в дополнительных пометах фиксируется наличие *белой строки*, т. е. регулярной нерифмующейся строки в схеме со сложной рифмовкой (*абаб х* и т. п.). Список используемых в Корпусе строф открыт, и при обнаружении более редких типов, имеющих специальные терминологические обозначения, он пополняется.

В случае, когда представлена регулярная или однократная комбинация разных строф (напр., $4+3+2—4+3+2—...$ или $4+3$), строфика произведения определяется как *сложная*. В значительной части случаев это позволяет существенно упростить описание произведения. Особенно это касается песен, в которых куплет и припев (= рефрен) имеют разную строфическую структуру. При этом наличие *рефрена* отражается в дополнительных параметрах стихотворения. Там же отражается факт наличия *редупликации*, т. е. случай регулярного и предсказуемого совпадения либо одних

и тех же строк полностью («Я люблю кровавый бой, / Я рождён для службы царской! / Сабля, водка, конь гусарской— / С вами век мне золотой! / Я люблю кровавый бой, / Я рождён для службы царской!», где после каждого катрена повторяются первые две его строки), либо части строки, не содержащей рифмы («Слыхали ль вы за рощей глас ночной <..> Слыхали ль вы? <...> Встречали ль вы? <...> Вздохнули ль вы?..»).

В Корпусе предусмотрено описание нескольких типов нарушения регулярной строфики. Так, в дополнительных параметрах произведения отражается факт наличия *усеченной строки* (т. е. более короткой, чаще всего финальной, строки без рифмы), как «Но если...» в стихотворении А. Пушкина «Ненастный день потух...». *Холостая строка*, т. е. одиночная, часто конечная строка, лишенная рифмы при наличии регулярной рифмовки, также отмечается в дополнительных пометах. Там же отмечается наличие *коды*, т. е. одиночной заключительной строки сверх строфической схемы (пятая строка в стихотворении, написанном катренами; 15-я строка в сонете, чаще всего называемая кодой традиционно, и т. д.). Остальные случаи объединяются как *нарушения строфики* в дополнительных пометах к произведению (например, в пушкинском «Домике в Коломне», написанном октавами, кульминационная строфа, описывающая бегство «кухарки», содержит 7 строк).

Отдельно описывается графическое членение стихотворения (с помощью пробельных строк и других приемов). Этот параметр, называемый «*графическая строфика*», становится особенно важным при обращении к свободному стиху, где графическая строфа (*строфоид* в данном контексте) является основным способом членения текста на отрезки более крупные, чем строки. Но и в других случаях несоответствие «структурной» и графической строфики может быть важной формальной особенностью стиха. Он принимает следующие значения:

- *мнимая проза* — случай типа «Песни о буреви́стнике» М. Горького, многих текстов И. Эренбурга или М. Шкапской (в современной поэзии этот прием встречается чаще), когда в регулярном, в том числе рифмованном, стихе отсутствует графическая разбивка на строки;

- *парцеллированная строфика* имеет место, если строки регулярного стиха графически разбиты на меньшие отрезки (включая так наз. «лесенку»);
- графическая строфика 0 указывается, если пробельные строки отсутствуют;
- графическая строфика вида N или $N+M$ указывается, если пробельные строки разбивают стихотворение на *регулярные* отрезки, *не совпадающие* с собственно строфами;
- *вольная* графическая строфика наблюдается, если пробельные строки есть, но их распределение нерегулярно.

Если распределение пробельных строк совпадает с делением на обычные строфы (как в большинстве случаев), параметр «графическая строфика» не определяется.

1.5.3. Клаузула

Клаузула — это «группа заключительных слогов в стихе, начиная с последнего ударного¹⁴ слога» [Квятковский 1966]. В Корпусе клаузулы обозначаются следующим образом:

м — мужская (*сирéнь*; 0 послеударных слогов)

ж — женская (*сирéни*; 1 послеударный слог)

д — дактилическая (*сирéневый*; 2 послеударных слога)

г — гипердактилическая (*сирéневая*; 3 и более послеударных слога)

Если чередование клаузул регулярное и на протяжении произведения не нарушается нигде, то в параметре «клаузула» указывается один цикл клаузулы (в общем случае *строфа*, но в случаях, когда соседние строфы имеют разную клаузулу в силу правила альтернанса — две строфы). Выглядит это следующим образом: «клаузула регулярная | мддм» (или «ммжж», или «жжм жжжжм», и т. п.)

Если в чередованиях клаузул нет закономерности, клаузула всего произведения считается *вольной* и оформляется: «клаузула вольная | ж, м» (или «г, д, ж, м» и т. п.).

¹⁴ Точнее, сильного — но случаи безударного последнего икта в русской поэзии маргинальны, хотя и существуют, порождая, в частности, некоторые типы разноударной рифмы (ср. наблюдения в [Шапир 1990/2000: 96-97] и [Гаспаров 2001: 70-72]).

1.5.4. Рифма

Если стихотворение нерифмованное, параметр «рифма» (в данном контексте эквивалентный понятию «схема рифмовки») принимает значение 0. Если рифмовка *регулярная*, то указывается ее тип и схема, где рифмующиеся строки обозначаются русскими буквами по порядку с начала алфавита. При этом разным рифмам соответствуют разные буквы русского алфавита, напр., *абба вгг вдд*. Обозначение мужских строчными буквами, а женских и (гипер)дактилических—заглавными (по типу *аБаБ*) в Корпусе не практикуется, т.к. эта информация задается параметром «клаузула» (см. выше). Корпус использует стандартную номенклатуру схем рифмовки:

- **монорим** (одна рифма на всё стихотворение).
- **перекрестная** | *абаб или абабаб*, и т. д.
- **парная** | *аа*
- **тройная** | *ааа*
- **скользящая** | *абв абв или абвг абвг*, и т. п.
- **охватная** | *абба*
- **четная** | *хаха*
- **нечетная** | *ахах*
- **затянутая** | *абааб или аббаб или аабаб*, и т. п. (т. е. любая пятистрочная строфа на две рифмы)
- **цепная** | *аабв ббгв ггде ддже или абав бвбг вгвд...*, т. е. случай, когда рифма соединяет каждую строфу со следующей (не только попарно, как, например, в скользящей рифмовке). Подобная схема рифмовки наблюдается прежде всего в терциях (*аба бвб вгв...*), но встречается также и в строфах другого строения.
- Два случая нерегулярных рифм:
 - **спорадическая** (рифмуются только некоторые строки, причем нерегулярным образом).
 - **вольная** (используются разные виды рифмовки, но в нерегулярном чередовании).

Регулярная схема рифмовки, для которой не выработано специальное обозначение, определяется как «сложная»:

- **сложная** | *абабаб вввбб или абав вбв*, и т. п.

Именно этот тип в основном и обеспечивает разнообразие схем рифмовок в Корпусе.

Кроме обозначения схемы рифмовки в Корпусе предусмотрена фиксация качества некоторых разновидностей рифм, имеющих «маркированное» употребление в русской поэзии:

- При *тавторифме* внешний облик рифмующихся слов полностью совпадает (при регулярном полном совпадении *строк* или их начал усматривается *редупликация*; см. выше).
- При *омонимической рифме* внешний облик рифмующихся слов совпадает, но отличаются их грамматические характеристики: *дали* ^{V, praet., pl.} ~ *дали* ^{N, acc., pl.} (как у Ф. Сологуба в стихотворении «Мне боги праведные дали...»).
- *Монотонная рифма* повторяется во всех строфах стихотворения («Двадцать две рифмы» А. Сумарокова). Также этот параметр всегда определен для такой полутвердой формы, как *газелла*.
- *Внутренняя рифма* отмечается при наличии регулярной внутренней рифмы, т. е. рифмы, затрагивающей разделенные цезурой полустипхи; ср. «*Но в заветной броне | он сидит на коне...*».
- Отмечается *разноударная рифма* типа *ярко ~ яблоко*.
- При *составной рифме* со словом рифмуется сочетание знаменательных слов, типа *Полюстрова ~ полюсь, трава* (Л. Мей).
- *Ассонансом* (в узком смысле) называется рифма с совпадением ударных гласных и различием опорных согласных типа *тебе ~ росе, сирени ~ метели*.
- *Диссонансом* — рифма с совпадением опорных согласных и различием ударных гласных типа *ночь ~ туч, сирени ~ герани*.
- *Корневая рифма* — это рифма, предполагающая созвучие предударных звуков слова типа *горе ~ гóлос ~ гóда* и отсутствие или ослабление созвучия заударных. Такой тип рифмовки наиболее характерен для поэзии 1950–70-х гг.
- Отмечается очень редкий случай *начальной рифмы*, т. е. такой, при которой рифмуются начальные слова строк, напр.: «*Верили мы в неверное, / Мерили мир любвию...*» (З. Гиппиус).

1.5.5. Мера стиха

В Корпусе принимается, что тексты, относящиеся к разным системам стихосложения, имеют разные *меры* стихотворных строк.

Для силлабической системы мерой строки выступает *слог*, для тонической — *икт* (сильное место в стихе, чаще всего совпадающее с ударением), для силлабо-тонической системы мерой выступает *стопа*, которую можно неформально определить как множество слогов с фиксированной позицией для икта¹⁵.

Независимо от характера мер стиха в Корпусе различаются три возможных случая организации их последовательности внутри стихотворения:

- Если все произведение написано с количественно *постоянной* мерой, то оно характеризуется числом мер в строке. Напр., стихотворение А. Пушкина «Я помню чудное мгновенье...» имеет меру (стопность) — 4, сатиры А. Кантемира меру (число слогов) — 13, а стихотворение А. Блока «Вхожу я в темные храмы...» меру (число иктов) — 3.
- Если стихотворение написано постоянным N-мерным размером, но содержит строки, написанные M-мерным размером, количество которых мало по сравнению с длиной всего стихотворения, то это отмечается специальным образом. Напр., для четверостишия Пушкина «В нем пунша и войны кипит всегдашний жар, / На Марсовых полях он грозный был воитель, / Друзьям он верный друг, красавицам мучитель, / И всюду он гусар» мера (стопность) определяется как 6(3). Если в тексте (особенно в поэмах и длинных стихотворениях) встречается несколько подобных отклонений от «основной» меры N, то это оформляется в виде N(M,K).
- Мера считается *регулярной*, если чередование строк, имеющих количественно разную меру, имеет закономерный характер. Напр., баллада В. Жуковского «Светлана» («Раз в крещенский вечерок/Девушки гадали...») имеет регулярную меру (стопность) 4+3.
- Мера считается *вольной*, если стихотворение написано с коли-

¹⁵ Более обстоятельно теория мер стиха изложена в первом разделе книги [Шапир 2000].

тиве эта информация будет доступна для поиска (иными словами, пользователь сможет получить все строки Я5, а не все стихотворения, где такие строки есть—пусть даже наряду с Я4 или Х5).

1.5.7. Зона рифмовки

В рифмованных произведениях в Корпусе выделяется так называемая *зона рифмовки*. Левая граница зоны рифмовки—последний словораздел перед последним иктом в строке, правая—конец строки (то есть это клаузула, расширенная до ближайшего словораздела):

Я мира не узнал в отливѣ их | сиянья –
 Казалось, предо мной открылся мир | чудѣс;
 Он их лучами цвел; и блеск всего | созданья
 Был ответ образов, светивших мне с | небѣс.

А. Одоевский

В этой строфе в зону рифмовки попадают словоформы *сиянья* / *чудес* / *созданья* / *небес*.

Специально отметим, что в Корпусе предусмотрен поиск (лексический и/или морфологический и/или семантический) только внутри зоны рифмовки, что позволяет получать интересные лингвистические результаты (см. ниже) и исследовать русскую рифму как в синхронном, так и в диахроническом аспекте.

1.5.8. Икты (сильные места)

В зависимости от того, какой метр приписан данному произведению, с учетом типа клаузулы, в каждой строке силлабо-тонического произведения автоматически с помощью знака грависа (`) размечаются сильные места (*икты*):

Наш журналист себѣ промышлѣл пѡпугая,
 Он дѡморощенный, птенѣц родногѡ края,
 Он врѣт не зная чтѡ, как пѡпугаи врѣт:
 Но ѡт замѡрскагѡ туземца ѡтличая,
 Егѡ не Пѡпинькѡй, а Пыпинькѡй зовѣт.

П. Вяземский

Знак грависа был выбран по следующим причинам: 1) в нормальном случае ударение в слове всегда совпадает с сильной долей, но сильная доля не обязательно совпадает с ударением, поэтому обозначение сильных долей в стихе с помощью стандартного знака

ударения (акута) дезориентировало бы исследователя; 2) гравис позволяет различить те случаи, когда автор (издатель) стихотворного произведения по тем или иным причинам обозначает в стихотворении ударность того или иного слова, от расставленных разработчиками Корпуса обозначений иктов:

“Акт пёрвый”: тубный глас, гром пушек, барабаны,
Кровавая война, сраженье, вопли, раны...

Вдали кладбище, гошпиталь...

“Второй акт”: дождь, гроза, растрепанная печаль

По сцене бегает и водит за собою

Своячка голода с сестрицею чумой...

П.Вяземский

Безусловно, гравис как обозначение икта имеет тот серьезный недостаток, что обычно в лингвистических работах он обозначает побочное ударение (кроме того, в русских поэтических текстах встречаются иноязычные слова с орфографическим грависом, которые тоже несут на себе икты русского стиха—*He raspеваеть: Ma dov'è* [Пушкин], где слог *ma*—не требующий орфографического грависа в итальянском—попадает под сильное место ямба так же, как и слог *-v'è*). Но поскольку в поэтических текстах побочное ударение не обозначается, разработчики Корпуса сочли для себя возможным пойти на нарушение этого узуса.

2. Типы лингвистических задач, которые можно ставить и решать на материале Корпуса

2.1. История русского ударения

Как известно, расстановка сильных долей в стихе может косвенно свидетельствовать о современных автору акцентологических нормах. Именно поэтому исследователи русского ударения в этих целях широко используют материалы, предоставляемые русской поэзией (это фактически основная область, в которой показания поэтических текстов давно и систематически привлекаются в лингвистике). Поэтический корпус дает возможность заниматься этой проблемой целенаправленно, минимизируя затрачиваемые усилия.

Приведем пример такого использования поэтического корпуса.

Возьмем для иллюстрации слово *счастливый*. Согласно словарям (см. [Зализняк 2003] и др.), современное ударение здесь таково:

- полная форма—ударение суффиксальное (*счастлі́вый*)
- краткая форма—ударение корневое (*сча́тлив*) и допустимо ударение суффиксальное (*счастлі́в*), но суффиксальное ударение воспринимается как устаревшее.

Согласно историко-акцентологическим исследованиям (см. [Зализняк 1985]), первоначальная система ударения здесь была такова: и в полном прилагательном, и в кратком ударение было корневым: *сча́тливый* (как *уча́тливый*), *сча́тлив* (как *уча́тлив*).

Позже, однако, произошло опрощение основы, она стала восприниматься не как приставочно-корневой комплекс (*с-* + *част-*), а как первичный корень (*счаст-*), в результате ударение, согласно законам русской акцентологии, стало падать на суффикс *-лив-* (как в *говорли́вый*, *бережли́вый* и под.). В результате возникла новая система ударения (и в краткой, и в полной формах): *счастлі́вый*, *счастлі́в*.

Таким образом, теоретически существуют четыре возможные акцентологические пары.

Формы	Современная система	?	Первоначальная система	Новая система = современная устаревающая система
Полная	<i>счастлі́вый</i>	<i>сча́тливый</i>	<i>сча́тливый</i>	<i>счастлі́вый</i>
Краткая	<i>сча́тлив</i>	<i>счастлі́в</i>	<i>сча́тлив</i>	<i>счастлі́в</i>

Анализ материала, представленного в Корпусе, показывает, что в первой половине XIX века реально зафиксировано функционирование двух систем ударений: 1) новой (*счастлі́вый/счастлі́в*) и 2) современной (*счастлі́вый/сча́тлив*).

Таким образом, две системы, в которых вместо нового ударения *счастлі́вый* употребляется старое ударение *сча́тливый*, в XIX веке уже неактуальны.

Обратим внимание на тот факт, что то распределение ударений, которое мы назвали новым, совпадает с распределением ударений, которое в современном языке считается устаревшим.

Налицо некоторое противоречие: казалось бы, новая система ударений (*счастлі́вый/счастлі́в*), возникшая в результате распада старой системы (*сча́тливый/сча́тлив*), и должна восприни-

маться как современная. Она же, напротив, воспринимается как устаревшая.

Как известно, в случае, если в какой-то точке акцентологической системы имеет место реальное колебание ударения, у пользователей языка появляется потребность каким-то образом мотивировать различие в ударении одной и той же формы, приписать разным ударениям тот или иной смысл — грамматический, синтаксический, семантический, стилистический или какой-то иной. При этом синтаксические функции кратких и полных прилагательных в русском языке настолько различны, что язык при малейшей возможности использует акцентологические средства для подчеркивания этих различий, что, очевидно, приводит к возникновению мотивированности акцентологического противопоставления.

Суффиксальное ударение полного прилагательного *счастлі́вый* в начале XIX века, как видим, уже победило, поэтому за кратким прилагательным стало закрепляться корневое ударение *сча́тлив*, что позволило максимально акцентологически подчеркнуть существующее синтаксическое противопоставление полного и краткого прилагательного.

Объяснить, почему новая система ударений стала восприниматься в современном языке как устаревшая (или устаревающая) поможет схема распределения новой и современной схем ударения по поэтам первой половины XIX века:

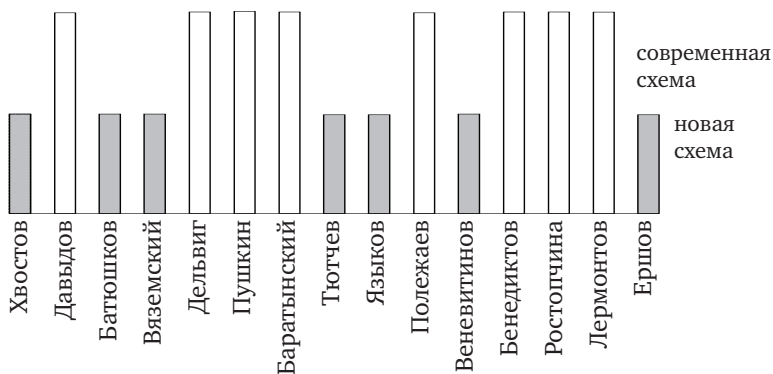


Рис. 1. Распределение новой и современной схем ударения по поэтам первой половины XIX в.

На приведенной схеме можно видеть, что поэты, родившиеся в 18 веке (Д. Хвостов, К. Батюшков, П. Вяземский), используют новую систему ударения (*счастлѳвыѳй/счастлѳв*). Анализ словоупотреблений в баснях И. Крылова показывает, что он тоже предпочитал новую систему *счастлѳвыѳй/счастлѳв*.

А уже А. Дельвиг, А. Пушкин, Е. Баратынский, родившиеся в самом конце XVIII века, демонстрируют нам вполне оформленную современную систему ударений с противопоставлением краткого и полного прилагательного (*счастлѳвыѳй/счѳстлив*).

Поскольку именно творчество А. Пушкина и поэтов пушкинского поколения повлияло на формирование современного русского литературного языка, то в результате такого распределения систем ударения по поэтам новая система (*счастлѳвыѳй/счастлѳв*) начинает восприниматься как старая, характерная для XVIII века, а система *счастлѳвыѳй/счѳстлив* используется как стилистически никак не отмеченная, нейтральная.

Что это так, доказывает правая часть схемы, где мы видим четкое разделение поэтов на две группы — с одной стороны, те, кто пользуется современной системой ударений (А. Полежаев, В. Бенедиктов, Е. Ростопчина, М. Лермонтов), с другой стороны, те, кто склонен использовать новую систему, которая в данный момент уже воспринимается как старая, архаичная, — Ф. Тютчев, Н. Языков, Д. Веневитинов, П. Ершов, т. е. поэты, известные как архаисты, или стилизующиеся под архаику.

Таким образом, уже для Ф. Тютчева и Н. Языкова новая система, предпочитаемая и совершенно нейтральная для Д. Хвостова, И. Крылова, К. Батюшкова и П. Вяземского, становится средством стилизации «под старину», и аналогичным образом воспринимается и сегодня.

Другой пример использования Корпуса для сходных нужд пунктирно изложен в работе [Корчагин 2008]¹⁶.

2.2. История русского произношения

Как уже упоминалось выше, разметка в Корпусе зоны рифмовки позволяет пользователям Корпуса производить семантические, мор-

¹⁶ Ср. также статью Е. А. Гришиной об акцентологическом корпусе в настоящем сборнике.

фологические, лексикологические и акцентологические исследования — как собственно русской рифмы, так и русского языка в целом. Помимо названных разделов лингвистики, зона рифмовки может быть использована для исследования истории русского произношения. Например, мы можем проанализировать, как складывалась история произношения ударного суффикса страдательных причастий прошедшего времени *ённый/енный* и *ён/ен*.

Априори представляется, что закономерность здесь должна быть простая — чем позднее написано произведение, тем чаще должен встречаться современный вариант *ённый/ён*, а не более «старый» вариант *енный/ен*.

Анализ причастий, попавших в зону рифмовки, показывает, однако, совсем другую закономерность. Выясняется, прежде всего, что для выбора между *ё* и *е* важно, краткое причастие или полное:

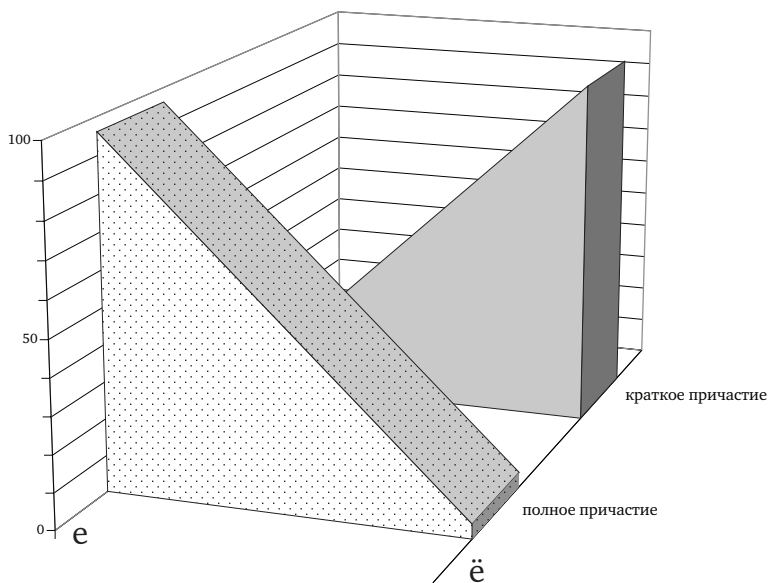


Рис. 2. Распределение *е/ё* в зоне рифмовки для кратких и полных причастий

Как видим, ситуация в распределении ё/е по полным и кратким причастиям фактически зеркальная. В полных причастиях на 167 примеров рифмы типа *бесценный/охлажденный* приходится только 5 точных примеров противоположной рифмы. Для кратких частей ситуация обратная: на 102 случая рифмы типа *занесён/сон* приходится только 4 случая противоположной рифмы.

Представляется сомнительным, чтобы такая система распределения е и ё по полным и кратким причастиям в стихотворной речи отражала реальное произношение. Скорее мы имеем дело с поэтично-прозаической диглоссией, когда для языка поэзии выбирается «возвышенный» (ориентированный на церковнославянский) вариант произношения с *-енный*, а в обыденной прозе мы в этой же точке, скорее всего, имеем дело с обыкновенным *-ённый*.

Форма \ Сфера	Поэзия	Проза
Полная форма Потенциально поэтическая форма	-енный	-ённый
Краткая форма Прозаическая форма	-ён	-ён

Обратим внимание, однако, на тот факт, что эта диглоссия затрагивала не все варьирующие точки системы, а лишь избранные: краткие причастия на *-ен*, по-видимому, в большинстве случаев не воспринимаются как несущие специфически «возвышенную» нагрузку, и поэтому для них и в стихах характерно прозаическое произношение *-ён*, а не *-ен* (подробнее о соотношении форм на *-енный/-ен* см. в работе [Бернштейн 1922:333, 340–341]).

2.3. История русской лексики

Уже на нынешнем этапе, хотя поэтический корпус пока еще очень невелик, можно сделать ряд интересных наблюдений над тем, как одни и те же процессы протекают в поэзии и в прозе. Так, например, продолжая разговор о поэтично-прозаической диглоссии, которая была упомянута в предыдущем параграфе, мы могли бы исследовать использование пары корней *хлад-* (церковнославянского,

неполногласного) и *холод-* (восточнославянского, полногласного) в поэзии и прозе XIX века. Для наглядности расположим полученный материал на рисунке 3.

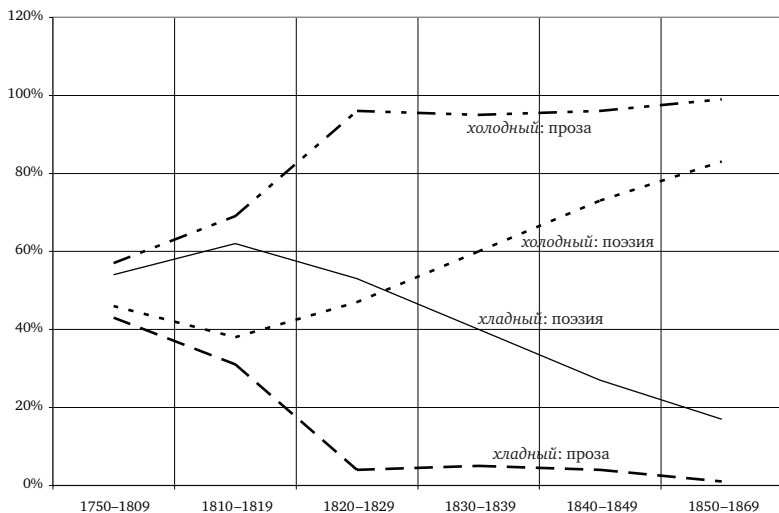


Рис. 3. Распределение «хладный/холодный» для поэзии и прозы

Как видим, для XVIII века и для первого десятилетия XIX века характерна практическая взаимозаменяемость этих корней, как в поэзии, так и в прозе, то есть выражение типа *хладная могила* было характерно как для поэзии, так и для прозы, и это же верно для выражения *холодная могила*.

В следующее десятилетие, 1810–1819, мы наблюдаем полярные отношения между языком поэзии и языком прозы в этой точке лексической системы: для прозы характерно словосочетание *холодная могила*, а для поэзии — *хладная могила*. Именно в этот период поэтическо-прозаическая диглоссия для пары *хладный/холодный* достигает своего максимума.

Диглоссия сохраняется и в следующем десятилетии, 1820–1829, но выглядит она уже немного по-другому: в прозе практически окончательно утверждается прилагательное *холодный*, а *хладный* сохраняется в стихотворных цитатах, стилизациях под поэтиче-

скую речь, религиозных и богословских текстах и в устойчивых выражениях типа *гладен и хладен, гладок и хладен*, и эта ситуация сохраняется и поныне.

Что касается поэзии, то она возвращается, по сути, к ситуации XVIII — начала XIX века, когда выражения *хладная могила* и *холодная могила* были практически равнозначны и в равной степени частотны, и выбор между ними осуществлялся, по-видимому, в соответствии с требованиями стихотворного размера или рифмы.

Начиная с 30-х годов XIX века поэзия повторяет путь прозы, т. е. количество выражений типа *хладная могила* неуклонно падает, и, соответственно, возрастает количество выражений типа *холодная могила*, однако обратим внимание на то, что расхождение между этими двумя ветвями в поэзии гораздо более плавное, чем в прозе, и даже в конце 60-х годов XIX века уровень использования в поэзии прилагательного *хладный* существенно выше прозаического.

Из рассмотренных данных становится очевидным, что любые лексикологические заключения по языку XIX века должны делаться с поправкой на то, для какого типа речи они верны, — для поэзии или для прозы.

3. ПРИМЕРЫ СТИХОВЕДЧЕСКИХ ЗАДАЧ, КОТОРЫЕ МОЖНО РЕШАТЬ ПРИ ПОМОЩИ КОРПУСА

Как уже было сказано, поэтический корпус является инструментом, предназначенным для изучения не только русского языка, но и русского стиха. Подавляющее большинство задач, актуальных для современного стиховедения, с помощью Корпуса можно решать эффективно и быстро: во многих случаях получение примеров с заданными свойствами, на сбор которых традиционными методами нужно затратить не один день работы, оказывается возможным буквально за секунды; в других случаях использование Корпуса по крайней мере существенно упрощает процедуру получения нужных примеров.

Ниже будут — сугубо в иллюстративных целях — рассмотрены некоторые возможности использования Корпуса в актуальных для современного стиховедения областях.

3.1. Синтаксис строки и словораздельные вариации размеров

Так называемые *ритмико-синтаксические клише*—это обусловленные ритмическим словарём русского языка (и в частности, русского поэтического языка) типовые синтаксические (и часто лексические) структуры стихотворной строки сходного метра, ритма и словораздельных вариаций [Гаспаров, Скулачёва 2004: 202–225]. М. Л. Гаспаров, предложивший этот термин, исследовал 4-ст. ямб «Евгения Онегина» («штампы» и «самоповторы» у Пушкина отмечали ещё в 1920-е такие разные люди, как О. М. Брик и В. Ф. Ходасевич) и 3-ст. хорей крестьянских поэтов XIX века (*Вот моя деревня, вот мой дом родной*); единообразие получившегося материала весьма примечательно. Корпус позволяет быстро находить строки с одинаковым частеречным наполнением и исследовать типовой синтаксис таких строк, их словораздельные вариации и выявлять подобные клише. Вот строчки 3-ст. амфибрахия (для простоты берём трёхсложный размер, для которого не стоит проблема ритма)¹⁷ с частеречным составом А А S, которые мы приводим по словораздельным вариациям (указано число слогов в слове, в последнем слове счёт ведётся до ударной константы), а внутри вариаций группируя по морфологическим и лексическим совпадениям. Заметна однотипность многих строк с одинаковыми словораздельными вариациями, есть лексические совпадения на одинаковых (*звуки у Лермонтова и Мея, рыбачьих у Мея и Толстого, светлая у Бенедиктова и Толстого, мирное у Мея и Бунина*) или смежных позициях в одинаковой вариации (*жителейский у Вяземского и Ершова*); любопытны множественные синтаксические и словесные автореминисценции у Бунина. Есть и семантические переключки внутри одинаковых словораздельных вариаций; насколько они случайны, а насколько диктуются традицией—покажут дальнейшие исследования, в том числе после пополнения Корпуса.

¹⁷ Ряд клишированных строк 3-стопного амфибрахия с иным синтаксисом приводится в соответствующей главе [Гаспаров 2000] (зачины эпики типа *По русскому славному царству*, с. 124–125, строки типа *Шумело Эгейское море*, с. 128, типа *Я вспомнил...*, с. 133–134, типа *Мне снилось...*, с. 135–136, ср. также не основанный на синтаксических стереотипах, но не менее блестящий «романтический» центон из позднесоветских поэтов, с. 147–148).

3-3-2

- Волшебный, картинный надрез [Бенедиктов В. Г. Люцерн («Дыша безмятежно и мерно...») (1858)]
- Родные, святые мечты!* [Толстой А. К. Богатырь («По русскому славному царству...») (1849?)]
- И вечный, напрасный упрек... [Ростопчина Е. П. Последнее слово («Сияет торжественно зала...») (1838.04.24)]
- И серый походный сюртук. [Лермонтов М. Ю. Воздушный корабль («По синим волнам океана...») (1840)]
- Он в *теплых, высоких галошах* [Толстой А. К. / Козьма Прутков (Подражание Гейне) («На взморье, у самой заставы...») (1854?)]
- На мягкой пуховой постели, [Лермонтов М. Ю. Тамара («В глубокой теснине Дарьяла...») (1841)]
- В убогой рыбацкой лачужке [Мей Л. А. «В убогой рыбацкой лачужке...») (1861)]
- Вдоль *мокрых рыбацких сетей* [Толстой А. К. «По гребле неровной и тряской...») (1840-1849)]
- Житейской мятежной пучины.. [Ершов П. П. В. А. Андронникову («Ты просишь на память стихов...») (1860)]
- И прочих житейских невзгод; [Вяземский П. А. Хорошие люди, 3 («Есть в людях сословье и третье...») (1862?)]
- Но *звонкой весенней слюдю* [Бунин И. А. Диза («Вечернее зимнее солнце...») (1903?)]

- И ясно речное стекло.* [Бунин И. А. На Днепре («За мирным Днепром, за горами...») (1896)]
- Да мило кривое окно.* [Бунин И. А. При дороге («Окно по ночам голубое...») (1911.01.28)]

4-3-1

- И странные, дикие звуки [Лермонтов М. Ю. Тамара («В глубокой теснине Дарьяла...») (1841)]
- И тихие, тихие звуки [Мей Л. А. «Когда ты, склонясь над роялью...») (1844)]
- И *многие светлые мысли.* [Толстой А. К. «Дождя отшумевшего капли...») (1840-1849)]
- Да крупные бурые ноги* [Бунин И. А. Михаил («Архангел в сияющих

латах...») (1919.09.13)]

Прозрачные тонкие пальцы. [Бунин И. А. Диза («Вечернее зимнее солнце...») (1903?)]

От жидкого майского блеска [Анненский И. Ф. Просвет («Ни зноя, ни гама, ни плеска...») (1906.05.17?)]

Июньская светлая—диво! [Бенедиктов В. Г. Светлые ночи («Не все-то на севере худо...») (1860)]

И стройное, мирное племя [Мей Л. А. «В убогой рыбацкой лачужке...» (1861)]

Далекое, мирное счастье! [Бунин И. А. На Днепре («За мирным Днепром, за горами...») (1896)]

По русскому славному царству [Толстой А. К. Богатырь («По русскому славному царству...») (1849?)]

Презренного, дикого века [Бунин И. А. «Мы сели у печки в прихожей...» (1917.09.30)]

Вечернее алое небо [Бунин И. А. На Днепре («За мирным Днепром, за горами...») (1896)]

Вечернее зимнее солнце [Бунин И. А. Диза («Вечернее зимнее солнце...») (1903?)]

Тяжелое зимнее море [Бунин И. А. Диза («Вечернее зимнее солнце...») (1903?)]

Задумчивый бронзовый дед! [Бенедиктов В. Г. Несколько строк о Крылове («Довольно и беглого взгляда...») (1855)]

3-4-1

Наш темный полуночный гроб. [Бунин И. А. «В окошко из темной каюты...» (1896)]

Громовый, убийственный свет!. [Ростопчина Е. П. Возврат Чацкого в Москву... / Стихотворение Цурмайера («Идея!!.. Великое слово!...») (1856)]

Пустая лазурная высь, [Бунин И. А. В цирке («С застывшими в блеске зрачками...») (1916.06.28)]

Сквозные хрустальные сени. [Бенедиктов В. Г. Светлые ночи («Не все-то на севере худо...») (1860)]

Нездешней мучительной страсти [Анненский И. Ф. Который? («Когда на бессонное ложе...») (1904?)]

4–2–2

Завистливой, тайной отравы [Ростопчина Е. П. На прощанье... («Вот видишь, мой друг, — не напрасно...») (1835)]

Демьяновой страшной ухи. [Бенедиктов В. Г. Несколько строк о Крылове («Довольно и беглого взгляда...») (1855)]¹⁸

Израильских сильных мужей [Мей Л. А. Еврейские песни, 7 («Кто это, ливаном и смирной...») (1856)]

3–2–3

Богатый лепной потолок [Ростопчина Е. П. Последнее слово («Сияет торжественно зала...») (1838.04.24)]

В лазурной пустой вышине [Бунин И. А. В цирке («С застывшими в блеске зрчками...») (1916.06.28)]

2–4–2

Стальной паровой стены. [Бунин И. А. «В окошко из темной каюты...» (1896)]

3.2. Деграмматизация рифмы

Поиск по зоне рифмовки помогает дать материал для исследования такой проблемы, как деграмматизация русской рифмы. Как известно, из «первого кризиса точной рифмы» [Гаспаров 2002: 94 и след.], начавшегося в эпоху Державина, русские поэты периода Жуковского и Пушкина вышли через сохранение точной рифмовки при отказе от преобладания рифмы грамматической и интенсивное использование морфологически разнообразных гнезд рифмовки. В [Гаспаров, Скулачёва 2004: 91–106] рассматривается история рифмы на *-ой* — самой частотной мужской рифмы в русском стихе. Можно рассмотреть историю и других рифм, например, женской рифмы *-али*, входящей в пятёрку самых популярных у ряда авторов XIX в. [там же]. Получив при помощи Корпуса список всех контекстов со словами на **али* и **яли* в позиции рифмы на протяжении столетия 1751–1850 гг. и отсеяв неженские окончания (например, рифмы на *вдали* или *выигрывали* — *отписывали* у Пушкина)

¹⁸ Ср. также из отрицательно окрашенных строк с такими словоразделами: *Московского злого жилья*. [Мандельштам О. Э. «Квартира тиха, как бумага...» (1933.11)]

по двадцатипятилетиям, можно подсчитать процент глагольных рифм (типа *гнали—раздували*). При этом в рифменных цепях длиннее двух звеньев (*печали—замечали—удержали*) учитываются все смежные пары рифм; не учитываются целиком повторяющиеся в стихотворении строфы или разные редакции одного и того же стихотворения с тождественными строками (но, например, оригинал и пародия учитываются отдельно). Для 1751–1775 годов процент глагольных рифм достигает 88%, единственное стандартно допустимое существительное в точной рифме с глаголом на *-али—печали* (оно и в дальнейшем будет лидировать по частоте среди таких слов), а кроме того, у И. Баркова в переводах сатир Горация используются словоформы *объедалы* (с заменой *и/ы*) и *малый* (то же плюс йотированная рифма, допускавшаяся как вольность). Период 1776–1800 гг. имеет ту особенность, что на него приходится басни И. Хемницера, уникального среди поэтов второй половины XVIII в. в том отношении, что он массово использует глагольные рифмы, почти на уровне Симеона Полоцкого [Гаспаров 2002: 94], у него 75% вообще всех женских рифм глагольные, а из рифм на *-али—*разумеется, 100%. Если включить в материал периода многочисленные рифмы Хемницера, то показатель глагольных рифм поднимается по сравнению с предыдущим на три пункта, до 91%, а если исключить—то настолько же падает, до 85%; очевидно, что эксперимент Хемницера, хотя и представляет интерес сам по себе, для практики поэтов этого периода не характерен. В этот державинский период появляются ещё две словоформы, допустимые в неглагольной рифме на *-али*: *стали* ‘металла’ и *скрижали*; в XIX веке они также будут занимать здесь ведущие позиции, вслед за *печали*.

Решающий поворот происходит в следующий период, в первой четверти XIX в., когда процент глагольных рифм резко снижается до 69% и появляются рифмы на *-али* между двумя существительными (впервые, по материалам Корпуса в текущем составе, у позднего Державина—*печали* : *из дали*) и вообще между неглагольными словоформами. Круг рифмующих слов резко расширяется, допускаются слова с энклитикой *ли* (*всегда ли, тогда ли, едва ли, я ли, та ли, для тебя ли*), новые субстантивные словоформы—*шали* (в «Руслане и Людмиле»), *дали* и *пищали*. Разрешается нарушение

зрительной рифмы и иканье в рифме (*фиале* у В. Кюхельбекера, *начале* у А. Полежаева; чуть позже, в 1830 году, такая рифма—*ругали : бокале*, правда, представляющая собой конъектуру, появляется и в пушкинском черновом послании Дельвигу), а также уже известные приёмы: замена на *ы* (*кораллы* у А. Нахимова, «низкого» поэта, как и Барков) и йотированная рифма (*сатурналий* у Н. Языкова).

1826–1850 гг.— время развития тенденций предыдущего периода не вширь, а вглубь; сильнее эксплуатируются средства, найденные первым поколением романтиков. Деграмматизация продолжается, доля глагольных рифм на *-али* падает до 59%. Всё большую роль в рифме играет словоформа *печали* (как и в предыдущем периоде, это естественно связывать с поэтикой романтизма). Новых неглагольных словоформ на этой позиции появляется меньше (*морали*, а также с всё распространяющимся иканьем—*зале, дале, бале, завале*), у М. Лермонтова в «Тамбовской казначейше» появляется рифма со вставленным [j] *талье : наливали*. Отметим омонимичную рифму у А. Григорьева *дали* (существительное) : *дали* (глагол).

Несомненно, добавление новых текстов этого периода в Корпус позволит несколько уточнить цифры и практически наверняка отодвинуть назад даты появления некоторых явлений, но общая картина деграмматизации одной из частотных женских рифм вырисовывается вполне чётко.

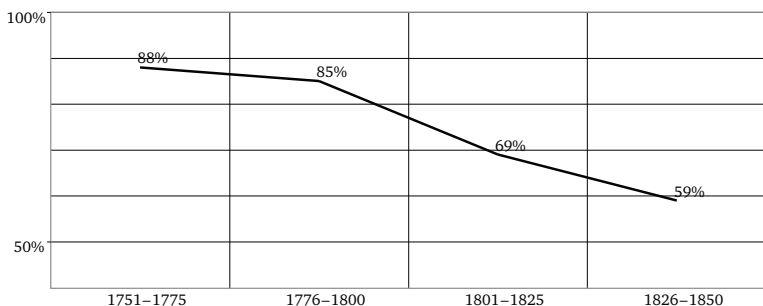


Рис. 4. Глагольные рифмы на *-али* в 1751–1850 гг.
(период 1776–1800 дан без Хемницера)

Таким образом, инструментарий поэтического корпуса позволяет (при некоторой доле ручной работы, но несравненно меньшей) быстро получать релевантные для решения важных стиховедческих задач статистические результаты.

ЛИТЕРАТУРА

- Бернштейн, С. О методологическом значении фонетического изучения рифм (К вопросу о пушкинской орфоэпии) // Пушкинский сборник памяти профессора Семёна Афанасьевича Венгерова. Пушкинист IV. — Москва — Петроград: Госизд-во, 1922. С. 329–354
- Гаспаров, М. Л. Дериваты русского гексаметра (о границах семантического ореола) // *Res philologica*. Филологические исследования: Памяти акад. Г. В. Степанова. М.-Л.: Наука, 1990, 330–342 (текст вошёл в переработанном виде также в [Гаспаров 2000]).
- Гаспаров, М. Л. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. М.: РГГУ, 2000.
- Гаспаров, М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях. Изд. 2-е (дополненное). М.: Фортуна Лимитед, 2001.
- Гаспаров, М. Л. Очерк истории русского стиха. Изд. 2-е (дополненное). М.: Фортуна Лимитед, 2002.
- Гаспаров, М. Л.; Скулачёва, Т. В. Статьи о лингвистике стиха. М.: Языки славянской культуры, 2004.
- Зализняк, А. А. От праславянской акцентуации к русской. М.: Наука, 1985.
- Зализняк, А. А. Грамматический словарь русского языка. Словоизменение. Издание 4-е, исправленное и дополненное. М.: Русские словари, 2003.
- Квятковский, А. П. Поэтический словарь / Науч. ред. И. Роднянская. М.: Сов. Энцикл., 1966.
- Корчагин, К. М. Поэтический подкорпус Национального корпуса русского языка как акцентологический источник // Материалы международной конференции «Диалог 2008» (<http://www.dialog-21.ru/dialog2008/materials/pdf/Korchagin.pdf>).
- Орлицкий, Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002.

- Орлицкий, Ю. Б. Гетероморфный (неупорядоченный) стих в русской поэзии // НЛО, 2005, № 73.
- Плунгян, В. А. К эволюции русской метрики: немонотонная силлабо-тоника // В. Н. Топоров (ред.). Язык. Личность. Текст. Сб. статей к 70-летию Т. М. Николаевой. М.: Языки славянской культуры, 2005, 857–869.
- Плунгян, В. А. Писал ли Есенин «есенинским дольником»? // А. В. Архипов и др. (ред.). Фонетика и нефонетика. К 70-летию Сандро В. Кодзасова. М.: Языки славянской культуры, 2008, 766–776.
- Плунгян, В. А. (ред.). Национальный корпус русского языка: 2003–2005. Результаты и перспективы. М.: Индрик, 2005.
- Шапир, М. И. 1990. *Metrum et rhythmus sub specie semioticae* // Даугава, 1990, 10, 63–87 [также в кн. Шапир 2000, 91–130].
- Шапир, М. И. Гексаметр и пентаметр в поэзии Катенина («Инвалид Горев» на фоне формально-семантической деривации стихотворных размеров) // *Philologica* 1994, т. 1, № 1/2, 43–107 [также в кн. Шапир 2000, 277–334].
- Шапир, М. И. Исчисление силлабо-тонической парадигмы. Случай Сумарокова («Цефал и Прокрис») // *Russian Linguistics*, vol. 21, № 3, 1997 287–291 [также в кн. Шапир 2000, 187–191].
- Шапир, М. И. На подступах к общей теории стиха (методы и понятия) // *Славянский стих: Лингвистическая и прикладная поэтика*. Москва: Языки русской культуры, 2001, 13–26 [также в кн. Шапир 2000, 76–90].
- Шапир, М. И. *Universum versus: Язык—стих—смысл в русской поэзии XVIII–XX веков*. М.: Языки русской культуры, 2000.
- Bailey, J. Russian binary meters with strong caesura from 1890 to 1920 // *International Journal for Slavic Linguistics and Poetics*, 1971, 14, 111–133 [русс. пер.: Дж. Бейли. Избранные работы по русскому литературному стиху. М.: Языки славянской культуры, 2004, 220–251].