
ЭМИЧЕСКИЕ ЕДИНИЦЫ И ЛИНГВИСТИКА СТИХА (о статусе первого пеона)

С.Ю. Преображенский

Кафедра общего и русского языкознания
Филологический факультет
Российский университет дружбы народов
ул. Миклухо-Маклая, 6, Москва, Россия, 117198

Помимо размера и ритма — конструкторов, безотносительных к синтаксической и интонационной границе высказывания, — в статье предлагается рассмотреть комплексную единицу (стихему), описывающую стиховой сегмент как первоэлемент стихотворного синтаксиса.

Ключевые слова: стихема, синтаксис стиха, стиховедение, пеон первый, К. Фофанов, К. Случевский.

Не выделяя пеоны из общего класса двусложных размеров, К.Ф. Тарановский в своем знаменитом исследовании оговаривался все же об особых случаях «правильного чередования сильных и слабых иктов», в результате которого «стих как бы приобретает ‘пеонический’ характер» [1. С. 275]. Имея в виду революцию в определении метра Якобсона — Трубецкого-Тарановского, казалось бы, вполне лингвистичную и структуральную, устанавливавшую примат метра-инварианта в отношении позиционных ритмических вариантов, даже прилагательное «пеонический» выглядело вроде бы как терминологический архаизм-иносказание. Тем не менее от как будто устаревшего вычленения — среди прочих ритмических вариантов ямба и хоря — подкласса из четырех четырехсложников: первого, третьего (хорей) и второго, четвертого (ямб) пеонов — «точное стиховедение» окончательно не отказалось: «...иногда термин пеон применяется для обозначения пары стоп ямба или хоря с пропуском ударения на одной из них: ... «Слушать так душе отрадно» — пеон первый» [2. С. 266].

Р.О. Якобсон говорил о «маргинальных» вариантах размеров [3. С. 46—47], имея в виду их литературную периферийность и уж за тем вытекающую из периферийности статистическую незаметность. Для «точного стиховедения», естественно, статистический показатель стал однозначным выразителем функционального потенциала единицы. Если бы такой пеон, каким он описан в «Литературоведческом словаре», подтверждал факт своего существования в текстах как постоянная основа или, по крайней мере, как регулярно чередующийся с другими вариантами «правильного» хоря, а еще лучше ямба, — он мог бы рассматриваться как самостоятельный феномен. В противном случае всякий пример появления пеона в роли фактора, создающего ритмическое «взаимодействие» [4. С. 26] в целом тексте, не что иное, как стиховедческая маргиналия. В компендиуме «Современный русский стих» пеон исключен из самостоятельного рассмотрения, и о подобных ему «раритетах» сказано ясно: «при более тщательном анализе эти размеры (!) должны быть непременно выделены; но практически они малочисленны и лишь загромоздили бы наши таблицы» [5. С. 44].

Как экспериментальный ритм пеон отмечен в «Очерках истории русского стиха» [6. С. 233]. Здесь отношение к этому малозначительному явлению на карте российского стихотворства уже заметно смягчено. Помимо того, что указано на популярность пеонов у авторов «Серебряного века», пеоны рассмотрены в историко-литературном контексте, намечен целый ряд проблем: от того, какие ритмические вариации составляют оппозицию пеонам, до причин теоретической рефлексии поэтов-экспериментаторов в область пеонических построений.

В самом деле, практика символистов вела к пеону сразу по двум путям: по пути увеличения средней длины стихотворного слова и по пути воскрешения «античных размеров». Игнорировать довольно-таки массовый характер этого единичного явления невозможно. Не говоря уже о том, что в 1910-е гг. некоторые ученые поэты сделали из «пеонов» буквально фетиш: известен и цитирован в стиховедческой литературе разговор Брюсова с Ходасевичем о пеоне первом [7. С. 31]. Этот разговор пересказан в комментарии к разделу «Пеонические ритмы» в популярном учебном пособии [8. С. 94]. Там же указано, что автором первого русского стихотворения, целиком написанного пеоном первым, стал вовсе не Ходасевич, а Бальмонт — в 1900 («Придорожные травы»). Впрочем, к вопросу о приоритете предстоит вернуться позже.

В этом же пособии дается описательное определение пеона: «однородные двустопия (по-гречески «диподии») называются пеонами... Хорей может звучать ритмами I пеона (‘ U X U «Ирисы печальные...») и III пеона (X U ‘ U «Навевали смуть былого...») [8. С. 93]. Собственно, двустопие заведомо не может претендовать на метрическую полноценность, иное дело два двустопия — тогда возникает повтор ритмического рисунка. Но реконструкция полноценных пеонов в цитируемом пособии не приветствуется: «Некоторые стиховеды считают пеоны даже не двустопиями, а цельными стопами и предлагают называть «Ирисы печальные, задумчивые, бледные...» 4-стопным пеоном I... но это не общепринято» [8. С. 94]. Трактовка пеонов как размеров создает опасную зону неопределенности: не то пеоническое отклонение от хорей, не то хорейское отклонение от пеона. А зоны неопределенности — главный враг «точного стиховедения».

В другом популярном стиховедческом пособии [9. С. 12] В.Е. Холшевников трактует пеон как размер с четырехсложной стопой, сохраняя тем самым верность «дореволюционной» традиции. В качестве примера пеона первого и здесь фигурируют все те же «Придорожные травы» К. Бальмонта. Необщепринятость В.Е. Холшевникова важна, по-видимому, и для хрестоматийного статуса «Придорожных трав». Именно на трактовку пеонов, предложенную в 1972 г. этим автором, опиралась Л.Е. Ляпина, которая первой преступила к фронтальному изучению ритмики и строфики К. Бальмонта. По ее подсчетам, доля чистых пеонов составляет в репертуаре К. Бальмонта 1,8%. Она же обнаружила в творчестве поэта раннего периода один(!) текст, написанный пеоном первым [10. С. 180 и 190], при общем числе стихов указанного размера в этот же период — 32. Очевидно, что в расчет принимались не диподии, а их, по меньшей мере, удвоения.

В общем, пеоны превратились в своего рода «како веруеши?» в современном российском стиховедении. Их дискриминация в рамках строгой метрической моде-

ли вызывала возражения под разными углами зрения. Весьма показателен полемический выпад М.И. Шапира, сделанный в работе, посвященной критике позиций магистрального направления науки о стихотворной речи: «"Пеонические ритмы"... предпочтительно обособить в метры: от ямбов и хореев они отличаются распределением метрически опорных слогов» [11. С. 287].

Как известно, М.И. Шапир был активным сторонником пересмотра отношений «метр—ритм» в пользу взаимной детерминации, то есть пытался вывести концепцию стиховых единиц не столько из-под гнета структурного априоризма, сколько из поля безусловной синхронии. Только в сугубо статической модели системы возможно описание отношений элементов на базе набора запретов [12. С. 106]. А модель Якобсона—Трубецкого именно такова. Собственно, уход от запретов сообщает концепции даже большую лингвистичность в контексте современных представлений о динамическом характере отношений «синхронное—диахронное». Скажем, состав фонем в любом языке предполагает исторические изменения. И то, что некогда было позиционным вариантом, может стать самостоятельной фонемой.

Это очевидно, но параметры фонологических единиц и их сильные позиции более или менее определены для русского языка. О единице русского стиха такого не скажешь. Является ли достаточным условием для того, чтобы претендовать на статус метра, тот факт, что ритмическая модель реализовалась в некоей комбинации русских слов, претендующей на осмысленность, или эта комбинация должна обладать определенной статистической повторяемостью? Или, еще сильнее: она должна реализовывать свою дополнительную дистрибуцию относительно других единиц, претендующих на тот же статус. Тогда важнейшим становится вопрос о том, что следует считать позицией нейтрализации. Если строка нашего пеона первого в контексте 4-стопного хореев в некоторый исторический период не утрачивает самости, — она имеет право называться первым пеоном. Но, к сожалению, здесь приходится констатировать, что точное сразу оборачивается неточным — пресловутой психологией восприятия. Впрочем, родоначальник фонологии Бодуэн де Куртене и фонему называл психофизической единицей: «Фонема как психический субститут „звука“ из мира природы, как реально существующая и воспроизводимая фонетическая единица языкового мышления» [13. С. 326].

С точки зрения восприятия, вероятно, важны несколько факторов: а) прецедентность ритмической модели, б) соотносимость ее границ с границами русской синтагмы, в) устойчивость синтаксического наполнения, г) наличие коррелирующих с данной моделью ритмических слов в частеречном репертуаре языка, д) наличие метрических коннотации (ореола). Имея в виду традицию конструирования «эмических» терминов, эту психофизическую единицу русского стихотворного синтаксиса можно для краткости (но без ложного теоретического пафоса) назвать стихемой. Среди языковых единиц ее наиболее близким аналогом по комплексности формирующих ее средств разных языковых уровней будет, пожалуй, слово. Теперь вопрос звучит так: следует ли считать пеон первый стихемой?

О пеоне первом в контексте русской поэзии принято говорить применительно к эпохе «Серебряного века» и более всего к практике К. Бальмонта. Недаром же

эпические «Придорожные травы» фигурируют в двух известнейших стиховедческих хрестоматиях. Первым в истории русского стихосложения законченным текстом пеона первого «Травы», вероятно, признали после исследований Л.Е. Ляпиной. Но не факт, что принципы ритмической идентификации, принятые исследовательницей, убедительны для всех стиховедческих школ в равной степени. Камень преткновения, как всегда, — односложные и двусложные проклитики и энклитики, в данном конкретном случае — в начале стиха: *так и не; в час, когда; всем дано; возле вас; вы, что; спите же*. Но позиции вроде *В час, когда все празднуют рождение весны* при определенных оговорках и ссылках на принятые стиховедческие методики и законы «реконструктивного моделирования» можно считать узаконенной реализацией пеона первого: _ ‘ U X’U/X U’ _ ‘ U U U _ ‘ U U U _’ (на месте X’U/X U’ — акцентная альтернативность, перспективно было бы использовать при условной записи пятизначную систему М.И. Шапира, но она не является общепринятой [11. С. 283]).

Однако, в соответствии со схемой М.Л. Гаспарова, только третья по счету позиция может быть переменной — X. Следовательно, здесь набор акцентных вариантов ограничен: *В час, когда все празднуют* — признается законным, а *В час, когда все празднуют* — запретным, причем не в рамках правил образования вариантов гипотетической модели пеона первого, а в рамках образования вариантов двусложника (хорей). Однако, безусловно, наименее пеонический отрезок в стихотворении — второй стих четвертого катрена: *Вашим равным — царствовать, а вам — навек уснуть*. Естественное распределение акцентов здесь усугубляется постановкой логических ударений, что снижает возможности акцентного варьирования в пределах естественной просодии: _ ‘ U X’ U _ ‘ U U U _ ‘ U X’ U _ ‘ — сделать из *а вам — навек*, обрамляющего паузу, *авАмнавек* практически невозможно. А в таком случае это заведомо хореическая строка.

Следовательно, даже при очень сильном либерализме и желании идти при подсчетах в фарватере ритмической тенденции скрупулезным стиховедам пришлось бы сделать оговорки относительно «Трав». Понятно, что в приведенном выше разговоре Брюсова с Ходасевичем В.Я. Брюсов выказал отнюдь не недостаточную эрудицию — он не мог признать, что текст К. Бальмонта написан «чистым пеоном первым» [7. С. 31].

Как образец, в котором относительно последовательно выдержана ритмическая тенденция пеона первого, в хрестоматии «Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях» приведено стихотворение Н. Львовой «Ирисы печальные...», в котором отступления от пеонической модели появляются и усиливают позицию во второй половине (третья—четвертая строфы). Однако первые две вызывают меньше сомнений, чем «Травы». А вот то стихотворение, которое, по-видимому, имел в виду В. Ходасевич (сохраняя в тайне название), когда «срезал» В. Брюсова, выдерживает пеон первый во всех трех катренах, проклитики и энклитики в нем присутствуют минимально, их акцентуация осуществляется в полном соответствии с правилами орфоэпической нормы. Так что не исключено, что «Мышь» [14. С. 297] действительно первый русский «чистый» пеон первый — от кончика носа до кончика хвоста, как следовало бы сказать в контексте любимой В.Ф. Ходасевичем мышинной темы.

Конечно, наличие целых текстов, так или иначе претендующих на воплощение первого пеона, — факт знаменательный для «психофизического облика стихемы», он означает, что пеон первый опознается, противопоставляется иным ритмическим схемам, генерирует ритмическую тенденцию, по отношению к которой уже некоторые конкретные реализации стиха выступают как варианты первого пеона. Да и исторически период активности пеона первого длился по крайней мере с 1880-х по 1920-е — от К. Случевского («Невменяемость», фрагментами) до М. Цветаевой («Рельсы», практически «чистый»), а если не отделяться оговорками о песенных текстах, а отнести к этим произведениям как к законной версификационной практике, то временной отрезок достигнет современности. Впрочем, есть пеоны не только у Н. Добронравова и Б. Окуджавы, но и у не столь популярных, но достаточно современных поэтов Роальда Манделыштама, Елены Стрельниковой, Алексея Тиматкова и др.

Весьма расхож еще один практически не подвергающийся сомнению тезис: раз уж пеон — то это повсеместно и во всех случаях искусственный кунштюк, попытка воскресить античную практику квантитативной метрики на национальной почве. Но как раз предсимволистские эксперименты (?) в пеоне первом этого тезиса не подтверждают. Творческие биографии К. Случевского и К. Фофанова не свидетельствуют в пользу серьезного, подкрепленного знакомством с оригиналами интереса к древнегреческой метрике. Зато любопытны факты некоторой «пеонической связи» между К. Случевским и К. Фофановым.

Ввиду затрудненности точной датировки стихотворений К. Случевского (а во многих случаях и К. Фофанова) невозможно достоверно утверждать зависимость второго от первого. Но, по крайней мере, у К. Случевского в 1898 г. уже вышло полное собрание, а упоминаемые тексты К. Фофанова включены в собрание 1896 г., носящее, безусловно, не итоговый характер. Любопытен еще и тот факт, что в упомянутом собрании [15] в книге второй имеется стихотворение «Мефистофель», содержащее образцы пеона первого, а среди нескольких «Мефистофелей» К. Случевского (помимо «Рецепта Мефистофеля» еще и Сатана в поэме «Элоа») есть явно тяготеющий к первому пеону «Мефистофель, незримый на рауте», да и в монологе Сатаны встречаются отрывки, представляющие собой пеон первый: *Гром землетрясений, / Крики преступлений* [16. С. 264]. Красноречиво названная, декларативная «Невменяемость» К. Случевского демонстрирует подобию первого пеона:

*Есть в земном творении облики незримые,
Глазу незаметные, чудеса творящие,
Страшно ненавистные, горячо любимые,
Целый мир обманчивый в этот мир вносящие* [16. С. 34].

«Зернышко» К. Случевского по смежному тематическому ряду можно сближать с «Двумя птичками» К. Фофанова (оба стихотворения с первым пеоном). В общем, «пеоническая связь» поэтов не кажется досужим домыслом.

Пеон первый по частеречному и синтаксическому наполнению, безусловно, весьма ограничен в возможностях. Это сказывается на числе типовых моделей, которые можно было бы назвать основными клише, дабы не входить в термино-

логические тонкости и дать понять, что первоначально имеется в виду широкая трактовка явления (ср.: [17. С. 150]). Фактически, большая часть порождающей грамматики русского пеона представлена уже у К. Случевского.

Неполная конструкция вида _UUU, с точки зрения минимума и максимума русской синтагмы, с точки зрения стандарта восприятия ее как интонационного отрезка самостоятельного синтаксического значения, оказывается недостаточной — она потенциально заполняется одним фонетическим словом и никак иначе.

В «Мефистофеле, незримом на рауте», имеется доминантное слово, задающее ритм, экзотизм, с фонетически затрудненным зиянием, которое может быть также произнесено и с двумя ударениями, но именно присутствие проклитика делает экзотизм вероятно одноударным, а проклитик ударным: *И Ilang Ilang'a*. Во всех остальных случаях одноударные слова получают, возможно, искусственную переакцентуацию — добавочное ударение, вытекающее из наличия однословного лейтмотивного стиха с экзотизмом: ПУстословилО; ИзвиваючИсь; С УмилиениЕм; ПУоношениеЕм, а возможно, сохраняют нормальную акцентную структуру, соответствующую стопе пеона третьего: ПустослОвило; ИзвивАючись и т.д.

Заметим, что в репертуаре русского языка наличествуют вполне подходящие для заполнения позиции «стопы первого пеона» четырехсложные прилагательные, причастия и глаголы вроде *радующий; выложена; яростного; выбросила* и проч. Однако, видимо, они в одиночку не могут самостоятельно выступать как необходимое и достаточное лексическое порождающее первого пеона. Гипотетическая переакцентуация поясняет, в чем дело: пеон порождается в границах именно синтагмы, то есть отрезка речи, сопоставимого с высказыванием, несущего на себе минимум два словесных ударения. То есть пеон — размер рекуррентный, требующий некоего продолжения ритмической тенденции, пусть усеченного, но повторяющей структуры первой стопы за ее пределами.

Именно словосочетания из шести—семи слогов на практике становятся образующими первый пеон (его необходимым и достаточным наполнением). На этом уровне образуются и клише: *В запахе изысканном; Крестики алмазные* (ритмические _UUU_UU); *С свойствами дурмана; Знати светлолобой; В креслах, по диванам; С сладостным шипеньем; Вешать человека; Веселы все были* (ритмические _UUU_U).

По двум стихотворениям («Невменяемость» и «Мефистофель, незримый на рауте»): *Крестики алмазные; Запахи незримые* (ритмико-синтаксическое); *В запахе изысканном; в жизни человеческой (р-с); видимым становится; в обликах присутствует (р-с)*.

Затем отдельные из них канонизируются, ср.: *Знати светлолобой* (Случевский) — *Сумрак неизвестный* (Фофанов); *Запахи незримые* (Случевский) — *Ангелы опальные; Отзвуки невольные* и проч. (Бальмонт).

Обращает на себя внимание обратимость шести- и семисложных клише за счет изменения фонетической формы прилагательного: *радость отражения* (Бальмонт) — *робость удивленья* (Фофанов).

Явный ритмообразующий элемент пеона в его необходимом и достаточном минимуме длины — трех-четырёхсложные слова (причем четырёхсложные вы-

ступают как исходный образующий элемент, а трехсложные — как позиционный заместитель (**признак 1**).

Достаточно одних «Ангелов опальных» К. Бальмонта, чтобы увидеть и так очевидное: в качестве образцовых слов такого вида выступают грамматические прилагательные. Положение этих элементов в стихе — следующее за иницирующим словом, поскольку если они сами окажутся инициалью, то создается ситуация недостаточного наполнения, обсужденная выше в связи с парадоксом *Ilang Ilang'a*. Таким образом, появляется вторая закономерность (**признак 2**) — постпозиция определения, выраженного ритмоносителем. Как известно, по слоговой длине за причастием и прилагательным следует приставочный глагол. Соответственно, он может заместить ритмообразующий элемент в той же позиции. Однако здесь акцентная система русского языка не так благосклонна — у глагола меньше проявляется тяготение ударения к срединной части. Отсюда третья особенность (**признак три**) — тяготение к синтаксической номинативности. Все эти признаки стохастические — они относятся к некоей исходной модели: $x + \text{прилагательное} = \text{номинативное словосочетание}$.

Но так называемая «стопа пеона» еще не весь пеон. Полный пеон задает, по-видимому, иную опорную схему: два прилагательных и элемент x : *Маленькая, тихонькая мышь, / Серенький, веселенький зверок*. [14. С. 297]. В этом случае уже к прилагательным предъявляются требования, знакомые по *Ilang Ilang'u*: первый слог — ударный. У так называемого «полного пеона» длина предельной синтагмы — 9—10 слогов. В этом смысле само ритмическое устройство пеона гарантирует определенную просодическую завершенность — интонационно отмеренный отрезок. Пеон первый, так сказать, естественный продукт сочетаемости ограниченного числа русских частеречных единиц. Ограниченность комбинаторики, как думается, способствует идиоматизации его ритмико-синтаксических вариантов. Наглядно подтверждает заявку на идиоматизацию использование модели с двумя однородными прилагательными вначале у К. Фофанова: *Маленькая, серенькая птичка / В клетке у тебя заключена* [15. Ч. 4. С. 89], затем в «Мыши» В. Ходасевича, а еще — что особенно интересно — в двух первых пеонах, которыми обмениваются персонажи А.М. Горького «Дачники» [18. С. 114]. В искусном пеоне первом Калерии (три катрена) последняя строка первой строфы: «Маленькие, мертвые цветы...» ненавистником декадентства Власом преобразуется в полемический лейтмотив его не вполне выдерживающего нужный ритм обличительного произведения: «*Маленькие, нудные людшки...*», «*Маленькие, краденые мысли...*». Тут вполне можно говорить о семантическом (идеологическом) ореоле первого пеона, во всяком случае в глазах знаньевцев.

Но важнее очевидный стиховедческий факт: именно клише *Черные, задумчивые птицы; Белые, безмолвные снежинки; Модные, красивые словечки* выполняют функцию элементов, подтверждающих интертекстуальную связь опусов Калерии и Власа.

В полном первом пеоне такое распределение позиций становится нормой и его трансформационная грамматика строится от такой ядерной конструкции: трехсложное с ударением на первом + четырехсложное с ударением на втором + слово-рифма.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Тарановский К.* О ритмической структуре русских двусложных размеров // Тарановский К. О поэзии и поэтике. — М., 2000 — С. 274—283.
- [2] *Словарь литературоведческих терминов.* — М., 1974.
- [3] *Якобсон Р.* О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. — М., 1923.
- [4] *Красноперова М.А.* Основы реконструктивного моделирования стихосложения. — СПб., 2000.
- [5] *Гаспаров М.Л.* Современный русский стих: Метрика и ритмика. — М., 1974.
- [6] *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха: Метрика, ритмика, рифма, строфика. — М., 1984.
- [7] *Ходасевич В.Ф.* Собрание сочинений: В 4 т. — Т. 4: Некрополь. Воспоминания. Письма. — М., 1997.
- [8] *Гаспаров М.Л.* Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. — М., 1993.
- [9] *Холиевников В.Е.* Мысль, вооруженная рифмой: Поэтическая антология по истории русского стиха. — Л., 1987.
- [10] *Ляпина Л.Е.* Метрический и строфический репертуар К.Д. Бальмонта // Проблемы теории стиха. — Л., 1984 — С. 179—192.
- [11] *Шанир М.И.* Гаспаров-стиховед и Гаспаров-стихотворец (комментарий к стиховедческим комментариям) // Русский стих: Метрика, ритмика, рифма, строфика. — М., 1996. — С. 271—311.
- [12] *Рождественский Ю.В.* Типология слова. — М., 1969.
- [13] *Бодуэн де Куртенэ И.А.* Разница между фонетикой и психофонетикой // Бодуэн де Куртенэ И.А. Избранные труды по общему языкознанию: В 2-х т. — Т. 2 — С. 325—330.
- [14] *Ходасевич В.Ф.* Собрание сочинений: В 4-х т. — Т. 1: Стихотворения. Литературная критика 1906—1922. — М., 1996.
- [15] *Стихотворения К.М. Фофанова.* Части 1—4. — СПб., 1896.
- [16] *Случевский К.К.* Стихотворения. Поэмы. Проза. — М., 1988.
- [17] *Гаспаров М.Л.* «Ритмико-синтаксические клише и формулы в эпилоге «Руслана и Людмила» // Славянский стих VII: Лингвистика и структура стиха. — М., 2004 — С. 149—166.
- [18] *Горький М.* Стихотворения. — М.-Л., 1935.

EMIC UNITS AND LINGUISTICS OF VERSE (on the status of paeon 1)

S.Yu. Preobrazhensky

The General and Russian Linguistics Department
Philological Faculty
Peoples' Friendship University of Russia
Miklukho-Maklaya str., 6, Moscow, Russia, 117198

Besides meter and rhyme, constructs independent of on the syntactic and intonation border of an utterance, we suggest considering a complex unit (a verseme) describing a verse segment as a primary element of the poetic syntax,

Key words: verseme, poetic syntax, linguistics of verse, paeon 1, K. Fofanov, K. Sluchevsky.