

© 2010 г. А.М. БЕЛОВ

ФЕНОМЕН КВАНТИТАТИВНОЙ РИТМИКИ В СОВРЕМЕННЫХ ФОНОЛОГИЧЕСКИХ ТЕОРИЯХ

Предлагаемая работа имеет своей целью дать критический анализ нескольких современных теорий, так или иначе связанных с латинской или древнегреческой просодией и метрикой и направленных, главным образом, на формализацию проблемы квантитативного ритма. Все рассматриваемые теории (А. Местера, Дж. Парсонса, Н. Фабба и М. Халле) в той или иной степени объединены единым устремлением элиминировать понятие «моры» и вывести ритм квантитативного стиха из чередований другого рода – ударений, пиков интенсивности, доминантных и рецессивных позиций в слове и т. п. Проведенный анализ, однако, показывает, что такой путь едва ли можно признать в достаточной степени обоснованным и хорошо сочетающимся с известными фактами древнегреческого и латинского языков.

ВВЕДЕНИЕ

Классическая поэтическая традиция Европы сохранила до наших дней неколебимое убеждение в том, что ритм древнегреческих и латинских стихов строился на чередовании «долгих» и «кратких» слогов, принципиальным образом противопоставленных не только в стихе, но и в языке: под «краткими» разумелись открытые слоги с кратким гласным (CV), под «долгими» – все остальные: открытые с долгим гласным (CVV) или закрытые с любым (CVC, CVVC); примерно то же самое говорили о своих стихах арабские и индийские грамматики. Эти свидетельства древних долгое время не вызывали серьезных возражений; однако в новейшую эпоху, одновременно с заметным ростом теоретической науки о языке, сама возможность такой организации ритма стала подвергаться сомнению. В течение XIX в. в европейской классической филологии складывается так называемая *акцентно-иктовая теория*, идущая от Готтфрида Германа [Hermann 1816] и завоевавшая особую популярность к рубежу XIX–XX вв. особенно в немецкой, английской и американской науке. Сущность ее заключалась в том, что ритм латинского и (в некоторых вариантах) древнегреческого стиха мыслился как результат чередования ударений, так или иначе увязанных с качеством чередующихся слогов; таким образом, не чередование слогов как таковых, а именно ударных и безударных позиций должно было объяснить устройство классического стиха. Реликты этой системы представлений мы можем наблюдать и сейчас на уроках латинского и греческого языка, когда метрический стих озвучивается в так называемом германском прочтении – с «метрическими» ударениями («иктами») в ритмически сильных позициях. Многие филологи – и у нас и на Западе – искренне полагают, что античные стихи так и звучали.

Последовавшее развитие фонологии как отдельной области лингвистического знания (особенно в варианте Пражской лингвистической школы и конкретно кн. Н.С. Трубецкого) укрепило позиции противников акцентной теории: выяснилось, что стих в нормальном случае представляет собой чередование именно *фонологически значимых* единиц, тогда как во многих языках мира наблюдается как раз фонологическое противопоставление слогов точно по тем же принципам, что в латинском и греческом языках. В недрах пражского структурализма была сформулирована и оригинальная теория моры, согласно которой оппозиция долготы / краткости в этих («моросчитающих»)

языках оказывается не градуальной, а привативной, и строится на противопоставлении «просодически геминантных» слогов тем, которые таковыми не являются; под морой стала пониматься минимальная просодема языка, способная входить в состав такого гемината.

Предложенная пражским структурализмом теория моры вполне недвусмысленно позволяет рассматривать феномен квантитативного ритма как нечто само собой разумеющееся. С позиций, близких к пражским, было построено значительное число описаний законов для древнегреческой и латинской просодики и метрики [Кузнецов 2006; 2009]. Тем не менее теорию эту приняли далеко не все. Долгие годы главным ее противником в мировой науке был выдающийся кембриджский филолог-компаративист У.С. Аллен (1918–2004), исповедовавший взгляды на природу античного стиха, близкие акцентно-иктовым. Ниже мы увидим, насколько велико оказалось его влияние на современные, в том числе и генеративные, теории.

В настоящий момент проблемой ритмики греко-латинских стихов и квантитативной ритмики в целом занимаются в основном американцы; за редкими исключениями вроде [Devine, Stephence 1985; 1994] это, главным образом, те ученые, чьи взгляды так или иначе восходят к генеративным. Генеративизм вобрал в себя много из идей предшествующих направлений; как следствие, идея моры, восходящая к Трубецкому и Якобсону, и идеи акцентного ритма в современных теориях могут переплетаться самым причудливым, нередко совершенно иррациональным, образом.

Эта статья имеет целью предложить отечественному читателю критический анализ трех достаточно новых и недостаточно известных в нашей стране теорий квантитативного ритма, построенных, главным образом, на латинском материале (А. Местера, Дж. Парсонса, а также Н. Фабба в соавторстве с М. Халле). Все эти теории объединяет априорное стремление в той или иной степени отрицать самостоятельность квантитативного ритма как такового; при этом первые две из них, наряду с работами все того же Аллена, в западном мире уже довольно влиятельны; они служат источником информации о латинской просодике для вполне популярных учебников [Clackson, Norricks 2007] или типологических исследований, специально посвященных вопросам теории слога [Gordon 2006]. Посмотрим, насколько они убедительны. Однако, прежде чем обращаться непосредственно к ним, нам необходимо – хотя бы кратко – напомнить читателям важнейшие положения У.С. Аллена, без которых не до конца будет понятна история идей его последователей.

1. АКЦЕНТНЫЕ МАТРИЦЫ АЛЛЕНА

Теория акцентных матриц и сопряженная с ней проблема лингвистических стоп уходит своими корнями в работы германистов начала XX века, в первую очередь К. Люика и Е. Зиверса, обнаруживших в различных германских языках явления, позволяющие говорить о том, что в ряде случаев последовательность из двух слогов ведет себя так, как если бы словораздел между ними был невозможен.

К. Люик пытался объяснить сокращение гласных в открытых слогах слов типа *criminal*, *severity* (cf. *crime*, *severe*) тем, что первые два слога в них, хотя и воспринимаются как два слога, однако произносятся как один [Luick 1898: 352]; Э. Зиверс утверждал, что в немецком и английском языках двусложные слова с первым закрытым слогом (*fasse*, *Hammer*) произносятся как односложные, при том что имеют ‘Schallsilbengruppen mit durchlaufender Exspirazion’ («группы звонких слогов, произносящиеся общим экспираторным движением» [Sievers 1901: 225]). В 1930-е гг. вопрос о «монолитном» произнесении двусложных групп был подвергнут и ряду экспериментальных исследований, некоторые позитивные результаты которых были отражены в работах Н. Элиасона и Р. Дэвиса [Eliason, Davis 1939]. Примерно тогда же вопрос о двусложных группах был рассмотрен и уже на итало-кельтском материале. Сделал это Томас Фитцхью в большой статье, посвященной проблеме ударения в латинских и кельтских пиррихических словах [Fitzhugh 1923]; по некоторым мнениям, именно его следует считать главным предшественником Аллена.

В 1940–50-е гг. к исследованию похожих явлений обратился и Е. Курилович. В своей статье «Latin and German Metre» [1949] (русский перевод в [Курилович 2000]) ученый высказал мысль, что последовательность слогов $\acute{X}$ (т.е. ударного краткого и анкепса) имеет в латинском и общегерманском то свойство, что стихотворный метр запрещает деление этих последовательностей на слоги. Более подробно эта же мысль развивается автором в монографии [Kurýłowicz 1958: 383 sqq.], где утверждается, что это тождество соблюдалось в языке Плавта всегда и делается попытка объяснить из него природу ямбического сокращения¹. Заметим, что речь идет не о моровом тождестве, но о понимаемом в духе старой германистики тождестве, основанном на акцентно-иктовых причинах.

Теория диссиллабического ударения, предложенная У.С. Алленом, представляла собой самую грандиозную попытку развития этих идей Куриловича и Фитцхью и была создана с прицелом на объяснение большой группы просодических явлений в латинском и греческом языках; материал, на котором она строится, – почти исключительно греко-латинский². Насколько можно судить, именно теория Аллена явилась важным импульсом к развитию генеративной метрической фонологии, а его работы до настоящего времени служат *важнейшим* источником информации практически для всех американских генеративистов, занимающихся проблемами античной (и особенно латинской) просодики – зачастую являясь источником многочисленных заблуждений и недопониманий³.

Содержание работ Аллена подробно излагается, обсуждается (и сильно критикуется) в [Devine, Stephense 1985; Зайцев 1994], а также в ряде моих работ [Белов 2008; 2009]. Поскольку сказано об этом уже много, очень не хотелось бы повторяться и пересказывать одни и те же мысли по несколько раз; тем не менее для ясности дальнейшего изложения, нам все же будет необходимо здесь – максимально кратко – обратить внимание читателя на ряд важнейших идей английского ученого.

Теория Аллена, изложенная во множестве его работ [Allen 1964; 1965; 1968; 1973], представляет собой приложение теории слога Р. Стетсона [Stetson 1951; Белов 2009: 52–56] к законам латинской и греческой фонологии⁴. Аллен, в общем признавая фонологичность противопоставления тяжелых и легких слогов, категорически исключает понятие моры из определения слогового веса, тогда как критерий противопоставления он вслед за Стетсоном видит в большей или меньшей напряженности («заторможенности»: *arrest*) слога и его способности нести динамическое ударение: тяжелые слоги суть априорно *arrested* и оттого способны нести ударение, тогда как легкие таковыми свойствами не отличаются.

При этом ключевым положением всего построения оказывается разработанная самим Алленом гипотеза о двусложном ударении в латинском и греческом языках (акцентная матрица). Акцентная матрица – это такая группа слогов, в которой силовое ударение (пик интенсивности) полностью исчерпывает свой динамический диапазон,

¹ Критика этой мысли [Кузнецов 2006].

² Правда с многочисленными, но разрозненными типологическими отсылками.

³ О влиянии идей Аллена в западной общелингвистической науке, говорит, к примеру тот факт, что крупнейшая работа о слоговом весе [Gordon 2006], периодически обращающаяся к латинскому материалу как к банальному примеру, опирается в этом отношении лишь на два источника, из которых первый – это Аллен [1973], а второй – Местер [Mester 1994], который в свою очередь сам обращается к Аллену как к главнейшему авторитету. В своей главной работе Аллен [Allen 1973] охотно ссылается на [Chomsky, Halle 1968], однако многие «метрические» принципы Хомского и Халле были предвосхищены им еще в статье [Allen 1964]. Очень заметно влияние иных положений Аллена и на работы наших соотечественников: Т.М. Николаевой [1993; 1996], а также С.Н. Муравьева и Д.А. Литвинова (последние могут считаться прямыми продолжателями дела кембриджского лингвиста в нашей стране).

⁴ Точности ради следует напомнить, что и самого Стетсона весьма интересовали проблемы греко-латинского ритма и он, как и Аллен, крайне скептически относился к его квантитативной природе.

т. е. сила голоса может спокойно затухнуть. Предполагается, что в одном слоге она может полностью затухнуть только в том случае, если слог является тяжелым (как в лат. *re.[fēc].tus* или *re.[lā].tus*); поэтому все тяжелые слоги являются потенциальными носителями акцента. Если же тяжелого слога нет, то легкий слог, вынужденно несущий на себе пик интенсивности, объединяется со следующим легким слогом в суперсиллабическое стаккатное единство, объединенное общим «контуром интенсивности» (*re.[fi.ci].ō, p[īu]s*). Из этого следует, что ямбические последовательности с ударением на первом слоге оказываются неустойчивыми и потому подлежат регулярному «изгнанию». Этим Аллен объясняет ямбическое сокращение и ряд подобных явлений. Акцентными матрицами объясняется и почти полное отсутствие в латинском языке ударных слов, состоящих из одного легкого слога: *tū*, но греч. *τύ*; *prō*, но греч. *πρό*. Точно так же объясняется и удлинение гласного в односложных словах (*paris*, но *pār*).

Слово, по Аллену, представляет собой цепочку акцентных матриц. Тем самым имеются сильные и слабые с точки зрения ударения позиции; возможно несколько дополнительных ударений – соответственно различаются первичный и вторичный пики интенсивности. В латинском языке этим объясняется перенос ударения с начала слова на классическую позицию, в обоих языках – стихотворный ритм. При этом для греческого ученый постулировал *non accentual stress* [Allen 1973: 333–334].

Таким образом, может показаться, что теория Аллена удовлетворительно объясняет многие фонологические процессы в латинском и отчасти греческом языке. Однако это не так. Несостоятельность теории Аллена для греческого языка была показана Девайном и Стефенсом [Devine, Stephence 1985], которые заметили, что ритмический закон Аллена противоречит данным метрической поэзии, в частности мостам в ямбическом триметре, а его *non accentual stress* в сочетании с тональным ударением греческого языка не подтверждается, ко всему прочему, еще и данными типологии. К этому можно добавить и то, что теория Стетсона еще до написания работ Аллена многими была признана ошибочной [Ladefoged et al. 1958; Hoshiko 1960].

А.И. Зайцев справедливо указывал и на ряд непоследовательностей в выделении самих матриц на греческом материале. Так, первичный пик интенсивности в греческом слове должен приходиться, по Аллену, на последний тяжелый слог, а если такового нет, то на предшествующую матрицу. Вторичный же пик падает на следующую матрицу, которая отделена от ударной одним слогом или одной матрицей. Но если слово оказывается стоящим перед паузой, то правила эти начинают применяться не регрессивно, а прогрессивно, причем пик может получить и последний легкий слог, если он не примыкает непосредственно к уже выделенной пиком матрице. «Особенно невероятным является, конечно, последнее правило, ставящее динамический контур слова в двойную зависимость как от динамического контура предшествующего слова, так и от того, следует за рассматриваемым словом еще какое-то другое, или далее следует пауза, и Аллену следовало бы привести какие-то более убедительные параллели в пользу того, что такое вообще возможно, чем удлинение конечных слогов перед энклитикой в эскимосском языке» [Зайцев 1994: 40–41].

Однако самое слабое место теории матриц Аллена не в этом и даже не в том, что двусложное ударение – не как частность, а как общесистемная закономерность – не засвидетельствовано, насколько известно, ни в одном индоевропейском языке (доказательств обратного не было и у самого Аллена). Характерна и общая неясность статуса акцентной матрицы: ведь если матрица есть определяющий фактор для латинского ударения или греческой интенсивности – то, значит, она должна быть некой фонологической единицей и тем самым органично вписываться в структуру латинской или греческой просодии. Тогда и все просодическое слово с неизбежностью должно иметь возможность быть представленным в виде последовательности таких матриц, невозможность чего фактически признает и сам Аллен. Если же расценивать матрицу просто как (случайное) объединение слогов под ударением, то тогда она окажется по отношению к ударению явлением вторичным и тем самым малоинтересным; сама же теория Аллена представится простым переложением школьных правил ударения в непонятные

научнообразные термины. Естественно, что такие «матрицы» никакого экспликативного значения иметь не будут.

Какая же идея объединяет Аллена и очень многих из перечисленных ученых, особенно американских генеративистов? В первую очередь, пожалуй, это *неприятие квантитативного ритма как такового*. Даже те генеративисты, которые признают моры как ритмические единицы (Местер, Парсонс и вслед за ними отчасти Гордон и др.), все равно не могут поверить в то, что само чередование мор (длительностей) способно создавать ритм; это заставляет их строить подчас весьма изощренные правила, привязывающие к морам позиции предполагаемых ими «метрических» (т. е. слово-ритмических) ударений. Разумеется, речь идет не о том, что двумерные слоги действительно более тяготеют быть ударными (*stressed*), нежели одномерные, во всех моросчитающих языках; речь идет о том, что, по мнению ряда теоретиков, невозможен никакой другой ритм, кроме чередования ударений; и хотя субъективные причины этого убеждения понятны – такова природа родного для большинства из них английского языка, теоретическая абсолютизация этой мысли теснейшим образом связана с идеями Аллена. В самом деле: если в квантитативном греческом языке ритм задавался двусложными «акцентными матрицами», подпадавшими под *nonaccentual stress*, то что уже говорить о прочих языках, в которых все еще менее ясно?

2. РАЗВИТИЕ ИДЕЙ АЛЛЕНА. КВАНТИТАТИВНЫЕ ТРОХЕИ МЕСТЕРА

Вслед за У.С. Алленом – и, как уже говорилось, видимо, не без его влияния, – проблему двусложных групп затронула американская метрическая фонология (*metrical phonology*), главными идеологами которой являются Б. Хейс, Дж. Голдсмит [Hayes 1981; 1984; Goldsmith 1990], а также М. Халле [Halle, Vergnaud 1987; Fabb, Halle 2008]. Метрическая теория предполагает, что ритм создается чередованием *stresses* (ударений, «сильных позиций»), за размещения которых отвечает метрическое (ритмическое) взаимодействие между собой таких единиц, как слова, стопы, слоги, моры и т. д. Каждая единица большей величины может быть представлена в виде чередующейся последовательности меньших единиц, из которых одни являются более доминантными (*prominent*), чем другие.

Центральной единицей в этой ритмической теории как раз и оказываются *стопы*, сочетания доминантных и рецессивных слогов или мор, причем сами стопы также могут быть доминантными или рецессивными в пределах слова; предполагается, что из взаимодействия между всеми единицами [графически отражаемого «деревом» (по Хейсу) или сеткой (*grid*, по Халле)] возможно выявить ту позицию, в которой размещены главное и побочные ударения. Их позиции формулируются в виде иерархии правил (вроде «Ставь ударения на все четные стопы справа налево»). Важнейшим для нас моментом в теории метрической фонологии является то, что она впервые в новейшей науке постулировала мысль о возможности построения стопы не из ударных и безударных слогов (как у германистов более ранней эпохи), а из мор. С другой стороны, во многих вариантах метрической теории стопа оказывается исключительно «структурным» явлением, не обязательно выступающим «на поверхности» как группа слогов.

Развитие идей Аллена в рамках метрической фонологии пошло в двух направлениях: одно из них, связанное с именами Р.А. Местера и Дж. Парсонса [Parsons 1999], скрестило учение об акцентном ритме с учением о морях; в их теории стопы, построенные из мор, отвечают за распределение ритмически значимых ударений. С другой стороны, в учении Н. Фабба и М. Халле латинский и греческий ритм рассматривается как чередование групп доминантных и рецессивных слогов без непосредственного обращения к морам.

Теория Р.А. Местера [Mester 1994], насколько явствует из его весьма обширной статьи, имела главной задачей не описать и разъяснить в подробностях ряд трудных случаев латинской просодики и сформулировать теорию латинских стоп, а скорее

напротив, — используя латинский материал, показать преимущества разрабатываемой им теории морных трохеев над другими ритмическими теориями, принятыми в системе метрической фонологии; при этом сам факт применимости теории трохея к латинскому ритму представляется автору бесспорным.

Что такое трохей с точки зрения метрической фонологии? Под трохеем понимается ритм, стопа которого состоит из двух элементов и первый из них является доминантным; stress тяготеет именно к нему. При таком понимании, речь идет не только о последовательности «двуморный — одноморный», но также и «ударный — безударный» и даже «доминантная мора — рецессивная мора». Поэтому, хотя речь идет о трохее, в том числе и латинском, а фонология называется метрической, терминология эта отнюдь не предполагает, что всякий раз обсуждаются именно метрические стопы в классическом (и привычном нам) смысле слова. Такие стопы будут составлять лишь подмножество в классе всяких двусоставных групп с сильным первым элементом.

Что такое морный трохей по Местеру? Это такой трохей, сильные и слабые позиции которого определяются в терминах мор. Можно было бы подумать, что здесь речь идет уже о трохеях в привычном классической традиции смысле. Однако это не так. И в этом случае трохей понимается максимально широко, так что последовательность — ◡ оказывается лишь частным случаем наряду с ◡ ◡ или — ; в ряде случаев допустимыми оказываются и группы — ◡ или ◡ ◡. Таким образом, Местер, в отличие от Стертеванта, Куриловича или Аллена, явно признает, что в латинском языке были моры.

Далее Местер формулирует мысль о необходимости *строгого двуморного ритмического разбиения* (*strict bimoraic parsing*, с. 4–7) и на материале арабских примеров показывает, что только такое разбиение позволяет правильным образом предсказывать позиции ударения в приведенных арабских словоформах. Последнее, надо сказать, совсем не удивительно, так как арабский язык должен рассматриваться как моросчитающий. Строгое двуморное разбиение означает, что нормальной «стопой» признается последовательность из двух мор (◡ ◡ или —), причем под трохеичностью понимается (как уже говорилось) то, что доминантной морой оказывается первая. Такая мора может получать первичное или вторичное ударение. Последнее актуально в том случае, если первая мора может быть изолирована, т. е. если речь идет о двусложной группе ◡ ◡; но так как эта группа функционально тождественна группе — (что также совершенно справедливо признается Местером), то обе эти группы трактуются одинаково как трохеические стопы, даже принимая во внимание тот факт, что в последнем случае мы никак не можем говорить о том, что первая мора несет ударение, а вторая — нет.

Избранный Местером подход предполагает, что такое понимание морного трохея может быть много выгоднее, чем подходы его предшественников, если говорить об этом с позиции общей теории ритма. Приложение теории к латинскому материалу, чему посвящена большая часть его работы, играет, однако, существенно более подчиненную роль. Тем не менее предполагается, что упомянутые «двуморные трохеи» должны объяснять законы ямбического и кретического сокращения, ограничения минимального просодического слова, закон Покровского о распределении глаголов типа *audīre*, но *capere*, принципы подбора форм для основы перфекта (*dolēre* : *doluī*, но *dēlēre* : *dēlēuī*), поведение энклитиков и т. д. При этом можно понять, что ямбическое сокращение оказывается главным прицелом для теории Местера.

Как строятся стопы по Местеру?

1. Последнему слогу латинского слова приписывается некий особый ‘экстраметрический’ (*extrametrical*) статус, что делает его «невидимым» для определяющих ударение правил⁵.

2. Далее оставшаяся часть слова слева направо разбивается на группы по две моры в каждой, причем так, чтобы первая из них оказывалась доминантнее второй.

⁵ Последнее надо признать совершенно правильным.

3. Это постулирует то ограничение, что второй элемент стопы не должен быть больше первого, т. е. стопы вида $\smile$ – должны избегаться или «исправляться». Возможны две стратегии «исправления»: или удлинение первого слога, или сокращение второго, из чего латинский язык предпочитал последнее.

4. Наконец, возможна ситуация, когда разбиение на стопы оставляет отдельные одноморные слоги лежащими вне стопы (*unfooted*). Она называется *medial trapping* ‘срединная ловушка’: $[faci]-[li]-<us>$. Латинский язык, по Местеру, также склонен избегать этой ситуации, подвергая выпавшие слоги различным преобразованиям.

3. РАЗВИТИЕ ИДЕЙ МЕСТЕРА.

САТУРНОВЫ СТИХИ ПО ПАРСОНСУ, КЛАКСОНУ И ХОРРОКСУ

С первого взгляда все выглядит весьма правдоподобно. И действительно у теории А. Местера довольно скоро нашлись сторонники и продолжатели: в первую очередь следует назвать американца Дж. Парсонса [Parsons 1999] и англичан Дж. Клаксона и Дж. Хоррокса [Clackson, Hoggocks 2007]. Дж. Парсонс, внося в теорию Местера некоторые в меру радикальные изменения, предложил применить ее для объяснения сразу двух малоизученных явлений латинской просодии – переноса древнелатинского ударения с первого слога на привычную позицию 2/3 слога и, что в высшей степени интересно, к описанию ритма древнего сатурнова стиха. Дж. Клаксон и Дж. Хоррокс, не развивая особенно саму теорию, очень тепло встретили мысли Парсонса о сатурновом стихе и подробно разобрали с предложенных им позиций ряд новых текстов. Свой разбор они включили в новую *Блеквеллскую историю латинского языка* как новое бесспорное достижение в исследовании проблемы сатурновой метрики, а саму теорию Парсонса охарактеризовали как имеющую «относительную простоту и значительную предсказательную силу» [Clackson, Hoggocks 2007: 132].

В чем же отличие принципов Парсонса (а также согласных с ним во всем Клаксона и Хоррокса) от метрической теории Местера? Самое важное отличие заключается, по-видимому в том, что трое последних авторов признают существование *одноморных стоп* и их способность занимать самостоятельную ритмическую позицию в стихе. Другой весьма важной инновацией Парсонса оказывается постулируемое им различие в направлении членения слова на стопы для архаического латинского языка и языка классического времени. Так же следует отметить и тот факт, что Парсонс понимает стопы гораздо более конкретно, нежели Местер и генеративисты: для него они вполне самостоятельные группы, полученные при членении слова и вполне отражающие просодику и ритмику латинского слова.

Так, правила описания классического ударения формулируются следующим образом [Parsons 1999: 120]:

1. Последний слог считать «экстраметрическим».
2. Выделить трохеические стопы, двигаясь *справа налево*.
3. Поставить ударение на доминантный элемент последней (полноценной) стопы.

Заключительный пункт надо понимать так, что, хотя в принципе отдельный одноморный слог может быть признан самостоятельной стопой, такая стопа не достаточно полноценна (*complete*) и нести ударение не может. Потому в слове $[farc]-[i]-<\bar{o}>$ ‘набивать’ ударение не будет стоять на предпоследнем слоге, хотя другие правила этому не противоречат.

С другой стороны, для ударения плавтовской эпохи предлагается следующее (с. 123):

1. Последний слог считать «экстраметрическим».
2. Выделить трохеические стопы, двигаясь *слева направо*.
3. Поставить ударение на доминантный элемент последней стопы.

Для чего требуется такое различие? Оно позволяет утверждать, что в языке Плавта ударения могли занимать иные позиции, нежели в классическое время. Так, лат. *facilius* будет дробиться в стихе ранней комедии как $[fáci]-[li]-<us>$, а в классическое время –

как [fa]-[cili]-<us> с соответствующим переносом ударения. Изменение направления, в котором присваиваются стопы с последующим переносом ударения, может показаться излишне надуманным и неоправданным. Но Парсонсу это нужно по совершенно неожиданной причине. Дело в том, что Парсонс считает главным фактором образования ритма в латинском языке чередования ударений, т. е. фактически продолжает *акцентно-иктовую теорию*, традицию близкую английской, немецкой и американской филологической школам. Из одного из ее постулатов следует, что позицию ударения в языке Плавта мы могли бы определить из законов ритма: и действительно, если предполагать, что ритм строится на основе ударений, то для слов типа *fācilius* принятие начального ударения окажется выгоднее, потому что тогда число несовпадений ритмических иктов и словесных акцентов будет заметно ниже. Об ударении в этом слове на первом слоге говорили Ф. Зоммер [Sommer 1914] и Э. Стертевант [Sturtevant 1919: 238]), а Г. Дрекслер посвятил этому вопросу свою известную работу [Drexler 1964]⁶.

Таким образом, ритм латинской речи – и соответственно стиха – Парсонс, так же, как и теоретики начала века, видит в чередовании ударений, за размещение которых, однако, отвечают «морные трохеи» Местера. При этом следует добавить, что, хотя термин «stress» в генеративной традиции может пониматься по-разному и далеко не всегда соответствует нашему *ударению* (будь оно словесное или ритмическое), stress у Парсонса – это ударение во вполне традиционном для англо-американской классической филологии понимании; его история излагается примерно так, как и у Аллена [Allen 1969]: первоначальное ударение занимало первый слог слова, но не из-за акцентных матриц, а потому, что начальный слог был всегда сильным элементом первого морного трохея; затем шел процесс перенесения ритмического центра слова назад, на последнюю стопу, что может быть как раз увязано с изменением порядка выделения стоп, о котором мы говорили выше⁷.

И наконец, самое интересное. Описанный перенос ударения, по замыслу Парсонса и солидарных с ним Клаксона и Хоррокса, должен объяснить до сих пор загадочный ритм древнего сатурнова стиха. Загадочность эта, как известно, заключается в том, что на настоящий момент не существует общепризнанной теории того, что же в действительности служит объектом ритмического чередования в этой поэтической форме. Имеются две конкурирующие версии: одна из них, уходящая корнями в идеи Р. Бентли и поддержанная Фр. Лео [Leo 1905], склоняется к мысли о заметной роли икта в ритмическом чередовании, тогда как другая, связанная с именами Л. Аве и А. Мейе [Meillet 1923: 77], более симпатизирует квантитативной природе этого стиха, указывая на его сходства с санскритскими *jagati* и *triṣṭubh*. Новейшим исследованием сатурновой метрики является труд А.Е. Кузнецова [Кузнецов 2009], также указывающий на явное преимущество квантитативного подхода.

Легко понять, что Парсонс предлагает своеобразный синтез обеих теорий: ритм сатурнова стиха мыслится построенным на чередовании ударений, представляя собой «искусственную стилизацию» естественного ритма речи, образуемого сменой стоп, потенциально способных быть ударными; при этом предполагается, что стопы выделяются по норме «плавтовского времени» и что соответственно слова сохраняют следы начального ударения.

Пример разбора стихотворных строк по Парсонсу [Parsons 1999: 125]: угловые скобки выделяют «экстраметрические слоги», квадратные – полноценные «морные трохеи».

⁶ Акцентно-иктовая теория подробно излагается и критикуется в [Зайцев 1994; Кузнецов 2006] и в моей монографии [Белов 2009: 119–133] (с обширной библиографией).

⁷ Справедливости ради следует заметить, что, говоря о сатурновом стихе, Дж. Парсонс [Parsons 1999: 126] замечает, что доминантность левого элемента стопы не обязательно должна пониматься исключительно в терминах ударения («stress»), но может быть рассматриваема и как большая длительность и т. д., что, однако, не отменяет связь сатурнова ритма с начальной интенсивностью слова, понимаемой все же как ударение. Видимо, поэтому Клаксон и Хоррокс [Clackson, Horrocks 2007: 133] открыто приписывают теории Парсонса исключительно stress.

Неполные одноморные стопы (degenerate monomoraic feet) Парсонс не обозначает скобками; знаки долготы автором не проставляются.

ui[rum] mi<hī> / Ca[mē]<na> // [in]se<ce> / [uer][sū]tum (Liv. 1)
[subi]gi [t om]<ne> / [Lou][cā]num // [op]si[dēs]<que> / [ab][douc]<sit>
(CIL 1.7.6)

Там же (с. 125) строится иерархическая модель стиха, представленная так, как это принято в генеративной метрической теории. Стих представляется не в виде сетки (по Халле: см. далее), а в виде дерева по Хейсу: его составными элементами служат (1) 2 колона, (2) 4 диподии, (3) 8 стоп и (4) 16 сильных и слабых позиций стопы, из которых сильные всегда лежат слева. Базовым примером служат элоги Сципиона (CIL 1.7.6); тот же пример находим в [Clackson, Norricks 2007: 137] с более подробным анализом. Впечатление о «значительной предсказательной силе» теории существенно снижается, однако, уже тем, что стихотворная форма допускает полное отсутствие слабых позиций в любой позиции стиха, тогда как «экстраметрический» конечный слог (который по логике должен был бы вообще игнорироваться или, по крайней мере, не получать stress) с завидной регулярностью оказывается в сильной позиции стиха.

Насколько правдоподобна для латинского языка теория Местера – Парсонса и может ли она служить подтверждением тому, что в латинском языке действительно существовали стопы? Мое мнение по этому поводу *категорически отрицательное*. Необходимо сразу сказать, что при всей заманчивости объяснения такого рода, его никоим образом нельзя признать правильным; сама же теория, отличаясь небывалой эклектичностью, оказывается чрезвычайно легко уязвимой. Этому имеется несколько причин.

Прежде всего, читатель этих строк, вероятно, уже понимает, что «трохеические стопы» Местера и тем более Парсонса, хотя бесспорно и отражают некую реальность (что мы обсудим чуть ниже), строго говоря, оказываются и не трохеическими, и не стопами. В самом деле, если рассматривать стопу в контексте иерархии *мора* < слог < ... < фонетическое слово и приписывать ей статус самостоятельной просодемы, то из этого, по-видимому, должно следовать, что стопа в нормальном случае оказывается двусложной. Естественная двусложность стопы отмечается и в других работах [Devine, Stephence 1994; McCarthy, Prince 1998].

Теория Местера – Парсонса исходит как раз из обратного: латинское слово, по мнению этих авторов, должно делиться на последовательности двусложных групп, что в очень многих случаях просто невозможно, и сам Местер (с. 18) указывает на то, что имеется множество слов, например, употребительных глагольных форм (*uerēbāminī*), в которых одноморные слоги оказываются вне стопы, но латинский язык с этим прекрасно мирится; кроме того, если мы добавим к этому еще и наши данные [Белов 2009: 68] о том, что латинские двуморные и одноморные слоги распадаются по закону «золотого сечения» так, что двуморные слоги оказываются заметно более частотными, чем одноморные, то ситуация становится просто критической.

В самом деле, тогда мы получаем, что:

1. Большая часть стоп окажется односложными.
2. Одноморные слоги, оказавшиеся между этими «стопами», будут «потерянными».
3. Кроме того, мы знаем, что латинские двуморные слоги всегда силлабичны и представляют собой нечленимые последовательности. Отсюда следует, что в большей части «стоп» не будет проявляться трохеичность, в то время, как в «потерянных» одноморных слогах она не может проявляться по определению.
4. Наконец, если добавить к этому наивное суждение некоторых последователей Местера о том, что «потерянные» одноморные элементы в латинском языке – это тоже стопы, то тогда теория оказывается полностью дискредитированной потому, что одноморная стопа уж точно никак не может быть трохеической.

И здесь следует напомнить, что идея двуморных групп в латинском языке отнюдь не нова. Еще до появления генеративизма и метрической фонологии (даже до появле-

ния просто фонологии) рядом ученых (Бурже и др.) высказывалась идея о возможной склонности латинского языка к четному числу мор. На настоящий момент эта теория может считаться уже отвергнутой. Помимо приведенных выше соображений, заинтересованному читателю может быть рекомендована работа [Откупщиков 2001].

Из сказанного здесь вытекает и следующий любопытный факт: теория Парсонса, опирающаяся на идеи Местера, Стертеванта и Аллена одновременно, представляет собой удивительный синтез *сразу двух* отвергнутых ритмических теорий: акцентно-иктовой теории стиха и теории четности мор латинского слова. Уже это вызывает некоторое сомнение в ее правильности. Дальнейшее покажет, что ее положение еще более шатко.

Кроме того, удивляет и крайне неkritичное отношение к теории Парсонса Дж. Клаксона и Дж. Хоррокса. Я уже приводил их мысли о ее «значительной предсказательной силе», но если это и может быть справедливо для теории, объясняющей метрические законы текста с относительно прозрачной ритмической структурой, то это чрезвычайно сложно представить себе для такого текста, как сатурнов стих: надо напомнить, что для многих из памятников, традиционно относимых к сатурновым, мы не можем быть уверены даже в том, представляют ли они собой в действительности стих⁸, не говоря уже о конкретных деталях его просодики. Это не означает, что их нельзя установить; но это требует чрезвычайной осторожности от теоретика. И действительно, хронология распространения сатурнова стиха не сильно расходится с хронологией стиха ранней комедии (III–II вв.), просодика которого достаточно хорошо изучена; а это делает крайне маловероятным распространение на сатурнов метр каких-то принципиально иных просодических правил. Даже если не брать довольно сложную проблему слов типа *fācilius*, можно считать вполне приемлемым, что если одноморных стоп (по крайней мере, в непоследнем слоге) не должно было бы быть в латинском языке никакой из древнейших или позднейших эпох, то очень странным и методологически совершенно неверным было бы надеяться найти их как раз в самых непонятных сатурновых стихах. Но даже если бы это было не так и мои мысли о неправомерности одноморных стоп оказались бы неверны, то слова типа *senex* (членимые по Парсонсу, видимо, как [se]-<nex>) могли бы иметь регулярное разбиение между стопами драматического стиха, тогда как мы знаем, что еще Е. Курилович [Курилович 2000/1948] говорил о том, что членение этих слов на слоги в драматическом стихе чрезвычайно ограничено. Тогда получается, что разбиение слов *ui*-<rum> (из первой строки «Одиссеи» Ливия [Parsons 1999: 125]) и тем более слова [fu]-<it> (из элогии Сципиона), легшего в схеме Парсонса [Clackson, Hoggocks 2007: 137] точно посередине двух сатурновых «стоп», совершенно недопустимо.

Наконец, описываемая теория, особенно в том варианте, которого придерживаются Клаксон и Хоррокс, не выдерживает критики и в самой простейшей аргументации: если в языке действительно имеются метрические правила, строго определяющие место ударения из структуры слога, то это значит, что ударение является вторичным феноменом по сравнению с моровым ритмом и соответственно не может само по себе быть фактором ритмической организации стиха. Латинское ударение «освободилось» от этой метрической зависимости лишь в начале I в. до Р. Х. [Белов 2009: 117]. Соответственно никакие акцентные модели сатурнова метра, если его просодия не опиралась на законы принципиально иной природы, не могут быть приняты [Там же: 110], тогда как утверждение обратного -- т. е. постулирование иной просодической системы специально для неизвестного нам стиха, хотя и может быть допустимым, но в большинстве случаев выглядит не менее сомнительным. Это делает чисто квантитативную теорию А.Е. Кузнецова [Кузнецов 2006; 2009] гораздо более предпочтительной.

Но принятие чисто квантитативного ритма означает полный отказ от акцентно-иктовой теории, до сих пор довольно популярной на Западе (хотя отрицание иктов уже становится нормой для большинства компendий по метрике). Отказ этот представляется

⁸ И надо сказать, новейшее исследование А.Е. Кузнецова [2009] показало, что многие из памятников на самом деле не являются стихами.

мне достаточно мотивированным и совершенно необходимым [Белов 2009: раздел 2.3]. В частности, в упомянутой работе явно показано на латинском материале, что ритм слогов был первичным по отношению к ритму ударений и потому для акцентно-иктовой теории в нашей системе просто не остается места. Такой отказ, однако, означает и опровержение ряда прежних утверждений, в частности того рода, что данные метрического стиха служат надежным свидетельством позиции латинского ударения в эпоху Плавта. Соответственно нет никаких оснований думать, что и слово *facilius* обязательно произносилось в римской комедии и даже в сатурновом стихе с ударением на первом слоге.

Однако сейчас нас интересует не позиция ударения, а вопрос о том, что такое упомянутые латинские стопы. Теория Местера – Парсонса в свете наших взглядов может быть истолкована только так, что «морные трохеи» не составляли (вопреки мыслям создателей теории и их последователей) никаких реальных просодических структур⁹. Значит ли это, что они не отражают никакой реальности?

Отнюдь нет, только реальность эта совсем не та, что хотел показать Местер. В действительности ученый, проведя весьма кропотливое исследование на довольно обширном материале, со всей ясностью доказал, что латинский язык на самом деле должен пониматься как моросчитающий и что он подчиняется сформулированным нами законам морного счета (= *правилам фонологической кратности* [Белов 2009: 84 и сл.]). Суть этих правил заключается в 1) доказательстве эквивалентности *n* одноморных слогов одному *n*-морному как в «парадигматике», так и в «синтагматике»¹⁰ и 2) в доказательстве просодической самостоятельности отдельного одноморного слога. Именно это и имеет место в действительности: двуморная последовательность в латинском языке может быть парадигматически и синтагматически тождественна одному двуморному слогу (это Местер, как и мы, показывает на материале глаголов III-IV спряжения и перфектных форм); одноморный элемент имеет явную просодическую самостоятельность – это доказывается указанием самого Местера на многочисленность исключений из правил построения рассмотренных им стоп. Наконец, потенциальная способность (почти) каждого слога в слове быть независимо ни от чего двуморным или одноморным и экстраметрическим (по типу анкепса) статус последнего слога (а соответственно фонологический статус остальных) показан Местером совершенно отчетливо.

Таким образом, то, что Местер называл стопами, в действительности есть прямое продолжение законов фонологической кратности, и это в значительной степени свидетельствует о расплывчатости в понимании такого важного феномена, как мора, даже в самых современных и популярных генеративных теориях. Но скажем еще раз, существование стопы как самостоятельной просодемы в латинском языке это не доказывает.

4. ТЕОРИЯ ФАББА И ХАЛЛЕ

Последним из рассматриваемых нами новейших теоретических трудов, так или иначе затрагивающих проблемы квантитавной метрики классических языков, будет сочинение Н. Фабба и М. Халле [Fabb, Halle 2008]. Сама эта книга претендует на роль общетеоретического сочинения по фундаментальным основам метрики, действительных для любого языка, и потому греческим и латинским стихам в ней уделено не центральное место. Материал античной поэзии имеет для авторов скорее служебную цель: показать, что разрабатываемая в книге оригинальная теория генеративной метрики вполне может быть применима и к античным стихам. Наконец, справедливости ради следует признать, что теория Фабба и Халле есть теория исключительно *метрическая*, и потому

⁹ За исключением минимального просодического слова, о проблеме которого см. [Белов 2009: 105 и сл.].

¹⁰ «В парадигматике» означает, что в самой системе языка имеются классифицирующие правила, приравнивающие группу из *n* одноморных слогов к одному *n*-морному; они могут проявляться и в распределении словоформ по грамматическим классам; «в синтагматике» означает, что описанные группы слогов в тексте могут вести себя (восприниматься) как ритмические эквиваленты.

Так, если изначально определены правила, согласно которым все звездочки были сгруппированы за четыре «цикла обработки», и требуется, чтобы число звездочек в группе не превышало двух (т. е. мы имеем дело с ямбом или трохеем), то максимальная длина такой строки автоматически получается равной восьми слогам ($8 = 2 \times 2 \times 2 \times 1 = 2^3$, где 3 – это число операций, для каждой из которых мы имеем больше одной звездочки). Для группы из трех элементов максимальной длиной окажется 12 ($= 3 \times 2 \times 2 \times 1$)¹¹. Строки, имеющие иное число элементов (например, 10), естественно, тоже сводимы к одному, но число операций потребуется иное; так, греческий гексаметрический стих обрабатывается за 5 циклов (с. 174–175). Этим объясняется, в частности, правило цезуры, вытекающее из явной двучленности гексаметрического стиха, которая сохраняется после четвертого цикла обработки. Позиция последней звездочки, оставшейся после прохождения всех циклов, есть позиция *вершины (доминанты) стиха (head of the verse)*: она оказывается наиболее сильно выделенной метрическими правилами и играет немаловажную роль в различных поэтических традициях. К примеру, в гексаметрическом стихе ею оказывается (по Фаббу и Халле) как раз позиция перед цезурой.

«Поэт отбирает правильно сформированные последовательности слогов и отвергает неправильные» [Fabb, Halle 2008: 9]. Это ко всему прочему предполагает и то, чтобы доминантой каждой группы оказывался слог, имеющий определенное доминантное положение в языке: ударный, тяжелый, долгий и т. п. При этом все перечисленные признаки должны были бы мыслиться (и это было бы правильно!) как неотъемлемые свойства слога, определенные уже в самой системе языка: к примеру, ударный слог – это не тот, на который что-то падает, но тот, который имеет некий значимый (с точки зрения языковой системы) признак «проминентности» (ср. с. 8). Но здесь мы увидим, что мысль Фабба и Халле оказывается несколько изощреннее, и хотя этот вопрос подробно в книге не обсуждается, они (насколько можно понять по этой и некоторым другим работам) предлагают видеть за ритмическими законами как стиха, так и языка проявление некой одной автономной ритмической системы, не тождественной, однако, ни одному из них. К примеру, утверждается (с. 8), что за различную степень выделенности (в терминах «stress») слогов в языке отвечают метрические схемы несколько подобные стихотворным¹².

В принципе подобная картина, рассмотренная в первом приближении, не вызывает сразу резких возражений и, казалось бы, вполне имеет право на жизнь. Силлабо-тоническая поэзия, скажем, английская, хотя и не без греха, с некоторым скрипом ложится в отведенные Фаббом и Халле прокрустовы рамки. Но когда речь заходит об анализе квантитативных текстов (мы рассмотрим здесь лишь классические и санскритские), то на поверхность всплывают сразу многочисленные странности и методологические несовершенства.

Важнейшей проблемой при таком анализе (что и не удивительно) окажется проблема моры. В самом деле, если говорить о том, что доминантой тактовой группы (или стопы) должен оказываться тот слог, который изначально как-то выделен в самой системе языка, то половина проблемы этим уже снимается. Можно, например, полагать, что каждый слог древнегреческого слова является или двойным или одинарным и это свойство у него (за особыми случаями) относительно постоянно во всяком тексте, на этом языке написанном¹³. В этом случае для получения относительно правдоподобной

¹¹ Важно отметить, что исконно тернарные группы в дальнейшем все равно трактуются бинарно – т. е. различие между дактилем и трохеем заметно лишь на самом поверхностном уровне, тогда как в следующих циклах оба типа размеров обрабатываются одинаково.

¹² См. также предшествующие работы [Prince 1983; Idsardi 1992].

¹³ Такая картина предлагается во многих современных работах по метрике и просодической теории, например [West 1982; Кузнецов 2006; Белов 2009]. В последней работе, в частности, показано, что постоянство фонологического признака «двусоставность» имеет и отражение в статистике встречаемости двуморных и одноморных слогов в текстах. Так, в древнегреческом языке (практически вне зависимости от жанра или типа текста) эти слоги соотносятся почти как 1:1, тогда как в латинском языке это отношение приближается к 1,6 : 1 в пользу двуморных (пропорция золотого сечения).

картины достаточно признать, что исконно выделенными слогами оказываются двуморные. Но если за выделением слога в языке мы хотим видеть проявление некой автономной системы, то нам придется нелегко.

В самом деле: в английском слове это выделение характеризуется тем, что мы называем ударением (stress); помимо главного ударения есть и второстепенные, ритмическое проявление которых общеизвестно. Более того, и главное ударение, и второстепенные до некоторой степени мобильны и способны менять свою позицию в зависимости от синтагматического окружения: ср. *an únknown árticle* vs. *a quite unknoŭn revíew*. Если за последними случаями попытаться усмотреть некий общий закон (например, сохранение ямбического ритма), то, возможно, возникнет соблазн считать, что доминантные позиции в слове любого языка (или очень многих) вообще могут быть связаны с общечеловеческим ритмическим законом. Но в древнегреческом и латинском языках эти позиции определялись совсем не тем, что мы называем ударением, но тем, что античные грамматики называли «долгими» и «краткими» слогами. А может быть они ошибались и принимали за (фонологически значимую) «долготу слога» то, что в действительности было скорее ударением? Из этого постулата исходил Аллен, на нем же строится и ряд попыток описания древнегреческого и латинского ритма и ударения, сделанных в рамках метрической фонологии [Steriade 1988; Mester 1994].

Это, однако, не означает, что авторы полностью игнорируют идею моры. Совершенно напротив, идея эта вполне представлена у них, но проводится в жизнь совершенно причудливым образом. Так, в разделе о санскритской метрике [Fabb, Halle 2008: 232 sqq.] утверждается, что все санскритские стихи делятся на две группы: силлабические и морные; последние отличаются той особенностью, что ритмическая последовательность имеет четко заданное число мор, тогда как их распределение по слогам может быть сильно произвольным: «We might reanalyze them as loose meters in which only syllables project and there is no notion of mora. This approach is similar to that taken for Greek dactylic hexameter. While such an approach is possible here, it does not seem the best match for the data». И действительно, анализируя такие размеры, как *āryā*, авторы строят дополнительную («минус первую») линию сетки, на которую «проецируются» моры. Но сказанное выше, по-видимому, надо понимать так, что дактилический гексаметр следует рассматривать не как морный размер, а как (нестрогий) слоговой. В противном случае будет непонятно, почему Фабб и Халле даже не попытались увидеть в гексаметре моросчитающий ритм.

Посмотрим бегло на их разбор греческого гексаметра [Fabb, Halle 2008: 169 sqq.].

πλάγχθη	ἐπεὶ	Τροίης //	ἱερόν	πτολίεθρον	ἔπερσε	
* *	* *	* *	* * *	* * * *	* * *	
) * o	*) (*	*) *	o *) (*	o *) (* o	*) (* o	(0)
(*	*	(*	*	(*	*(	(1)
*)		*		*)		(2)
)*		*)				(3)
		*)				(4)

(1) Каждый слог, составляющий гексаметрическую строку, «проецирует» одну звездочку на нулевую строку. Далее включается впечатляющее своей изощренностью правило расстановки скобок (2): «На строке 0 ставим левую скобку справа от звездочки, проецируемой легким слогом, если этот легкий слог стоит справа от легкого слога, т. е. после группы из двух легких слогов». (Здесь надо сразу отметить полную неудовлетворительность такой формулировки, потому что, имея перед собой одну лишь последовательность звездочек, я никаким образом не могу знать, каким слогом – тяжелым или легким – они «спроецированы»; соответственно: правила, работающие на уровне звездочек, должны формулироваться в терминах звездочек.) Далее (3) включается третье правило: «Стереть со строки 0 звездочку, которая “проецируется” первым из двух

подряд идущих легких слогов» (на схеме отмечено символом «о»). После этой операции схема (изрезанного) гексаметра начинает походить на трохеический сенарий. Но и это еще не все (4): «начав с левого края, ставим правую скобку после бинарной группы, оставляя доминантой группы левую позицию; при этом: последняя (самая правая группа) должна быть неполной, а не объединенные в группы звездочки не допускаются». Наконец (5), «Слог, проецируемый на строку 1 должен быть тяжелым». Казалось бы, этого достаточно; но нет: если не выдвинуть еще одного условия, может получиться так, что за гексаметр будет действительно принят трохеический сенарий, – поэтому необходимо оговорить, что легкие слоги могут встречаться только группами. Вот как это делается (6): «На строке 0 звездочка, “проецируемая” легким слогом, должна иметь справа от себя правую скобку, за которой в свою очередь должна стоять левая скобка».

После долгих мучений мы имеем, наконец, строку 0, правильно разбитую на трохеические псевдостопы, и строку 1, на которую каким-то образом «спроецированы» звездочки тяжелых слогов из строки 0. Теперь (7): «На строке 1», начиная сразу слева, ставим левую скобку и формируем бинарные группы с левой доминантой. (8) На строке 2, начиная сразу справа, ставим правую скобку и формируем бинарные группы с левой доминантой; последняя (самая левая) группа должна быть неполной. (9) На строке 3, начиная сразу справа, ставим правую скобку и формируем бинарные группы с правой доминантой. (10) Вершина стиха должна непосредственно сопровождаться словоразделом (цезурой). При этом для учета семиполовинной цезуры требуется еще одно специальное правило (11): Стереть на строке 1 звездочку под вершиной стиха. Это нужно для того, чтобы переместить обязательный словораздел правее и таким образом не разрезать слово на части.

В результате мы имеем одну звездочку на строке 4, лежащую точно перед цезурой, и две звездочки на строке 3, которые обе оказываются в левом полустишии; правое полустишие имеет одну звездочку (вершину) только на строке 2. Последнее, однако, авторов совершенно не заботит, и они считают проведенный разбор (а точнее, построенную ритмическую схему) вполне удовлетворительным результатом.

Путь, которым пошли Фабб и Халле, конечно, нельзя назвать легким. Но отдавая должное их дерзновенному помыслу описать при помощи звездочек все существующие стихотворные возможные размеры, ни коим образом не могу согласиться с их оптимизмом по поводу удовлетворительности полученных результатов.

В первую очередь, совершенно непонятно, почему авторы (безусловно, знакомые с традиционным анализом греческого стиха) даже не попытались рассмотреть гексаметр как моросчитающий размер. На с. 168 утверждается, что длина гомеровского гексаметра от 13 до 17 слогов. Но это неверно. Гомеровский стих минимально имеет 12 слогов, и у нас есть образцы стихов (например, Od. XV, 334), состоящих из одних только спондеев. Уже это могло бы навести авторов на ряд позитивных мыслей. С другой стороны, последний слог стиха – это анкепс, чье особое положение объясняется позицией перед важнейшим для организации ритма стиха словоразделом. Если условно принять количество последнего слога за 2 моры, то станет ясно, что длина нормального гексаметра – ровно 24 моры, которые в принципе могут быть сосредоточены в 12 слогах. Легко показать, что «проекция» каждой моры на строку 0 могла бы существенно упростить выделение ритмических групп и не пришлось бы применять чрезвычайно странных по своей природе правил удаления «лишних» элементов строки.

Что значит удаление элементов? Если понимать стих только как ряд звездочек, то, может быть, и правда ничего особенного. Но если отвлечься от абстрактной схемы, то картина усложнится. Речь будет идти уже об удалении из ритмической схемы слога. Но эти правила Фабба и Халле равноценны категорическому утверждению, что гексаметр на самом деле есть хорей: так фактически и утверждает авторами на с. 169: «The dactylic hexameter is therefore in effect a loose trochaic meter». Защитники наших авторов могли бы здесь возразить, что речь идет о *метрической*, а не *ритмической* схеме и соответственно правила Фабба и Халле нацелены всего лишь на то, чтобы представить схему конкретной строки как вариацию того или иного метра без какого-либо

внимания к его просодике и ритмике. Но в том-то все и дело, что одна и та же последовательность (метрически) сильных и слабых слогов способна давать принципиально разные ритмические эффекты, порой сводимые друг к другу, а порой нет, – причем иной раз настолько, что можно усомниться и в том, действительно ли мы имеем дело с одной и той же метрической последовательностью.

Так, в новоевропейской силлабо-тонике, видящей различие между сильными и слабыми слогами в привативной оппозиции «ударности / безударности», дактилический метр, возможно, и допустимо (хотя тоже не безусловно) рассматривать как вариант трохея. Но стоит только нам взглянуть на те же схемы с позиции действовавшего в древнегреческом и латинском языке противопоставления «двусоставности / односоставности» слога, то различие будет гораздо серьезнее: греческий и латинский гексаметр четырехдолен всегда, тогда как ритм трохея (преимущественно) трехдолен. Эти соображения, надо полагать, оставляют крайне сомнительной попытку выведения *греческого* гексаметра из трохея (скорее уж наоборот); не делали этого и теоретики прошлых эпох. Читатель, вероятно, понимает, что принятие или неприятие метрической теории Фабба и Халле в целом во многом зависит от решения фундаментального вопроса о том, что такое стих: это текст, подчиненный определенному ритму или определенному метру? И вообще: что первичней – ритм или метр? Не пытаюсь решить эту сложную проблему здесь, скажем только, что решение этого вопроса в пользу ритма (во многом более «интуитивной» категории, нежели метр) будет серьезным препятствием к тому, чтобы признать существование общих для всех культур сугубо метрических законов.

Генеративизм (в традиционном понимании) всегда отличался вполне разумным стремлением описать большое многообразие языковых явлений в терминах набора простых правил. Ценой этого часто бывало упрощение и даже искажение предмета описания. Но если такое искажение действительности является результатом приложения большого набора весьма сложных операций (так, для тривиального разбора гексаметра требуется 11, как видно, весьма изощренных команд, действующих как справа, так и слева), то целесообразность происходящего вызывает серьезные сомнения. Наконец, стоило бы отметить и то, что и генеративная модель, приложенная к материалу стиха, выглядит у Фабба и Халле превратно: мы все привыкли видеть в генеративизме теорию *развертывания*, но у Фабба и Халле наблюдается лишь *членение*; но то, что это явно не одно и то же, видно уже из тех правил удаления звездочек, которые еще мыслимы при *анализе*, но совершенно невозможны при *синтезе*.

Если строгий морный характер гексаметра был для большинства теоретиков данностью, то квантитативность эолийских размеров вызывала сомнения уже у Мейе [Meillet 1923], предлагавшего видеть в последних реликты индоевропейского слогового стиха. Фабб и Халле идут дальше [Fabb, Halle 2008: 178 sqq.] и применяют свой бинарно-прокрустовый метод к гликонию, фереократию и другим эолийским колонам. Но дело здесь в том, что вся античная традиция самым принципиальным образом противопоставляла стихи, основанные на чередовании *метров* внутри строки (они назывались *κατὰ μέτρων*), и стихи без такового (*οὐ κατὰ μέτρων*): последние представляли собой соединение уже готовых колонов, имеющих порой весьма изощренное строение. Разбор эолийской мелики, проведенный Фаббом и Халле, полностью игнорирует это фундаментальное разделение, фактически навязывая мелическим колонам метрическую структуру; но самое печальное здесь даже не в том, что понимание эолийской колометрии у авторов недостаточно, а то, что оно Фабба и Халле не особенно и беспокоит: они как будто просто не могут поверить, что (в поэзии) возможен какой-то принципиально другой ритмический строй, чем тот, который навязывается им избранным методом.

Еще раз отмечу, что мое несогласие вызывают не неточности, допущенные авторами в разборе античной метрики, а серьезное несоответствие предлагаемой теории и известными мне принципами организации античного метрического стиха. Но следует сказать, что в их разборах имеются и неточности, которые при ближайшем рассмотрении оказываются достаточно грубыми ошибками. Вот лишь несколько из них.

На с. 176 дается метрическая схема знаменитого спартанского марша, классифицируемого как анапест. Последняя из приведенных строк (οὐ γὰρ πατριὸν τὰ Σπάρται) классифицируется авторами как последовательность из семи тяжелых слогов (_ _ _ _ _). Но, во-первых, слогов в этой строке как минимум восемь, а во-вторых, слово πατριὸν, как кажется, следовало бы трактовать как полноценный анапест с двумя легкими первыми слогами. В этом случае вторая хора стиха будет в точности соответствовать схеме на приведенной той же с. 176 абзацем выше. Но тогда это означает, что неточность схемы не может быть объяснена опечаткой – пропуском одного легкого слога (ибо таковых на самом деле два): видимо, авторы просто неверно поделили стих на слоги. Есть ошибки и в других метрических разборах.

Чрезвычайно странно выглядят и правила Фабба и Халле, обрабатывающие многие эолийские колоны: гликоний (с. 180), гиппонактий, ферекратий (с. 182): почему-то авторам кажется, что слоги, создающие так называемую эолийскую базу, не должны в большинстве случаев «проецироваться» на строку 0 и, соответственно, подлежат удалению из метрической схемы. Авторы не приводят никаких внятных аргументов этому, кроме того, что эти слоги «uncontrolled in their weight, while all the other syllables are fixed either as heavy or as light» [Fabb, Halle 2008: 180]. По Фаббу и Халле, лучший способ навести порядок в стихе – исключить их из метра. К слову сказать, эолийская база – одна из наиболее колоритных особенностей эолийского стиха, поэтому желание авторов видеть в ней простое недоразумение едва ли следует считать правильным.

Но особенно впечатляет в книге Фабба и Халле разбор латинского сатурнова стиха, помещенный почему-то в раздел о южнороманской (!) поэзии [Fabb, Halle 2008: 130 sqq.]. Видимо, предвосхищая наше недоумение, авторы указывают на очевидное для них сходство сатурновой метрики с романскими *cantigas* и *arte mayor*, добавляя при этом для ясности, что непосредственное влияние сатурновой метрики на испанскую сильно сомнительно («highly unlikely» (!)). Но у них есть основания предполагать и независимое возникновение этих систем, обязанное, однако, открытым ими общечеловеческим поэтическим законам.

Суть анализа очень проста: сначала «проецируются» все слоги сатурнова стиха за исключением элидированных, а потом на строку (1) идут уже проекции ударных (!) слогов текста, причем место ударения определяется на основе известных классических правил. Сатурнов стих, по мнению всех трех перечисленных ученых, – это всего лишь нестрогий силлабо-тонический стих, обрабатываемый так же, как и другие стихи подобного рода.

Что можно сказать о глубине такого анализа? Кажется, что Фабб и Халле, даже не подозревая, до какой степени дилетантским оказывается их решение. Уже со времени поздней античности размер сатурновых стихов казался загадочным, античные грамматики (весьма ясно представлявшие себе, какими бывают стихи и куда в их языке ставится ударение) нередко не могли отличить сго от прозы, а проникнутые гиперкритизмом XIX в. ученые спорили о том, квантитативный он или тонический, но никому из великих и в голову не приходило, что ответ на этот вопрос настолько тривиален. Оказывается надо просто читать сатурнов стих как и всякий другой текст, и из ударений сами собой получатся стихи! Пусть нестрогие, пусть хромые, – но это стихи, точно подчиняющиеся Вселенскому Закону о звездочках и скобочках! Авторы как будто не смущает, что для столь раннего времени (III–II в. до Р. Х.) не известно ни одного явного примера латинского акцентного стиха, что акцентный ритм не использовался в литературном языке до самых поздних времен, да и тогда не выдержал конкуренции чистой силлабики (ср. стихи Пруденция). Наконец, чтение сатурнова стиха таким образом невозможно и по тем же причинам, что и теория Парсонса: в столь раннюю эпоху латинское ударение на втором / третьем слоге от конца было совершенно вторичным явлением, однозначно определявшимся из структуры конечных слогов слова. Поэтому, если принимать последнее, то сатурнов метр должен трактоваться как квантитативный и ему точно нет места среди *arte mayor* (так как в испанском языке нет мор); если же ударение на вто-

ром / третьем слоге ставилось априорно, то это требует переписывания всей латинской исторической фонологии, с чем едва ли просто так согласятся специалисты.

Таким образом, речь идет не об отдельных ошибках Фабба и Халле в разборе отдельных латинских и греческих стихов. Речь идет, скорее, о неадекватном отношении авторов к реальности, восстанавливаемой из тысяч самых разных источников. Зададимся вопросом: а в чем собственно объяснительная сила описываемой теории? В том, что последовательность звездочек можно универсально почленить скобками? В том, что всякую последовательность всяких слогов в стихе можно поделить на «двойки» и «тройки»? Но в этом как раз нет ничего удивительного. Авторы говорят о том, что все стихи таковы, потому что «the nature of metrical poetry arises from our being human» (с. 214), но то же самое говорил и Аристотель, рассуждая об общечеловеческих – в самом разном смысле – свойствах ритма (например, *Probl.* 882b). Может быть, в том, что на абстрактном уровне всякая метрическая схема есть чередование сильных и слабых долей, тогда как в реальных текстах за ними скрываются самые разнообразные явления? Но и здесь авторы уже не пионеры; более того, эта мысль – без всякой претензии на открытие – уже стала достоянием даже школьных учебников [Белов 2007: 282].

Впрочем, общая критика предложенной нашими авторами теории стиха есть удел стиховедов. Мы же подытожим вывод по интересующей нас теме. Теория Фабба и Халле (в силу описанных обстоятельств) не опровергает существования квантитативного ритма в классическом стихе; совершенно напротив – факт его существования опровергает теорию Фабба и Халле.

5. ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Итак, мы рассмотрели несколько сравнительно новых теорий латинской и греческой ритмики. Все они сходны тем, что стремятся или полностью отказаться от идеи квантитативного ритма как такового, или подчинить его каким-то другим, более очевидным на вид явлениям, таким, как ударения или пики интенсивности. Однако мы видим, что эти попытки большого успеха не имеют: либо теория оказывается повязанной цепью внутренних противоречий, либо выгода, предоставляемая ею, оказывается сомнительной, либо и то и другое. Это позволяет умозаключить, что построение теории, в которой квантитативное чередование имеет центральное, а не подчиненное положение, выглядит намного более перспективным.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Белов 2007 – А.М. Белов. *Ars Grammatica*. Книга о латинском языке. 2-е изд. М., 2007.
Белов 2008 – А.М. Белов. Вопрос о морях (оппозиция арифметической кратности в греческом и латинском языках) // *Discipuli magistro* (к 80-летию Н.А. Федорова). М., 2008.
Белов 2009 – А.М. Белов. Латинское ударение (проблемы реконструкции). М., 2009.
Зайцев 1994 – А.И. Зайцев. Формирование древнегреческого гексаметра. СПб., 1994.
Корчагин 2010 – К.М. Корчагин. [рец. на:] N. Fabb, M. Halle. *Meter in poetry. A new theory* // ВЯ. 2010. № 1.
Кузнецов 2006 – А.Е. Кузнецов. *Ars brevis*. Латинская метрика. Тула, 2006.
Кузнецов 2009 – А.Е. Кузнецов. Сатурнов стих как метрическая форма ранней латинской поэзии: Дис. ... докт. филол. наук. М., 2009.
Курилович 2000 – Е. Курилович. Очерки по лингвистике. М., 2000.
Курилович 2000/1948 – Е. Курилович. Вопросы теории слога // Е. Курилович. Очерки по лингвистике. М., 2000.
Николаева 1993 – Т.М. Николаева. Просодическая схема слова и ударение: ударение как факт фонологизации // ВЯ. 1993. № 2.
Николаева 1996 – Т.М. Николаева. Просодия Балкан. М., 1996.
Откупщиков 2001 – Ю.В. Откупщиков. О склонности латинского языка к четному числу мор // *Opera philologica minora*. СПб., 2001.
Allen 1964 – W.S. Allen. On quantity and quantitative verse // In honour of Daniel Johnes. London, 1964.

- Allen 1965 – *W.S. Allen*. *Vox Latina*. A guide to the pronunciation of classical Latin. Cambridge, 1965.
- Allen 1968 – *W.S. Allen*. *Vox Graeca*. A guide to the pronunciation of classical Greek. Cambridge, 1968.
- Allen 1969 – *W.S. Allen*. The Latin accent: a restatement // *Journal of linguistics*. 1969. № 5.
- Allen 1973 – *W.S. Allen*. *Accent and rhythm*. Cambridge, 1973.
- Chomsky, Halle 1968 – *N. Chomsky, M. Halle*. *The sound pattern of English*. New York, 1968.
- Clackson, Horrocks 2007 – *J. Clackson, G. Horrocks*. *The Blackwell history of the Latin language*. Oxford, 2007.
- Devine, Stephence 1985 – *A.M. Devine, L.D. Stephence*. Stress in Greek? // *Transactions of the American philological association*. 1985. № 115.
- Devine, Stephence 1994 – *A.M. Devine, L.D. Stephence*. *The prosody of Greek speech*. Oxford, 1994.
- Drexler 1964 – *H. Drexler*. *Prokleusmatische Wörter bei Plautus und Terenz* // *Bollettino del Comitato per la preparazione della edizione nazionale dei classici greci e latini*. Fasc XII. 1964.
- Eliason, Davies 1939 – *N.E. Eliason, R.C. Davis*. The effect of stress upon quantity in dissyllables: An experimental and historical study // *Indiana University. Science Ser. V*. № 8. 1939.
- Fabb, Halle 2008 – *N. Fabb, M. Halle*. *Meter in poetry. A new theory*. Cambridge, 2008.
- Fitzhugh 1923 – *T. Fitzhugh*. The pyrrhic accent and rhythm of Latin and Keltic // *Virginia alumni bulletin*. April, 1923.
- Goldsmith 1990 – *J. Goldsmith*. *Autosegmental and metrical phonology*. Oxford, 1990.
- Gordon 2006 – *M.K. Gordon*. *Syllable weight: Phonetics, phonology, typology*. New York; London, 2006.
- Halle, Vergnaud 1987 – *M. Halle, J.-R. Vergnaud*. *An essay on stress*. Cambridge (Mass.), 1987.
- Hayes 1981 – *B.A. Hayes*. *Metrical theory of stress rules*. Bloomington, 1981.
- Hayes 1984 – *B.A. Hayes*. The phonology of rhythm in English // *Linguistic inquiry*. 15. 1984. № 1.
- Hermann 1816 – *G. Hermann*. *Elementa doctrinae metricae*. Lipsiae, 1816.
- Hoshiko 1960 – *M.S. Hoshiko*. Sequence of action of breathing muscles during speech // *Journal of speech and hearing research*. 1960. № 3.
- Idsardi 1992 – *W. Idsardi*. *The computation of prosody*. PhD Dissertation. Cambridge (Mass.), 1992.
- Kurylowicz 1958 – *J. Kurylowicz*. *L'accentuation des langues indoeuropéennes*. Krakow, 1958.
- Ladefoged et al. 1958 – *P. Ladefoged, M.H. Draper, D. Whitteridge*. Syllables and stress // *Miscellanea phonetica*. 1958. № 3.
- Leo 1905 – *F. Leo*. *Der Saturnische Vers*. Berlin, 1905.
- Luick 1898 – *K. Luick*. *Die quantitätsveränderungen im Laufe der Englischen Sprachentwicklung* // *Anglia*. 1898. № 20.
- McCarthy, Prince 1998 – *J. McCarthy, A.S. Prince*. *Prosodic morphology* // *Handbook of morphology*. Oxford, 1998.
- Meillet 1923 – *A. Meillet*. *Les origines indoeuropéennes des mètres grecs*. Paris, 1923.
- Mester 1994 – *R.A. Mester*. The quantitative trochee in Latin // *Natural language and linguistic theory*. 1994. № 12.
- Parsons 1999 – *J. Parsons*. A new approach to the saturnian verse and its relation to Latin prosody // *Transactions of the American philological association*. 1999. № 129.
- Prince 1983 – *A.S. Prince*. Relating to the grid // *Linguistic inquiry*. 14. 1983.
- Sievers 1901 – *E. Sievers*. *Grundzüge der Phonetik*. Leipzig, 1901.
- Sommer 1914 – *F. Sommer*. *Latcinische Laut- und Formenlehre*. Heideilberg, 1914.
- Steriade 1988 – *D. Steriade*. Greek accent: a case for preserving structure // *Linguistic inquiry*. 19. 1988. № 2.
- Stetson 1951 – *R.H. Stetson*. *Motor phonetics*. Amsterdam (USA), 1951.
- Sturtevant 1919 – *E.H. Sturtevant*. The coincidence of accent and ictus in plautus and terence // *Classical philology*. 1919. № 14.
- West 1982 – *M.L. West*. *Greek metre*. Oxford, 1982.