

К ПРОБЛЕМЕ ВНУТРИ- И МЕЖЪЯЗЫКОВОГО РИТМИЧЕСКОГО ВЛИЯНИЯ: ПУШКИН (ПЕСНИ «ПИРА ВО ВРЕМЯ ЧУМЫ») И БЛОК («В ЭТОЙ ЖИЗНИ СЛИШКОМ ТЕМНОЙ...»)

В.С. Поилова

*Институт мировой культуры, Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия; vera.polilova@gmail.com*

А.С. Белоусова

*Институт мировой культуры, Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия; Национальный университет
Колумбии, Богота, Колумбия; nastassja.belousova@gmail.com*

Аннотация: Несмотря на то что случаи ритмического влияния регулярно обсуждаются в работах стиховедов, критерии, позволяющие констатировать такое влияние, остаются размытыми. Настоящая статья предлагает рассмотреть процедуры выдвижения гипотез о ритмическом влиянии, как внутри-, так и межъязыковом, и тем самым начать разговор о методологических принципах ритмических сопоставлений. В качестве примеров рассматриваются песни из «Пира во время чумы» (как случай, когда высказанные гипотезы о ритмическом влиянии должны восприниматься с осторожностью) и блоковские эквиметрические переводы 4-стопных хореев Гейне (один из которых — «В этой жизни слишком темной...» (1909) — представляется нам случаем бесспорного ритмического заимствования).

В случае Пушкина обсуждаются гипотезы о наличии в песни Мери и гимне Чуме ритмических реминисценций из Жуковского и Баратынского, а также возможное влияние ритмики английского стиха, выражающееся в тенденции к полнударности. В случае Блока хорей его переводов из Гейне рассматривается на фоне ритмики немецкого источника и оригинальных хореев поэта. Авторы приходят к выводу, что для предположения факта ритмического влияния необходимо не только выявить комплекс исторических, семантических и ритмических факторов, поддерживающих гипотезу о его присутствии в тексте, но и установить связанность этих факторов между собой. Особенно это важно, когда мы судим о небольших стихотворных фрагментах или фрагментах с сильной ритмической поляризацией. В случае межъязыковых сопоставлений необходимо учитывать и тот факт, что сходство отдельных ритмических тенденций может полностью объясняться независимыми языковыми факторами.

Ключевые слова: сравнительная ритмика; ритмическое влияние; поэтический перевод; Блок; Гейне; Пушкин

doi: 10.55959/MSU0130-0075-9-2023-47-04-14

Финансирование: Исследование выполнено при поддержке гранта Российского научного фонда № 19-78-10132 в Институте мировой культуры МГУ (<https://rscf.ru/project/19-78-10132/>).

Для цитирования: Полилова В.С., Белоусова А.С. К проблеме внутри- и межъязыкового ритмического влияния: Пушкин (песни «Пира во время чумы») и Блок («В этой жизни слишком темной...») // Вестн. Моск. ун-та. Серия 9. Филология. 2023. № 4. С. 157–171.

TO THE PROBLEM OF INTRA- AND INTERLINGUISTIC RHYTHMICAL INFLUENCE: PUSHKIN (THE SONGS FROM *PIR VO VREMYA CHUMY*) AND BLOK (*V ETOJ ZHIZNI SLISHKOM TJOMNOJ...*)

V.S. Polilova

Institute of World Culture, Moscow State University, Moscow, Russia; vera.polilova@gmail.com

A.S. Belousova

Institute of World Culture, Moscow State University, Moscow, Russia; Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia; nastassja.belousova@gmail.com

Abstract: While literary scholars frequently discuss the issue of rhythmical influence, there is still a need to establish clear criteria for determining such influence. This article suggests examining the processes for developing hypotheses about rhythmical influence within and across languages to initiate a discussion on the methodological principles of comparative rhythemics. Examples are provided, such as songs from *Pir vo vremya chumy* by Aleksandr Pushkin, where the rhythmical influence of possible sources is highly hypothetical, and Aleksandr Blok's equimetrical translations of Heine's 4-stressed trochees, including *V etoj zhizni slishkom tjomnoj...* (1909), which is a clear case of rhythmical borrowing.

With Pushkin's works, the discussion focuses on hypotheses regarding the presence of rhythmical reminiscences from Zhukovsky and Baratynsky in the songs of Mary and Walsingham, as well as a possible influence of English verse rhythm. With Blok's trochees, his translations of Heine are considered in comparison with the rhythm of the German source and the poet's original trochees. To assert the fact of rhythmical influence is crucial not only to identify a complex of historical, semantic, and rhythmic factors that support the hypothesis of its presence in the text, but also establish a connection between these factors. It is imperative when dealing with small poetic fragments or fragments with strong rhythmic polarization. When making cross-linguistic comparisons, it is also necessary to consider that independent linguistic factors may fully explain the similarity of individual rhythmic tendencies.

Keywords: comparative rhythemics; rhythmical influence; verse translation; Aleksandr Blok; Heine; Pushkin

Funding: This research is supported by the Russian Science Foundation (Grant No. 19-78-10132; <https://rscf.ru/project/19-78-10132/>).

For citation: Polilova V.S., Belousova A.S. (2023) To the Problem of Intra- and Interlinguistic Rhythmical Influence: Pushkin (the Songs from *Pir vo vremya chumy*) and Blok (*V etoj zhizni slishkom tmomnoj...*). *Lomonosov Philology Journal. Series 9. Philology*, no. 4, pp. 157–171.

Эволюция поэтического ритма — магистральная проблема русского стиховедения с момента его возникновения¹. Обнаруженные Андреем Белым различия в ритмике четырехстопного ямба XVIII и XIX веков [1910: 262–263 слл.] дали толчок развитию стиховедческих исследований на целое столетие вперед и предопределили лицо «русского метода», то есть метода лингвостатистического анализа стиха [Bailey 1979].

При исследовании ритма как автономной структуры закономерно встал вопрос о ритмическом влиянии («родстве ритма», «генетической связи»), обсуждавшийся уже у Белого [1910: 331–342, 348–378]. Если ритм обладает самостоятельным значением и способен меняться с течением времени, это значит, что его можно воспринимать, заимствовать, воспроизводить, имитировать с разными художественными целями. Исходя из этой предпосылки, стиховеды делали выводы о связи ритмических стилей разных поэтов и их взаимовлияниях, о зависимости жанровых и ритмических или даже тематических, синтаксических и ритмических характеристик поэтических текстов.

Ученые обсуждали вопросы ритмической эволюции и взаимовлияний не только в рамках национальной традиции, но и на межъязыковом уровне. Особенно плодотворно сравнительная ритмика занималась исследованием процесса становления в России силлаботоники под влиянием германского стиха, а также взаимоотношениями русского и античного гексаметра. Были сделаны и разнообразные более частные наблюдения о межъязыковых ритмических связях [Полилова, Пильщиков, Белоусова 2022: 139–141].

Хотя случаи ритмического влияния регулярно обсуждаются в работах стиховедов, критерии, позволяющие констатировать такое влияние, остаются размытыми. Настоящая статья предлагает рассмотреть процедуры выдвижения гипотез о ритмическом влиянии,

¹ Авторы выражают сердечную признательность С.Е. Ляпину за помощь в работе над статьей, а также благодарят А.А. Добрицына и И.А. Пильщикова, ознакомившихся с текстом в рукописи, за советы и замечания.

как внутри-, так и межъязыковым, и тем самым начать разговор о методологических принципах ритмических сопоставлений. В качестве примеров мы рассмотрим песни из «Пира во время чумы» (как случай, когда высказанные гипотезы о ритмическом влиянии должны восприниматься с осторожностью) и блоковские эквиметрические переводы 4-стопных хореев Гейне (один из которых — «В этой жизни слишком темной...» (1909) — представляется нам случаем беспорядочного ритмического заимствования).

1. Песни «Пира во время чумы»: Жуковский, Баратынский, английский стих

В седьмом томе нового Полного собрания сочинений, включающем пушкинские драматические произведения, Е.В. Хворостьянова, обсуждая ритмический строй песен Мери и Вальсингама, высказывает ряд соображений о содержащихся в них ритмических цитатах и реминисценциях.

В случае песни Мери речь идет о развитии наблюдения С.Б. Рассадина, писавшего о близости песни поэзии Жуковского [Рассадин 1977: 155]. По мнению Хворостьяновой, «усмотреть в этой песне реминисценцию из Жуковского» позволяют не «столько сам размер <...>, сколько его ритмическая и строфическая формы» [2009: 559]. Строфическим аргументом становится частотность у Жуковского восьмистиший Х4, состоящих из четверостиший перекрестной рифмовки (самих по себе типичных для баллады, особенно немецкой), а ритмическим — альтернирующий ритм песни: «На подчеркнутый альтернирующий ритм Жуковского Пушкин неоднократно ориентируется в стихотворениях 1829–1835 гг.² Песня Мери строится с использованием четырех ритмических форм Х4: ХХХХ, ПХХХ, ХХПХ, ПХПХ — опорных в альтернирующем ритме» [там же].

Обсуждая ритмику ямба гимна Чуме, исследовательница предполагает ритмическую цитату из Баратынского: «Пониженная ударность первого икта и предельно высокая второго формирует профиль ударности, находящий аналогию только в лирике Баратынского 1821–1828 гг.» [там же, 560]. Утверждение о возможной ритмической цитате делается на основании сходства профилей средней ударности и «аналогичной разработки темы пира и смерти» в ряде стихотворений Баратынского («Элизийские поля», «Добрый совет», «Череп», «Смерть») [там же, 560, примеч. 100].

² По данным Тарановского, у Пушкина в стихотворениях Х4 1829–1835 годов доминирует альтернирующий ритм. Почему он интерпретируется как ориентация на Жуковского? И почему в песне Мери он становится знаком присутствия старшего поэта?

Как видно, реминисценция устанавливается при наличии сходства ритмических профилей (подчеркнутый альтернирующий ритм, средняя ударность первого и второго икта; при этом данные по песням сравниваются с данными по выборкам, представленными в таблицах Тарановского [1953, 2010]) и подкрепляется наличием в поэзии авторов близких тем, разработанных схожим образом, и иных «улик», например идентичных строфических форм. В этой процедуре обращает на себя внимание апелляция к средним, общим показателям.

Сравнения и сопоставления, делаемые на основе сходства профилей ударности уже не раз становились объектом критики. В 1996 году А.Л. Беглов в работе о ритмике Бродского писал: «усредненные данные по лирике Бродского в целом (или даже по отдельным годам, без учета конкретных произведений) смазывают реальную картину его ритмического своеобразия. Если опираться на суммарные показатели по всему 4-стопному ямбу Бродского <...>, то можно подумать, что этот размер имеет у него ритмический профиль, напоминающий стих XVIII в. Однако, как мы знаем, на самом деле таких стихотворений у Бродского очень мало <...>: в действительности “средний” профиль типа Б есть результат “статистического” наложения <...>. Вопреки теории постмодернизма и практике квантитативного стиховедения, очередной раз филологически неправомерной оказывается точка зрения, отрицающая существование качественной и принципиальной границы между разными текстами: чем бы произведения ни были объединены — автором, жанром, эпохой, языком, размером — их нельзя рассматривать как один текст. Сливая несколько высказываний воедино, мы нивелируем их индивидуальность и уничтожаем их смысл <...>» [1996: 112].

Работы С.Е. Ляпина последних лет со всей убедительностью и на обширном материале доказывают справедливость соображений Беглова: апеллировать к профилю ударности при стиховедческом анализе следует со всей осторожностью, ведь усредненные показатели легко оказываются результатом наложения разных тенденций [Lяpin 2016, 2020; см. также Dobritsyn 2016]. Отсылки к данным Тарановского должны делаться с большой осторожностью также по причине неоднородности его выборок: «в таблице Тарановского [к которой отсылает Хворостьянова, говоря о песни Мери] представлено одно только произведение Жуковского: сказка “Спящая Царевна” — текст нетипичный, астрофический, созданный по случаю в 1831-м (!) году. <...> Стих песеннобалладный у Жуковского совсем другой, — в нем и пропуски ударения на второй стопе встречаются: ...смертную скуделью быть... (“Кассандра”), ...тёрема зубчаты сте-

ны... («Адельстан») etc.» (С.Е. Ляпин, электронное письмо от 28 ноября 2020 года).

Рассмотрим внимательнее ритмический строй песен «Пира». Профиль ударности в песне Мери действительно альтернирующий (%: 53 100 45 100), однако распределение ритмических форм Х4 в ней неоднородно (см. Табл. 1). В строфах 1, 2 и 4 доминирует IV ритмическая форма, а в 3-й и 5-й — II.

Таблица 1

Построфное распределение ритмических вариаций Х4 в песне Мери

Ритмическая форма/Строфа	1	2	3	4	5
I	1	1	-	3	1
II	1	1	5	1	4
IV	4	4	2	4	1
VI	2	2	1	-	2

Песня начинается двумя строфами, которые создают собственную ритмическую инерцию: тут стопроцентно ударна вторая стопа и часто ударна первая (пропущено 6 метрических ударений из 16):

Было время, процветала	XxXxxxxXx
В мире наша сторона:	XxXxxxxX
В воскресение бывала	xxXxxxxXx
Церковь Божия полна,	XxXxxxxX
Наших деток в шумной школе	XxXxXxXxX
Раздавались голоса	xxXxxxxX
И сверкали в светлом поле	xxXxXxXx
Серп и быстрая коса.	XxXxxxxX

и т. д. Эта инерция нарушается в третьей строфе, в которой первая стопа ведет себя иначе:

Поминутно мертвых носят,	xxXxXxXx
И стенания живых	xxXxxxxX
Боязливо Бога просят	xxXxXxXx
Упокоить души их.	xxXxXxX
Поминутно места надо,	xxXxXxXx
И могилы меж собой,	xxXxXxX
Как испуганное стадо,	xxXxxxxXx
Жмутся тесной чередой.	XxXxxxxX

В 4-й строфе преобладают I и IV формы, в пятой же — вторая ритмическая форма Х4. Характер ритма меняется от строфы к строфе, но это оказывается закономерно затемнено в усредненных данных.

Профиль средней ударности иктов песни Вальсингама таков (%): 72 100 47 100. Но и здесь ритм меняется от строфы к строфе. В частности, ударность первого икта значительно варьируется на протяжении песни: в первых строфах его ударность высока (в первых двух строфах стопроцентна). А «пониженная» ударность оказывается фантомом усредненных данных. В первых строфах гимна пропуски ударений на иктах есть лишь на третьей позиции, остальные икты сплошь ударны:

Когда могущая Зима,	xXxXxxxX
Как бодрый вождь, ведет сама	xXxXxXxX
На нас косматые дружины	xXxXxxxXx
Своих морозов и снегов,	xXxXxxxX
Навстречу ей трещат каминь,	xXxXxXxXx
И весел зимний жар пиров.	xXxXxXxX

и т. д.

Во второй части гимна Чуме ритм меняется: он своеобразен прежде всего высокой концентрацией шестых форм Я4 с их пеонической каденцией. Вот эти строки:

Есть упоение в бою	XxxXxxxX
И в разъяренном океане	xxxXxxxXx
И в аравийском урагане	xxxXxxxXx
И в дуновении Чумы	xxxXxxxX
Неизъяснимы наслажденья	xxxXxxxXx

Они дают 27,8 % всех форм второй части, в то время как в первой части песни шестая форма употреблена однократно. В сочетании с тремя случаями II формы во второй части гимна возникает эффект снижения ударности первого икта.

Таблица 2

Построфное распределение ритмических вариаций Я4 в песне Вальсингама

Ритмическая форма/Строфа	1	2	3	4	5	6
I	3	3	1	1	2	3
II	–	–	1	–	1	2
IV	3	3	3	1	2	1
VI	–	–	1	4	1	–

Ритмические аргументы в пользу влияния Жуковского и Баратынского слабеют при более детальном анализе. Сравнение усредненных данных по небольшим текстам, в которых присутствует динамическая ритмическая композиция, с усредненными данными по выборкам не позволяет делать фундированных выводов. Одно-

временно отведение ритмической части аргументации ослабляет убедительность сопоставления в целом.

Выше мы упоминали повышенную ударность первых строф песни Мери и гимна Чуме. Эта ритмическая черта могла бы соблазнить исследователя высказать предположение об иноязычном ритмическом влиянии: английский стих, как известно, почти не имеет пропусков ударений на иктах, а «Пир во время чумы» — это сокращенный перевод отрывка из драматической поэмы английского поэта Джона Вильсона *The City of the Plague*. Кроме того, недавно круг источников «Пира» пополнился новым текстом: стихотворение *Winter Song* английского романтического поэта Г.К. Уайта было предложено рассматривать как прототекст первых строф песни Вальсингама [Белоусова 2022]. Могла ли инерция английского стиха, а не ритмика Жуковского и Баратынского, повлиять на Пушкина?

Увы, сама по себе констатация факта повышенной ударности и наличия английских прототекстов создает лишь видимость убедительности. Гипотеза остается волюнтаристской без конкретных ритмических и семантических совпадений в микроконтекстах и без выявления уникальности подобной ритмической композиции для Пушкина. Создание ударного, скандирующего ритма в песенном и балладном зачине характерно для поэта, как и резкая смена ритмического импульса от строфы к строфе при использовании многострочных строф (например, «Утопленник»).

Сочетание историко-литературных и ритмических аргументов, казалось бы, взаимно поддерживающих друг друга, оказывается недостаточным для констатации ритмического влияния из-за изменчивости и динамичности ритма и множественности его возможных интерпретаций. Если в случае редких метров и ритмов подобная процедура может давать положительные результаты, в случае двусложников она ведет к иллюзорной доказательности.

2. Блок и Гейне: 4-стопный хорей в переводе «В этой жизни слишком темной...» (1909)

Итак, для убедительного утверждения факта ритмического влияния необходимо не только выявить комплекс исторических, семантических и ритмических факторов, поддерживающих гипотезу о его присутствии в тексте, но и установить связанность этих факторов между собой. Особенно это важно, когда мы судим о небольших стихотворных фрагментах или фрагментах с сильной ритмической поляризацией [Ляпин, Флоринская 2017: 70], и тогда, когда обсуждается не экзотический, редкий, недавно заимствованный метр и ритм, а двусложники. Кроме того, нельзя забывать, что сходство отдельных ритмических тенденций может полностью объясняться

независимыми языковыми факторами. В наследии Блока есть образец хореического 4-стопника, демонстрирующего бесспорную ритмическую ориентацию на чужой текст — это перевод из Гейне «В этой жизни слишком темной...» (1909). Этот перевод мы рассмотрим в качестве положительного примера ритмического влияния.

Вообще, в случае блоковских переводов из Гейне предполагать особое внимание переводчика к ритмико-фонетической структуре текста вполне естественно: его переводы дольников Гейне демонстрируют высочайший уровень ритмической мимикрии под оригинал, проявляющейся как на уровне средних цифр по ритмике переводов [Bailey 1966], так и построчно.

Рассмотрим структуру интересующего нас хореического перевода:

В этой жизни слишком темной	Xx Xx Xx Xx	I
Светлый образ был со мной;	Xx Xx X xX	I
Светлый образ помутился,	Xx Xx xxXx	IV
Поглощен я тьмой ночной.	xxXx X xX	II
Трусят маленькие дети,	Xx Xxxx Xx	IV
Если их застигнет ночь,	Xx X xXx X	I
Дети страхи полуночи	Xx Xx xxXx	IV
Громкой песней гонят прочь.	Xx Xx Xx X	I
Так и я, ребенок странный,	X xX xXx Xx	I
Песнь мою пою впотьмах;	X xX xX xX	I
Незатейливая песня,	xxXxxx Xx	VI
Но зато разгонит страх.	xxX xXx X	II

Обращают на себя внимание две особенности этого текста. Во-первых, высокий процент реализации метрических ударений (41 из 48, 85,42 %): половина строк полноударны, только один стих — «Незатейливая пѣсня» — содержит два пиррихия. Во-вторых, высокий уровень диерезы³: из 29 словоразделов 20 приходятся на границу стоп. Для полноударных строк русского хорея (прежде всего акаталектического) такая стопобойная структура вполне характерна, об этом подробно писал С.Е. Ляпин [1996: 28–30], подчеркивая стиховой (не-языковой) принцип такой модуляции. Особенно типична такая структура для начальных женских строк, задающих ритмический импульс всему тексту (в том числе у Блока: «В синем небе, в темной глуби...», 1906). Женские стихи, подчеркнем,

³ Он определяется по проценту от общего количества словоразделов, который занимают словоразделы, совпадающие со стопоразделами [Ляпин 1996: 30–31; Шапир 2000: 356–357].

легче принимают такую ритмико-синтаксическую форму («Ирис дымный, ирис нежный», «Алой пылью тихо встанешь», «Если в гости ходит ветер, / Только дикий черный ветер»).

Эти факты говорят о том, что регулярные женские словоразделы в начальных, а также нечетных строках сами по себе не могут однозначно указывать на особое ритмическое задание («В этой | жизни | слишком | темной», «Светлый | образ | помутился», «Трусят | маленькие | дети», «Дети | страхи | полуночи»). Более значимы для подтверждения гипотезы иноязычного влияния на словораздельную структуру мужские стихи, которые по языковым причинам сложнее складываются в диерезный ритм.

В тексте перевода из Гейне можно увидеть тенденцию к женским словоразделам и соответственно диерезной структуре и в мужских стихах: «Светлый | образ | был | со мной» (можно даже допустить скандовку: «Светлый | образ | был со | мной»), «Если | их | застигнет | ночь», «Но зато | разгонит | страх» и особенно «Громкой | песней | гонят | прочь»). Для того чтобы добиться такого ритмического стопобойного эффекта, Блоку, в частности, приходится избегать типичных для русской синтагмы завершающих трехсложных слов амфибрахической структуры — ни одного случая на весь текст перевода.

Ср. ритмическую и словораздельную структуру анализируемого перевода с нейтральным оригинальным блоковским 4-стопным хореем («Июнь 1909», 1914):

Страстью длинной, безмятежной	Xx Xx xxXx	IV
Занялась душа моя,	xxX xX xX	II
Ирис дымный, ирис нежный,	Xx Xx Xx Xx	I
Благовония струя,	xxXxx xX	VI
Переплыть велит все реки	xxX xX xXx	II
На воздушных парусах,	xxXx xxX	VI
Утонуть велит навеки	xxX xX xXx	II
В тех вечерних небесах,	X xXx xxX	IV
И когда предамся зною,	xxX xXx Xx	II
Голубой вечерний зной	xxX xXx X	II
В голубое голубую	xxXx xxXx	VI
Унесет меня волной...	xxX xX xX	II

Приведем еще несколько примеров оригинальных хорейческих блоковских 4-стопников, в которых видны ритмические возможности размера, а также умение Блока с помощью ритмических и словораздельных вариаций добиваться эффекта семантического выделения.

Выразительно ритмически стихотворение «Дикий ветер...» (22.03.1916), где высокая ударность во второй строфе сопровождается обилием мужских антидиерезных словоразделов. В третьей строфе по контрасту нагнетаются женские словоразделы, а в четвертой строфе две полноударные стопобойные строки эффектно контрастируют с финальной строкой с двумя пиррихиями:

Час заутрени пасхальной,	X xXxx xXx	IV
Звон далекий, звон печальный,	X xXx X xXx	I
Глухота и чернота.	xxX xxxX	VI
Только ветер гость нахальный,	Xx Xx X xX	I
Потрясает ворота.	xxXx xxX	VI

За окном черно и пусто,	xxX xX xXx	II
Ночь полна шагов и хруста,	X xX xX xXx	I
Там река ломает лед,	X xX xXx X	I
Там меня невеста ждет...	X xX xXx X	I

Как мне скинуть злую дрему,	Xx Xx Xx Xx	I
Как мне гостя отогнать?	Xx Xx xxX	IV
Как мне милую — чужому,	Xx Xxx xXx	IV
Проклятому не отдать?	xxXx xxX	VI

Как не бросить всё на свете,	X xXx X xXx	I
Не отчаяться во всем,	xxXxx xX	VI
Если в гости ходит ветер,	Xx Xx Xx Xx	I
Только дикий черный ветер,	Xx Xx Xx Xx	I
Сотрясающий мой дом?	xxXxx xX	VI

Есть и пример, где стопобойность в мужском стихе служит для ритмического выделения строки («В тихий вечер мы встречались...», 1910):

В тихий вечер мы встречались	Xx Xx X xXx	I
(Сердце помнит эти сны).	Xx Xx Xx X	I
Дерева едва венчались	xxX xX xXx	II
Первой зеленью весны.	Xx Xxx xX	IV

Примеры показывают, что и высокая ударность, и диерезный ритм используются в оригинальных хорях Блока, однако степень совокупной концентрации этих двух ритмических черт в переводе

из Гейне выше. Объяснение этого обстоятельства — в попытке переводчика скопировать структуру немецкого оригинала, для которого в равной степени характерна чеканность стоп и высокая ударность:

In mein gar zu dunkles Leben	XxX xXx Xx
Strahlte einst ein süßes Bild;	Xx X xXx X
Nun das süße Bild erblichen,	X xXx X xXx
Bin ich gänzlich nachtumhüllt.	Xx Xx xxX
Wenn die Kinder sind im Dunkeln,	X xXx X xXx
Wird beklommen ihr Gemüth,	X xXx X xX
Und um ihre Angst zu bannen,	Xx Xx X xXx
Singen sie ein lautes Lied.	Xx X xXx X
Ich, ein tolles Kind, ich singe	X xXx X xXx
Jetzo in der Dunkelheit;	Xx xxXxX
Ist das Lied auch nicht ergötzlich,	X xX xX xXx
Hat's mich doch von Angst befreit.	Xx X xX xX

В более поздних 4-стопнохореических переводах из Гейне, выполненных Блоком в 1921 году, уже не обнаруживается подобной подчиненности перевода звучанию немецких подлинников, хотя и в них можно заметить попытку передать некоторые особенности оригинальных модуляций.

3. Заключение

Для предположения факта ритмического влияния необходимо не только выявить комплекс исторических, семантических и ритмических факторов, поддерживающих гипотезу о его присутствии в тексте, но и установить связанность этих факторов между собой. Особенно это важно, когда мы судим о небольших стихотворных фрагментах или фрагментах с сильной ритмической поляризацией. В случае межъязыковых сопоставлений необходимо учитывать и тот факт, что сходство отдельных ритмических тенденций может полностью объясняться независимыми языковыми факторами.

Предположение о влиянии не может основываться на сравнении усредненных данных: во внимание должна приниматься конкретная ритмическая композиция. Кроме того, необходимо показать уникальность выявленного ритмического феномена на фоне иных текстов автора, написанных тем же размером. Если эти условия не выполнены, влияние может предполагаться лишь с большой осторожностью.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Беглов А.Л.* Иосиф Бродский: монотония поэтической речи (на материале 4-стопного ямба) // *Philologica*. 1996. Т. 3. № 5–7. С. 109–123.
2. *Белоусова А.С.* А.С. Пушкин и Г.К. Уайт: новонайденные источники «В начале жизни школу помню я...» и «Пира во время чумы» // *Русская литература*. 2022. № 3. С. 9–26.
3. *Белый А.* Символизм: Книга статей. М., 1910.
4. *Ляпин С.Е.* О воздействии синтаксиса на ритм стиха (на примере полноударного 4-стопного хорея пушкинских сказок) // *Philologica*. 1995. Т. 2. № 3/4. С. 115–122.
5. *Ляпин С.Е.* О распределении слов в стихотворной строке // *Славянский стих: Стихovedение, лингвистика и поэтика* / Под ред. М.Л. Гаспарова, Т.В. Скулачевой. М., 1996. С. 24–33.
6. *Ляпин С.Е., Флоринская (Ляпина) М.С.* Русский четырёхстопный хорей: ритм — язык — проблема типологии // *Труды института русского языка им. В.В. Виноградова*. 2017. № 11. С. 63–76.
7. *Полилова В.С., Пильщиков И.А., Белоусова А.С.* Сравнительное стихovedение в России и за рубежом // *Вопросы языковедения*. 2022. № 2. С. 125–150.
8. *Рассадин С.Б.* Драматург Пушкин: Поэтика. Идеи. Эволюция. М., 1977.
9. *Тарановски К.* Руски дводелни ритмови. Београд, 1953.
10. *Тарановский К.Ф.* Русские двусложные размеры; Статьи о стихе / Под ред. В. Тарановской-Джонсон, Дж. Бейли и А.В. Прохорова; пер. с серб. В.В. Сонькина. М., 2010.
11. *Хворостьянова Е.В.* Драматический стих Пушкина // *Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 20 т. Т. 7.* СПб., 2009. С. 540–563.
12. *Шанир М.И.* Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII–XX веков. Кн. 1. М., 2000.
13. *Bailey J.* Blok and Heine: An Episode from the History of Russian dol'niki // *The Slavic and East European Journal*. 1969. Vol. 13. № 1. P. 1–22.
14. *Bailey J.* The Russian Linguistic-Statistical Method for Studying Poetic Rhythm: A Review Article // *The Slavic and East European Journal*. 1979. Vol. 23. № 2. P. 251–261.
15. *Dobritsyn A.* Rhythmic entropy as a measure of rhythmic diversity (The example of the Russian iambic tetrameter) // *Studia Metrica et Poetica*. 2016. Vol. 3. № 1. P. 33–52.
16. *Liapin S.* The Russian iambic tetrameter: The problem of description (Prolegomena to a new paradigm) // *Studia Metrica et Poetica*. 2016. Vol. 3. № 2. P. 99–127.
17. *Liapin S.* Russian Iambic Tetrameter: The Evolution of Its Rhythmic Structure // *Studia Metrica et Poetica*. 2020. Vol. 7. № 2. P. 7–22.

REFERENCES

1. Beglov A.L. Iosif Brodskij: monotonija poetičeskoj reči (na materiale 4-stopnogo jamba) [Joseph Brodsky: the monotony of poetic speech (based on the material of his iambic tetrameters)]. *Philologica*, 1996, 3, 5–7, pp. 109–123. (In Russ.)
2. Belousova A.S. A.S. Pushkin i H.K. White: novonajdennye istochniki «V nachale zhizni shkolu pomnju ja...» i «Pira vo vremja chumy» [A.S. Pushkin and H.K. White: the newly found sources of «V nachale zhizni shkolu pomniu ia...» and «Pir vo vremia chumy»]. *Russkaja literatura* [Russkaya Literatura], 2022, 3, pp. 9–26. (In Russ.) doi: 10.31860/0131-6095-2022-3-9-26.
3. Belyj A. Simvolizm: Kniga statej [Symbolism: A book of essays]. Moscow, *Musaget Publ*, 1910. 638 p.

4. Liapin S.E. O vozdejstvii sintaksisa na ritm stiha (na primere polnoudarnogo 4-stopnogo horeja pushkinskih skazok) [The problem of the influence of syntax on the rhythm of verse (using the example of fully stressed trochaic tetrameters of Pushkin's verse tales)]. *Philologica*, 1995, 2, 3/4, pp. 115–122. (In Russ.)
5. Liapin S.E. O raspredelenii slov v stihotvornoj stroke [On the distribution of words in a verse line]. *Slavjanskij stih: Stihovedenie, lingvistika i pojetika* [Slavic verse: Verse study, linguistics and poetics]. Moscow, *Nauka Publ*, 1996. 254 p.
6. Liapin S.E., Florinskaja (Liapina) M.S. Russkij chetyrjohstopnyj horej: ritm — jazyk — problema tipologii [The Russian trochaic tetrameter: rhythm — language — problem of typology]. *Trudy instituta ruskogo jazyka im. V.V. Vinogradova* [Proceedings of the V.V. Vinogradov Russian Language Institute], 2017, 11, pp. 63–76. (In Russ.)
7. Polilova V.S., Pilshchikov I.A., Belousova A.S. Sravnitel'noe stihovedenie v Rossii i za rubezhom [Comparative verse studies in Russia and globally]. *Voprosy jazykoznanija* [Voprosy Jazykoznanija], 2022, 2, pp. 125–150. (In Russ.) doi: 10.31857/0373-658X.2022.2.125-150.
8. Rassadin S.B. *Dramaturg Pushkin: Pojetika. Idei. Jevoljucija* [The playwright Pushkin: poetics, ideas, evolution]. Moscow, *Iskusstvo Publ*, 1977. 362 p.
9. Taranovsky K. *Ruski dvodelni ritmovi* [Russian Binary Meters]. Belgrade, *Naučna knjiga Publ*, 1953. 376 p.
10. Taranovsky K.F. *Russkie dvuslozhnye razmery; Stat' i o stihe* [Russian Binary Meters; Essays on verse]. Moscow, *Jazyki slavjanskoj kul'tury Publ*, 2010. 552 p.
11. Hvorost'janova E.V. Dramaticheskij stih Pushkina [Pushkin's dramatic verse]. Pushkin A. S. Poln. sobr. soch.: v 20 t. T. 7. Saint Petersburg, *Nauka Publ*, 2009, pp. 540–563.
12. Shapir M.I. *Universum versus: Jazyk — stih — smysl v ruskoj poezii XVIII–XX vekov* [Universum versus: Language — Verse — Meaning in Russian Poetry of the Eighteenth, Nineteenth and Twentieth Centuries]. Book. 1. Moscow, *Jazyki ruskoj kul'tury Publ*, 2000. 536 p.
13. Bailey J. Blok and Heine: An Episode from the History of Russian dol'niki. *The Slavic and East European Journal*, 1969, 13, 1, pp. 1–22.
14. Bailey J. The Russian Linguistic-Statistical Method for Studying Poetic Rhythm: A Review Article. *The Slavic and East European Journal*, 1979, 23, 2, pp. 251–261.
15. Dobritsyn A. Rhythmic entropy as a measure of rhythmic diversity (The example of the Russian iambic tetrameter). *Studia Metrica et Poetica*, 2016, 3, 1, pp. 33–52. doi: 10.12697/smp.2016.3.1.02.
16. Liapin S. The Russian iambic tetrameter: The problem of description (Prolegomena to a new paradigm). *Studia Metrica et Poetica*, 2016, 3, 2, pp. 99–127. doi: 10.12697/smp.2016.3.2.04.
17. Liapin S. Russian Iambic Tetrameter: The Evolution of Its Rhythmic Structure. *Studia Metrica et Poetica*, 2020, 7, 2, pp. 7–22. doi: 10.12697/smp.2020.7.2.01.

Поступила в редакцию 20.02.2023
 Принята к публикации 15.04.2023
 Отредактирована 10.05.2023

Received 20.02.2023
 Accepted 15.04.2023
 Revised 10.05.2023

ОБ АВТОРАХ

Полилова Вера Сергеевна — старший научный сотрудник Института мировой культуры МГУ имени М.В. Ломоносова; vera.polilova@gmail.com

Белусова Анастасия Сергеевна — младший научный сотрудник Института мировой культуры МГУ имени М.В. Ломоносова; ассистент-профессор департамента литературы Национального университета Колумбии; nastassja.belousova@gmail.com

ABOUT THE AUTHORS

Vera Polilova — PhD, Senior Research Fellow, Institute of World Culture, Lomonosov Moscow State University; vera.polilova@gmail.com

Anastasia Belousova — PhD, Junior Researcher, Institute of World Culture, Lomonosov Moscow State University; Assistant Professor, Department of Literature, Universidad Nacional de Colombia; nastassja.belousova@gmail.com