

**Русский стих:
метрика, системы стихосложения,
просодия
(генеративный подход)**

М. Ю. Лотман

Dept. of Semiotics, University of Tartu,
Tiigi St. 78, Tartu 50410, Estonia
e-mail: mihhail@ehi.ee

Abstract. Russian verse: Its metrics, versification systems, and prosody (Generative synopsis). In the article the general verse metre theory and its application to Russian verse is addressed, allowing us, thereby, to observe not the single details, but only the most general characteristics of verse. The treatment can be summarised in the five following points:

1) the basis for the phenomenon of verse is its metrical code: the special feature of verse text is the presence of its metre (this feature is common to every verse type, to the most regular verse, as well as to *vers libre*);

2) the nature of verse metre is extralinguistic, there is no metre within a language, the latter can only induce certain limitations in choosing a metre;

3) metre is an abstract chain of translational symmetry, the elementary period of which is called verse foot (i.e. firstly, verse feet are contained in every versification system, incl. syllabic verse and free verse, and, secondly, verse feet can not be defined in terms of natural language, e.g., as the combination of short and long or accented and unaccented syllables).

4) in verse text, metre appears through the medium of natural language: verse metre is coded in terms of natural language; the nature of its codification is determined by the versification system. Hence, every verse metre can be realised in different versification systems, e.g. iambus can occur in syllabic-accentual, syllabic-quantitative, and some other versification systems;

5) verse prosody is a consequence of the influence of verse metre on the prosodics of language; the range of transformation of a language system by verse metre extends from the unification of the strength of verse accents in accentual verse to such artificial formations as the origination of long syllables in languages which lack phonological quantity.

Предварительные замечания: генеративная метрика

Настоящая работа представляет собой обобщение результатов, полученных автором в области генеративного описания общего и русского стихосложения за более чем четвертьвековой период (Лотман и Шахвердов 1973, Лотман 1974, 1976, 1977, 1985, 1986, 1987, 1995, 1996, 1998, 1999; ср также общую характеристику генеративной метрики в Лотман 1975 и 1987а.). Объем публикации определяет характер изложения: максимально обобщенный, без примеров и иллюстраций.

В 1970–80-е годы генеративизм был ведущим направлением не только в области лингвистики, но и всего гуманитарного знания. Поэтому разработка стиховедческих генеративных моделей представлялось занятием не только своевременным, но даже модным. Совершенно иной является ситуация, сложившаяся на рубеже тысячелетий: генеративистские разработки в большинстве областей поэтики и языкознания (в частности, в областях синтаксиса и семантики, где они ранее абсолютно доминировали) занимают все более периферийное положение. Однако работы, связанные с исследованиями просодии и метрики, составляют в этом смысле исключение: генеративистские по своей направленности исследования захватывают все новые области стиховедения; более того, некоторые лингвистические идеи прошли первоначальную апробацию именно в стиховедении (так, метрическая просодика является сейчас одним из ведущих направлений в фонологии, а теория оптимальности, предметом которой являются общие основы речевого продуцирования, разрабатывается главным образом именно на базе метрических исследований)¹.

¹ О том, что идеи генеративной метрики еще далеко не исчерпаны, свидетельствовала, например, международная конференция *Formal Approaches to Poetry & Recent Developments in Generative Metrics*, прошедшая в университете Торонто 8–10 октября 1999.

Думается, что дело здесь не в моде или престиже генеративной метрики, а, в первую очередь, в самой природе изучаемых объектов, соединяющих в себе, с одной стороны, простоту и симметрию общих принципов со сложным многообразием их конкретных проявлений: трансформационные отношения в сфере стихосложения имеют гораздо более очевидный и интуитивно оправданный характер, нежели в области естественного языка (другой областью, где генеративные построения оказались столь же продуктивными, является музыковедение).

Не удивительно поэтому, что многие типично генеративистские построения возникли в стиховедении задолго до “институционализованного” оформления этого подхода. Так, С. И. Гиндин убедительно показал, что подход к стиху, содержащийся в работах В. Я. Брюсова, во многом предвосхищает методiku трансформационного анализа (Гиндин 1970); если же говорить не о методах, а идеях, то здесь в качестве одного из главных предшественников генеративной метрики следует назвать В. М. Жирмунского (так, его концепция соотношения метра и ритма естественным образом интерпретируется как соотношение глубинных и поверхностных структур; Жирмунский 1925), не случайно, что его подход нашел сочувственный отклик у М. Халле — одного из создателей генеративной метрики (Halle 1968). Близок к генеративизму и подход, продемонстрированный акад. А. Н. Колмогоровым и А. В. Прохоровым в их недостаточно, как представляется, оцененной работе (Колмогоров, Прохоров 1968). Напротив, критики генеративной метрики М. Халле и С. Дж. Кейзера указывают на ее старомодность — после структуралистских разработок их подход показался шагом назад, а не вперед². После того как стало очевидным, что несмотря на ряд важных результатов и интересных разработок (в первую очередь, в работах Н. С. Трубецкого и Р. О. Якобсона) структуралистский проект в области теоретического стиховедения в целом потерпел неудачу, именно различные разветвления генеративизма определяют основное направление поисков в современной теории стиха.

² Ср. Wimsatt 1971. Можно привести еще одну параллель, на этот раз из области естественных наук: физику кристаллов, где уже издавна применяется подход, в достаточной мере аналогичный генеративному. Задачи, связанные с анализом и описанием кристаллических решеток во многих отношениях приближаются к тем, с которыми приходится иметь дело в стиховедении.

Тем не менее представляется совершенно очевидным, что многие важные проблемы стихосложения в рамках генеративного подхода в принципе не находят естественного решения. К таким проблемам относятся, например, статистические законы ритма, не выводимые из законов метра (“вторичный ритм” по М. Л. Гаспарову), ритмическая эволюция того или иного размера, а также отмеченность особыми сигналами начальных (resp. конечных) позиций текста, строфы или стихотворной строки³. И это не следует считать недостатком генеративного подхода, но закономерным свойством любого последовательно проводимого метода: он не может дать ответы на все вопросы, но лишь на те, для разрешения которых он был создан.

Основные положения

В основании предлагаемого подхода лежат несколько в достаточной мере элементарных посылок, суммируемых в следующих пяти пунктах.

1. В основе явления стихотворности лежит метрическое кодирование: отличительным свойством стихотворного текста является наличие в нем метра. (Это свойство — общее для всех разновидностей стиха: от самой регулярной силлаботоники до *vers libre*).

2. Стихотворный метр имеет экстралингвистическую природу: он не содержится в готовом виде в естественном языке (ЕЯ), структура последнего может лишь накладывать ограничения на выбор метра (и то лишь в определенной мере, ср. п. 5).

3. Метр представляет собой абстрактную цепочку трансляционной симметрии, элементарный период симметрии называется стопой. (Следовательно, во-первых, стопы содержатся в любых размерах любых систем стихосложения, в том числе и в *vers libre*, а не только в стихах силлабо-тонического или силлабо-квантитативного стихосложения; во-вторых, стопа не может определяться в ЕЯ терминах как, например, последовательность ударных и безударных или долгих и кратких слогов).

³ Разумеется, для соответствующих позиций и в рамках генеративного подхода могут быть *ad hoc* сформулированы те или иные правила (примеры таких содержатся и в Лотман 1996), однако в определенной мере они противоречат самому духу метода.

4. В стихотворном тексте метр всегда опосредован языком: метрическая структура не отражается в тексте непосредственно, но предварительно кодируется в ЕЯ терминах. Характер этого кодирования определяет систему стихосложения. Каждому метру соответствует множество систем стихосложения, например, ямба может реализовываться в силлабо-квантитативной, силлабо-тонической и нек. др. системах стихосложения.

5. Стихотворная просодия есть результат воздействия стихотворного размера на просодическую систему ЕЯ (ср. тезис Р. О. Якобсона о “насилии” стиха над языком). Трансформации ЕЯ системы при этом могут колебаться от незначительных (напр., ослабление количественной редукции в русской силлаботонике или выравнивание силы ударений в акцентном стихе) до очень существенных (напр., аруз в тюркских языках, не знающих оппозиции долгих и кратких слогов).

Все дальнейшее изложение представляет собой конкретизацию и комментарий этих пунктов.

Т.о. основными разделами теории стиха является: (1) метрика, описывающая метрические структуры на всех уровнях (включая строфический и гиперстрофический), метрические правила будут обозначаться сокращением MR; (2) системы стихосложения, т.е. описание возможных отображений метрических структур в естественноречевые; правила соответствия будут обозначаться сокращением CR и (3) просодия и ритмика, т.е. описание трансформаций ЕЯ системы под воздействием CR; просодические правила будут обозначаться сокращением PR. Порядок этот значим: метрические правила являются “старшими” по отношению к правилам соответствия и просодическим правилам (т.е. применяются до них), правила соответствия “старше” просодических (ср. п. 5).

Теория метра

В сфере словесности метричность есть специфическая особенность стихотворной речи⁴, определяющая, во-первых, ее ритмичность (т.е. периодичность чередования определенных речевых сигналов, приводящая к относительной предсказуемости их появления) и, во-вторых, наличие в стихотворной речи двойного

⁴ Подробнее о метрической прозе см. в Лотман 1999.

членения (в отличие от прозы, стихотворная речь членится не только — в соответствии с принципами ЕЯ — на слоги, морфемы, слова и т.п., но и на единицы, определяемые метром: полустихия, стихи, строфы и т.п.).

Существует несколько основных точек зрения на природу стихотворного метра (подробнее об этом см. в Лотман 1996 и 1999):

1) метр, как закономерность ритма (т.е. метр по отношению к ритму вторичен — Б. В. Томашевский, А. Н. Колмогоров в своих ранних стиховедческих работах);

2) метр, как идеальный закон, регулирующий ритмическую структуру стиха (В. М. Жирмунский);

3) метр, как структура, лежащая в основе ритма (М. Халле, С. Дж. Кейзер и др.).

Предлагаемый нами подход объединяет вторую и третью точки зрения. С одной стороны, метр является определенной конструкцией, а не просто принципом организации, с другой же стороны, метр является структурой, идеальной, с точки зрения симметрии. То обстоятельство, что метр является структурой, лежащей в основе стихотворной речи, определяет особую значимость — по сравнению с речью не стихотворной — языковых единиц, несущих метрическую нагрузку (подробнее об этом см. Лотман 1996 и 1998); симметрия метрических структур определяет периодичность стиха, его ритмичность⁵.

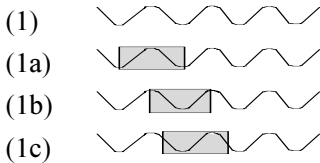
Метр представляет собой абстрактную цепочку трансляционной симметрии, элементарный период симметрии называется стопой⁶. Т.о. в наиболее обобщенной формулировке стихотворный метр характеризуется двумя свойствами: периодичностью и дискретностью.

Следует подчеркнуть, что дискретность вовсе не является обязательным свойством симметрии; дискретность метра отличает

⁵ Можно предположить, что В. М. Жирмунский определял метр как закон, а не как идеальную структуру из-за опасения возникновения нежелательных ассоциаций со “школьной” метрикой и “стопной теорией” В. Брюсова (Брюсов 1919).

⁶ Следует отметить два кардинальных отличия предлагаемого подхода от “школьной” метрики: во-первых, стопа трактуется как элемент глубинной, а не поверхностной структуры стиха (т.е. стопа образуется комбинацией абстрактных позиций, а не долгих и кратких или ударных и безударных слогов; одна и та же стопа может реализовываться в принципиально различных слоговых комплексах); во-вторых, стопа является универсальным конституентом структуры стиха, т.е. не может быть “бесстопного” стихосложения.

чает его от трансляционно-симметрических структур континуального типа. Так, в синусоиде (1) период симметрии может быть выделен бесконечным числом способов, ни один из которых не может быть предпочтен остальным; транслирование заштрихованного фрагмента в (1a), в (1b) или в (1c) образует одну и ту же синусоиду.



Цепочки трансляционной симметрии называются также раппортными композициями, а период симметрии — *раппортом*. Т.о. в основе стихотворности лежат два в определенном смысле противонаправленных механизма: устремленная в бесконечность периодичность (любой текст есть выражение бесконечного в конечном; в стихотворном тексте обостряется переживание как его конечности, так и бесконечности отражаемых в нем за-текстовых структур) и разлагающая ее на принципиально ограниченные сегменты дискретность (стихотворный текст обычно содержит целое число составляющих его элементов — стихов, строф и т.п.; в случаях, эту закономерность нарушающих, текст воспринимается как незавершенный не только в метрическом отношении).

Следует подчеркнуть, что дискретность — столь же значимая характеристика метра, как и периодичность: стихотворная речь отличается от обиходной не только повышенной ритмичностью, но и повышенной расчлененностью; Б. В. Томашевский даже считал, что наличие экстралингвистического членения является более важным признаком стиха, чем его рекуррентность (Томашевский 1959; подробнее об этом — в Лотман 1999); Б. Я. Бухштаб — последователь Томашевского — определял стих как речь с двойным членением (Бухштаб 1969, 1973). Поэтому при транскрипции метрических структур должны найти эксплицитное выражение как периоды симметрии, так и границы между ними. Такого рода границы мы будем называть первичными делимитаторами (или просто делимитаторами — в случаях, когда не нужно разграничивать первичные и вторичные делимитаторы). Будем обозначать периоды симметрии и их составляющие про-

писными латинскими буквами (А, В и С), а первичные дельмитаторы — значком &.

Роль дельмитаторов не ограничивается разграничением элементов структуры стиха; с точки зрения соблюдения принципа симметрии границы метрических сегментов образуют область аномальных явлений: различные исключения как из метрических, так и ритмических правил встречаются, в первую очередь, в начале и окончании текста, строфы, стиха, полустушия. Особое значение имеют нарушения метрической структуры, связанные с ее наращением или усечением. Классическим примером такого рода нарушений может служить каталектика; близким случаем является наращение или усечение в предцезурной позиции. Поскольку все такого рода нарушения симметрии связаны с дельмитацией, будем называть их вторичными дельмитаторами и обозначать следующим образом: $(A)^-$ — если период симметрии усечен на А и $(A)^+$ — если он наращен на А.

Хотя дельмитаторы (особенно вторичные) и нарушают периодичность на соответствующем уровне метрической структуры, они же способствуют образованию симметрических структур на более высоких уровнях. Так, законы альтернации клаузул, нарушающие симметрию на границе стиха, могут служить фактором строфообразования; аналогичную роль выполняет чередование стихов различной стопности в неравностопных урегулированных размерах и т.п.

Метр иерархичен. Периоды симметрии могут группироваться и образовывать периодические структуры более высокого уровня, причем этот процесс ничем не ограничен: периоды симметрии сколь угодно высокого уровня могут в свою очередь объединяться в еще бóльшие (подробнее об этом см. в Лотман 1995). Т.о. потенциальная бесконечность метра развертывается одновременно в двух измерениях: в длину и в глубину.

Важно отметить, что когда мы говорим о таких элементах стиховой структуры, как 'стих' или 'строфа', мы имеем ввиду обычно не столько метрическую реальность, сколько историко-литературную условность, закрепленную, как правило, в стихотворной графике. Так, мы называем стихом и строку 4-стопного, и строку 6-стопного ямба, между тем, стих Я4 с точки зрения метрики является цепочкой 2-го ранга: он состоит из четырех стоп типа АВ, в то время как стих Я6 — цепочкой 3-го ранга: он состоит из двух полустуший, каждое из которых

образуется тремя стопами АВ. Еще более показательный пример — балладный септенарий (подробнее о нем см. в Лотман 1996). Стих этот имеет, скорее всего, индоевропейское происхождение, но особенное распространение получил в германском стихе. Хотя исходной, вероятно, следует считать 8-стопную форму, самой простой из реально зафиксированных является 7-стопная следующего вида:

(2) &&АААА&ААА(А) &&

Дальнейшее развитие шло по двум направлениям, оба они касались лишь первого полустушия: оно либо, в свою очередь, разделялось пополам, давая структуры типа 2+2+3 (3), либо, напротив, удваивалось: 4+4+3 (4):

(3) &&&АА&АА&&ААА(А) &&&

(4) &&&АААА&&АААА&&ААА(А) &&&

Далее процесс мог повторяться, давая структуры типа 4+4+...+4+3 или (2+2)+(2+2)+3 и т.п., а также различные смешанные варианты типа (2+2)+4+3 и т.п. Что здесь считать стихом? Графика предлагает самые различные варианты, начиная от семистопной строки и кончая неравностоппными чередованиями двух двустопных сток с трехстопной (самый распространенный вариант — чередование 4-стопных строк с 3-стопными)⁷. Пример балладного септенария демонстрирует одновременно и всю условность термина ‘полустушия’: “полустушиий” в стихе может быть, например, три. Обычная иерархия: стопа — (полустушия) стих — строфа, — отражает не столько возможности метрики, сколько сложившуюся в европейском стихосложении традицию. Вероятно, одной из причин, почему различные варианты балладного септенария обычно не осознаются в качестве единого размера, является именно то обстоятельство, что он не укладывается в привычные классификационные схемы.

В отличие от терминов, обычно употребляемых для обозначения различных уровней структуры стиха, используемое нами понятие *ранга* метрической цепочки имеет точное

⁷ Мы не касаемся здесь проблемы рифменного членения; первоначально септенарий был формой аллитерационного стиха, при переходе к рифменному стиху 4-стопные части стали рифмоваться с 4-стопными, а 3-стопные — с 3-стопными (т.е. метрической схеме 4343 соответствовала рифменная АВАВ, метрической схеме 443443 — ААВААВ и т.д.), при разделении 4-стопной части 2-стопные составляющие, в свою очередь, часто рифмуются между собой.

содержание, определяемое процессом ее порождения и находящее отражение в ее структуре. Ранг метрической структуры будем обозначать показателем степени, в случаях, когда необходимо указать ее порядковый номер, он будет обозначаться индексом: A_1^n — начальный раппорт (т.е. период симметрии) n -го ранга, $\&^i$ — первичный делимитатор i -го ранга.

В зависимости от того, из элементов скольких типов состоят раппорты того или иного ранга, мы будем относить их к метрическим системам, соответственно, первой (MC^1), второй (MC^2) и третьей (MC^3) степени (теоретически возможны и метрические системы более высоких степеней, но в практике по крайней мере русского стихосложения они встречаются крайне редко). Все раппорты, входящие в MC^1 , состоят лишь из одного символа (следовательно, все стопы в MC^1 — одноэлементны); входящие в MC^2 — из двух и в MC^3 — из трех символов (раппорты в MC^2 и MC^3 должны состоять не менее, чем, соответственно, из двух и из трех символов, что же касается их максимальной длины, то она в принципе является неограниченной). Например, метрические структуры (5) и (6) относятся к MC^1 , (7) и (8) — к MC^2 , а (9) и (10) — к MC^3 :

- (5) $\&\&AAA\&AAA\&AAA\&\&$
- (6) $\&\&\&AAAA\&AAAA\&\&AAAA\&AAAA\&\&$
- (7) $\&ABABABAB\&$
- (8) $\&ABAABAABA\&$
- (9) $\&ABCABCABC\&$
- (10) $\&ABACABACABAC\&$

Важно отметить, что цепочки типа (5) — (10) возможны на всех уровнях структуры стиха, начиная со стопного и кончая гиперстрофическими уровнями (см. Лотман 1995). Тем не менее, по понятным причинам для метрического описания наибольшее значение имеют раппорты терминального уровня — стопы⁸. Для простоты описания первичные делимитаторы раппортов нижнего ранга опускаются (в противном случае вместо (5) следовало бы обозначать цепочку, представленную в (5) как

⁸ Терминальной называется структура, поступающая на вход трансформационного компонента модели, т.е. интерпретируемая при помощи правил соответствия.

$\&\&\&A\&A\&A\&\&A\&A\&A\&\&\&$, а (8) — выглядела бы следующим образом: $\&\&ABA\&ABA\&ABA\&\&$ ⁹.

В отличие от (5) и (6), минимальные периоды симметрии в (7) — (10) не элементарны и состоят из составляющих, которые сами не являются периодами симметрии; с другой стороны, все метрические единицы могут рассматриваться в качестве единого целого, т.е. все метрические структуры могут быть в конечном счете сведены к цепочке типа ААААА... Таким образом, MC^1 , является не просто одним из семейств метрических систем, но и основой всех образований, характеризующихся более сложной структурой.

Если рассматривать все наследие мировой поэзии в качестве единого целого, то преобладающее положение в нем занимают размеры, выводимые из MC^1 (различные формы силлабического, тонического и свободного стиха), затем следуют размеры, входящие в MC^2 (в русской литературной поэзии именно они являются основными), наконец, размеры, входящие в MC^3 , представляют собой большую редкость и возникают только в контексте развитой поэтической культуры (отдельные примеры см. в Лотман 1996).

Среди метрических правил будем различать *правила образования* метрических структур и *правила трансляции*; первые определяют структуру метра, вторые — ее “перевод” в терминах данного ранга. На терминальном уровне запись максимально упрощается: производится раскрытие скобок, сокращение избыточных первичных делимитаторов, опускаются индексы и показатели ранга¹⁰.

⁹ В отличие от терминального, в качестве “нижнего” может выступать любой уровень стиховой структуры: на уровне стиха это, как правило, стопа — тогда (8) может быть интерпретирована как 3-стопный амфибрахий, на уровне строфы это может быть стих, тогда (8) интерпретируется как три 3-стишия.

¹⁰ Все эти операции не могут считаться трансформациями метрических структур, поскольку касаются не ее сегментов, но лишь метаязыковых символов.

I. Правила образования:

(MR1) $A^n \rightarrow \&^n A^n \&^n$

(MR2) $A^n \rightarrow (A^{n-k})^\pm A^n (A^{n-j})^\pm$, где $n > k$ и $n > j$.

(MR3) $A^n \rightarrow \left(\begin{array}{l} < 1 > \&^{n-1} A^{n-1} \&^{n-1} \\ < 2 > \&_1^{n-1} A_1^{n-1} \&_2^{n-1} \&_3^{n-1} A_2^{n-1} \&_4^{n-1} \\ \dots \\ < q > \&_1^{n-1} A_1^{n-1} \&_2^{n-1} \&_3^{n-1} A_2^{n-1} \&_4^{n-1} \dots \&_{2q-1}^{n-1} A_q^{n-1} \&_{2q}^{n-1} \\ \dots \end{array} \right)$

(MR4) (i) $A^n \rightarrow A$

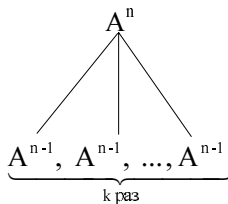
(ii) $A^n \rightarrow AB$

(iii) $A^n \rightarrow ABB$

(iv) $A^n \rightarrow ABC$

и т.п.

Смысл MR1 заключается в том, что каждый период симметрии i -го ранга ограничен делимитаторами того же ранга; MR2 определяет действие вторичных делимитаторов (вторичным делимитатором элемента n -го ранга может быть элемент любого из меньших рангов); MR3 определяют внутреннюю структуру периода (A^n): она может быть как элементарной, так и состоять из q периодов $n-1$ -го ранга:



Набор правил MR4 определяет степень метрической системы данной структуры: правила типа (MR4) (i) — MC^1 , (MR4) (ii) и (iii) — MC^2 и (MR4) (iv) — MC^3 .

II. Правила трансляции:

$$(MR5) \ \&^n A^n \&^n \rightarrow \&^n \&^{n-1} A_1^{n-1} \&^{n-1} \dots \&^{n-1} A_q^{n-1} \&^{n-1} \&^n$$

$$(MR6) \ A^n (A^{n-m}) \rightarrow \underbrace{\&_1^{n-1} A_1^{n-1} \&_2^{n-1} \dots \&_{2k-1}^{n-1} A_k^{n-1} \&_{2k}^{n-1}}_{k \text{ раз}} (A^{n-m}) \rightarrow$$

$$\rightarrow \dots \rightarrow \underbrace{\& A \& A \dots A \&}_{k+1 \text{ раз}}$$

(где k и $k+1$ обозначают число вхождений символа A).

MR5 определяет порядок “наследования” первичных делимитаторов: они просто транслируются с более высокого уровня. Т.о., например, строфораздел остается строфоразделом и на уровне стиха: он не отменяется стихоразделом, но и не заменяет его. MR6 определяет порядок “наследования” вторичных делимитаторов.

Приведенные правила определяют вывод метрических структур произвольной сложности. В заключение следует отметить два обстоятельства, самих по себе не очень принципиальных, но отличающих предлагаемый подход от большинства работ по генеративной метрике. Во-первых, для представления метрических структур мы используем символы A и B , а не W и S (сокращенно от *strong* и *weak position*). Делаем это по двум взаимосвязанным причинам: а) метрические элементы вообще не характеризуются силой: важно лишь то, что $A = A$ и $A \neq B^{11}$; б) Символы S и W могут быть использованы лишь при описании

¹¹ “Слабые” и “сильные” позиции — рецидив структуралистского мышления. “Сила” и “слабость” позиции не есть непосредственная данность, но лишь условность ее восприятия. Уже в трактовках античного стихосложения возникли споры о том, что есть сильная позиция: *тезис* или *арсис*; дискуссия о природе русского силлаботонического стиха со всей недвусмысленностью свидетельствуют о том, как непросто решить, какая же из позиций является “сильной”. В противоположность традиционной точке зрения, согласно которой в русском ямбе сильными позициями должны считаться позиции четные, для Н. С. Трубецкого и Р. О. Якобсона в нем отмеченными, т.е. фонологически сильными позициями являются нечетные; если отвлечься от вносящего еще большую путаницу первого слога, схема ямба у них принимает следующий вид $\cup X \cup X \cup X \dots$, а не $\cup - \cup - \cup - \dots$ (где X — позиция, занимаемая произвольным слогом). Еще интереснее по Якобсону обстоит дело в русских трехсложниках, где обе позиции (и \cup , и $-$) должны считаться сильными.

метров, входящих в МС², они в принципе не годятся для МС¹ (т.е. они были введены лишь для описания метрических структур специфического типа). Во-вторых, мы не сводим трехсложные размеры к бинарным структурам (т.е., например, дактиль у нас имеет вид АВВАВВ... , а не АВАВ...¹²).

Правила соответствия

В русском стихосложении преобладают формы, основанные на одновременном использовании силлабического и акцентного принципов. Это или силлаботоника (хорей, ямб, дактиль, амфибрахий и анапест), или акцентно-силлабический стих (дольник и обе разновидности тактовика); чистая силлабика, чистая тоника и свободный стих занимают периферийное положение; их описание подчиняется сравнительно простым правилам (см. Лотман 1996 и 1998).

Ниже приводится описание основных форм русского литературного стиха. Анализ его различных форм, а также исследования в области компаративной метрики позволяют обобщить и в определенной мере упростить систему правил соответствия, предложенную в Лотман 1996.

А. Двусложные метры

Двусложными метрами называются ямб и хорей, в основе которых лежат, соответственно, метрические схемы (11) и (12) (делимиторы для наглядности опущены).

(11) АВАВАВ...

(12) ВАВАВА...

Из этих схем двусложные размеры выводятся при помощи следующих правил соответствия:

¹² Фетишизация принципа бинарности — также является данью структурализму, в данном случае особенно неуместной, поскольку без всякой к тому необходимости вводит лишний промежуточный уровень описания.

(CR1) Каждой позиции (А и В) соответствует один и только один слог¹³.

(CR2) Односложное слово может занимать в стихе любую позицию.

Исключение из этого правила составляют случаи, когда односложное слово несет синтагматическое ударение (ср. PR8); в таком случае действует CR3. Важным следствием CR2 является то обстоятельство, что в русских двусложниках (и вообще в русском стихе) словораздел возможен после любого слога, т.е. русский стих не знает зевгмы.

(CR3) Слог, несущий синтагматическое ударение, может приходиться только на позицию В.

(CR4) Ударение неодносложного слова может приходиться только на позицию В.

CR4 не означает, что позициям В могут соответствовать лишь ударные слоги: позиции В может соответствовать безударный слог многосложного слова, но только в том случае, если ударный слог этого слова приходится на другую позицию В; что касается позиции А, то ей может соответствовать лишь либо безударный слог, либо ударение односложного слова (ср. CR2). CR4 является основным правилом русской силлаботоники.

Особенностью русской силлаботоники является наличие так наз. ударной константы:

(CR5) В, в позиции непосредственно предшествующей (А)&, может соответствовать только ударный слог.

Помимо своего прямого назначения, связанного с описанием вывода ритмических структур из метрических, приведенная система правил позволяет решить и ряд других проблем. В частности, она кладет конец спорам о природе русского “классического” стихосложения¹⁴: оно является именно силлаботоническим, причем силлабический принцип в нем превалирует над

¹³ CR3 не обязательно для всякого силлабо-тонического стиха; например, в английском ямбе позиции А могут соответствовать два слога; по мнению М. Халле и С. Дж. Кейзера, в определенных условиях два слога могут соответствовать и позиции В (Halle, Keyser 1971), хотя все приводимые ими примеры носят искусственный характер; при анализе реального материала нам не удалось обнаружить ни одного такого случая.

¹⁴ Так, В. К. Тредиаковский и Б. В. Томашевский считали его тоническими, Н. В. Неудрово — силлабо-тоническим и даже чисто силлабическим, Е. Д. Поливанов — тонико-силлабическим, Б. Я. Бухштаб выделял в нем две разновидности: силлабо-тоническую и акцентно-силлабо-тоническую и т.п.

тоническим (с точки зрения эстетики стиха можно было бы сказать, что силлабический принцип определяет константность ритмики, в то время как тонический — богатство ее вариативности).

Правила CR1–CR5 позволяют описать более 99.5% стихового материала. Нарушения этих правил должны рассматриваться в качестве исключений. Впрочем, у исключений обнаруживается также своя логика, позволяющая сформулировать дополнительные правила. Первое из них касается ударной константы:

(CR6) Пропуск ударения в позиции S, непосредственно предшествующей &, допускается в порядке исключения¹⁵.

Обычно применение CR6 связано с ориентацией на германскую традицию¹⁶.

Инверсия запрещается основным правилом силлаботоники (CR4); в порядке исключения она допускается при условиях: а) она приходится на начальную позицию стиха и б) она осуществляется двусложным словом. Здесь следует различать два случая (принципы транскрипции просодических структур объясняются ниже):

(CR7) &A₁B₁ ⇒ [[Xx]]#]#

(CR8) &A₁B₁ ⇒ [[Xx]]#

CR7 допускает инверсию только в том случае, когда осуществляющее ее двусложное слово образует самостоятельную синтагму или фразу (обычно — интонационно выделенную); такого рода инверсии особенно распространены в белом драматическом Я5 и маркируют ориентацию на английскую традицию. CR8 встречается реже и ощущается как более сильное нарушение CR4.

Стихи, не укладывающиеся в рамки, допускаемые CR1–CR8, не воспринимаются в качестве силлаботонических двусложников.

¹⁵ “В порядке исключения” означает, что в тексте допускается либо лишь один стих такой структуры, либо, если это текст значительной длины, стихи такой структуры должны быть в подавляющем меньшинстве и отстоять на таком расстоянии друг от друга, чтобы исключалась возможность возникновения ритмического ожидания (ср. *Испанцы* М. Ю. Лермонтова, где таких стихов три).

¹⁶ С точки зрения логики модели CR6 кажется избыточным: аномальным является CR5, отклоняющееся от CR4. Однако в контексте истории русского стиха “событием” является именно отсутствие ударения на клаузуле, а не постоянное его появление там.

В. Трехсложные метры

Трехсложными метрами называются анапест, амфибрахий и дактиль; в основе их лежат, соответственно, схемы (13), (14) и (15).

(13) ААВААВААВ...

(14) АВААВААВА...

(15) ВААВААВАА...

Ритмическая структура трехсложных метров обычно считается более простой по сравнению с метрами двусложными. Действительно, основная масса стихов, написанных трехсложниками, описывается одним простым правилом:

(CR9) Позиции В может соответствовать только ударный слог. Т.о., в отличие от двусложных метров, в трехсложниках 1) все позиции одного типа (в данном случае – В) выступают в функции ударной константы; 2) ударные слоги двусложных слов допускаются в позиции А, но только при условии, что при этом не нарушается CR9 (т.е. безударный слог этого слова не может приходиться на позицию В, но обязательно на соседнюю позицию А).

Исключение из CR9 составляет начальная позиция В в дактиле: ей может соответствовать и безударный слог (как уже указывалось, начальный слог в русском стихе является по сути дела произвольно ударным во всех размерах), т. е. действует правило: &В... ⇒ [х... .

В XX в. действие CR9 ослабевает и оно трансформируется в сторону CR4 (правда, в отличие от двусложников, показатель ударности никогда не опускается ниже 90%). Пропуски схемных ударений в сочетании с двусложными словами в межиктной позиции может приводить к ритмическим структурам, значительно более сложным для восприятия, нежели это бывает в двусложниках (ср. примеры в Лотман 1996).

С. Дольник и тактовик первого типа (T_i)

Дольники выводятся из тех же метрических структур, что и трехсложники с тем лишь отличием, что в дополнение к CR9 действует также правило, допускающее пропуск слога в позиции А, предшествующей В (тем самым частично отменяется CR1):

$$(CR10) A/_B \Rightarrow \emptyset, \text{ где } \emptyset \text{ — пустой символ.}$$

Т.о. ритмика дольника сводится к следующей схеме:

$$(16) \dots(x)Xx(x)Xx(x)Xx(x)X\dots$$

Поскольку пропуски метрического ударения в дольниках встречаются несколько чаще, чем в соответствующих трехсложниках, то дольниковые структуры возможно выводить не при помощи CR9, а CR4.

Тактовик первого типа образовался из дольника путем дальнейшего сокращения межиктного интервала (колеблется в диапазоне 0–2 слога), т.е. вместо CR10 действует более общее правило CR11:

$$(CR11) A \Rightarrow \emptyset$$

Ритмическая схема T_i :

$$(17) \dots(x)X(x)(x)X(x)(x)X\dots$$

Дольник и T_i образуют переходную область между силлаботоникой и чистой тоникой, в отличие от дву- и трехсложников их следует отнести к акцентно-силлабической системе стихосложения.

D. Пеоны и тактовик второго типа (T_{ii})

В Лотман 1996 было предложено новое понимание проблемы пеонов, согласно которому в основе их лежат метрические структуры типа (18), относящиеся к MC^3 , а что касается T_{ii} , то он выводится из структуры пеонического типа (такая трактовка проблемы T_{ii} в качестве одной из возможных упоминается и М. Л. Гаспаровым (Гаспаров 1974)):

$$(18) \dots VACVACVAC\dots$$

В пеонах эта схема реализуется следующим образом: символы А и В подчинены тем же правилам, что и в двусложниках (в CR4 для пеонов должна быть внесена незначительная корректива: “Ударение неодносложного слова может приходиться только на позиции В или С”), в то время как символы С образуют ударные константы.

(CR12) Позиции С всегда соответствует ударный слог.

Что касается T_{ii} , то для его вывода дополнительно используется CR11 (т.е. T_{ii} выводится из пеонов таким же образом, как дольник и T_i из трехсложников). Ритмическая схема T_{ii} :

(19) ... $(x)X(x)x(x)X(x)x(x)X...$

Просодическая структура силлаботонического стиха

А. Просодические единицы языка (обозначения и принципы классификации)

С точки зрения силлаботонического стихосложения просодические единицы (ПЕ) языка определяются словоразделами и конфигурацией ударных и безударных слогов; при описании ПЕ будем различать уровни слога, слова и синтагмы. Будем обозначать ударные и безударные слоги символами X и x соответственно, а границы между ПЕ — скобочной записью: $]]_{\#}$ — конечная граница просодического слова, $]]_{\#}]_{\#}$ — конец синтагмы (просодической фразы), в то время как проклитики и энклитики отделяются одинарной скобкой. Например: *лес* $[[X]]_{\#}$, *море* $[[Xx]]_{\#}$, *велосипед* $[[xxxX]]_{\#}$, *параллелетипед* $[[xxxxXx]]_{\#}$ и т.п.; *под стол* $[[x[X]]_{\#}$, *Ни за что!* $[[x[x[X]]_{\#}$, *за город* $[[X]xx]]_{\#}$, *под узды* $[[x[xX]]_{\#}$, *А вам-то что?* $[[x[Xx]x]]_{\#}$, *Пошел вон!* $[[[xX]]_{\#}[X]]_{\#}]_{\#}$, *каждый день* $[[[Xx]]_{\#}[X]]_{\#}]_{\#}$, *день за днем* $[[[X]]_{\#}[x[X]]_{\#}]_{\#}$ и т.п.

На уровне просодического слова будем различать простые и составные ПЕ. Простые ПЕ образуются одной лексической единицей, составные включают также проклитики или энклитики; обозначив первой цифрой число слогов в ПЕ, а второй — позицию ударного слога, получим следующую типологию просодических слов:

	Простые (α)		Составные (β , γ и δ)		
	α	β	γ	δ	
1.1.	[[X]]#				
2.1.	[[Xx]]#	[[X]x]]#			
2.2.	[[xX]]#	[[x[X]]#			
3.1.	[[Xxx]]#	[[X]xx]]#,	[[Xx]x]]#		
3.2.	[[xXx]]#	[[x[X]x]]#	[x[Xx]]#	[[x[X]x]]#	
3.3.	[[xxX]]#	[[x[xX]]#	[[xx[X]]#	[[x[x[X]]#	

и т.п.

Обычно распределение “одномерных” простых и составных просодических слов в силлаботоническом стихе подчиняется одним и тем же закономерностям (основное отличие заключается в том, что составные чаще разрываются переносами, чем простые; впрочем, поэты, регулярно отделяющие стихоразделами про- и энклитики, обычно разделяют переносами и простые ПЕ). Тем не менее, в русской силлаботонике простые ПЕ играют значительно более важную роль, нежели составные (ср. PR7).

В. Просодические правила в русской силлаботонике

Просодическая структура стиха определяется просодическими правилами. С точки зрения силлаботоники наибольшее значение имеют правила слогаобразования (PR1–PR4) и правила ударения (PR5–PR8).

(PR1) Слог образуется каждой гласной фонемой.

(PR2) Последовательность двух гласных считается одним слогом, если она соответствует одной метрической позиции.

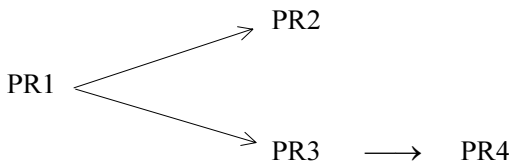
(PR3) Последовательность согласных типа ‘шумный+сонант’ на конце слова образует слог, если она соответствует метрической позиции.

(PR4) Любая последовательность согласных, отделенных словоразделами, образует слог, если она соответствует метрической позиции.

Важно отметить, что PR1, как и прочие приведенные правила, не является автоматическим следствием просодической системы русского языка, где из-за сильной количественной редуции с уверенностью можно утверждать лишь то, что слог образуется каждым *ударным* гласным. То, что в русской силлаботонике

количественная редукция практически отсутствует, является прямым следствием CR1. Тем не менее, PR1 обычно не воспринимается в качестве поэтической вольности, “насилия” над русским языком, оно скорее “проясняет” языковую просодику¹⁷. О PR2, PR3 и PR4 этого сказать уже никак нельзя, они и рассчитаны на то, чтобы быть заметными, внося либо элемент “иностранности” (PR2, т.к. русский язык дифтонгов не знает), либо, напротив, просторечия (PR3, PR4) в русский литературный стих. Впрочем, у некоторых поэтов конца XX века (например, у Бродского) PR3 теряет свою отмеченность, становится стилистически нейтральным.

Порядок следования просодических правил значим; PR2 и PR3 являются “отступлениями” от PR1, PR4 — от PR3:



Акцентная структура регулируется следующими правилами.

(PR5) Во всех случаях, когда позиция ударения в неодно-
сложном слове строго определена общезыковой нормой (а это справедливо для значительного большинства случаев), силлабо-
тонический стих следует общезыковому употреблению (т.е. переакцентуация не допускается)¹⁸.

¹⁷ PR1 может быть истолковано и иначе — в духе Б. В. Томашевского. В русском языке слог образуется каждым гласным, что же касается русской речи, то здесь все зависит от целого ряда факторов: темпа речи, стиля произношения и т.п. Правда, отсюда Томашевский делает фантастический вывод о том, что стили произношения и определяют различные типы стиха (между тем, как прямо противоположный вывод, согласно которому произношение стиха зависит от системы стихосложения, страдал бы лишь известной упрощенностью). Хотя природа редукции и не вполне ясна, думается, все же нет оснований считать ее лишь речевым явлением, не вытекающим из свойств языка.

¹⁸ При всей кажущейся тривиальности PR5 вовсе не обязательно для любого стихосложения, основывающегося на тоническом принципе. Например, оно не действует в русском народном стихе, где переакцентуация может являться эстетическим фактором. Чтобы убедиться, сколь значимым является PR5, полезно привести пример, решительно его нарушающий. Венгерский эстрадный певец Янош Кош в переводе (вероятно, собственного сочинения) венгерской песни переакцентуировал едва ли не все слова, так что, например, стих “Но не изменяется песня” предстает 3-стопным анапестом со сплошными мужскими слоговыми делами:

(PR6) В тех случаях, когда возможны различные варианты акцентуации неодносложного слова, позиция ударения определяется правилами соответствия (т.е. ударение приходится на позицию, предусмотренную метрической схемой).

(PR7) Правила соответствия имеют ввиду только простые ПЕ; составные ПЕ нарушают правила соответствия только тогда, если их нарушают их минимальные составляющие.

Так, ПЕ типа 2.1. *β* ведут себя, скорее, как 1.1., чем как 2.1. *α* (эту закономерность впервые отметил Р.О. Якобсон, хотя и сформулировал ее в принципиально иных — фонологических — терминах; Якобсон 1923, 1973). Между тем, в речи нестихотворной простые и составные ПЕ подчиняются тем же закономерностям (заметим, что, согласно существующим описаниям, таким же образом обстоит дело и в английском 5-стопном ямбе, на этом отождествлении основывается, в частности, правило “ударной максимы” Халле-Кейзера; Halle and Keyser, 1971).

Что касается остальных ПЕ, то их употребление подчиняется, скорее, статистическим закономерностям, нежели строгой регламентации при помощи правил. Исключение составляет CR3. Градация силы словесных ударений на уровне синтагм зависит от многих факторов акцентологического, синтаксического и семантического порядка. Так, ударения на полнозначных словах заведомо сильнее, чем на неполнозначных, ударение на существительном обычно сильнее, чем на глаголе или прилагательном; вместе с тем, действует и чисто ритмическое правило, согласно которому в повествовательной фразе наиболее сильное ударение приходится на конец синтагмы. В наиболее общем виде правило синтагматического ударения может быть сформулировано следующим образом:

(PR8) Синтагматическое ударение приходится на последний полнозначный член синтагмы.

Синтагматическое ударение сдвигается с этой позиции в результате разного рода обстоятельств, связанных с актуальным членением и коммуникативной ориентацией фразы. Тем не менее, в отличие от PR8, такие синтагматические ударения с точки зрения CR3 иррелевантны.

“но-не-Из ме-ня-Ет ся-пес-НЯ” (следует отметить, что в венгерском ямбе — но не трехсложниках! — такого типа ритмические ходы допустимы).

Заключительные замечания

Изложенное выше представляется одновременно и наиболее обобщенным, и наиболее точным описанием условий функционирования метрических форм в русском стихосложении XVIII–XX вв. Разумеется, дальнейшее уточнение предложенных правил (в первую очередь CR и PR), не только возможно, но и необходимо. Так, за рамками настоящего обзора остались все просодические правила, определяющие характер фразировки стиха.

Кроме того, за рамками обзора остались акцентный стих и *vers libre*, но уже по другой причине: в отношении этих форм в настоящий момент автору нечего прибавить к сказанному в Лотман 1996, 1998 и 1999.

Литература

- Брюсов, В. 1919. *Краткий курс науки о стихе. Ч. 1. Частная метрика и ритмика русского языка*. Москва.
- Бухштаб, Б. Я. 1969. О структуре русского классического стиха. *Труды по знаковым системам* 4, Тарту.
- 1973. Об основах и типах русского стиха. *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, XVI.
- Гаспаров, М. Л. 1974. *Современный русский стих. Метрика и ритмика*. Москва.
- Гиндин, С. И. 1970. Трансформационный анализ и метрика (из истории проблемы). *Машинный перевод и прикладная лингвистика, вып. 13*. Москва.
- Жирмунский, В. М. 1925. *Введение в метрику. Теория стиха*. Ленинград.
- Колмогоров, А.; Прохоров, А. 1968. К основам русской классической метрики. *Содружество наук и тайны творчества*. Москва.
- Лотман, М. Ю. 1974. О взаимодействии естественного языка и метрики в механизме стиха. *Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам* 1(5). Тарту: ПГУ, 182–186.
- 1975. Генеративный подход в метрических штудиях (обзор). *Русская филология* IV, Тарту, 88–98.
- 1976. Гексаметр. (Общая теория и некоторые аспекты функционирования в новых европейских литературах). *Studia metrica et poetica*, I [УЗ ПГУ, 396], Тарту, 31–54.
- 1977. Stress and word boundary in qualitative verse. *Estonian papers in phonetics*. Tallinn.

- 1985. Стихосложение эстонской народной поэзии в типологическом аспекте. *Слово в нашей речи* '85. Рига, 57–81.
- 1986. Проблема вольных двусложников в поэзии В. Маяковского (просодика и ритмика). *Труды по русской и славянской филологии*. [УЗ ТГУ, 683], Тарту, 66–78.
- 1987. Гексаметр в поэтических текстах новоевропейских языков. *Studia metrica et poetica. Динамика подтических систем*. [УЗ ТГУ, 780], Тарту, 40–75.
- 1987а. Генеративная поэтика. *Литературный энциклопедический словарь*. Москва, 75–76.
- 1989. Венгерская, финская, эстонская силлабика, силлаботоника и силлабометрика. В книге: М. Л. Гаспаров. *Очерки истории европейского стиха*. Москва, 232–238 (соавтор — М. Л. Гаспаров).
- 1995. Гиперстрофика Бродского. *Russian Literature* 37(2/3), Special Issue: Joseph Brodsky: 303–332.
- 1996. Русский стих: основные размеры, входящие в европейский метрический фонд. In: Pszczolowska, L.; Urbanska, D. (eds.), *Słowiańska metryka porównawcza. VI Europejskie wzorce metryczne w literaturach słowiańskich*. Warszawa, 259–340.
- 1998. Осистемах стихосложения (преимущественно на материале эстонского и русского стиха). *Труды по знаковым системам*, 26. Тарту, 201–253.
- 1999. Печальный хвост: соотношение метрического и графического членения и проблема разграничения явлений стиха и прозы. *Studia metrica et poetica. Сборник статей памяти Петра Александровича Руднева*. Санкт-Петербург, 20–50.
- Лотман, М. Ю.; Шахвердов, С. А. 1973. Некоторые аспекты теории стиха. *Сборник статей по вторичным моделирующим системам*. Тарту: ТГУ, 168–175.
- Тарановский, К. Ф. 1953. *Руски дводелни ритмови I–II*. Београд.
- Томашевский, Б. В. 1929. *О стихе*. Ленинград.
- 1959. *Стих и язык. Филологические очерки*. Москва — Ленинград.
- Якобсон, Р. О. 1923. *О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским*. РСФСР.
- 1973. Об односложных словах в русском стихе. *Slavic poetics. Essays in honor of Kiril Taranovsky*. The Hague-Paris: Mouton.
- Halle, M. 1968. Rev.: Zhirmunskij 1966 (= Жирмунский 1925). *Slavic and East European Journal*, 12(2).
- Halle, M.; Keyser, S. J. 1971. *English Stress: Its Form, Its Growth, and Its Role in Verse*. New York.
- Wimsatt, W. K. 1971. The Rule and the Norm: Halle and Keyser on Chaucer's Meter. In: Chatman, S. (ed.), *Literary Style: A Symposium*. London and New York.

**Vene värss:
meetrika, värssüsteemid ja prosoodika
(generatiivne ülevaade)**

Artiklis käsitletakse üldist värssimõõduteooriat ning selle rakendamist vene värssile, kusjuures kõne alla ei tule üksikud detailid, vaid üksnes värssi kõige üldisemad omadused. Käsitluse võib kokku võtta järgmise viie teesiga:

1) värssilise aluseks on meetriline kood: värssiteksti eritunnuseks on selle meetrumi olemasolu (see omadus on ühine kõigile värssitüüpidele alates kõige regulaarsemast värssist kuni vabavärssini);

2) värssimõõdu loomus on keeleväline, keeles meetrumit pole, viimane võib esitada üksnes teatud piiranguid meetrumi valikul;

3) meetrum on translatsioonilise sümmeetria abstraktne ahel, mille elementaarset sümmeetrilist perioodi nimetatakse värssijalaks (st esiteks on värssijalad kõikides värssisüsteemides, sh silbilises ja vabavärssis, aga mitte üksnes silbilis-rõhulises ja silbilis-vältelises; teiseks, värssijalga ei saa defineerida loomuliku keele terminites, nt lühikeste ja pikkade või rõhuliste ja rõhutute silpide kombinatsioonina);

4) värssstekstis esineb meetrum loomuliku keele vahendusel: värssimõõdud kodeeritakse loomuliku keele terminites. Selle kodeerimise iseloomu määrab värssisüsteem. Seega võib iga värssimõõdud realiseeruda erinevates värssisüsteemides, nt jamb võib esineda silbilis-rõhulises, silbilis-vältelises ja veel mõningates värssisüsteemides;

5) värssi prosoodia on värssimõõdu mõju tagajärg keele prosoodikale; meetrumi mõjul keelesüsteemi transformeerumise diapason ulatub alates värssirõhkude tugevuse ühtlustamisest rõhulises värssis ja lõpetades selliste kunstlike moodustustega nagu pikkade silpide tekkimine keeltes, kus pole fonoloogilist kvantiteeti.