

РЕЦЕНЗИИ

**Е.В. ХВОРОСТЬЯНОВА. УСЛОВИЯ РИТМА.
ИСТОРИКО-ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ОЧЕРКИ РУССКОГО СТИХА**
СПб.: ИЗД-ВО РУССКОЙ ХРИСТИАНСКОЙ ГУМАНИТАРНОЙ
АКАДЕМИИ, 2008. 463 с.

В последние годы в Петербурге сложилась практически единственная в России школа стиховедов-литературоведов (стиховеды, работающие методами математической лингвистики, тоже в основном петербуржцы) – школа Холшевникова – Хворостьяновой (см.[1]). В Москве крупные стиховеды школы как таковой, работающей единым коллективом, не создали. Не столь сплоченная, как петербургская, школа рано умершего М.И. Шапира все-таки обнаруживает явный уклон в лингвистику и действует на основании далеко не бесспорной теории, открыто противостоящей теории традиционной, многократно проверенной [2, с. 263–266]. Впрочем, Е.В. Хворостьянова, отлично подготовившая с учениками и выпустившая в 2008 г. том избранных (в основном ранних) трудов классика стиховедения Б.В. Томашевского [3], составившая с ними единственный справочник по метрике, строфике и ритмике ряда поэтов [4], и методы традиционного стиховедения считает на сегодняшний день недостаточными, прежде всего недостаточно выводящими стиховедов на сюжетно-композиционный, пространственно-временной и другие, иерархически более высокие, чем звуковой, уровни поэтического произведения. Кстати, необязательно только поэтического. В рецензируемой книге Е.В. Хворостьяновой рассматривается и стих с его ритмическими разновидностями, и проза в пушкинском “Борисе Годунове”, а лирика А.Г. Битова трактуется, в частности, как своего рода творческая лаборатория прозаика, форма предварительной (иногда и одновременной) обработки материала, который будет претворен в прозе.

Труд Е.В. Хворостьяновой усваивается нелегко. Во многом это объясняется отсутствием у автора нечастой способности писать просто о сложном, какой обладал ее учитель В.Е. Холшевников (кстати, самое совершенное издание известной его антологии по истории русского стиха – третья, посмертная, весьма тщательно подготовленная Хворостьяновой [5]). Но и задачи себе она ставит более сложные, чем те, которые решал Холшевников в 60-е и даже 80-е годы: преодолеть разрыв

между стиховедением и остальным литературоведением, не поступившись при этом никакими реальными достижениями лингвистической поэтики и статистического изучения стиха. С одной стороны, она развивает каждую мысль непрерывно, нагромождая в одном абзаце множество фактов и аргументов. Отсюда – весьма пространные абзацы, порой по две страницы и больше (а по странице с лишним – для нее обычная норма). С другой стороны, в книге чрезвычайно много побочных и дополнительных соображений, которые убираются в сноски. Там же помещаются многочисленные ссылки на предшественников: Е.В. Хворостьянова считает недопустимым присваивать никакую мелочь и ссылается на всякого, кто хоть в самом частном вопросе что-то сказал по данной проблематике. Тут же она может поспорить с предшественником, уточнить его мысль, а иногда и поблагодарить за подтверждение своей мысли. Сноски разрастаются и, набранные меньшим кеглем, часто занимают на странице гораздо больше места, нежели основной текст. Это, конечно, и способ сказать на относительно ограниченной площади максимум возможного. Но, разумеется, от непрерывности чтения, обусловленной большими абзацами, из-за обилия сносок порой ускользает суть. Встречаются и безусловно избыточные примечания. Так, к словам на “западной стене храма традиционно располагаются картины Страшного суда” дана ссылка на статью под заглавием “Фрески западного свода Собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря в системе росписей храма” (с. 307). При чем тут один собор одного монастыря? Кто же не знает, где обычно изображается Страшный суд? Если и не знает, это не предмет исследования Е.В. Хворостьяновой. Для невежд можно было дать такое сообщение без ссылки, не загромождать книгу еще больше. Впрочем, этот случай для нее не типичен.

Автор демонстрирует исключительную широту научных интересов. В поле ее зрения и фольклор, и литература XVIII, XIX, XX вв., поэты от первого отечественного классика Пушкина до представителя андеграунда О.Е. Григорьева, который

при жизни печатался лишь как автор стихов для детей, о котором мало что достоверно известно, но которому Е.В. Хворостьянова посвятила большую главу своей книги (а ранее, в 2002 г., целую монографию, собрав для нее сведения во всей возможной полноте). Так что у Е.В. Хворостьяновой есть и заслуга первооткрывателя. По сути, и анализ стихов Андрея Битова, который не без основания считается прежде всего прозаиком, относится к числу ее новаций в отношении материала.

В отношении идей новаций гораздо больше. Да и по части материала высказан ряд суждений долговременного значения. Так, о статистике, начатой М.Л. Гаспаровым, который – можно смело утверждать – один сделал в стиховедении больше всех своих коллег-современников вместе взятых, в книге говорится: материал его “Очерка истории русского стиха” (1984) выглядит “вполне репрезентативным – это более 1,5 миллиона стихотворных строк лирики, эпоса и драмы. Но это за два века (XVIII–XIX). Если же мы обратимся к отдельным периодам, то увидим, что, например, объем стихов по первой трети XIX в. (378 579) наполовину составит сумма строк Пушкина, Жуковского и Вяземского. А в статистике лирических произведений, написанных Я4, указано всего 622 произведения, в то время как у Пушкина их 398” (с. 6–7). То есть, даже очень добросовестная статистика сама по себе еще не создает объективной картины. Помимо того, авторитетные издания появлялись в зависимости от менявшейся репутации поэтов, причем, например, отбор произведений для серии “Библиотека поэта” осуществлялся по эстетическим критериям (или считавшимся таковыми), в их число интересные именно стиховедам, прежде всего экспериментальные по форме, могли не попасть. Обращение к прижизненным изданиям тоже не гарантирует объективности, так как выбор авторов подсознательно определяется их репутацией, выработанной современной историей литературы. И “ни в одной стиховедческой работе не учитывается круг чтения. Отчасти с этим обстоятельством связано очень неточное представление о поэтической норме эпохи. <...> Наконец, в работах, посвященных истории русского литературного стиха, не привлекались данные по массовой поэзии, которая особенно ярко и непосредственно отражает общепринятые представления о том, каким должен быть стих” (с. 7). Эти и другие соображения изложены всего только на одной странице Предисловия.

В докторской диссертации, основанной на тексте книги 2008 г. [6], композиция усовершенствована. В книге 12 глав без обозначения их

иерархии, хотя материал хронологически четко делится на пять частей: фольклор явно древнего происхождения (заговоры и причитания), теория стиха и поэзия XVIII в., первая треть XIX в., представленная творчеством Пушкина, но не изолированно, а в контексте эпохи, начало XX в. (здесь основной материал – творчество и биографический миф М.И. Цветаевой, соотнесенные как с фольклором, так и с фигурой такого значительного ее современника, каков Андрей Белый, повлиявший на поэзию Цветаевой, сколь ни старалась она замаскировать этот факт) и конец XX – начало XXI в. (поэзия О.Е. Григорьева и А.Г. Битова). В диссертации, соответственно этой хронологии, материал разделен на пять глав, а главы монографии превращены в параграфы.

О.И. Федотов, в целом очень высоко оценивая книгу Е.В. Хворостьяновой, вместе с тем напоминает ей теоретическое положение, впервые высказанное М.Л. Гаспаровым [7, с. 140–141; 8, с. 264–277], о том, что до рубежа XVI–XVII вв. в русской словесности не было оппозиции стих/проза, а была другая: речь поющая/речь произносимая, т.е. до названного рубежа, строго говоря, нельзя видеть в нашей литературе и фольклоре стиха [9, с. 177]. Замечание резонное, но О.И. Федотов в этом вопросе больший ригорист, чем Гаспаров. Тот, выступив со своей весьма историчной теорией, потом как ни в чем не бывало продолжал писать о фольклорном, в частности былинном, стихе. Действительно, все-таки допустимо именовать стихом ритм заговоров и причитаний, ведь фольклорные ритмические формы, будучи записаны, включаются в контекст письменной, литературной культуры и в полной мере реализуют свои имплицитные стиховые потенции. Кстати, и самый авторитетный стиховед-фольклорист Джеймс Бейли при всем своем уважении к Гаспарову всегда писал и продолжает писать о русском народном стихе.

По убеждению Е.В. Хворостьяновой, основанному на статистических данных, в основе ритма стиховых отрезков в севернорусских заговорах лежит ударение, слоговой же объем, анакруза, каталектика и рифма с точки зрения стихообразующей функции факультативны; но этот “тонический” принцип определяется не языком, а взаимозаменяемостью слова, предмета и действия. Словесный ритм является только частью ритма ритуала. Эти выводы представляются вполне убедительными. И стиховедам, и фольклористам стоит к ним прислушаться.

Более спорной кажется гипотеза относительно ритма причитаний Русского Севера. По сути, она

во многом соответствует теории верлибра, предлагавшейся А.Л. Жовтисом, который в книге в связи с этим не упомянут, а упомянут лишь в связи с его статьей “Стих в поговорке” – дважды (с ошибкой – как А.А. Жовтис) (с. 72). Принципом верлибра он считал “смену мер повтора” – постоянные переходы от силлабического к тоническому, или к частично силлабо-тоническому, или к частично рифменному соотношению близко расположенных стихов в пределах одного текста, или к грамматическому и синтаксическому их параллелизму [10, с. 105–123]. А.Л. Жовтис сближал верлибр с некоторыми фольклорными ритмами. Это было явное предпочтение типологического подхода к стиху перед историческим. Е.В. Хворостьянова старается историческим принципом не пренебрегать, но находит в причитаниях то же, что Жовтис видел в верлибре – стихе новейшей поэзии. Вероятно, неправ был покойный стиховед, не подтверждавший, в отличие от Е.В. Хворостьяновой, свою теорию обширной статистикой. К тому же она добавляет важный тезис: «<...> в построении вертикали стиха “расподобление” соседних строк не менее существенно, чем их уподобление» (с. 67). Но, скажем, почему в главе о заговоре ритуалу уделяется большое внимание, а в главе о причитаниях автор делает акцент на совсем другом?

В 3-й главе оригинально трактуется реформа русского стиха XVIII в. Е.В. Хворостьянова как бы вслед за Пушкиным стремится повысить репутацию В.К. Тредиаковского, чей авторитет был надолго подавлен авторитетом Ломоносова. Убедительно мнение, что не было единой “реформы Тредиаковского – Ломоносова”, что у каждого из них была своя стратегия реформы и что все же влияние Тредиаковского на Ломоносова и других поэтов того времени традиционно преуменьшается. Верно отмечено среди многого другого и то, что переакцентуация, «“вольность”, введенная Тредиаковским, хотя и была осмеяна современниками, но на практике оказалась широко востребована русской поэзией, причем наиболее активно на этапе становления силлаботоники» (с. 110–111). Вообще, факты становления нового русского стиха прослежены очень скрупулезно. В целом приемлем и вывод, “что принципы тонического стиха более корректным образом были сформулированы Ломоносовым, однако утверждение силлаботонических размеров в первые три десятилетия шло преимущественно по пути, намеченному Тредиаковским, – по пути поиска тонического ритма в пределах силлабически заданной меры” (с. 111). Тут же отмечено и невыгодное для Тредиаковского обстоятельство: если

в поэтической практике Ломоносова, Сумарокова и других поэтов XVIII в. теоретические положения Тредиаковского были воплощены, то сам он остался почти равнодушным к находкам своих оппонентов. В конце главы логично говорится о различии в терминологии реформаторов: упорядоченность слогового объема и ударений “осуществляется и у Тредиаковского, и у Ломоносова, но слоговой принцип реализуется у Ломоносова на уровне стопы, у Тредиаковского – на уровне стиха (даже при чередовании окончаний). Вероятно, именно поэтому Тредиаковский называет новую систему *тонической*, поскольку ритм формирует тенденция ударений в пределах определенной слоговой меры; Ломоносов – *тонико-метрической*, поскольку ритм формируют одинаковые или разные по объему группы слогов с одним ударением” (с. 112).

И все же порой чувствуется излишняя увлеченность исследовательницы своей концепцией. Вторым по распространенности в XVIII в. оказался вольный ямб, правда, утвержденный оппонентом Тредиаковского А.П. Сумароковым [11, с. 55, 60] и его учениками, а это противоречит представлению о живучести силлабического принципа. Новый стих формировался на путях отталкивания от старого, внелитературным идеальным образцом были радикальные для культуры реформы Петра I. А неполноударность двусложников и синкопы осознавались метрически – как сочетания разных стоп, то есть по Ломоносову, а не по Тредиаковскому. Самое же неубедительное в этом параграфе – отнесение к дольнику “Песни, сочиненной на голос и петой ее императорским величеством Анною Иоановною, самодержицею всероссийскою” Тредиаковского. Здесь исследовательница как раз некритически доверилась статистике, решив, что признаков дольника в “Песни...” слишком много, чтобы считать их “случайными”. Нет, это все-таки внешние совпадения, обусловленные музыкой, максимально тонизированный короткий силлабический размер. Дольник не мог появиться в 1733 г. Это явление позднее, в основном уже XX в., возникшее путем отступлений – пропуска отдельных безударных слогов – в трехсложниках, широко распространившихся прежде всего благодаря Некрасову. Сказывалось и влияние немецкого стиха. Тредиаковский же находился под влиянием не тонической немецкой, а силлабической французской традиции. Влиял на этого попovichа и национальный фольклор, но для русского фольклора даже случайные дольники не характерны в решающей степени. Ошибочно заявление, будто “Вечернее размышление о Божием величестве...” Ломоносова утвердило “в русском

стихе правило альтернанса” (с. 112). Оно как раз написано с одними мужскими рифмами, и в книге тут же приводится отрицательное мнение И.И. Давыдова об этом (с опечаткой в датировке его учебного пособия: 1938 вместо 1838).

Чрезвычайно убедительна в работе Е.В. Хворостьяновой 4-я глава – “Конвенциональный принцип в поэтике русского классицизма”. В нем содержится целый ряд важных теоретических постулатов. Нормативность русского классицизма, доказывает Е.В. Хворостьянова, особого рода. Она “осуществляет себя как пафос художественной и эстетической деятельности, идеал, который должен быть выработан” (с. 160). Отсюда не просто подражание образцам, а принцип “состязательности”. Парадоксальным образом классицистический текст подобен фольклорному (вообще русский XVIII век не отверг национальных традиций, в том числе традиций древнерусской литературы с ее неустойчивыми текстами), “он принципиально вариативен, изменению может быть подвергнута любая из его составляющих” (с. 161). Устойчивые тексты стали характерны лишь для романтиков. Только в XIX в. предварительные тексты были осознаны как черновики, публике не предъявляемые. Вместе с тем классицисты не выделяли в творчестве собственно свое, оригинальное. У них «текст становится центоном, в котором “свое” – это “лучшая” контаминация “чужих” знаков» (с. 162). Как приведенные, так и иные теоретические положения подкрепляются в книге анализом обширнейшего материала, в том числе анализом статистическим. Особенно подробно проведено сопоставление разных редакций “Россияды” М.М. Хераскова. Исследовательница здесь проявила просто неслыханные терпение и трудолюбие. Заметим лишь, что своеобразие русского классицизма она все-таки несколько преувеличивает (как отмечал М.Л. Гаспаров в работах, где говорилось об античных риториках, античность, бывшая образцом для всякого классицизма, так и не выработала общепризнанной системы норм, в частности, жанровой системы) и что в этой замечательной главе одна из поэм Хераскова, “Чесмесский бой”, несколько раз именуется более привычно для слуха – “Чесменский бой” (с. 120, 122, 152–154, 166).

Пушкиноведческие главы содержат несколько смелых и ярких гипотез. Правда, они далеко не в одинаковой степени убедительны. Так, автору хочется доказать, что Пушкин написал не три, а чуть ли не два десятка сонетов. Русский сонет, как справедливо отмечает Е.В. Хворостьянова, отличался большими вольностями, но обычно поэты неким образом давали понять, что те или

иные свои 14-строчные произведения они считали сонетами. Пушкин же, кроме трех известных случаев 1830 г. (“Сонет”, “Поэту”, “Мадонна”), никак не давал понять, что его вольнорифмованные стихотворения объемом в 14 строк надо воспринимать как сонеты [9, с. 180]. Сонет все-таки есть твердая форма, противоположная вольной, астрофической рифмовке, как раз очень характерной для Пушкина. Е.В. Хворостьянова даже вычленяет из больших произведений сонеты-“строфы”, если они сколько-нибудь похожи на сонеты. Анализ этих стихотворений и отрывков, как всегда у нее, тонок и остроумен, но что все они составляют некую общность, хотя бы формальную, не доказано. Сведения же из истории сонета и подобных ему форм обширны и полезны.

Подлинное новаторство исследовательница проявила в анализе ритма “Бориса Годунова” – не только на звуковом уровне, но и на композиционном. В стихотворных частях трагедии она выделила четыре типа ритмики 5-стопного ямба, соотнесла их как с прозаическими частями, так и с тематикой сцен и пришла к выводу о полифонической природе общего ритмического строя “Бориса Годунова”, но не в бахтинском смысле (кстати, не Бахтин первым заговорил о романной “полифонии”: еще в статье 1923 г. “Новая русская проза” Е.И. Замятин писал о “полифонической конструкции романа” Вс. Иванова “Голубые пески”, с которой автор, однако, “не справился” [12, с. 423]): «Под полифонией в данном случае понимается такой вид корреляции основных ритмических структур текста, который предполагает их типологическую (формульную) несопоставимость и относительную самостоятельность, но не “независимость”» (с. 226).

К основным наблюдениям и выводам автора претензий нет. Как всегда, Е.В. Хворостьянова использует широкий фон, делает массу интересных замечаний. Принципиально значимое положение может оказаться даже в сноске, как на с. 227: “Поразительно высокая степень концентрации частных конфликтов, буквально нагромождающихся друг на друга от сцены к сцене, переводит противостояние множества героев из ранга особого сюжетного положения в ранг устойчивой, лейтмотивной темы”. Но Е.В. Хворостьянова неосторожно пишет, что “Борис Годунов” – “не просто трагедия, а трагедия в стихах” (с. 205). Стихотворность трагедии как раз была нормой, и “Борис Годунов” для русской литературы 1820-х гг. “не просто трагедия” именно потому, что это трагедия не только в стихах, но и в прозе. Е.В. Хворостьянова не видит в этом ничего особенного, ссылаясь на опыт волшебных и комиче-

ских опер, чередовавших прозу и стихи (с. 207). Но допустимое в комических жанрах пока было недопустимо в жанре по преимуществу трагическом, так что значение примера Шекспира здесь отрицать или умалять нельзя. Однако это мелочь по сравнению с многочисленными достоинствами данной главы.

Неожиданно звучит название следующей, 7-й главы «Имя и конфликт в “маленьких трагедиях” А.С. Пушкина». Казалось бы, какое отношение может иметь конфликт, а тем более имя персонажа к стиховедению? Но Е.В. Хворостьянова своим тонким анализом доказывает, что хотя бы у великого поэта – может. Вот примеры связи стиха, синтаксиса и ономастики, предвещающие дальнейшие обобщения: “В четырех пьесах из 180 случаев употребления имен бóльшая часть приходится на ритмически сильные позиции стиха – конечную и начальную <...>. В тех случаях, когда имена расположены в середине стихового ряда, они, как правило, выделены сменой реплик и тем самым отмечают начало или конец высказывания <...>” (с. 233, 234). Очень интересны размышления над этимологическим значением имен, их ролью в отдельных сценах и соотношением во всех четырех трагедиях. Однако в утверждении: «<...> одно из имен звучит в “маленьких трагедиях” особенно настойчиво, оно дается в пяти национальных вариантах – русском, французском, итальянском, испанском и английском: Иван – Жуан – Джованни – Гуан – Дженни» (с. 241) не учтено, что Иван в “Скупом рыцаре” – это, возможно, “обрусевший” вариант имени Ивэйн, не входящего в построенный исследовательницей ряд, и что Дженни “Пира во время чумы” – это не Анна (Энн), женский аналог Иоанна, а Евгения, уже определенно имя не из данного ряда.

Точно сформулировано заглавие последней главы пушкиноведческого блока – «Ошибка Сальери: риторическая функция музыкальных цитат и ритм композиционного развертывания в трагедии А.С. Пушкина “Моцарт и Сальери”». Что обещано, то и выполнено: теснейшая связь “музыкальных цитат” и композиционного ритма в пушкинской трагедии о двух композиторах весьма убедительно доказана. Использовано множество работ об этом произведении, высказывания деятелей искусства об искусстве. Всё же одно замечание и тут можно сделать. Е.В. Хворостьянова полагает, что Сальери наказан “за богоотступничество лишением дара, утратой слуха” (с. 279). Но в трагедии нет указаний на утрату Сальери после убийства Моцарта его небольшого по сравнению с моцартовским дара. Слух он тем более не утратил, ибо глубоко переживает последнее произведение

Моцарта. Это и делает его трагической фигурой, хотя им, как верно отмечает Е.В. Хворостьянова, руководит зависть, чувство низменное.

Столь же тонко проанализирован прихотливый ритм поэмы Марины Цветаевой об упыре “Мóлодец”. И здесь всё тщательно подсчитано: “В организации микро- и макрополиметрических форм участвуют 24 размера <...>; из них только 6 являются основными, составляя 88,3% метрического репертуара <...>, остальные 18 – вспомогательными (менее 12%)” (с. 309–310). И это лишь внешний ритм, показанный на примерах во всех деталях. Раскрываются также интертекстуальный план поэмы и то, что автор называет “инвариантным” принципом корреляции ритмических структур на разных уровнях текста, но “по единой формуле; здесь формула ритма выступает не только как формообразующий, но в первую очередь как идеологический аспект, поскольку выявляет изоморфную природу мира и указывает на наличие закона, лежащего в его основе” (с. 290). В частности, показано, что инвариантная формула “Мóлодца” имеет и числовое выражение – “5”, противопоставленное “4-м” как “числу мира”. Оно означает выход из земных границ замкнутого материального мира. Исследовательница даже установила, что число строф (точнее, строф и строфоидов) в этой поэме об обаятельной нечисти и искушении равно 666 – антихристову числу. Все же без замечаний опять нельзя обойтись. Полиметрическую конструкцию поэмы Е.В. Хворостьянова предлагает называть *маргинальным ритмом* (с. 315). Это слишком широко и неопределенно. Больше подошел бы термин Холшевникова “зыбкий метр”. В двух случаях (с. 296, 300) Мóлодец именуется Молодцом (это, конечно, незамеченные опечатки).

Во второй из двух глав, посвященных Цветаевой, выявляются характерные для Серебряного века примеры мистификаций, которые комментаторами цветаевских сочинений причисляются к ошибкам памяти. Цитаты из Андрея Белого в этих сочинениях подвергались существенной трансформации. Наряду с искажением фактов они позволяют Цветаевой провести мысль о том, что ее контакт с Белым – исключительно человеческий, личностный, но не творческий, что она – отнюдь не его ученица. Эта глава содержательна, как и предыдущие, но несколько меньше их связана с собственно стиховедческой основой работы.

В главах же о современных авторах стиховедческая часть идет после общей характеристики их поэтики, как бы несколько отделена от нее, хотя формально не обособлена. Естественно, что пер-

вая из двух последних глав значительно больше второй: Олег Григорьев был поэтом, а в творчестве Андрея Битова стихи занимают не главное место, хотя это не делает их неинтересными для исследователя.

В Послесловии Е.В. Хворостьянова напоминает, что “вполне реальными” и, на ее взгляд, “конструктивными подходами, намеченными в рамках литературоведения и позволяющими выявлять ритмическое строение более сложно организованных уровней текста – сюжета, композиции, пространственно-временной организации, стиховеды по-прежнему пренебрегают” (с. 460). Думается, и возможности лингвистической поэтики еще далеко не исчерпаны, но понятно, что Е.В. Хворостьянова подчеркивает наиболее важное для нее, объединяющее достаточно различные главы в единое целое монографии.

Есть в работе некоторые повторения, недостатки оформления: ошибки и погрешности в русском и французском языках, особенно в русской пунктуации, опечатки вроде “конъюктуры” (с. 361) вместо “конъектуры” и т.п., но при довольно большом объеме книги это более или менее извинительно. А то главное, что сделано, позволяет назвать труд Е.В. Хворостьяновой исследованием в высшей степени актуальным и полезным.

С.И. Кормилов

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Онтология стиха. Памяти Владислава Евгеньевича Холшевникова. СПб., 2000.
2. *Кормилов С.И.* Почему М.И. Шапир не составил стиховедческую хрестоматию лучше гаспаровской // Русская литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения. Материалы Третьей Международной научной конференции. М., 2008.
3. *Томашевский Б.В.* Избранные работы о стихе. СПб.; М., 2008.
4. Петербургская стихотворная культура. Материалы по метрике, строфике и ритмике петербургских поэтов. СПб., 2008.
5. Мысль, вооруженная рифмами. Поэтическая антология по истории русского стиха. 3-е изд., испр. и доп. М.; СПб., 2005.
6. *Хворостьянова Е.В.* Ритмическая композиция русского стиха: историческая типология и семантика. Автореф. дис. ... доктора филол. наук. СПб., 2009.
7. *Гаспаров М.Л.* Оппозиция “стих – проза” в становлении русского стихосложения // Тезисы докладов 4-й Летней школы по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1970.
8. *Гаспаров М.Л.* Оппозиция “стих – проза” и становление русского литературного стиха // Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития. М., 1985.
9. *Федотов О.И.* <Рец.:> Хворостьянова Е.В. Условия ритма. Историко-типологические очерки русского стиха // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2009. № 1.
10. *Жовтис А.* Границы свободного стиха // Вопросы литературы. 1966. № 5.
11. *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1984.
12. *Замятин Е.* Сочинения. М., 1988.