

Санкт-Петербургский государственный университет
Филологический факультет
Кафедра общего языкознания

Проблемы фонетической организации поэзии Томаса Венцловы

Выпускная квалификационная работа

студентки IV курса
отделения баллистики
Анастасии Константиновны Зелениной

подпись

Научный руководитель
доктор филол. н.,
проф. Ирина Игоревна Бурова

«___» _____ 20__ г.

подпись

Санкт-Петербург, 2016

Содержание

Содержание.....	3
Введение.....	4
1. Предварительные замечания к анализу метрики поэзии Т. Венцловы.....	7
1.1. Становление трех основных элементов фонетической стороны стиха.....	7
1.2. Творчество Т. Венцловы в контексте литовской книжной поэтической традиции.....	11
2. Ритмический словарь поэзии Т. Венцловы.....	20
2.1. Ритмические основы основных европейских систем стихосложения.....	20
2.2. Описание ритмического словаря поэзии Т. Венцловы.....	24
2.2.1. Структура и условные обозначения ритмического словаря поэзии Т. Венцловы.....	24
2.2.1. Описание ритмического словаря поэзии Т. Венцловы.....	25
2.2.3. Ритмические особенности верлибров Т. Венцловы.....	29
2.2.4. Соотношение долготы/краткость в ритмике Т. Венцловы.....	30
3. Благозвучие в поэзии Т. Венцловы и его оценка самим автором.....	32
3.1. Определение понятия благозвучия.....	32
3.1.1. Концепция благозвучия Т. Венцловы.....	34
3.1.2. Критерии благозвучия и их обоснование.....	36
3.2. Исследование благозвучия в поэзии Т. Венцловы.....	37
Заключение.....	41
Список литературы.....	43
Приложения.....	47
1. Нумерованный список стихотворений, расположенных по алфавиту и ритмический словарь поэзии Томаса Венцловы.....	47

Введение

Всякое художественное произведение появляется на свет в результате обдуманного действия, направленного на как можно более точное и экспрессивное выражение мысли, идеи или эмоции, которые ему предполагается передать. Также всякое произведение, помимо плана выражения, имеет форму, которой оно в той или иной степени соответствует.

Поэтическая речь является особенно фонетически организованной, отчасти и благодаря тому, что у истоков поэзии в современном ее понимании лежит песня, о чем еще будет сказано далее. Именно выявление основных способов фонетической организации поэзии Т. Венцловы является основной целью данной работы.

Для того, чтобы говорить о способах фонетической организации в поэзии Т. Венцловы, в первую очередь необходимо определить, о каких именно методах идет речь. При этом, важно помнить об историческом аспекте, так как несомненно история вопроса является неотъемлемой частью любого исследования, к тому же, становление того или иного элемента стиха может привести нас к иному пониманию ставших привычными способов организации поэтической речи. Поэтому первая глава данной работы представляет собой описание истории появления трех основных элементов стиха — ритма, рифмы и аллитерации. В свою очередь, для изучения творчества поэта необходимо понимать, какое место оно занимает в собственной литературной традиции. Следовательно, следующим пунктом исследования становится изучение творческого пути Т. Венцловы с точки зрения истории литовской литературы.

Основой для второй главы послужил ритмический словарь поэзии Т. Венцловы. Однако для того, чтобы исследование ритмического словаря было полным и всесторонне обоснованным, необходимо понимать, какую систему стихосложения отражает поэзия Т. Венцловы. При этом необходимо понимать ее современный метод и с исторической точки зрения, поэтому исследование начинается с изучения системы литовского стихосложения в контексте европейских традиций. Далее следует непосредственно описание ритмического словаря.

Если в предыдущей главе для нас был важен ритм, то в третьей и заключительной главе мы обращаемся к звуку и явлению благозвучия. Так как данное понятие кажется немного туманным, мы попытаемся объяснить, чем является благозвучие и определить, какую роль оно играет в поэтическом произведении. Затем следует краткое описание критериев оценки благозвучия в поэзии, и, наконец, описание полученных данных.

Таким образом, данная работа имеет несколько целей. С точки зрения ритмической организации:

- Составление метрического словаря поэзии Т. Венцловы;

- Анализ данных ритмического словаря и выявление тенденций развития литовской поэзии.

С точки зрения фонетической организации:

- Обоснование критериев оценки благозвучия;
- Проведение необходимых для оценки подсчетов;
- Анализ полученных данных.

В связи с этим основными задачами работы являются:

1. выявление основных методов фонетической организации стихотворной речи;
2. обобщение представлений о ритмическом строе европейского и литовского стиха;
3. исследование явления благозвучия с точки зрения его обоснованности;
4. изучение концепции благозвучия самого Т. Венцловы.

Материалом для изучения послужат изученные стихотворения Т. Венцловы, написанные с 1956 по 1972 год, исключая стихотворения объемом менее восьми стихов.

В результате проделанной работы предполагается:

- Изучение художественного мировоззрения Т. Венцловы с точки зрения культурно–исторического опыта;
- Создание метрического словаря поэзии Т. Венцловы и разносторонняя его характеристика;
- Выявление характерных черт ритмической организации поэзии Т. Венцловы;
- Обоснование явления благозвучия и его роли в поэзии Т. Венцловы.

Исследование предполагает постановку следующих задач:

- изучение истории представлений о звуке и ритме в поэтической речи;
- обобщение полученных знаний для выделения основных методов звуковой организации поэзии;
- исследование ритмического словаря поэзии Т. Венцловы с точки зрения истории литовского и европейского стихосложения;
- определение роли благозвучия в поэзии Т. Венцловы.

На основе проделанной работы предполагается прийти к выводам, охватывающие следующие аспекты:

- установить характерные для поэзии Т. Венцловы методы ритмической организации стиха;
- исследовать фонетический строй стихотворений для выявления закономерностей.

Для решения поставленных задач необходимо ознакомиться с рядом исследований теоретико–литературного и литературно–критического характера, что позволит составить представление о метрической организации стихотворений. Затем изучить определенное количество стихотворений, опираясь на полученные знания, и выявить, какие приемы ритмической организации наиболее характерны для поэзии Т. Венцловы. Составить

ритмический словарь необходимо для наглядности и облегчения работы в дальнейшем. Наконец, продолжить проведенное в прошлом году исследование благозвучия, сопоставляя данные прошлой работы с результатами исследования ритмического словаря, а также мнением Т. Венцловы об эвфонических приемах в стихотворениях.

1. Предварительные замечания к анализу метрики поэзии Т. Венцловы

1.1. Становление трех основных элементов фонетической стороны стиха

Известно, что любое произведение искусства тесно связано с понятием прекрасного. Поисками критериев красоты занимались разные мыслители начиная с античных времен. Понятие метра и ритма было присуще устной речи и как формальная характеристика, и как критерий ее гармоничности и изящности.

Мысль о том, что поэзия есть не только записанные на бумаге слова, но и их воспроизведение, произнесение и восприятие, высказывалась в разные времена мыслителями отличных друг от друга направлений. Первое, и самое главное, это то, что до поэзии в современном ее понимании существовал «ритмически–музыкальный синкретизм, с постепенным развитием в нем элемента слова, текста, психологических и ритмических основ стилистики» [Веселовский 1913: 227]. Однако понимание эстетической важности ритма было присуще и более ранним эпохам.

Так, последователь Эпикура Филодем Гадарский (I век до н.э.), цитируя некоего Андроменида, сведения о котором не дошли до нашего времени, отметил, что «людям по природе свойственна склонность к ритму и самостоятельное родство с музами, как это можно видеть из того, что дети засыпают под неартикулированную песню» [Лосев 1979: 230]. Поэзия «звучала», а не просто существовала на бумаге; изначально стихотворения прочитывались вслух, нараспев и воспринимались тоже на слух. Эпос Гомера «жил» в распеве аэдов [Аверинцев 1996: 105].

По мысли С. Аверинцева, до Аристотеля литература не была рефлексивной, она не осознавала себя, не существовало и литературной критики или теории [Аверинцев 1996: 106]. Появление поэтики и риторики было, с одной стороны, толчком к рефлексии литературы, с другой стороны, стало следствием того, что литература начала осознавать себя. Александрийский философ Аммоний (II в. н.э.) в единственном сохранившемся труде «Комментарий к «Об истолковании Аристотеля» [Фрейденберг 1986: 190] утверждает: «В речи, имеющей в виду слушателей, различаются речь поэтическая и ораторская». Таким образом, в то время поэтическая речь подразумевала слушателя, а не читателя. Разделение на поэтическую и ораторскую речь свидетельствует о том, что в сознании человека уже сформировалось некое представление о литературе, как об отдельном от риторики явлении. Два века позднее римский грамматик Марий Викторин (IV в. н. э.) определял: метр — «наука стихотворства, соблюдающая в стопах известное соотношение слогов и долгот», а ритм — «складное произношение

стихов без метрических отношений, а со скандовкой по счету, улавливаемой на слух, как в песнях простонародных сочинителей» [Гаспаров 2003: 78]. Такое очевидное отделение науки от способа стихосложения дает нам полное право предположить, что литература, поэзия, как отдельное от риторики явление, рассматривалась и как явление, в котором существуют свои правила, которые даже можно изучить, или хотя бы определить. В то же время Августин Аврелий пишет трактат «О музыке», в котором, по мнению А. А. Тащиана, видение ритма представлено еще в рамках античной традиции, но в котором уже ясно выражен отказ от метрики в пользу ритмического стихосложения, с новым приемом — рифмой [Тащиан 2007: 11-12].

Кажется целесообразным изучить и представления о звуке, начиная, конечно, с эллинистическо–римской риторической системы. В любом исследовании изучение истории вопроса представляется основным и первым, что необходимо провести для продолжения работы. Философы античности размышляли непосредственно о звуках речи и о впечатлении, которое данные звуки создают. Существовало несколько школ, последователи которых имели свое представление о том, как следует произносить речь так, чтобы произвести наибольшее впечатление на слушателя. Конечно, такие «правила» указывали не только на синтаксис или различные тропы, но и на звучание речи.

Данная работа не претендует на то, чтобы полностью описать историю античной мысли, однако автору все же кажется важным рассмотреть хотя бы общие положения некоторых теорий и их развитие в будущем, поскольку современное представление о звуке невозможно без понимания того, каким оно было раньше.

Для того чтобы получить представление об античной мысли, были изучены труды некоторых философов и риторов, а также, в целях обобщить полученную информацию, сборник О. М. Фрейденберг «Античные теории языка и стиля». В целом, концепция античности сводится к тому, что речь должна быть проста и ясна в смысле передачи информации, и при этом производить впечатление, в том числе эстетическое. Эстетическое воздействие возможно при помощи таких средств, как определенный порядок слов, словесные повторы, некая синтаксическая структура каждого предложения, однако основным средством все же является звуковая организация речи на разных уровнях: от колонов до простых звуков.

Речь, по мнению античных авторов, может иметь разные цели и, соответственно, иметь разные качества. Ниже приведен ряд качеств, которые, по мнению Гермодена, «придают речам величие» [Фрейденберг 1986: 200–208]:

- внушительность;
- торжественность;
- суровость;
- стремительность;
- блистательность;
- живость;
- пространность;

- горячность;
- сладостность;
- правдивость;
- мощь;

Каждое из этих качеств можно привести в речь при помощи различных приемов. Например, слова торжественной речи — те, «в состав которых преимущественно входят *альфа* и *о долгое*» [Фрейденберг 1986: 201]. В такой речи нужно не «показывать зубы», а «растягивать рот». В отличие от них суровые сочетания — это такие сочетания, которые не имеют «ни даже намека на какую-бы то ни было благозвучность».

Тем не менее, поэзия и речь ритора различаются. Первая относится к изящному типу, вторая — к мощному, сильному. Такое разграничение подтверждает и Деметрий: «гладкость и благозвучие являются принадлежностью изящного типа речи» [Фрейденберг 1986: 284], а изящный тип речи и есть поэзия.

Обобщая вышесказанное, можно сделать следующие выводы:

– существует два способа передать мысль, оба они связаны с неким воздействием на слушателя, ими являются речь (ритора) и поэзия;

– по методу речь и поэзия отличаются друг от друга; если назвать речь ритора прозой, то можно, вслед за Диогеном Лаэртским вспомнить замечание стоика Посидония: «Стихи — это метрическая или ритмическая речь, намеренно отклоняющаяся от прозаического склада» [Диоген Лаэртский 1986: 265];

– существуют характерные черты для разных стилей речи, в том числе для поэтического; значительная часть различий этих стилей касается звуковой составляющей.

Относительно литературы в целом:

– рефлексия литературы существовала, хотя бы и на небольшом уровне;

– уже существовало разделение народной, более архаичной формы поэзии и более новой;

– существовала рифма и понятия ритма и метра.

Таким образом, опираясь на известное мнение о том, что античность заканчивается приблизительно в V веке, мы приходим к новому периоду. Привычно после античности говорить о средних веках, однако что происходило в промежуток с V по IX век, в период раннего средневековья, следует рассмотреть отдельно.

В III в. н. э. в латинском и греческом языке исчезло противопоставление долгих и кратких слогов. Метр для античной поэзии имел крайне большое значение, теперь же, по мнению М. Л. Гаспарова, потребовался новый способ организации стиха, зарождается силлабика. Однако это зарождение происходит в народе — не среди образованных людей. В школах по-прежнему учили, какой слог является долгим, какой — кратким, хотя и понимали, что так уже не произносят. Поэтому и метрика не перестала существовать, но жила в памяти

тех, кто имел доступ к образованию, которое, однако, все больше становилось доступным только в монастырских школах. [Гаспаров 2003: 78]. Расширение влияния церкви имело значительное воздействие на развитие литературы. Популярными жанрами были духовные стихи, жития святых, религиозные гимны [Алексеев, Жирмунский 1987: 14]. Так как такая литература предназначалась для народа, то и написана она была зародившейся силлабикой.

Еще одно средство звукового скрепления стихов, появившееся в то время — рифма, созвучие концов стиха. М. Л. Гаспаров отмечает, что ее появление связано с потребностью сделать силлабический стих, имеющий менее строгую по сравнению с античным стихом форму, более упорядоченным. [Гаспаров 2003: 84]. К IX веку рифма уже становится популярной, появляясь при этом не только в силлабических, но и в традиционных метрических стихах.

Варварские германские племена, во время «великого переселения народов» оказавшиеся в Западной Европе, уже имели развитую поэзию [Алексеев, Жирмунский 1987: 10]. Естественно, эта поэзия восходила к обрядовой песне и тоже имела определенную метрическую и фонетическую организацию. Германская поэзия была тонической, функцию фонетической скрепы выполняла аллитерация, которая является настолько характерной для этой поэзии, что она называется «аллитерационный стих» [Гаспаров 2003: 34]. Аллитерация выполняла практически ту же функцию, что и рифма — она была средством определения стиха, возможно, чем-то схожим с приемом начальной рифмы. В таком стихе начальные звуки некоторых слов должны быть одинаковы, что позволяет слушателю связать полустихия в стихи и выделить важные слова.

Существовали и иные типы созвучий. В Ирландии появились барды, слагавшие хвалебные или позорящие песни, германские племена составляли эпические песни [Алексеев, Жирмунский 1987: 18–30]. Ими разработаны такие виды созвучий как консонанс и ассонанс. Иногда такой стих был «настолько прошитый аллитерациями, консонансами и рифмами, что в нем не остается места, свободного от созвучий» [Гаспаров 2003: 40].

Процесс развития всегда предполагает некоторую степень расширения. Естественно, что мировая культура, развиваясь с течением времени и сменой эпох, не могла сохранить одно направление движения, каким-то образом принятое народами по всему миру. Еще при изучении античности нами не были приняты во внимание восточные традиции. Но если во время раннего Средневековья еще можно было говорить о некоей «общей традиции», которая более-менее господствовала в поэтике, то позднее в каждой стране, в каждом обществе так или иначе формировались собственный эпос, песни, поэзия. Нельзя говорить о том, что раньше каждый народ не имел собственной культуры, языка и поэзии в том или ином виде, однако стоит вспомнить следующий факт: это была литература в себе, но не для себя. С постепенным появлением рефлексии литературы приходит и обособление каждой отдельной народной литературы именно в рамках ее самопознания и саморазвития. Язык тоже начинает осознавать себя, появляются зачатки идеи национального языка. Нельзя забывать и о том, что во многом это становление происходило в рамках

уже появившегося в античности представления, как образца или способа мысли.

Что касается романских стихосложений, то М. Л. Гаспаров выделяет три этапа развития, характерных для итальянского, французского и испанского направлений: становление силлабики, средневековая силлабика и силлабика Ренессанса [Гаспаров 2003: 101].

Романский ассонанс, характерный для становления силлабики и возникновения рифмы, возник из латинского гекзаметра и является тождеством окончаний, проявляющимся в гласном звуке, точнее, в одном ударном гласном [Бойчук 2012: 213]. Хотя есть мнение, что еще в гимнах св. Амвросия существовала полнозвучная рифма, и тем самым они являются переходными к новоевропейской поэзии [Субботская 2010: 113], а И. Голенищев–Кутузов считает Амвросия «основателем ритмической литературной поэзии» [Голенищев–Кутузов 1962: 66]. В средневековой силлабике рифма полностью вытеснила ассонанс, в конце концов ее основные размеры возникают из числа слогов — 10–сложник и т.п. [Гаспаров 2003: 102–103].

Таким образом, можно утверждать, что уже в средневековье в поэзии существовали и имели тенденцию к развитию такие привычные сейчас элементы стиха как ритм и рифма. Что касается аллитерации, то, как характерная черта поэзии древних германцев, она сохраняется и до XI века в поэзии англосаксов, с XIV в. вновь возникнув, но в несколько измененном виде в поэмах позднего средневековья [Смирницкая 1980: 171]. Надо полагать, каждый из этих элементов имел не только композиционную, но и экспрессивную функцию.

1.2. Творчество Т. Венцловы в контексте литовской книжной поэтической традиции

Одним из первых литовских поэтов был Н. Гусовский, писавший на латинском языке. Его поэма «Песня про зубра» (1522 г) является подражанием средневековой латинской силлабике, которая появилась как следствие утраты античной метрики. Распространение латинской поэзии светского характера отражает характерную для Европы первой половины XVI в. тенденцию: по мере распространения гуманистических идей возрастал интерес к античной культуре, а изучение античной, в первую очередь, римской, поэзии рождало у многих скептическое отношение к возможностям поэзии на национальных языках [Бурова 2009: 95]. Поэтому такие скептики предпочитали соревноваться с античными классиками на античных языках, преимущественно на латинском. А те из них, кто были настроены наиболее критически по поводу возможностей родной речи, предлагали даже произвести реформу национального языка, чтобы он позволил создавать на нем стихи по правилам античного стихосложения [Yates 1988: 36]. С этой точки зрения латинская силлабика была своеобразным компромиссным вариантом. Примеру Гусовского последовали и другие поэты, писавшие на латинском языке — Ян Радван, Казимир Сарбевский и др. Заложённая ими традиция оказалась живучей, возможно,

потому, что включала поэтов в общеевропейскую семью литераторов. Возможно, именно поэтому первый сборник стихотворений на литовском языке был издан лишь в 1814 году, это были «Песни светские и духовные» А. Страздаса. По мнению Ю. Гирдзияускаса, его песни стали первым переходным звеном от народной к индивидуальной поэзии [Martišiūtė–Linartienė 2011: 601]. Их влияние ощутимо в литовской поэзии вплоть до Майрониса.

Родоначальником литовской книжной поэзии считается К. Донелайтис. Его знаменитая поэма «Времена года» (опубл. 1818) написана тоническим гекзаметром, то есть в ней имеет значение расположение ударений в стихе. По мнению исследователя творчества поэта А. Йовайши, употребление гекзаметра можно объяснить тем, что в литовском языке, как и в латинском и греческом когда-то, существует противопоставление долгих и кратких гласных, кажется, что сам язык диктовал форму гекзаметра [Jovaiša 1992: 9]. Употребление формы античного гекзаметра «возвышает» поэзию, приближает ее к античному классическому идеалу.

Тем не менее, национально–освободительное движение 1830–1831 гг. повлияло на сознание поэтов. В связи с желанием литовцев вернуть свою землю, начавшееся в Польше восстание перешло и на территорию Великого Княжества Литовского. Поэты начинают понимать важность своего дела для поднятия народного духа и, сознавая свою связь с народом, обращаются к фольклору [Корсакас 1952: 193]. А. Мицкевич (1798–1855) до сих пор считается поэтом, возродившим народный дух как в Литве, так и в Польше. Литовское стихосложение перетерпело некоторые изменения. Конечно, имело место влияние русской поэтической традиции. Дружба поэта с А. С. Пушкиным способствовала тому, что в Литве знали и читали (конечно, частично, и только интеллигенция) Пушкина, в России читали Мицкевича, в переводе А. С. Пушкина. Интересно отметить, что Проспер Мериме почувствовал близость этих двух поэтов. Возможно, это была его реакция на их интерес к его творчеству, т. к. оба поверили в подлинность «Песен западных славян» Мериме, но знаменитые новеллы Мериме «Кармен» и «Локис» были созданы под впечатлением от произведений Пушкина и Мицкевича, соответственно.

Затем А. Баранаускас по образцу польского силлабического стиха написал поэму «Аникщайский бор» (1859). Это доказывает тот факт, что некое духовное объединение литовского народа с поляками отразилось и в литературе.

Указ о запрете литовской письменности 1864 года привел к тому, что литовская интеллигенция, озаботившись повышением культурного уровня простого народа, предприняла попытки познакомить массы с творчеством А. С. Пушкина и в газете «Аушра» появился первый перевод его произведений на литовский язык [Корсакас 1952: 193]. Кажется, что если до Мицкевича стремление к некой высоте, величию поэзии выражалось в подражании античности, то теперь поэзия А. С. Пушкина, как нечто возвышенное и прекрасное, могла затмить прежние идеалы, тем более, по всей Европе поэты уже давно обратились к идее создания национального великого языка, национальной великой литературы. Вернувшись к материалу более западной

европейской традиции, мы увидим, что эта идея уже в течение некоторого времени существовала у разных культур и распространилась она почти по всей Европе.

Еще на заре эпохи Возрождения Данте защищал идею национального языка. Антонио де Лебриха, создавая «Граматику кастильского языка» (1492), имел цель возвысить народ и занять его умы [Джозеф 2005: 29]. Мартин Лютер, делая перевод Библии (полный текст был опубликован в 1534 г.), пытался сделать его понятным для говорящих на разных диалектах немецкого языка и тем самым создать новую его разновидность [Джозеф 2005: 26]. Манифест, схожий идеями с мыслями о языке Данте и Лебрихи, был опубликован в 1549 г. и во Франции. В XVI веке «Защита и прославление французского языка» послужила толчком к созданию новой литературы на национальном, французском языке. Автор этого трактата, Ж. дю Белле, утверждал, что его родной язык может достичь «такой высоты и величия, что сможет сравняться даже с греческим и латинским» [Шестаков 1981: 240]. Наконец, немецкий философ И. Г. Фихте провозгласил в его «Речах к немецкой нации» (1808) язык фактором, объединяющим нацию [Джозеф 2005: 35].

В русле этого процесса можно рассматривать и явления в русской словесности XVIII-XIX вв., благодаря которым русская литература встала вровень с наиболее развитыми литературами Европы. Одним из самых заметных событий в этом плане стала серьезная реформа в области стихосложения, осуществленная В. К. Тредиаковским под влиянием французской поэтической традиции и М. В. Ломоносовым, опиравшимся на немецкую практику стихосложения. Понятия и категории, введенные при этом реформаторами, до этого времени существовали в сознании человека, но были весьма размытыми. Уже в XI веке на Руси в изводе «Изборника Святослава» греческие поэтические термины были переведены, Р. Якобсон приводит в пример несколько таких слов: аллегория, метафора, синекдоха, метонимия и др. [Якобсон 2014: 16]. Однако благодаря Ломоносову стихосложение стало представлять собой упорядоченную систему, описываемую с помощью четкого терминологического аппарата. Помимо этого оба реформатора выполнили еще одну крайне важную задачу — представили литературу, поэзию, как достояние нации, государства [Гуковский 1962: 113].

Идея единого национального языка распространилась и на территорию Великого Княжества Литовского, и на земли Малой Литвы. В Кенигсбергском университете в то время растет интерес к проблемам языка и грамматики, простым людям часто было сложно понять язык религиозных или научных текстов [Palionis 1995: 124]. Возникает спор о том, каким должен быть литературный литовский язык, и несколько ученых вступают в полемику, продолжавшуюся около десяти лет и оказавшую огромное влияние на развитие языка. Примечательно, что одним из участников спора был немец М. Мерлин, считавший, что основой литературного языка должен стать народный язык. Его трактат о языке назывался «Нужна ли литовскому языку реформа?» (перевод автора) [Aleknavičienė, Shiller 2003: 20].

Так как трактат не был издан, то о его содержании мы можем только догадываться. Другой участник спора, Йонас Шульц, в качестве примера того, каким он видит литовский язык, перевел десять басен Эзопа (изд. 1706). Это издание считается первой художественной литературой на литовском языке [Aleksavičienė, Shiller 2003: 18]. Конечно, подобный спор не мог остаться без внимания. Начали активно создаваться литовские грамматики, например, грамматика Даниеля Клейна.

В 1701 году выходит перевод Нового Завета, выполненный таким образом, чтобы быть понятным и читателям Великого Княжества Литовского, и жителям Малой Литвы. В таком подходе ясно выражается стремление к тому, чтобы единый народ понимал единый язык. Через тринадцать лет после выхода Нового Завета родился К. Донелайтис, основоположник литовской поэтической традиции и выходит первый сборник поэзии на литовском языке А. Страздаса. «Песни светские и духовные» А. Страздаса по форме были настолько близки фольклору, что воспринимались как народные песни.

На основании того, что «Времена года» К. Донелайтиса являются отправной точкой в истории литовской книжной поэзии, то есть произведение можно считать образцом литовского литературного языка, мы можем утверждать, что попытка создания национального языка в Великом Княжестве Литовском и в Малой Литве увенчалась успехом. Сборник А. Страздаса, таким образом, который, к тому же, был пастором, можно рассматривать как пример переходной формы между несформированным, непроработанным языком и обдуманной версией литературного языка начала XVIII века.

Реформатором литовского стихосложения был Майронис (1862—1932). Силлабо–тоника, благодаря ему утвердившаяся в литовском стихе, существует до сих пор [Гаспаров 2003: 213–214]. К. Корсакас замечает, что Майронис был любителем поэзии А. С. Пушкина, находит в их произведениях общие черты. Кроме того, Майронис считал Донелайтиса величайшим литовским поэтом [Buckley 2015: 156]. Безусловно, Майронис черпал вдохновение в поэзии Пушкина, в его романтических стихотворениях ощущается влияние русского поэта. «Времена года» Донелайтиса являются своеобразной энциклопедией обычаев и нравов литовцев, изображением жизни народа, и поэт–романтик со свойственной ему и эпохе склонностью стремиться к простой жизни на природе, убежать от реальности, не мог не обращаться к такому произведению, в котором витает совсем иной дух уже прошедшей эпохи. Т. Венцлова отмечает, что Майронис показал, как на литовском языке можно писать звучно, «рельефно» [Venclova 1991: 287]. Можно заметить, что уже на заре литературного стиха литовские поэты доказали возможность сочинять на нем стихи, пользуясь тремя различными системами стихосложения.

Романтизм представляет собой искусство с ярко выраженной национальной окраской, проявляющейся, прежде всего, в интересе к национальной истории, фольклору и народному языку, определяющем его поэтику. Эти обстоятельства в немалой степени способствовали расцвету поэзии, особенно лирической, так как романтическое искусство ставит во главу

угла принцип неповторимой индивидуальности личности и стремится к ее раскрытию.

Однако к середине XIX в. романтический субъективизм и индивидуализм исчерпали себя, в искусстве на смену им пришла мода на научный объективизм, верность факту и точность отражения жизни. Ведущим жанром литературы в это время становится роман, и, как следствие, интерес к проблемам поэзии, поэтического языка и стихосложения, заметно ослабевает. Так, младограмматики в конце XIX столетия обходили стороной вопросы языка поэзии.

Тем не менее, приблизительно в это же время формируется жанр стихотворения в прозе, ставший неким предшественником верлибра. В европейской литературе одним из знаменитых примеров такого жанра является сборник Ш. Бодлера «Парижский сплин» (1860). Возможно, появление такой формы связано с эпохой романтизма с ее желанием отойти от эстетики классицизма и, следовательно, от принятых классицистических канонов.

Попытки метрически организовать прозу в русской литературе известны еще с творческих поисков И. С. Тургенева. Возможно, подобное стремление имели и авторы более ранних периодов, однако самые очевидные и яркие примеры мы все же находим именно у Тургенева, обозначенные им как «стихотворения в прозе» (1878–1872 гг.). После Тургенева «почва для распространения свободного стиха была подготовлена» [Баевский 1972: 87]. Ю. Б. Орлицкий замечает, что средства ритмизации прозы, созданные Тургеневым, являются оригинальной системой, традиции которой в конце XIX–начале XX века переняли В. Гаршин, Я. Полонский и др. [Орлицкий 1991: 60].

Что касается верлибра, то его становление в европейской поэзии раньше всего произошло в Германии во второй половине XVIII века [Гаспаров 2003: 224]. К XX это явление уже было известно во многих европейских литературных традициях.

Известно, что на рубеже позапрошлого и прошлого столетий не только в европейской литературе, но и в искусстве в целом, имел место некий переломный момент, кризис. Это обстоятельство отмечено и признано огромным количеством авторов. Поиск новых средств происходил во всех сферах искусства, а в литературе с появлением новых тем, мыслей и идей казалось нежелательным употребление устаревших форм выражения. Как утверждает М. Гаспаров, средства, ставшие привычными для поэтов и читателей, кажутся исчерпанными, предсказуемыми, и поиски нового завершаются основанием международного верлибра [Гаспаров 2003: 219]. Ю. Гирдзияускас, литовский литературовед, исследуя литовское стихосложение XX века, выделяет три этапа развития литовской литературы в XX веке, и второй как раз совпадает с деятельностью «четырёхветровцев» и «третьефронтовцев» [Гирдзияускас 1981: 9]. Этот период в литовской поэзии является и этапом формирования верлибра. В то время ряд авторов действительно обращались к верлибрам как к новому и *свободному* способу выражения идеи и мысли. Возможно, это связано с «прозаизацией» литературы,

о которой упоминает С. И. Кормилов, явлении, когда проза доминирует над поэзией [Кормилов 1995: 29].

Относительно литовской поэзии, примечательно, что в XX веке было выделено три этапа развития свободного стиха. Данная классификация, предложенная Ю. Гирдзияускасом, основана на изменениях интонационного характера, главный критерий — звучание стиха. Для первого этапа характерны склонность к мелодичности и благозвучности, фразовый характер речи, дисметричность особенностей речевой динамики, вызванных расположением ударных и безударных слогов [Гирдзияускас 1981: 27]. Примечательно, что примерно в то же время А. Блок высказался о верлибре как об индивидуальном способе построения стиха [Блок 1960–1963: 613].

К характерным особенностям второго этапа, о котором ранее уже было сделано несколько замечаний, Гирдзияускас относит «хлесткость» фразы, асимметрию, динамическую экспрессию, а существенным признаком верлибра становятся вольные междуударные промежутки [Гирдзияускас 1981: 27]. Конечно, такие черты характерны для экспериментов футуристов.

Наконец, в конце 40х литовский свободный стих приобрел еще некоторые черты: попытки интонационно усилить экспрессию синкопированного верлибра, графически усложнить синтаксическую структуру [Гирдзияускас 1981: 28].

Гирдзияускас выделяет четыре типа литовского свободного стиха, характерных для 70–80 гг XX века по интонационным признакам¹:

1. синтаксическо-интонационный свободный стих, основанный на поэтике синтаксических повторов и параллелизмов;
2. синкопированный, с динамической основой синкопированного стиха, главным образом рифмованный и тяготеющий к строфичности;
3. дисметрический, построенный на графических средствах интонирования речи;
4. полиметрический, так или иначе сочетающий признаки других видов верлибра, синкопированного стиха и силлабо–тоники.

Результаты исследования Гирдзияускаса дают представление о том, каким образом поэты пытались компенсировать отсутствие ритмической организованности с помощью, в основном, звуковых средств. Что касается стихообразующих факторов, то для свободного стиха характерен элемент повторения разных его составляющих (звуков, слов, частей фраз и т.п.) [Жовтис 1966: 111]. А. Жовтис делает весьма ценное замечание по поводу этих повторов: «Свободный стих строится на повторении сменяющих одна другую фонетических сущностей разных уровней, причем компонентами повтора в параллельных, корреспондирующих рядах в русской поэзии могут быть

¹Однако для литовского свободного стиха в целом он выделяет шесть типов. Помимо уже указанных:

1. интонационно-мелодический, основанный на периодических, симметричных, подъемах и спадах общей интонационной линии;
2. полиметрический, так или иначе сочетающий признаки других видов верлибра, синкопированного стиха и силлабо–тоники. [Гирдзияускас 1981: 29].

фонема, слог, стопа, ударение, клаузула, слово, группа слов и фраза» [Жовтис 1955: 118].

В начале XX века в искусстве, философии, науке в целом стало популярным направление формализма. Его крупнейшие представители в России — Р. Якобсон, В. Шкловский, О. Брик и др. Видение звука и речи формалистами во многом формировалось под влиянием идей немецкого фонетиста Э. Сиверса, разрабатывавшего теорию звучащей речи и поэзии. Письменную речь он представлял суррогатом живого слова, при изучении, восприятии стихотворения необходимо через исполнение вернуть к жизни слова. Его идея заключалась в том, что погружаясь в стихотворение, чтец, полностью захваченный содержанием и определенным настроением, становится настолько взволнованным, что сам способен излучать это настроение и порождать его [Sievers 2014: 99].

Для литературы того времени, в том числе и для литовской, важно течение футуризма. Направление *Keturvėjininkai* («четырёхветровцы»), объединявшее футуристов, чьи идеи перекликались с идеями московских кубофутуристов, сыграло заметную роль в истории литовской литературы. Важно и то, что футуристы очень часто обращались к идеям формалистов, и один из членов «четырёхветровцев», К. Бинкис, упоминает, что для изучения живого языка и фольклора стоит обращаться к таким литературоведам, как В. Жирмунский и Б. Томашевский [Keturakis 2003: 86].

Утверждения литовских футуристов действительно очень схожи с идеями В. Маяковского, В. Хлебникова и др., несмотря на то, что «четырёхветровцы» себя футуристами не называли, а лишь сравнивали. Новые идеи можно выразить только новыми средствами, отказ от традиций — не единственные черты, которые сближают футуристов и их литовских коллег.

Еще одно авангардистское течение — *Trečiafrontininkai* («третьефронтовцы»), которое в литовской литературе ассоциируется с неореализмом. Одна из ключевых идей данного направления — движение и действие. Третьефронтовцы считали, что нужно работать с реальностью, а не с абстрактными понятиями [Keturakis 2003: 90]. Как полагает Г. Вайткунас, третьефронтовцы поставили перед собой цель защищать интересы народа, считая свою роль в искусстве особенной. Чтобы объяснить принципы искусства, защищающего интересы народа, потребовалось идеологическое основание, которое они нашли в марксизме [Vaitkūnas 1965: 142]. Соответственно, на первом месте у третьефронтовцев стояла идеология, а не искусство. К. Корсакас писал, что их поэзия должна быть ориентирована на рабочий класс [Korsakas 1932: 351]. Известными представителями третьефронтовцев являются К. Корсакас, К. Боруца, П. Цвирка и А. Венцлова.

Развитие неореализма привело к становлению нового направления в искусстве. В конце концов, рассуждения о том, что нужно бороться за свободу человека в свободном обществе, привели к мысли о том, что необходимо построить социалистическое общество. Таким образом, через некоторое время неореалисты стали соцреалистами, А. Венцлова оставался в их числе.

По мнению Вайткунаса, мысли соцреалистов отражали идеи коммунистической партии СССР, определив и концепцию литовского соцреализма.

Антанас Венцлова был одним из видных и влиятельных представителей этого направления, поэтом, выпустившим несколько сборников стихотворений, романы и рассказы. Он переводил на литовский язык А. С. Пушкина, М. Горького и других писателей. В его семье в 1937 году родился Томас Венцлова. Конечно, в доме писателя было много гостей, деятелей культуры и просто интересных людей. Мы не будем подробно останавливаться на его биографии, но рассмотрим время, на которое пришлась творческая молодость поэта.

Это было время, когда в искусстве могло быть одно направление, ограниченное жесткими рамками и цензурой — соцреализм. Отец Томаса достиг влияния не только благодаря своему литературному таланту, но и придерживаясь корректных политических взглядов. Однако сын пошел совсем иным путем. Позднее Т. Венцлова писал об отце как о настоящем коммунисте, взгляды которого Томас никогда не разделял, но уважал его как человека [Venclova 1991: 19]. По мнению Л. Донскиса, Томас Венцлова жил в некотором отстранении, не осознавая до конца всю жестокость существующего тогда режима, в его окружении говорили о мировой культуре, литературе [Donskis 2005: 158]. Только благодаря тому, что откровенные гонения сына такого важного человека могли бы вызвать резонанс в обществе, Томас какое-то время еще прожил в СССР и даже были опубликованы его первая научно-популярная книга *Raketos, planetos ir mes* (1962) и первый сборник стихотворений (*Kalbos ženklas*, 1972). Публикации состоялись, скорее всего, по двум причинам. Во-первых, влияние отца, и во-вторых, как заметил заместитель отдела культуры Коммунистической партии Литовской ССР, «партия старается понять, в чем творческого человека постигла идейная или художественная неудача, и помогает ему вернуться на правильный путь» [Митайте 2005]. Наконец, в 1977 году поэт эмигрировал в Америку.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что к началу творческого пути Т. Венцловы (первый сборник стихотворений поэта вышел в 1972 году, первый роман — на десять лет раньше) литовская литература, уже состоявшая как национальная. Во-первых, существовала литература эмиграции, яркими представителями которой были П. Бабицкас (1903—1991), Б. Браздженис (1907—2002), Антанас Шкема (1911—1961). Существование литературы эмиграции говорит о том, что покинувшие свою родину писатели, принимая чужую культуру, сохраняли и собственную, тем самым, конечно, признавая, что она есть. Таким же образом не существовало бы и самой эмиграции, если бы у оставших свою страну не было национального самосознания. Во-вторых, поэзия к тому времени прошла достаточно большой путь развития от подражания средневековой латинской силлабике до силлабо-тоники. В-третьих, в поэзии уже существовало представление о свободном стихе (о его развитии будет рассказано далее). Свободный стих, являясь пока что нетрадиционной, неклассической формой стиха, не может возникнуть без сформированного и самодостаточного «классического» стиха.

Принимая во внимание вышесказанное, становится ясным, что Томас Венцлова, родившийся в интеллигентной семье, имея возможность изучать мировую культуру и литературу, получив, к тому же, филологическое образование (он изучал литовский язык и литературу в Вильнюсском университете), имел возможность черпать вдохновение из гетерогенных источников, учиться у мастеров разных национальных литератур. Прекрасно владея родным языком, и, конечно, английским, поэт переводил «Улисса» Дж. Джойса на литовский язык, что является бесспорным свидетельством великолепного образования, чувства стиля и языка, равно как и понимания этого чувства у другого писателя. Все это является подтверждением тому, что открытое, не отвергающее опыт других культур, принимающий общечеловеческое мировоззрение Томаса Венцловы противоречит направленному на самого себя и уже начавшему исчерпывать свои возможности националистическому видению поэзии, господствовавшему в литовской литературе, по мнению автора, еще со времен «четырёхветровцев».

2. Ритмический словарь поэзии Т. Венцловы

Для создания ритмического словаря поэта необходимо четкое понимание того, к какой системе стихосложения относится его поэзия. Иначе говоря, терминологический аппарат какой системы стихосложения можно использовать для характеристики стиха.

С первого взгляда на данный словарь становится ясно, что мы имеем дело с разными метрами и определенной устоявшейся ритмики в поэзии Т. Венцловы нет. Поэтому имеет смысл сначала обратиться к истории и пониманию различных систем стихосложения в европейской и литовской традиции.

2.1. Ритмические основы основных европейских систем стихосложения

Исторически в европейском стихосложении доминирующую роль играли четыре системы: метрическая, тоническая, силлабическая и силлабо-тоническая. В конце XIX в. родился верлибр, который в настоящее время занял ведущее положение в западноевропейской и американской поэзии и который тоже можно считать самостоятельной системой стихосложения [Ямпольская 2002: 132—136].

А. Н. Веселовский [Веселовский 1913: 227] утверждал: «в древнейшем сочетании² руководящая роль выпадала на долю ритма». Ритм формировал мелодию и постепенно развивавшийся при ней поэтический текст (в начале это были восклицания, некоторые незначащие слова). Понятие ритма лежит в основе всех существующих систем стихосложения. Поэтому именно с этого определения стоит начать характеристику их определяющих черт.

Слово «ритм» с греческого языка переводится как «размеренность, стройность, складность» [Квятковский 2008: 17]. В искусстве ритмом можно назвать размеренное движение, в поэзии оно заключается в периодически кратных повторах, которые и называют кратой. Иными словами, ритм является повторением равных отрезков, в поэзии именуемых стопами.

Ритм стиха в метрической поэзии определялся закономерным чередованием долгих и кратких слогов. Метрическая система сложилась в античной (греческой и римской) поэзии, в этих языках существовало противопоставление слогов по долготе и краткости. Единицей измерения длины слога [Томашевский 1996: 105 — 106] являлась мора — время, требуемое на произнесение одного краткого слога. Следовательно, краткий гласный имел одну мору, долгий — две. Подобная система стихосложения возможна только в тех языках, где есть оппозиция гласных по долготе и краткости, например, в английском, однако в подавляющем большинстве современных европейских

² Речь идет о сочетании ритмованных движений и песни с элементами слова в качестве музыки.

языков такая оппозиция отсутствует. Несмотря на это, античными названиями стоп мы пользуемся до сих пор. Хорей, ямб, пиррихий, дактиль, анапест, амфибрахий — все эти стопы берут начало во времена античности.

Около III в. н. э. в латыни происходит утрата основополагающего для метрической системы противопоставления гласных по долготе–краткости. Так как чередование долгих и кратких слогов в метрической системе было закономерным, то для слушателя эта закономерность служила фактором, с помощью которого можно было определить конец строки. По мере омертвления латинского языка появилась необходимость по–новому упорядочить систему стихосложения. Так возникла силлабика, в которой размер стиха определяется не качеством, а количеством слогов в стихотворной строке. Процесс ее появления подробно описывает М. Л. Гаспаров в труде «Очерк истории европейского стиха». [Гаспаров 2003: 80 — 84].

Новые размеры должны были обеспечивать равное количество слогов в строках и фиксированное ударение в конце стиха. Старый гекзаметр для таких целей не подошел, так как допускал множество неравносложных замен, затруднявших исчисление длины стихотворной строки в слогах, в отличие от двустопных тетраметра, триметра и диметра. Так как теперь и длинные, и краткие слоги звучали одинаково, для того, чтобы строки имели одну и ту же длину, достаточно было уравнивать количество слогов.

В античных стихах отсутствовала рифма. С возникновением силлабики потребовалась бóльшая упорядоченность, стало необходимо каким–либо образом обозначать конец стиха. Эту функцию взяла на себя рифма. Как риторический прием гомеотелевтон рифма берет свое начало в античной прозе: еще в античной риторике используется параллелизм — как смысловой, так и звуковой. Звуковой параллелизм получил распространение в средневековой латинской прозе, а затем перешел и в поэзию, превратившись в рифму — маркер клаузулы, окончания стиха.

В тоническом стихосложении основой является счет ударений. Такая система характерна в первую очередь для германских языков, ударение в которых стояло обычно на долгом начальном слоге. Тонический стих обходится без рифмы, но роль фонетических скреп в нем выполняют аллитерации — повторение согласных звуков в предударных позициях. Отличительный признак тонической системы — аллитерация полустушии четырехударного стиха. Стих обычно разделен цезурой, рассекающей его на два полустушия с двумя ударениями в каждом. Наиболее распространенными являются трехударные и четырехударные тонические стихи, которые могут чередоваться друг с другом.

Силлабо–тоническая система возникла в германской (немецкоязычной и англоязычной) поэзии. Еще до XII века предпринимались попытки сблизить романскую традицию с немецким стихосложением, однако только когда в моду вошли французские рыцарские романы и лирика трубадуров, появилась необходимость выровнять количество слогов в стихе для того, чтобы немецкий тонический стих можно было исполнять на французский мотив. Таким образом, в песнях миннезингеров стали заметны как равное количество слогов, так и

почти закономерное чередование ударных и безударных слогов, столь важное для силлабо–тоники. Тем не менее, в немецкой поэзии процесс формирования силлабо–тонической системы растянулся еще приблизительно на сто лет, затем, едва сложившись, немецкая силлабо–тоника раздваивается на чисто–тоническую и чисто–силлабическую системы. Только в XVII веке немецкое стихосложение снова вернулось к силлабо–тонической системе. В русском стихосложении силлабо–тоника появилась в XIII в. благодаря М. В. Ломоносову [Холшевников, 2004: 22—23]. В 1739 г. М. В. Ломоносов прислал из Германии оду и «Письмо о правилах российского стихотворства». «Письмо...» представляло собой теоретический трактат, а ода служила иллюстрацией новых правил стихосложения — ее ритмической основой служило закономерное чередование ударных и безударных слогов.

Универсальность силлабической системы стихосложения заключается в том, что она опирается на количество слогов в стихе. Известно, что в любом языке слова делятся на слоги, поэтому эту систему можно применить на материале любого языка. Более того, М. Л. Гаспаров выдвинул предположение о том, что древнейшей формой индоевропейского стиха был именно силлабический стих, который впоследствии получил разное развитие в разных языках. Так, в античном стихосложении такой стих стал метрическим, и уже ближе к средневековью произошел вышеописанный процесс становления «новой» силлабики, пришедшей на смену античной метрике [Гаспаров 2003: 9 — 14].

В истории литовской поэзии можно найти примеры этого архаичного силлабического строя. Речь идет о народных песнях, одним их основных размеров которых является восьмисложник (развившийся из античного диметра). Для литовского восьмисложника характерна цезура, которая разделяет его на два полустишия, а также зевгма³ перед последним слогом каждого из них. Что касается окончаний, то если в средневековой латинской силлабике окончание обычно было дактилическим (т. е. последнее ударение в стихе выпадало на третий от конца слог), то в литовском языке ударение обычно стоит на предпоследнем слоге, следовательно, клаузулы стиха являются женскими (ударный гласный выделен курсивом):

Verkè gailiai / mergužėlè,
Verkia gailiai / lelijėlè,
Savo pirmo / dienužėlių,
Rūtelių / vainikėlių. [Фортунатов 1872: 138]

«Labas rytas, / mergužėle!»
— Oj, berneli, / dobilėli,
Oj ko ieškai? / Biero žirgo?
Tavo žirgas / juodbėrelis

³ Термин «зевгма» по-разному трактовался отечественными стиховедами. В данной работе мы будем придерживаться точки зрения М. Л. Гаспарова, который определяет зевгму как «запрет словораздела»

Расположение ударений в этом стихотворном тексте свободное, что позволяет стиху оставаться силлабическим. В современном литовском языке принята другая система стихосложения, о чем будет сказано ниже.

Во второй половине XIX века в поэзии на балтийских языках утверждается силлабо–тоника. Это происходит во многом благодаря поэту–романтику Й. Майронису. По примеру немецкого и русского стихосложения Майронис начал писать силлабо–тоническими хорееми и ямбами. Эта традиция существует в литовском языке до сих пор.

Конечно, такой обзор истории необходим для большего понимания европейского стиха и литовского, в частности. Очевидно, что со времен Майрониса как в литовской, так и в мировой литературе многое изменилось, появились новые средства художественной выразительности, видоизменились старые.

В начале XX века поэты, в том числе и литовские, отказывались от традиционных представлений, все чаще стало происходить метра и рифмы. До этого в каждом языке придерживались определенных традиций, а новые мысли и идеи требовали новой формы выражения. Стихи становились предсказуемыми, однообразными. В поисках новых средств художественной выразительности, поэты Восточной Европы, России обращались также к фольклору. Так в литературном языке появились новые размеры — дольник (изначально существовавший в народных песнях), тактовик, акцентный стих как некие переходные формы от силлабо–тоники к тонике. Дольник можно определить как «стих, в котором интервалы между сильными (почти всегда ударными) позициями колеблются в пределах 1 — 2 слога», [Гаспаров 1994: 86]. В тактовике предел достигает трех слогов, а в акцентном стихе силлабо–тонический метр исчезает полностью, предел колебания слогов в междуударных интервалах неограничен.

Рифма как одна из главных отличительных особенностей стиха и одно из основных средств художественной выразительности тоже нуждалась в пересмотре. В некоторых системах, например, французской или немецкой, никакого изменения не произошло: от рифмы либо отказывались, либо оставляли в рамках традиционного ее понимания. Процесс трансформации произошел в английской и русской системах. В английском стихе рифма стала консонантного типа, то есть теперь в ней совпадали не только гласные, но и согласные звуки.

Самой свободной формой стиха является верлибр, так называемый «свободный стих», не связанный ни ритмом, ни рифмой. Верлибр возник в немецкой литературе XVIII в., затем появился в Англии и во Франции. Получив в XX веке распространение не только в Европе, но и за ее пределами, верлибр начал развиваться дальше. Так, можно выделить «синтаксический верлибр» и «антисинтаксический», в котором важнейшую роль играет само членение на стихи, призванное создавать художественный эффект.

На данный момент в литовской поэзии, которая, как было показано выше, допускает силлабическое стихосложение, есть примеры и силлабо–тонического стиха, и верлибра. Силлабо–тонический стих используется как традиционный, характерный для литовской поэзии, верлибр же — как поэтический эксперимент.

Поэты, как правило, придерживаются какой–то определенной системы стихосложения, чаще всего, конечно, той системы, которая традиционна для родного языка. Уникальность Томаса Венцловы в том, что в своем творчестве он использует две системы стихосложения: ведущей является силлабо–тоника, второстепенной – верлибр.

2.2. Описание ритмического словаря поэзии Т. Венцловы

2.2.1. Структура и условные обозначения ритмического словаря поэзии Т. Венцловы

В настоящее время составление ритмических словарей является прерогативой специалистов по структурной лингвистике [Гаспаров 1984]. Идея ритмического словаря поэзии Т. Венцловы заключается в том, чтобы представить в структурированном виде информацию о ритмическом разнообразии его стиха. Можно было бы назвать подобный словарь «метрическим», что, с точки зрения М. Л. Гаспарова было бы «терминологичнее» [Гаспаров 1997:425], однако метр предполагает однородную последовательность элементов, тогда как Т. Венцлова пользовался не только силлабо–тоническим стихом из однородных стоп, но и верлибром. Это побудило нас остановиться на термине «ритмический словарь».

Данный ритмический словарь представляет собой разбитый на две колонки нумерованный список всех исследованных стихов Т. Венцловы, сгруппированных по следующим принципам:

1) Количество слогов в строке.

В первую очередь, строки сгруппированы по этому признаку. Информация о количестве слогов располагается в начале каждой группы строк. Группы расположены в порядке убывания частотности.

2) Количество ударений в строке.

В каждой группе, выделенной по количеству слогов, строки разбиты на подгруппы по количеству ударений в строке. Информация о количестве ударений в каждой подгруппе располагается в первой колонке, до номера строки. Подгруппы расположены в порядке убывания частотности. Курсивом выделены верлибры.

Каждая колонка словаря разбита на три части. В первой указана информация о количестве ударений в строке (жирным шрифтом). Во второй — номер строки, заданный следующими параметрами:

- Римская цифра — номер стихотворения по алфавиту;
- Первая арабская цифра после первой точки — номер строфы в этом стихотворении;

- Вторая арабская цифра после второй точки — номер строки в указанной строфе.

Третья колонка содержит в себе ритмическую формулу стиха, в которой цифрами обозначается количественный состав группы безударных слогов, а дефисами — ударные слоги.

В таблице распределение материала дается в соответствии с частотным употреблением ритмометрических схем в стихотворениях Т. Венцловы. Поэтому сначала рассматриваются десятисложники, по слоговому объему хорошо соответствующие самому распространенному силлабо–тоническому размеру англоязычной поэзии, а также французским десятисложникам.

2.2.1. Описание ритмического словаря поэзии Т. Венцловы

Итак, как уже было сказано, литовское стихосложение — силлабо–тоническое. Поэтому, конечно, терминологический аппарат силлабо–тоники и есть способ описания данных ритмического словаря. Однако довольно часто в стихах прослеживаются такие метрические повторы, для описания которых невозможно использовать какую–то определенную систему терминов, позволяющую описать ритмику одной из устоявшихся систем стихосложения. Поэтому терминология, применяемая в данном анализе, описывает разные системы стихосложения в соответствии с тем, что мы видим в конкретном стихе, причем не только относительно метрического стиха, но и применительно к верлибрам.

Мнение о том, что верлибры тоже обладают своей ритмикой, становится все более и более распространенным. Например, итальянский стиховед Фортини в статье «Свободный стих и новая метрика» 1988 года предлагает измерять ритм верлибра по тоническому принципу, выделяя трех–, четырех– и пятиударные свободные стихи. По мнению Салибры, верлибр обладает ритмом, не соответствующим ни одной из традиционных метрических схем. Этот ритм состоит из последовательностей разной длины, в которых единицей счета является не слог, а слово или даже синтагма, а стиховая и синтаксическая паузы могут не совпадать. К тому же, в этих последовательностях на первый план выходят новые просодические элементы — пробелы, нетрадиционные графические знаки, знаки препинания и т.п. («Размышления по поводу свободного стиха», 1983). Паццалья («Замечания по поводу верлибра», 1973) прослеживает в верлибрах влияние силлабического ритма. [Vurova 2016]

Изучение ритмического словаря поэзии Т. Венцловы показало, что из 1857 изученных стихов большинство — 454 стиха — представляют собой десятисложники, в которых наиболее часто используются три ударения. На втором месте находятся четырехсложные стопы. Преобладание трех– и четырехударных стихов вызывает ассоциацию с древним тоническим стихом (скандинавский эпос, русский былинный стих). Так, одним из признаков древнегерманского тонического стиха является наличие в нем двух полустиший с двумя ударениями [Гаспаров 2003: 33].

Структуру представленных десятисложников можно было бы описать в терминах античной метрической поэзии, заменив оппозицию слогаобразующих

гласных по долготе/краткости противопоставлением по наличию или отсутствию ударения. В этом случае можно было бы говорить о преобладании в десятисложниках Венцловы комбинации «ямб + пеон IV + пеон IV». Например, I.1.4. 1–3–3–; XII.2.2 и т.д.

Античные понятия метрики, такие как ямб, пеон, амфибрахий, гекзаметр, и т.п. и сейчас используются в европейском стихосложении. Исследования М. Л. Гаспарова показали, что в 1820–е гг. около половины всех стихотворений были написаны четырехстопным ямбом [Баевский 1976: 120]. Что касается литовского языка, то Л. Реза, изучая литовские народные песни, замечает, что в большинстве песен (из 85 исследованных) доминируют ямбы, двухстопный — чаще всего, реже — трехстопный, еще реже — четырехстопный [Rèza 1958]. Возможно, это связано с тем, что ямб является довольно архаичной формой, существовавшей в языческих песнопениях богине Деметре, упомянутой затем Аристотелем в знаменитом труде «Поэтика», где философ замечает, что ямб подвижен, подходит к действию, тогда как, например, гекзаметр — самый спокойный, способный вмещать в себя метафоры [Аристотель 2010: 61]. Таким образом, ямб подходил для развлекательного или песенного произведения.

Существует гипотеза о том, что К. Донелайтис мог изучать теорию немецкого стихосложения, так как данная тема была популярна в первой половине XVIII века в Пруссии. Автор гипотезы приходит к выводу о том, что на Донелайтиса могла оказать влияние книга его учителя Х. Арнольдта под названием «*Versuch einer systematischen Anleitung zur Poesie überhaupt*» [Michelini 2015: 64]. Данная книга, вышедшая в 1732 году в Кёнигсберге, представляет собой размышления о природе поэзии, технике и искусстве письма, затрагивая даже такой аспект, как, например, естественная длительность слога. Арнольдт не обходит вниманием и ямбы, называя их естественными для немецкой речи [Arnoldt 1732: 41]. Итальянский исследователь выявляет прямую и очевидную связь между постулатами Арнольдта и поэтической мыслью Донелайтиса. К тому времени понимание ямба как размера развлекательной поэзии, близкой к разговорному языку, скорее всего, не было так распространено, так как уже упомянутое желание поэтов той эпохи вернуться к античным идеалам, «возвысить» поэзию вряд ли соответствовало бы желанию обратиться к разговорной (конечно, с отрицательной коннотацией) речи. К тому же, ямб как ведущий размер силлабо–тонического стиха к этому времени давно, начиная с XVI в., утвердился в англоязычной и немецкоязычной поэзии.

Интересно, что во время расцвета футуризма поэты все равно по-прежнему обращались к классике. С целью выразить новые идеи новыми средствами возникало желание обратиться к опыту другой культуры, при этом не современной, но вечной. Одним из образцов для вдохновения в это время служили сонеты У. Шекспира (1609), написанные характерным для английской модификации этой твердой поэтической формы пятистопным ямбом. Их литовские переводы появились в 1930-е гг. Антанас Венцлова также переводил Шекспира, а в автобиографической повести «В поисках молодости» описал эпизод, случившийся у него с одним из коллег–учителей в гимназии в

Клайпеде, связанный с взглядами на творчество У. Шекспира интеллигенции того времени. Его коллега, поэт, который, по утверждению самого А. Венцловы, входил в группу «четырёхветровцев», не рекомендовал своим ученикам читать пьесы знаменитого англичанина по причине того, что у того плохой стиль. Венцлова придерживался другой точки зрения и посоветовал, какие именно произведения детям лучше прочитать.

Таким образом, литовская литература в начале XX века нуждалась в новых средствах выражения, и были такие ее представители, которые уже не признавали ничего из опыта предыдущих поколений. С другой стороны, были и те, кто, желая новых средств и мыслей, понимал, что культурные ценности прошлых эпох важны для развития не меньше, чем любые нововведения.

Возможно, знакомство с сонетами Шекспира в оригинале побудило литовских поэтов к широкому использованию пятистопного ямба, который стал одним из характерных размеров литовского стиха.

В исследуемых стихотворениях Т. Венцловы чистый пятистопный ямб встречается крайне редко: мы находим лишь шесть стихов с таким размером. Но пятистопный ямб с «женской» клаузулой, то есть с одним заударным конечным слогом, видим немного чаще (что показывает нам пример чистой литовской силлабо–тоники) — в девятистопниках и одиннадцатистопниках. Наконец, лишь один стих из представленных в словаре, имеет дактилическую клаузулу (два заударных конечных слога).

Среди других чистых ямбов имеются четыре шестистопника, несколько четырехстопников и один двустопник.

Относительно пеона IV стоит отметить, что он не является силлабо–тонической стопой и относится к античной метрике. Тем не менее, примеров обращения к пеонам можно найти множество в стихах с разным количеством слогов. Например, в восьмистопниках мы видим примеры схемы «пеон IV + пеон IV», в трех четверстопниках — чистый пеон IV.

Четыре стиха имеют форму акцентного двухударного стиха. Некоторые исследователи отмечают двухударность как свойство народных стихов, баллад, плача (Н. А. Закатова [Закатова 2015: 73], Е. И. Алиференко [Алиференко 2007: 12] и др.)

Помимо вышеуказанных стоп, среди десятистопников можно встретить дольники, то есть стихи, в которых междуударные интервалы 1 и 2 соседствуют (напр., LI.1.1, LI.3.3: 1–2–1–2–), тактовики (стихи с соседствующими безударными интервалами в два и три слога): II.5: 2–1–3–1, XIV.4.3: –2–3–2 и т.д. Заметим, что дольник и тактовик являются тоническими стихами. Следовательно, тоника в десятистопниках соседствует с силлабикой, однако силлабика (чередование ямба и пеона IV).

Следующим за десятистопником по количеству является одиннадцатистопник (400 стихов). Так же, как и у стихов с десятью слогами, здесь преобладают стихи в четыре ударения и сочетание ямба и пеона IV. // Кроме того, в некоторых стихах замечен трехстопный анапест с женской клаузулой (LXVII.5.4), с дактилической клаузулой (III.2.3; III.3.1; XVIII.2.2 и др.), а также ряд пятистопных ямбов с мужской клаузулой (почти

все пятиударные стихи), а также два акцентных стиха (X.4.3, LI.4.3). В одиннадцатисложниках, как и в десятисложниках, подавляющее большинство стихов — силлабические.

Девятисложные стихи являются третьими по количеству в общем количестве стихов — 343. Трехударные девятисложники в основном представляют собой трехстопные анапесты (LXVII), комбинацию «ямб+пеон IV» или дольники. Примечательно, что здесь представлены размеры разных систем стихосложения: анапест (силлабо–тоника), ямб и пеон как силлабо–метрика, дольник — тоника.

Логаэды, то есть стихи с упорядоченным чередованием двусложных и трехсложных стоп составляют некоторую часть девятисложников. Например, все девятисложные стихи XXXVII стихотворения представляют собой логаэды и, соответственно, примеры силлабо–метрического стихосложения.

Среди трехударных восьмисложников мы снова видим схему «ямб + пеон IV» (IV.3.4; XLI.1.2 и др.), а также логаэд «ямб + двухстопный анапест» (IX.2.2; XXXI.3.2 и др.). Присутствуют и тонический стих — дольник (LXV). Двухударные восьмисложники за небольшим исключением представляют собой двухстопный пеон IV, а четырехударные в основном являются четырехстопными ямбами, то есть силлабика в них урегулирована тоникой.

В пятнадцатисложниках наблюдается практически полная силлабо–тоника, представленная пятистопным анапестом. Интересно также, что присутствуют тактовики (VII.1.1; VII.5.2). Шестисложники представляют собой двухстопный анапест или «ямб + пеон IV», а в трехударных шестисложниках мы видим логаэды в виде –1–2– и несколько трехстопных ямбов. Силлабо–тоника в этих случаях доминирует.

В двенадцатисложниках преобладает четырехстопный анапест, в шестнадцатисложниках — шестистопный анапест с женской клаузулой, в тринадцатисложниках — четырехстопный анапест с женской клаузулой. Двухударные семисложники, за исключением одного стиха являются двустопным анапестом с женской клаузулой, а трехударные — логаэдами в виде хорей–дактиль–хорей. В большинстве четырнадцатисложников мы видим четырехстопный анапест с ямбом в начале. Остальные стихи будут рассмотрены в разделе «Верлибры».

Исследование данных словаря показывает, что для поэзии Т. Венцловы не характерны такие размеры, как хорей, амфибрахий и дактиль. Силлабо–тонические ямб и анапест составляют основную часть стоп (ямб — преобладает), тонические дольник и тактовик представляют вторую по численности группу стоп, а силлабо–метрический логаэд и акцентный стих являются самыми редко употребляемыми стопами.

Таким образом, в изученных стихотворениях (исключая верлибры, которые будут рассмотрены отдельно) преобладает силлабо–тоника. Ударения расположены достаточно упорядоченно.

2.2.3. Ритмические особенности верлибров Т. Венцловы

В изучении метра свободных стихов первое, на что важно обратить внимание — упорядоченность стиха с помощью ударений. Вопрос в том, насколько свободный стих свободен от порядка чередования сильных и слабых стоп.

Два десятисложных свободных стиха имеют структуру, ничем не отличающуюся от структуры силлабо–тонического стиха: трехстопный анапест с женской клаузулой. В одиннадцатисложниках наблюдается закономерное чередование двухсложных и трехсложных стоп, а значит, что акцентного стиха, так часто ассоциируемого с верлибром, мы не находим, но зато видим стремление с помощью ударений привести стих к какой–то более привычной классической форме. То же самое можно сказать и о девяти– и восьмисложных стихах.

Больше разнообразия наблюдается в пятнадцатисложниках: в нескольких стихах употреблена конструкция «ямб + четырехстопный анапест + женская клаузула» (XXXVIII.5, LV.7, и др.). Присутствует и тактовик (LXXIV.8), и акцентный стих (XXIX.14).

В двенадцатисложниках ситуация похожа на представленную выше, а в стихах в шестнадцать слогов мы видим, в основном, логаяэды (XXX.11, LXXIV.2 и др.). Что касается акцентных стихов, то здесь можно найти лишь один его пример — L.15.

Тринадцатисложников и черырнадцатисложников в исследованных стихотворениях немного, и в свободных стихах они представлены дольниками.

Далее в словаре представлены самые малочисленные по количеству употреблений стихи, имеющие в своем составе семнадцать и более слогов. Примечательно, что они присущи только верлибрам, как и стихи в четыре, пять или даже два слога. Возможно, что такая «экстремальная» длина строки обусловлена несколькими факторами. Во–первых, в живом языке фраза обычно дольше, или короче, чем десять слогов, то есть свободный стих с этой точки зрения можно рассматривать как желание приблизить его к разговорной речи. Во–вторых, короткие строки могут снизить темп фразы и вместе с тем «разогнать» стих, подготовив читателя к последующим долгим строкам. Наконец, рифмованные стихи не могут быть слишком длинными, потому что на больших расстояниях трудно отслеживать рифму. Точно также есть и предел, позволяющий отслеживать регулярность чередования ударных и безударных слогов.

Итак, в данных стихах, несмотря на их длину, безударные интервалы состоят не более, чем из четырех слогов. В основном, такие стихи — это дольники, с мужской или женской клаузулой. Дактилическая клаузула встречается один раз (LXXIV.9), и стоит отметить, что во всем словаре дактилических клаузул, по сравнению с женскими и мужскими, крайне мало. Выбор между мужской и женской клаузулой имеет свои закономерности. Так, если стихотворение представляет собой последовательное чередование пятнадцати– и шестнадцатисложных стихов, то в пятнадцатисложнике скорее всего появится женская, а в шестнадцатисложнике — мужская клаузула.

Таким образом, относительно верлибров можно сделать вывод о стремлении упорядочить стих с помощью ударений не зависимо от его длины. В стихах «экстремальной» (пять и менее, семнадцать и более слогов) длины, акцентный стих не употребляется. Это связано с тем, что «расшатанность» акцентного стиха, свободного от последовательного чередования ударений, в сочетании с формой свободного стиха (здесь — свободного от всяких формальных признаков, кроме аллитераций), представляет собой слишком приближенное к прозе единство, эффекта которого Т. Венцлова, судя по всему, не желал достичь.

2.2.4. Соотношение долготы/краткость в ритмике Т. Венцловы

Как уже было замечено, Т. Венцлова использует разные системы стихосложения. Так как в литовском языке существует оппозиция гласных по долготы–краткости, то возникает закономерное желание исследовать эту сторону поэтической речи. Напевность, отмечаемая обывателями при прослушивании литовской речи, вполне может зависеть и от этого фактора. Особенно это актуально для таких стоп, как пеон IV и акцентный стих, поскольку первый в современном литературоведении относится к метрической системе (напомним, она основана на противопоставлении гласных по долготы–краткости), а второй является свободным от упорядоченного ударения, следовательно, в нем могут быть признаки упорядоченности по длине гласного.

Таким образом, стихотворения были исследованы на предмет характерного количества долгих гласных в одном стихе с определенным количеством слогов. Оказалось, что количество долгих гласных варьируется от трех до десяти, при этом довольно хаотично. Среднее количество — пять–семь долгих гласных на стих.

Интересно, что стихов без кратких гласных в общем количестве 1857 замечено два (LXXIII.2.4, LXXV.3.4), а стихов без долгих нашлось всего три: два четырехсложника (I.1.8; I.9.8) и один десятисложник (XVI.1.1). Примечательно, что все эти стихи занимают в стихотворениях важные с точки зрения композиции места. Четырехсложники расположены в заключительных строках первой и последней строф стихотворения, а десятисложник является первым стихом стихотворения.

Чуть более распространены стихи с одним долгим или одним кратким гласным. Так как иногда такие стихи попадают в одном стихотворении и друг за другом, то примеры приведем в виде таблицы (стихи, расположенные рядом, или в одном стихотворении в таблице находятся в центральных столбцах).

Один долгий гласный		Один краткий гласный	
XLVII.2.7	XLVIII.1.1		XLIX.1.1
LXIX.1.4	XLVIII.1.4	XLVIII.1.5	LI.3.4
LXIX.2.4	XLVIII.2.2		LIII.2.1
LXXVIII.3.3	XLVIII.4.6		LIII.3.1
LXXVIII.6.3	XLVIII.5.1	XLVIII.6.1	LXXVI.3.1
LXXVIII.6.4	XLVIII.7.6	XLVIII.7.1	LXXXII.5.4

	LXII.3.4	LXII.4.2	
	LXXV.2.3	LXXV.2.4	
	LXXIX.6.6	LXXIX.5.4	

Конечно, становится очевидным, что эти совпадения носят случайный характер. Распределение кратких и долгих гласных подобным образом происходит хаотично, и если о стихах без долгих гласных вообще мы можем судить как о некоем художественном приеме, то здесь мы отчетливо видим, что системы распределения нет.

Тем не менее, интересен тот факт, что отсутствие долгих гласных гораздо характернее для стихов Венцловы, чем недостаток кратких. Так как представление о музыкальности поэзии подразумевает, хотя и на каком-то эфемерном, ничем не подтвержденном уровне, наличие все же некоторой напевности и «длительности» (которую мы не можем полностью получить от кратких гласных звуков), проявляющееся при декламации, то возникает мысль о том, что в тех стихах, где присутствуют нулевые показатели по количеству долгих гласных, должен быть больший процент звонких согласных. Ниже приведена та же таблица, в скобках после индекса стиха — процент звонких согласных в общем количестве согласных в стихе.

Один долгий гласный		Один краткий гласный	
XLVII.2.7 (84)	XLVIII.1.1 (50)		XLIX.1.1 (56,25)
LXIX.1.4 (50)	XLVIII.1.4 (70)	XLVIII.1.5 (70)	LI.3.4 (66,6)
LXIX.2.4 (38)	XLVIII.2.2 (81)		LIII.2.1(23)
LXXVIII.3.3 (60)	XLVIII.4.6 (54)		LIII.3.1 (57,8)
LXXVIII.6.3 (60)	XLVIII.5.1 (30)	XLVIII.6.1 (77)	LXXVI.3.1 (40)
LXXVIII.6.4 (55)	XLVIII.7.6 (55)	XLVIII.7.1 (37,5)	LXXXII.5.4 (50)
	LXII.3.4 (50)	LXII.4.2 (56, 25)	
	LXXV.2.3 (36)	LXXV.2.4 (12,5)	
	LXXIX.6.6 (61)	LXXIX.5.4 (46,6)	

Полученные данные свидетельствуют о том, что самый низкий показатель звонкости замечен в стихе с высоким содержанием долгих гласных (LXXV.2.4 — 12,5%), а самый высокий — в стихе с одним долгим гласным — XLVII.2.7 (84%). Средний показатель звонкости среди стихов с одним долгим гласным — 55,6%, а среди стихов с одним кратким — 45,6%. Разница в десять процентов выглядит достаточно убедительной, чтобы сделать вывод о некотором (скорее несознательном) стремлении компенсировать «звучность» с помощью звонких согласных.

3. Благозвучие в поэзии Т. Венцловы и его оценка самим автором

3.1 Определение понятия благозвучия

В предыдущих главах мы исследовали сначала представление о звуковой и ритмической организации поэзии, затем их непосредственное, но формальное выражение. Сейчас мы обратимся к звуку с иной, несколько субъективной точки зрения — эстетической.

Известно, что звуковая организация речи является одним из важных признаков поэзии и понятие благозвучия употребляли еще античные риторы. Для них речь была благозвучна в том случае, когда производила необходимое впечатление, и благозвучие было средством стилистическим. Например, Цицерон советовал употреблять в речи только благозвучные слова [Фрейденберг 1936: 52].

Античные философы отрицательно высказывались по поводу зияния: Гермоген указывал на то, что «нарядные» колоны — это такие, в которых нет зияния, а слова друг к другу примыкают согласными звуками [Фрейденберг 1936: 199]. Что касается русского языка, то реформатор русского стихосложения М. В. Ломоносов замечал, что неприятных для слуха сочетаний необходимо избегать. По его мнению, к ним относятся зияния (расположения множества гласных рядом) и стечения согласных [Ломоносов 1952: 64]. Можно заметить некоторое противоречие во взглядах на «приятность» звучания античного ритора и М. В. Ломоносова: зияние оба признают неблагозвучным, но если первый утверждает, что соседствующие слова должны оканчиваться и начинаться на согласный звук, то второй советует избегать сочетания согласных на стыках слов. Таким образом, мы приходим к мысли о том, что говорящие на разных языках по-разному воспринимают одно и то же сочетание звуков.

Однако благозвучие не может быть свойством языка. Об этом говорит тот факт, что носитель языка может воспринимать сочетания звуков родного языка двояко — и как благозвучные, и как неблагозвучные, а не односторонне. Подобным образом и не знающий чужой язык может воспринять фразу на этом языке как приятную для слуха, так и как неприятную. Однако А. С. Пушкин считал русский язык сам по себе «звучным и выразительным», то есть применял свойство благозвучия к языку, но не к речи [Пушкин 1937–1949: 31]. При этом, его поэзия отмечена многими исследователями как благозвучная, украшенная множеством аллитераций, приятная на слух. Следовательно, поэтическая речь является средством выразить все возможности языка с точки зрения его фонетического состава, или наоборот, способна создать «какофонию» — противоположность эвфонии.

Из вышесказанного следует, что речь в языке может быть организована благозвучно или неблагозвучно. Обратившись к различным словарям, мы увидим, что существует термин «благозвучие» и его антоним — «какофония». Изучим определения первого понятия некоторых авторов.

Во-первых, благозвучие определяется как «приятное звучание»: словарь русского языка Д. Н. Ушакова определяет благозвучие следующим образом: «приятная согласованность звуков, приятность звука» [Ушаков 1935: 143]. Словарь современного русского литературного языка дает похожее определение: «красота звучания, согласованность в звучании, гармоничность» [ССРЛЯ 1950: 483]. Далее, понятие благозвучия употребляют как синоним к понятию эвфония, упоминается и то, существует некая фонетическая организация речи: «Благозвучие, или эвфония (от др.-греч. *ἑυφωνία* — 'благозвучие'), — одно из эстетических качеств речи, связанное с её звуковой организацией: сочетанием звуков в слове или на стыке слов, повторяемостью звуков в ближнем контексте [Васильева 2014: 72]. Наконец, подобная организация имеет некоторое воздействие: поэтический словарь А. П. Квятковского определяет эвфонию как «учение о благозвучии, раздел поэтики, изучающий в стихе качественную сторону речевых звуков, накладывающих известную эмоциональную окраску на художественное произведение» [Квятковский 1966: 348]. Кроме того, Б. В. Томашевский [Томашевский 1996: 89] выделяет две стороны благозвучия – артикуляционное и акустическое. Артикуляционный аспект подразумевает удобство произношения, акустический — присутствие приятных для слуха звукосочетаний.

Таким образом, эвфонию можно определить как стилистическое средство, связанное с фонетической организацией речи, направленное на создание определенного настроения посредством приятных для слуха и произнесения сочетаний звуков.

Что касается первых двух аспектов предложенного определения, стилистики и фонетики, то они не вызывают сомнений или вопросов. Однако возникает вопрос о том, что является критерием «приятности» сочетания или обозначением какого-либо настроения, эмоции.

И. Б. Серебряная в статье «Русская критика о благозвучии и звукописи в поэзии» замечает, что оценки благозвучия в критических статьях часто были основаны на субъективном восприятии текста и при этом не указывали на то, почему именно тот или иной фрагмент заслужил подобную оценку. С другой стороны, негативное мнение о звуковой организации было более подробным, включая в себя примеры [Серебряная 2011: 4].

Подобные взгляды всегда связаны с представлением об изящном, соответственно, в поисках критериев благозвучия необходимо найти факторы, по которым определяют изящность речи, а в более широком смысле — факторы оценки прекрасного. Поиски такого характера необходимо начинать с античности, так как именно к этой эпохе вновь и вновь возвращаются авторы всех времен, к тому же, зарождение искусства звучащей речи происходило именно в то время. В. В. Бычков, обобщая попытки мыслителей античности

обозначить понятие красоты, упоминает следующие характеристики: гармония, соразмерность, симметрия, пропорция, ритм, конкретные пропорции, музыкальные созвучия, определенные соотношения частей и целого, и др. [Бычков 2003: 143]. Как видно, данные критерии не выглядят субъективными, напротив, такие понятия, как ритм, пропорции, симметрия и определенные соотношения, отсылают нас к строгим подсчетам и формулам. Интересно заметить, что Б. В. Томашевский указывает на то, что благозвучна речь, в которой гласные сменяются согласными в определенном порядке [Томашевский 1996: 89]. То есть, критерий ритма, пропорций имеет место в современном понимании эвфонии.

Главной функцией благозвучия является эстетическая. Искусство принято представлять как нечто прекрасное, возвышающее человека и его мысли, что вряд ли может вызвать негативные ассоциации и, следовательно, нежелание «украсить» произведение искусства для того, чтобы усилить передаваемый эффект. Наоборот, попытки сделать произведение прекрасным во всех возможных аспектах являются естественными для создателя, иногда и неосознанными.

Тот факт, что это явление исследуется рядом авторов, указывает на то, что в науке понятие эвфонии является признанным и употребляемым.

3.1.1 Концепция благозвучия Т. Венцлова

Сам Венцлова в своих критических работах не обходил вниманием звуковую сторону произведений. Так, в статье «Вячеслав Иванов и Осип Мандельштам — переводчики Петрарки» [Венцлова 2012: 131] подробный разбор перевода СССХI сонета Петрарки включает и исследование звукового строя текста. Венцлова не просто указывает на простейшие случаи звуковых повторов, но и приводит точное количество плавных и сонорных согласных, изучая, каких звуков больше в том или ином катрене. Несмотря на то, что в статье замечание об этих аспектах построения стиха весьма краткое, можно утверждать, что Венцлова видит в структуре стихотворения не только смысловую или синтаксическую составляющую, но воспринимает звук как один из элементов целого. К тому же, это не единственный случай обращения Венцлова к звуковой структуре текста. Анализируя «Сретенье» И. Бродского, Венцлова отмечает, что смысловое противопоставление тьмы и света выражается и на звуковом уровне: гласные *у* и *о* более низкие, чем *и* и *а*, а также он противопоставляет глухие и шипящие согласные сонорным [Венцлова 2012: 282].

Кажется очевидным, что, не раз признавая подобные эффекты звука, их отличия друг от друга, поэт не может не задумываться о звуковой структуре собственных творений.

Примечательно и то, что, размышляя о звучании некоторых строк, Венцлова улавливает не только поток звуков стихотворения, но и эффект, достигаемый сочетаниями этих звуков. Так, поэт заметил: «...эта тема проведена и на фонетическом уровне. В стихотворении подчеркнуты «высокие» гласные переднего ряда. В передней его строфе преобладают ударные *e* <...>.

Этот же звук повторяется в рифмах трех следующих строф <...> ударные *и* доминируют в шестой (последней) строфе так же, как *е* доминировали в первой (их семь). Весь этот звуковой рисунок можно соотнести с мотивом взлета» [Венцлова 2012: 336]. Чем руководствовался поэт, устанавливая такую связь между звуковой и смысловой стороной стиха, неизвестно: правил, по которым можно определить подобные связи, нет. Однако тот факт, что желаемый эффект каким-то образом достигнут, отрицать невозможно. Другое любопытное замечание можно встретить в анализе стихотворения А. Фета «Моего тот безумства желал...», где Венцлова замечает, что для придания завершенности, «округлости» стихотворения важна роль ударной *о* в начале и в конце стихотворения, и не пугается того факта, что тут может играть роль и графическая форма буквы, напоминающая круг [Венцлова 2012: 528]. Столь тонкое замечание наталкивает на мысль, не использовал ли сам Венцлова подобные приемы в своих произведениях? К тому же, повторение гласного в начале и конце стихотворения, а также строки или строфы — вполне распространенное явление, именуемое в литературоведческой литературе «рондо». Наконец, в статье о стихотворении Б. Пастернака «Мчались звезды...», произведения которого стиховеды неоднократно рассматривали как яркие примеры звукописи, Венцлова не только снова считает звуки: согласные, сонорные (из согласных), но и замечает наибольшую частотность фонем *л* и *р* и говорит, что это создает эффект единообразной звучности и певучести [Венцлова 2012: 554]. В этой же статье он размышляет о явлении аллитерации и приходит к выводу о том, что в поэзии оно неизбежно, однако может быть разным. Он называет аллитерации Бальмонта и Брюсова «назойливыми», «чисто декоративными», в то время как у Пастернака они «весомы в плане содержания». Подобная оценка дает повод думать о способе аллитерирования самого Венцловы: скорее всего, звуковые повторы в его произведениях будут иметь смысловую нагрузку, и звуковое содержание поэт может ставить наравне со смысловым.

Тщательно изучив литературоведческие работы Т. Венцловы, можно заметить и ряд эпитетов, часто употребляемых им в отношении звука. Так, дважды он называет звукопись «торжественной» [Венцлова 2012: 248], [Венцлова 2012: 281], причем оба раза имеет в виду звуки **утр**, **мр**, **нр**. Часто исследуя звуковой строй поэт называет его «игрой», при этом «яркой», «разнообразной», «умелой».

Удалось также выделить и восприятие поэтом некоторых звуков:

- несколько раз он отметил, что **у** и **о** звучат ниже, чем другие гласные, при этом, **у** глубже и ниже **о**;
- гласные переднего ряда звучат «светлее»;
- обилие тех или иных согласных, схожих по месту образования или по способу образования способно придать некий эффект:
 - **л**, **р** — эффект звучности, плавности, певучести;
 - **губные** — специфический облик;
 - **глухие** и **шипящие** можно противопоставить **сонорным**, первые звучат «темнее», вторые — «светлее», ярче.

Наконец, в ходе изучения данных работ оказалось, что Венцлова часто оперирует понятием эвфонии. Несколько раз, вскользь упомянув это явление в разборах тех или иных произведений, в статье о стихотворении Б. Пастернака «Мчались звезды...» поэт, кажется, выражает свою точку зрения: «Благозвучие» придает стихотворению единство и даже некоторую монотонность; но эта монотонность (подчеркнутая единообразием словесного состава) снимается рядом ритмико–синтаксических приемов» [Венцлова 2012: 553].

3.1.2 Критерии благозвучия и их обоснование

Что касается нашей оценки эвфонии поэзии Т. Венцловы, то было проведено статистическое исследование фонетической стороны его поэтических текстов с точки зрения следующих аспектов:

1. количество звуков в поэтическом тексте;
2. процент согласных звуков в общем количестве звуков;
3. процент гласных звуков в общем количестве звуков;
4. процент дифтонгических сочетаний в общем количестве звуков;
5. процент звонких согласных в общем количестве согласных;
6. процент сонорных согласных в общем количестве согласных;
7. процент дифтонга *uo* в общем количестве звуков;
8. процент дифтонга *ie* в общем количестве звуков.

Необходимо подробно остановиться на причинах выбора подобных критериев.

Количество согласных и гласных звуков является основой для дальнейших подсчетов. Согласные являются основой для фонетических повторов, к тому же, выполнение требования избегать зияния также можно подвергнуть проверке с помощью подобных вычислений. Далее, воспользовавшись акустической теорией слога, основанной на звучности, выделяем звонкие и сонорные согласные как самые звучные (после гласных), а следовательно и способные придавать дополнительную «яркость», звучность слогу (вспомним, что сам Т. Венцлова отмечал, что звонкие согласные звучат ярче). Наконец, выделение дифтонгов основано на мнении литовского фонолога А. Гирдяниса, высказанного в собрании «Основы литовской фонологии»: как *uo*, так и *ie* являются гласными неоднородной артикуляции. Затем он выделяет противопоставление гласных фонем по признаку тона, называя *i* и *e* гласными *высокотональными*, то есть вторая форманта у этих гласных более высокая, чем первая [Гирдянис 2014: 268]. Гласные *u* и *o* он называет *низкотональными*, то есть вторая форманта этих гласных низкая, близка к первой и к тому же понижает вторую форманту соседнего согласного. Как следствие Гирдянис отмечает, что высокотональные звуки по сравнению с соответствующими низкотональными кажутся более высокого и светлого тембра, а низкотональные звуки можно назвать «бемольными» прибегая к музыкальным терминам.

3.2. Исследование благозвучия в поэзии Т. Венцловы

Прежде чем проводить исследование поэтической речи на предмет вышеупомянутых значений, стоит изучить художественную прозаическую речь, так как, несомненно, эвфония как стилистическое средство, присутствует как в прозе, так и в поэзии. Поэзия является более упорядоченной формой художественной речи, следовательно, для того, чтобы понять, насколько благозвучие выражено в поэзии, следует изучить прозаический текст, «контрольный отрывок».

В качестве контрольных отрывков были выбраны два текста. Первый — отрывок из письма самого Т. Венцловы к Ч. Милошу. Причина выбора проста — это прозаический текст того же автора. Вторым — фрагмент из эссе Антанаса Рамонаса «Pavasaris kaip Botičelio paveikslas» («Весна как картина Боттичелли»⁴), выбранный по причине того, что это эссе представляет собой прозаический текст, написанный приблизительно в то же время, что и исследуемые стихотворения, но принадлежащий другому автору, и может дать совсем иные результаты, что могло бы послужить доказательством особого внимания Т. Венцловы к проблеме звуковой организации собственных произведений, при этом не только поэтических, но и прозаических.

Полученные результаты приведем в форме таблицы.

	Письмо Ч. Милошу	Эссе А. Рамонаса
Всего	457	447
Гласные	45.5%	41.8%
Согласные	54.5%	58.2%
Звонкие	55.8%	54.6%
Сонорные	39.0%	34.2%
Дифт. соч.	4.2%	6.5%
uo	0.4%	0.2%
ie	1.3%	1.1%

Как видим, показатели количества гласных, а также сонорных и звонких согласных в письме Т. Венцловы выше, чем в эссе А. Рамонаса. Возможно, это связано с повышенной эмоциональностью письма близкому другу или с тем, что установка на определенный эффект, создаваемый речью, звучащей если не из уст произносящего текст, то в голове читателя.

Конечно, данные значения необходимо сопоставить с тем, что было получено при исследовании поэтических текстов. Ниже приведена таблица, в которой представлены все подсчеты необходимых для анализа звуков, а курсивом выделены верлибры.

⁴ Перевод автора

	Всего	Проц.гл.	Проц.согл.	Дифт.соч.	Звонк.	Сонорн.	uo	ie
I	1684	42.4%	57.6%	6.1%	54.6%	36.6%	0.8%	1.4%
II	292	40.8%	59.2%	8.2%	58.4%	39.9%	1.7%	1.0%
III	356	45.5%	54.5%	7.3%	49.5%	34.0%	0.6%	1.4%
IV	397	42.6%	57.4%	6.3%	50.4%	35.1%	1.0%	1.8%
V	380	44.5%	55.5%	3.9%	53.1%	35.5%	0.8%	1.1%
VI	372	41.4%	58.6%	6.7%	56.9%	40.8%	0.8%	1.3%
VII	349	43.3%	56.7%	6.6%	62.6%	37.9%	0.6%	1.1%
VIII	537	41.2%	58.8%	6.9%	54.1%	37.0%	0.7%	1.3%
IX	310	44.5%	55.5%	5.8%	52.3%	38.4%	2.6%	1.0%
X	384	43.2%	56.8%	5.5%	56.9%	36.2%	1.3%	0.8%
XI	1011	43.4%	56.6%	5.5%	54.9%	36.0%	0.8%	1.5%
XII	363	40.8%	59.2%	8.0%	54.0%	36.7%	1.1%	1.1%
XIII	336	42.0%	58.0%	5.1%	50.3%	33.3%	1.2%	0.9%
XIV	667	43.3%	56.7%	6.1%	61.4%	41.3%	0.4%	1.0%
XV	425	43.3%	56.7%	5.2%	49.0%	37.3%	0.5%	4.5%
XVI	1391	42.8%	57.2%	5.5%	53.8%	35.5%	0.8%	1.3%
XVII	723	43.0%	57.0%	5.9%	57.5%	40.0%	1.0%	1.7%
XVIII	428	41.8%	58.2%	5.8%	51.4%	32.9%	0.5%	0.9%
XIX	554	44.0%	56.0%	7.9%	54.8%	35.2%	0.9%	1.1%
XX	400	41.8%	58.3%	4.8%	51.9%	40.3%	0.3%	1.5%
XXI	347	40.3%	59.7%	6.3%	51.7%	36.7%	2.0%	2.3%
XXII	368	41.8%	58.2%	7.6%	53.7%	34.6%	0.5%	0.5%
XXIII	413	43.1%	56.9%	6.8%	61.3%	38.7%	0.5%	0.7%
XXIV	696	44.4%	55.6%	6.3%	56.3%	39.5%	0.7%	1.0%
XXV	360	41.9%	58.1%	7.2%	56.5%	34.0%	0.3%	0.8%
XXVI	338	40.8%	59.2%	7.7%	58.0%	39.0%	1.5%	1.5%
XXVII	736	41.2%	58.8%	7.6%	60.3%	37.2%	1.0%	1.0%
XXVIII	821	43.0%	57.0%	6.0%	58.1%	37.2%	0.7%	1.0%
XXIX	499	41.5%	58.5%	5.2%	50.0%	34.9%	1.4%	2.0%
XXX	551	42.1%	57.9%	4.4%	49.5%	34.8%	0.2%	1.1%
XXXI	333	42.9%	57.1%	6.0%	55.8%	40.0%	1.2%	1.2%
XXXII	259	43.2%	56.8%	5.4%	49.0%	29.9%	1.5%	1.5%
XXXIII	316	42.7%	57.3%	6.0%	60.2%	38.7%	1.3%	1.6%
XXXIV	366	41.8%	58.2%	5.7%	57.3%	38.5%	0.3%	1.9%
XXXV	293	43.7%	56.3%	5.1%	57.0%	40.0%	0.0%	0.7%
XXXVI	454	43.0%	57.0%	7.0%	59.8%	38.6%	1.1%	2.6%
XXXVII	343	44.0%	56.0%	5.2%	55.7%	36.5%	0.6%	2.0%
XXXVIII	373	41.3%	58.7%	8.0%	54.3%	38.4%	0.5%	0.5%
XXXIX	259	42.9%	57.1%	7.7%	54.7%	37.8%	1.9%	1.2%
XL	287	44.9%	55.1%	5.2%	52.5%	33.5%	0.3%	1.4%
XLI	300	44.0%	56.0%	4.3%	55.4%	36.3%	1.7%	1.3%
XLII	559	43.8%	56.2%	6.1%	60.2%	40.1%	0.7%	1.1%
XLIII	604	42.1%	57.9%	7.1%	59.4%	42.6%	1.7%	1.2%
XLIV	313	42.2%	57.8%	4.8%	61.3%	34.3%	1.3%	1.9%
XLV	597	42.5%	57.5%	5.7%	57.7%	40.2%	0.7%	0.8%
XLVI	832	41.1%	58.9%	5.2%	52.9%	34.7%	0.7%	1.4%
XLVII	467	43.9%	56.1%	5.6%	53.4%	37.0%	0.4%	0.6%
XLVIII	926	43.2%	56.8%	5.4%	55.5%	34.4%	0.3%	1.2%

XLIX	331	40.8%	59.2%	6.6%	59.7%	34.7%	0.3%	0.9%
<i>L</i>	464	43.3%	56.7%	5.2%	56.7%	38.4%	0.0%	0.9%
LI	289	41.9%	58.1%	6.6%	67.3%	42.3%	1.4%	0.7%
LII	420	44.8%	55.2%	6.9%	69.0%	43.1%	0.5%	0.5%
LIII	330	43.6%	56.4%	4.5%	58.1%	38.2%	0.9%	1.5%
LIV	757	41.2%	58.8%	6.2%	50.6%	30.3%	1.1%	1.6%
<i>LV</i>	343	42.6%	57.4%	6.4%	57.4%	41.6%	1.7%	1.2%
LVI	385	44.2%	55.8%	5.2%	57.7%	40.9%	1.6%	0.8%
LVII	1621	42.6%	57.4%	5.6%	51.5%	33.9%	0.7%	1.0%
LVIII	585	42.2%	57.8%	5.1%	51.8%	32.5%	0.2%	1.5%
LIX	1220	42.8%	57.2%	5.4%	54.7%	35.7%	0.2%	1.0%
LX	353	43.6%	56.4%	5.9%	55.3%	36.2%	0.0%	2.5%
LXI	306	42.8%	57.2%	7.5%	59.4%	37.7%	0.3%	0.0%
LXII	434	41.5%	58.5%	7.4%	55.1%	34.6%	1.8%	1.4%
LXIII	635	41.9%	58.1%	7.7%	56.9%	38.5%	0.8%	1.3%
LXV	330	43.6%	56.4%	4.5%	58.1%	38.2%	0.9%	1.5%
LXVI	458	42.8%	57.2%	2.4%	51.9%	32.1%	0.2%	1.3%
LXVII	1366	42.7%	57.3%	6.1%	52.2%	35.6%	0.5%	1.5%
LXVIII	354	44.9%	55.1%	3.7%	51.3%	35.9%	0.8%	1.7%
LXIX	529	42.9%	57.1%	7.6%	60.9%	42.1%	0.2%	0.9%
LXX	492	41.9%	58.1%	6.7%	54.5%	35.0%	1.0%	0.8%
LXXI	223	43.9%	56.1%	6.3%	56.8%	31.2%	0.4%	1.3%
LXXII	398	43.2%	56.8%	5.8%	56.6%	39.4%	1.0%	1.8%
LXXIII	341	40.8%	59.2%	7.9%	55.0%	34.2%	0.0%	0.6%
LXXIV	713	41.8%	58.2%	6.0%	51.6%	34.2%	1.0%	1.7%
LXXV	344	42.2%	57.8%	5.5%	54.3%	29.6%	0.9%	2.0%
<i>LXXVI</i>	598	41.8%	58.2%	7.0%	56.3%	34.8%	0.7%	1.8%
LXXVII	276	41.3%	58.7%	6.9%	51.9%	27.2%	1.1%	0.4%
LXXVIII	408	40.9%	59.1%	6.4%	61.4%	38.2%	0.0%	0.0%
LXXIX	1524	42.6%	57.4%	5.5%	53.7%	38.6%	0.4%	1.2%
LXXX	367	41.7%	58.3%	5.7%	55.1%	38.3%	0.0%	0.5%
LXXXI	750	43.2%	56.8%	7.2%	54.9%	34.0%	0.8%	1.5%
LXXXII	327	43.1%	56.9%	5.5%	46.2%	30.1%	0.9%	1.2%
LXXXIII	445	42.7%	57.3%	3.4%	56.9%	32.9%	2.0%	1.6%
LXXXIV	239	43.9%	56.1%	8.8%	60.4%	39.6%	0.4%	2.1%

Важно сделать некоторые общие замечания о минимальных и максимальных значениях каждой единицы.

Так, минимальный процент гласных составляет 40.3% (XXI), максимальный — 45.5% (III). Как видим, максимальное значение соответствует значению, полученному при подсчете гласных в письме поэта Ч. Милошу. В данном случае можно говорить о тенденции снижать количество гласных в художественной речи.

Минимальный процент звонких согласных в общем количестве согласных — 46.2% (LXXXIII), максимальный — 69% (LII). Последняя цифра является особенно поразительной, так как такое количество звонких согласных должно создавать эффект звенящей, живой и яркой речи. Действительно, в стихотворении присутствует множество аллитераций, что можно увидеть даже по первой его строке: *o kreidos anapus Gardino kalnai*.

Минимальный процент сонорных согласных в общем количестве согласных составляет 27.2% (LXXVII), максимальный — 43.1% (LII). Второе значение мы уже видели в предыдущем абзаце о максимальном процентном соотношении звонких согласных. Связь очевидна, так как сонанты причисляются к звонким согласным. Однако стихотворение с минимальным количеством сонорных заслуживает внимание: это стихотворение является отчасти «воинственным» по своему смыслу, эмоции в нем ярко выражены на лексическом уровне. Тем не менее, как показывают данные о минимальном количестве сонорных согласных, на фонетическом уровне поэту удается передать настроение произведения.

Минимальное количество дифтонга *uo*, 0%, мы находим в нескольких примерах (XXXV, LX, LXXIII, LXXVIII, LXXX). Максимальное (2.6%) — лишь в одном (IX). Заметим, что это значение значительно превышает полученное в результате анализа контрольных отрывков. Таким же образом максимальное значение дифтонга *ie* (4.5%, XV) является гораздо более высоким, чем в прозаических отрывках. Минимальное значение составляет 0% и замечено в двух стихотворениях — LXI, LXXVIII.

Таким образом, мы можем сделать вывод о различиях прозаического и поэтического текста с точки зрения их фонетической организации. В поэтических текстах установка на звучность очевидна, мы вполне можем говорить о том, что в создании художественного поэтического произведения автор сознательно или бессознательно обращает внимание на звучание стихотворения. В случае с Т. Венцловой, глядя на то, с каким интересом и тщательностью он изучает принципы звуковой организации в произведениях своих коллег, мы с уверенностью можем утверждать о сознательном и обдуманном подходе к фонетической организации собственных стихотворений.

Заключение

Целью данной работы было изучение фонетических характеристик поэзии Т. Венцловы и выявление закономерностей, позволяющих говорить об особом взгляде поэта на поэтическое искусство.

Так, основными элементами фонетической организации стиха являются ритм, рифма и аллитерации. При этом даже свободный стих стремится к некоторой упорядоченности: отсутствие ритмической организации, а точнее, организации в классическом ее понимании, компенсируется с помощью аллитераций, внутренних рифм и свободной ритмической организации. То есть, свободный стих в поэзии Т. Венцловы приближается к стиху метрическому посредством чередования метрических стоп. Акцентных стихов, то есть стихов, свободных от последовательного расположения ударных и безударных слогов, которые, казалось бы, должны доминировать в верлибрах, в верлибрах Т. Венцловы крайне мало.

Тем не менее, в верлибрах мы замечаем стихи с «экстремальным» количеством слогов — пять, два, семнадцать, восемнадцать, девятнадцать, двадцать, двадцать два, двадцать три, двадцать четыре, двадцать. В этих стихах мы не находим акцентного стиха и, как возможную причину, выделяем тот факт, что свободное расположение ударений в стихе с таким количеством слогов слишком явно приближает данный стих к прозаической речи, чего Т. Венцлова, видимо, желал избежать.

Что касается ритмического стиха, то здесь мы видим широкий спектр употребления стоп различных систем стихосложения — силлабо–тонической, силлабо–метрической, силлабической. Присутствуют и стихи, схожие с тоническим стихом. Данное замечание является достаточным основанием для того, чтобы говорить о поэтическом мировоззрении Т. Венцловы как поэта, не ограниченного рамками силлабо–тонической системы стихосложения родного языка. Имея филологическое образование, широкий круг интересов и чувство языка, к тому же, являясь в некоторой степени «бунтарем» (напомним, что Т. Венцлова был одним из организаторов Хельсинской группы в Литве, позднее объявленным диссидентом), поэт не мог подчиняться критериям, установленным для поэтического искусства Советской Литвы.

В его поэзии отразилась характерная для литовского языка певучесть, отмеченная многими, хоть раз услышавшими литовскую речь. Благозвучие как качество, присущее речи, тем более, поэтической, которая является особенным образом организованной с точки зрения фонетики, получает определение стилистического средства, связанного с фонетической организацией речи, направленного на создание определенного настроения посредством приятных для слуха и удобных для произнесения сочетаний звуков. Исследование критических статей самого Т. Венцловы показало, что поэт уделяет большое внимание разбору поэтического текста с точки зрения эвфонии.

Так, поэт несколько раз указывает на эмоционально–экспрессивную окраску звуков: *л, р* придают плавность и певучесть, глухие и шипящие звучат «темнее», чем сонорные, и т.п. При этом, несколько раз указывает на то, что звуки могут передавать определенное настроение или мотив в поэтическом произведении.

Для оценки благозвучия в поэзии Т. Венцловы нами был выбран определенный набор критериев, а также приведено обоснование такого выбора. Так, первый и очевидный подсчет — общее количество звуков в тексте. Затем — процентное соотношение гласных и согласных звуков. Потом — процент звонких согласных в общем количестве звуков и процент сонорных согласных в общем количестве звуков. Наконец, процент дифтонгических сочетаний и дифтонгов *uo* и *ie*.

Перед тем, как исследовать непосредственно поэзию Т. Венцловы, такому изучению подверглись два контрольных текста — отрывок из письма поэта своему другу Ч. Милошу и фрагмент эссе А. Рамонаса «Весна как картина Боттичелли». Результаты, полученные в ходе исследования, позволяют говорить о повышенном внимании поэта к фонетической организации собственных произведений.

Таким образом, творчество поэта Т. Венцловы выходит далеко за пределы литовской поэтической школы и, оставаясь самобытным, вбирает в себя черты многих мировых литературных традиций.

Список литературы

- 1) Аверинцев 1996 — Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996.
- 2) Алексеев, Жирмунский 1987 — Алексеев М. П., Жирмунский В. М. История зарубежной литературы. Средник века и Возрождение: Учеб. для филол. спец. вузов. М., Высшая школа, 1987.
- 3) Алиференко 2007 — Алиференко Е. И. Фольклорный аспект изучения поэмы Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Глава «Крестьянка» (к методике научного поиска) //Альманах современной науки и образования. 2007. №3–1. с. 11–15.
- 4) Аристотель 2010 — Аристотель. Поэтика. Риторика. СПб, 2010.
- 5) Баевский 1972 — Баевский В. С. Стих русской советской поэзии. Смоленск, 1972.
- 6) Баевский 1976 — Баевский В. С. Труд о русском стихосложении // Вопросы русской литературы. 1976, №2. с.119–123.
- 7) Блок 1960–1963 — Блок А. Собрание сочинений в 8 томах, М. Л., 1960-1963, Т. 5.
- 8) Бойчук 2012 — Бойчук Е. И. Рифма как средство ритмизации художественного прозаического текста (на материале французского языка) //Язык и культура. 2012. №2.
- 9) Бурова 2009 — Бурова И. И. Экспериментальная поэзия Эдмунда Спенсера. СПб.: Комильфо, 2009.
- 10) Бычков 2003 — Бычков В. В. Эстетика: краткий курс. М., 2003.
- 11) Васильева 2014 — Васильева В. В. Благозвучие речи, или эвфония. //Эффективное речевое общение (базовые компетенции). Красноярск, 2014. — с.72–73.
- 12) Венцлова 2012 — Венцлова Т. Собеседники на пиру: Литературоведческие работы М.: Новое литературное обозрение, 2012.
- 13) Веселовский 1913 — Веселовский А. Н. Собрание сочинений. В 8 т. СПб., 1913. — Т. 1: Поэтика.
- 14) Гаспаров 1982 — Гаспаров М. Л. Ритмический словарь. Ритмико–синтаксические клише // Проблемы структурной лингвистики. 1982. М., 1984. с. 169–186.
- 15) Гаспаров 1994 — Гаспаров М. Л. [Рец. на:] Английский дольник в сопоставлении с немецким и русским. Калгари, 1993. // Серия литературы и языка. 1994, №5. — с. 86–89.
- 16) Гаспаров 1997 — Гаспаров М. Л. Белый–стиховед и Белый–стихотворец //Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т.3. О стихе. М., Языки русской культуры, 1997. с. 424–438.
- 17) Гаспаров 2003 —Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. М., 2003.

- 18) Гирдияускас 1981 — Гирдияускас Ю. Литовское стихосложение XX века. Автореферат на соискание ученой степени доктора филологических наук. Вильнюс, 1981.
- 19) Гирдянис 2014 — Гирдянис А. Теоретические основы литовской фонологии. Вильнюс, 2014.
- 20) Голенищев–Кутузов 1972 — Голенищев–Кутузов И. Н. Средневековая латинская литература Италии. М., Наука, 1972.
- 21) Гуковский 1962 — Гуковский Г. А. Русская литературно–критическая мысль в 1730—1750–е годы // XVIII век. Сб., 1962. Т.5. — с. 98–128.
- 22) Джозеф 2005 — Джозеф Д. Язык и национальная идентичность // Логос, 2005. №4. с. 20–49.
- 23) Диоген Лаэртский 1986 — Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М.: Мысль, 1986.
- 24) Жирмунский 1975 — Жирмунский В. М. Теория стиха. Советский писатель, 1975.
- 25) Жовтис 1995 — Жовтис А. Л. Границы свободного стиха // Вопросы литературы, М., 1955, №5. с. 105–123.
- 26) Закатова 2015 — Закатова Н. А. Поминальные плачи русского населения Волго–Терещанского междуречья Саратовского Поволжья // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики, 2015. №7–2. — с. 72–76.
- 27) Квятковский 1966 — Квятковский А. П.. Поэтический словарь. М., 1966.
- 28) Квятковский 2008 — Квятковский А. П.. Ритмология. СПб, 2008.
- 29) Кормилов 1995 — Кормилов С. И. Маргинальные системы русского стихосложения. М., 1995.
- 30) Корсакас 1952 — К. Корсакас. Влияние Пушкина на литовскую литературу // Труды первой и второй всесоюзных Пушкинских конференций 25–27 апреля 1949 г. и 6–8 июня 1950 г. Изд–во Академии наук СССР. Москва–Ленинград. 1952. — с. 192–206.
- 31) Ломоносов 1952 — Ломоносов М. В. Краткое руководство к риторике на пользу любителей сладкоречия // Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. Т.7. 1952.
- 32) Лосев 1979 — Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. / История античной эстетики, Т. 5. М., 1979.
- 33) Лотман 1972 — Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста: Структура стиха. 1972. Пособие для студентов. Л. 1972.
- 34) Митайте 2005 — Митайте Д. // URL: <http://litres.ru/donata-mitajte/tomas-venclova/chitat-onlayn/>. Дата обращения: 10.04.2016.
- 35) Орлицкий 1991 — Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. Изд–во Воронежского университета, 1991.
- 36) Серебряная 2011 — Серебряная И. Б. Русская критика о благозвучии и звукописи в поэзии // Русская речь. 2011. №5. — с.3–11.

- 37) Смирницкая 1980 — Смирницкая О. А. Поэтическое искусство англосаксов (Древнеанглийская поэзия). М., 1980.
- 38) ССРЛЯ 1950 — Словарь современного русского литературного языка: В 17 т. Т.1. М.–Л., 1950.
- 39) Субботская 2010 — Субботская Н. Е. Аспекты исторической фонетики латинского языка в гимнах свт. Амвросия Медиоланского. Вестник ПСТГУ. Т. III: Филология. Вып. 2 (20). — с. 112–119.
- 40) Тащиан 2015 — Тащиан А.А. Эстетика ритма Аврелия Августина: от античной науки к новому искусству. Краснодар: КубГУ, 2012.
- 41) Томашевский 1996 — Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996.
- 42) Ушаков 1935 — Толковый словарь русского языка/ Под ред. Д. Н. Ушакова: в 4 т. Т.1. М., 1935.
- 43) Фортунатов, Миллер 1872 — Фортунатов Ф. Ф., Миллер В. М. Литовские народные песни // Московские университетские известия. 1872, кн. 1. — С. 1–239.
- 44) Фрейденберг 1935 — Фрейденберг О. М. Античные теории языка и стиля. Государственное социально–экономическое издательство, 1936.
- 45) Холшевников 2004 — Холшевников В. Е.. Основы стиховедения. Русское стихосложение. СПб, 2001.
- 46) Шестаков 1981 — Шестаков В. П. Эстетика Ренессанса. М., 1981 — Т.2.
- 47) Якобсон 2014 — Якобсон Р. Формальная школа и современное русское литературоведение. Litres, 2014.
- 48) Ямпольская 2002 — Ямпольская А. В. Об определении и типологии итальянского свободного стиха // Scripta manent. №8. Смоленск, 2002. — с. 131–146.
- 49) Aleknavičienė, Shiller 2003 — Aleknavičienė O., Shiller C. H. Jacobas Perkunas prieš Michaelį Mörliną, Johaną Schultzą ir Philippą Ruhigą traktate Wolgegründetes Bedencken Uber die Ins Litthausche Uberstz̄t̄te zehen Fabeln Æfopi. Und derselben pasfjionirte zuschrifft (1706) — Archivum Lithuanicum, 2003. T.5. — с. 15–50.
- 50) Arnoldt 1732 — Arnoldt D. Versuch einer systematischen Anleitung zur Poesie überhaupt. Königsberg, 1732.
- 51) Buckley 2015 — Buckley I. XVIII amžiaus lietuvininkas XIX amžiaus pradžioje lietuvių tekstuose: gyrimo retorika. Vytauto Didžiojo Universitetas, 2015. — с. 155–167.
- 52) Burova 2016 — Burova I. Modern vers libre poetry and the problem of rhythm //Philologus. 2016. №1. — с. 68–89.
- 53) Donskis 2005 — Donskis L. Tomas Venclova: etinis universalizmas ir kito atradimas. Tapatybė ir laisvė. Trys intelektualiniai portretai. Vilnius, 2005.
- 54) Jovaišas 1992 — Jovaišas A. Kristijonas Donelaitis. Kaunas, 1992.
- 55) Keturakis 2003 — Keturakis S. Susidvejinusios sąmonės fenomenas XX a. pradžios lietuvių avangardistinėje poezijoje. Kaunas, 2003. с. 83–92.
- 56) Korsakas 1932 — Korsakas K. Straipsniai apie literatūrą. Kaunas, 1932.

- 57) Martišiūtė–Linartienė 2011 — Martišiūtė–Linartienė A. Elektroninė literatūros chrestomatija 11 klasei. Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas. Vilnius, 2011.
- 58) Micheli 2015 — Micheli G. Kristijonui Donelaičiui studijų laikais prieinamos XVIII a. poetikos knygos vokiečių kalba //Knygotyra. 2015. — c. 63—73.
- 59) Narušienė, Sakalavičiūtė 2010 — Narušienė V., Sakalavičiūtė K. Tomo Venclovos ir Czesławo Miłoszo dialogas: eilėraštis «Pašnekesys žiemą» ir jo vertimas į lenkų kalbą. //Česlovo Milošo skaitymai 3. Kultūrų sankritos: patirtys ir pokyčiai. Vytauto didžiojo universitetas, Kaunas, 2010. — c. 63–80.
- 60) Palionis 1995 — Palionis J. Lietuvių rašomosios kalbos istorija. Vilnius, 1995.
- 61) Rėza 1958 — Rėza L. // URL: <http://antologija.lt/files/pdf/liudvikas-reza-lietuviu-liaudies-dainu-tyrinejimas.pdf>. Дата обращения: 01.05.2016.
- 62) Sievers 2014 — Sievers E. Rhythmisch–melodische studien. Genève, Lausanne, 2014.
- 63) Vaitkūnas 1965 — Vaitkūnas G. Pažangiosios estetinės minties raida Lietuvoje 1918–1940 metais. //Lietuvos aukštųjų mokyklų mokslo darbai. Filosofija, 1965. T.VI. — c. 135–148.
- 64) Venclova 1991 — Venclova T. Vilties formos. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 1991, — c. 282–289.
- 65) Venclova 2010 — Venclova T.. Visi eilėraščiai. Vilnius, 2010.
- 66) Yates 1988 — Yates F. A. The French Academies of the 16th Century. New York: Routledge, 1988.

Приложение

1. Нумерованный список стихотворений, расположенных по алфавиту, и ритмический словарь поэзии Томаса Венцловы

- I. Achilo skydas
- II. Ararato slėnis
- III. Ar tiki, ar nenori...
- IV. Aš čia seniai negyvenu...
- V. Aukštakalnių pievos
- VI. Axenos pontos
- VII. Bandymas aprašyti kambarį
- VIII. Bežadžio miesto vandenyne...
- IX. Boluoja upė nubudusi...
- X. Daphne
- XI. Dar neištirpusį ledyną...
- XII. Delacroix
- XIII. Džvari
- XIV. Eilėraštis apie architektūrą
- XV. Eilėraštis apie atmintį
- XVI. Eilėraštis apie draugus
- XVII. Eilėraštis apie pabaigą
- XVIII. Eilėraštis apie vasarą ir laimėjimą
- XIX. Eilėraštis apie žuvusį
- XX. Ghetto
- XXI. Gordijo mazgas
- XXII. Hidalgo
- XXIII. Ir dulkių, ir alavo spalvą...
- XXIV. Įpusėjo para...
- XXV. Jakobinas
- XXVI. Jasonas
- XXVII. Jau nėra adresų...
- XXVIII. Kada vienuoj siunčiama netvari išmintis...
- XXIX. Kai kurie melsvai pilki balkonai primena žieve...
- XXX. Kad rytas išauštų...
- XXXI. Klaipėdės kanalas. Piešinys
- XXXII. Kol baltas knygų popierius...
- XXXIII. Ledonesis
- XXXIV. Ligeia
- XXXV. Lyg nemirtingų sielų atspara...
- XXXVI. Lyg nuotraukoj, erdvu ir nesaugu...
- XXXVII. Maskvos eilėraštis
- XXXVIII. Matysi miestus...
- XXXIX. Mes abu tik sekundę sugaišom...
- XL. Mes pasimatėm pro kitų žodžius...
- XLI. Naktis
- XLII. Nekrologas
- XLIII. Neturtinguose miestuose...

- XLIV. Nors šulinys...
XLV. Nuo rugsėjo pradžios...
XLVI. Nuo žvilgsnio vėl ryškėja kambarys...
XLVII. Nusišypsok...
XLVIII. Odė Miestui
XLIX. O gatvės...
L. oikumena, mūsų duktė...
LI. O kol tebėra vandens ir eilių...
LII. o kreidos anapus Gardino kalnai...
LIII. O taip, nusenęs rekvizitas...
LIV. Pakartojimas su atmainomis
LV. Pargrįžtam namo...
LVI. Pasakykite Fortinbrasui
LVII. Pašnekesys žiemą
LVIII. Per naktį sapnas buvo...
LIX. Poeto atminimui. Variantas
LX. Praeities susitarkim neliesti...
LXI. Rankas ir veidą perveria daigiai...
LXII. Gal visų lengviausia pražūti...
LXIII. Sakyk...
LXIV. Sestina
LXV. Signachi
LXVI. Sustok, sustok...
LXVII. Sutema pasitiko šalčiu...
LXVIII. Šventoji
LXIX. Tamanė
LXX. Tarytum debesų...
LXXI. tas girias...
LXXII. Tegu juodas ir baltas...
LXXIII. Tu čia...
LXXIV. truputis geltono pilko...
LXXV. Upės teka į šiaurę
LXXVI. Už durų...
LXXVII. Už mūsų sienų kvadratus...
LXXVIII. Veidrodis
LXXIX. Vienuoliktoji giesmė
LXXX. Viršum pusiasalio užsiveria diena...
LXXXI. Viskas būna ilgai...
LXXXII. Vires svyturys
LXXXIII. vynuogynų mėsa...
LXXXIV. Žemė

10 слогов					
4 уд.	I.1.1	1-1-1-3-		XX.3.1	1-1-1-3-
	I.3.1	1-1-3-1-		XX.3.6	1-1-1-3-
	I.3.5	1-1-1-3-		XXII.2.3	1--1-3-1
	I.4.1	1-1-1-3-		XXII.3.1	-1-1-3-1
	I.4.4	1-3-1-3-		XXII.3.3	-1-3-1-1
	I.4.5	1-1-1-3-		XXV.1.2	1-1-1-3-
	I.5.1	1-1-1-3-		XXV.3.1	1-1-1-3-
	I.5.4	1-1-1-3-		XXXIV.1.5	2-1-1-1-1
	I.5.5	1-1-3-1-		XXXIV.1.7	2-1-1-1-1
	I.6.5	1-1-3-1-		XXXV.1.4	1-3-1-1-
	I.7.1	1-1-1-3-		XXXVI.1.4	1-1-1-3-
	I.7.4	1-1-1-3-		XXXVI.2.2	1-1-1-3-
	I.7.5	1-1-1-3-		XXXVI.3.1	1-3-1-1-
	I.8.1	1-1-3-1-		XXXVI.3.2	1-1-1-3-
	I.8.4	1-2-2-1-		XXXVI.3.4	1-1-1-3-
	I.9.4	1-3-1-1-		XL.1.3	1-1-1-3-
	I.9.5	1-1-1-3-		XL.2.1	1-1-1-3-
	II.4	-3-1-1-1		XL.3.1	1-1-1-3-
	II.5	2-1-3-1		XL.3.4	1-1-1-3-
	II.9	2-1-1-1-1		XLII.1.4	1-1-1-3-
	II.10	-1-1-3-1		XLII.2.2	1-1-3-1-
	II.11	2-1-1-1-1		XLII.2.6	1-1-1-3-
	X.3.3	1-2-1-2-		XLII.3.2	1-1-3-1-
	XII.1.4	1-1-1-3-		XLII.3.6	1-1-1-3-
	XII.2.2	1-1-1-3-		XLII.4.2	1-1-1-3-
	XII.3.3	1-1-1-3-		XLII.4.4	1-3-1-1-
	XII.4.3	1-1-1-3-		XLIV.1.3	1-1-3-1-
	XIV.2.2	1-1-1-1-2		XLIV.3.3	1-3-1-1-
	XIV.4.2	1-1-1-1-2		XLVI.1.3	1-1-1-3-
	XIV.4.4	-2-1-1-2		XLVI.1.5	1-1-2-2-
	XV.2.4	1-1-3-1-		XLVI.2.3	1-1-3-1-
	XV.3.1	1-1-1-3-		XLVI.3.1	1-1-3-1-
	XV.4.3	1-1-2-2-		XLVI.3.3	1-3-1-1-
	XV.6.4	3-1-1-1-		LI.1.1	1-2-1-2-
	XVI.1.5	1-1-1-3-		LI.3.3	1-2-1-2-
	XVI.2.1	1-1-1-3-		LII.1.2	-2-2-2-
	XVI.2.3	1-1-1-3-		LII.2.2	-1-3-2-
	XVI.2.5	1-1-1-3-		LII.2.3	-1-2-1-2
	XVI.3.3	1-1-1-3-		LII.3.3	2--1-2-1
	XVI.3.5	1-1-1-3-		LII.4.1	-1-3-2-
	XVI.4.1	1-3-1-1-		LVII.1.1	1-1-1-3-
	XVI.4.3	1-1-1-3-		LVII.1.5	1-1-1-3-
	XVI.5.1	1-1-1-3-		LVII.2.4	1-1-3-1-
	XVI.6.5	1-1-1-3-		LVII.2.7	1-1-1-3-
	XVI.7.5	1-1-1-3-		LVII.3.1	1-1-3-1-
	XVI.7.7	1-1-1-3-		LVII.3.4	1-1-3-1-
	XX.1.2	1-1-1-3-		LVII.3.5	1-1-1-3-
	XX.1.6	-3-1-1-1		LVII.5.1	1-1-1-3-

	XX.2.1	1-1-3-1-		LVII.5.4	1-1-1-3-
	XX.2.2	-3-2-1-		LVII.6.5	1-1-3-1-
	LVII.6.7	1-2-1-3-		LXIX.2.1	1-1-1-1-2
	LVII.7.4	1-1-3-1-		LXIX.3.1	1-1-1-1-2
	LVII.7.7	1-1-3-1-1		LXXV.1.1	1-1-2-2-
	LVII.8.4	1-1-1-3-		LXXV.2.1	-2-2-1-1
	LVII.8.7	1-1-3-1-		LXXV.5.1	1-1-2-2-
	LVIII.4	1-1-1-3-		LXXV.5.3	1-2-1-2-
	LVIII.6	1-1-1-3-		LXXIX.1.1	1-1-1-3-
	LVIII.8	1-1-1-3-		LXXIX.1.9	1-1-1-3-
	LVIII.16	1-1-1-3-		LXXIX.1.17	1-1-1-3-
	LIX.2.4	1-1-1-3-		LXXIX.2.7	1-1-1-3-
	LIX.4.4	1-1- -4-		LXXIX.3.1	1-1-1-3-
	LIX.6.3	1-1-1-2-1		LXXIX.4.3	3-1-1-1-
	LIX.6.8	1-1-1-3-		LXXIX.5.1	1-1-1-3-
	LXI.1.1	1-1-1-3-		LXXIX.5.2	1-1-1-3-
	LXI.2.2	1-1-1-3-		LXXIX.5.4	1-1-1-3-
	LXI.3.4	1-1-1-3-		LXXIX.5.5	1-1-3-1-
	LXIII.1.2	1-1-1-3-		LXXIX.6.3	1-3-1-1-
	LXIII.1.3	1-1-1-3-		LXXIX.7.3	1-1-1-3-
	LXIII.1.6	1-1-3-1-		LXXIX.7.6	1-3- -2-
	LXIII.1.8	1-1-1-3-		LXXIX.7.7	1-1-1-3-
	LXIII.2.2	1-1-1-3-		LXXIX.7.10	1-1-1-3-
	LXIII.3.2	1-1-1-3-	3 удар.	I.1.4	1-3-3-
	LXIII.3.6	3-1-1-1-		I.1.5	3-1-3-
	LXIII.3.7	1-1-1-3-		I.2.1	1-3-3-
	LXIII.4.4	1-1-1-3-		I.2.4	3-3-1-
	LXV.2.2	1-1-1-3-		I.2.5	1-3-3-
	LXV.3.1	1-1-1-3-		I.3.4	1-3-3-
	LXV.3.4	1-1-1-3-		I.6.1	3-1-3-
	LXVI.1.1	1-1-1-3-		I.6.4	1-3-3-
	LXVI.1.2	1-1-1-3-		I.8.5	1-3-3-
	LXVI.1.3	1-1-1-3-		I.9.1	3-1-3-
	LXVI.2.1	1-1-1-3-		II.1	2-1-3-1
	LXVI.2.2	1-1-1-3-		II.2	2-1-3-1
	LXVI.2.3	1-1-1-3-		II.3	2-1-3-1
	LXVI.3.1	1-1-1-3-		II.6	-3-3-1
	LXVI.3.2	1-1-1-3-		II.7	2-1-3-1
	LXVI.3.3	1-1-1-3-		II.8	1-2-3-1
	LXVI.4.2	1-1-1-3-		II.12	1-2-3-1
	LXVI.4.3	1-1-1-3-		III.3.3	2-1-2-2
	LXVI.5.1	1-1-1-3-		V.1.3	2-2-2-1
	LXVI.5.2	1-1-1-3-		V.2.1	2-2-2-1
	LXVI.5.3	1-1-1-3-		V.2.3	2-2-2-1
	LXVI.6.1	1-1-1-3-		V.3.1	2-2-2-1
	LXVI.6.3	1-1-1-3-		V.3.3	2-2-2-1
	LXVI.6.4	1-1-1-3-		V.4.1	2-2-2-1
	LXVII.3.8	-1-2-2-1		V.4.3	2-2-2-1
	LXVII.4.2	-1-2-2-1		V.4.4	2-2-2-1
	LXVII.7.4	-1-2-2-1		IX.1.3	1-2-2-2

	LXVII.7.8	-1-2-2-1		IX.2.3	1-2-2-1
	LXIX.1.1	1-1-1-1-2		XVII.2.1	1-2-2-2
	IX.4.1	1-2-2-2		XVII.2.5	1-2-2-2
	XII.1.2	3-1-3-		XVII.2.6	2-1-2-2
	XII.2.4	1-3-3-		XVII.3.1	1-2-2-2
	XIV.1.3	1-3-3-		XVII.3.2	1-2-2-2
	XIV.1.4	1-3-3-		XVII.4.2	1-2-2-2
	XIV.1.5	3-1-3-		XVII.4.3	1-2-2-2
	XIV.1.6	1-1-3-2		XVII.4.4	1-2-2-2
	XIV.1.8	1-1-3-2		XVII.5.2	1-2-2-2
	XIV.2.1	3-1-1-2		XVII.5.3	1-2-2-2
	XIV.2.3	3-1-1-2		XVII.5.5	1-2-2-2
	XIV.2.5	1-1-3-2		XVII.5.7	1-2-2-2
	XIV.2.6	1-1-3-2		XVIII.1.2	1-2-2-2
	XIV.2.7	1-3-1-2		XVIII.1.4	2-2-2-1
	XIV.2.8	3-3-2		XX.1.1	3-3-1-
	XIV.3.1	3-1-3-		XX.1.5	3-1-3-
	XIV.3.2	1-3-1-2		XX.1.8	1-3-3-
	XIV.3.3	1-3-1-2		XX.3.4	3-1-3-
	XIV.3.4	1-1-3-2		XX.3.5	3-1-3-
	XIV.4.1	1-1-3-2		XXII.1.3	2-2-2-1
	XIV.4.3	-2-3-2		XXII.2.1	2-3-1-1
	XIV.5.2	3-1-1-2		XXII.4.1	-3-3-1
	XIV.5.3	3-1-1-2		XXII.4.3	2-1-3-1
	XIV.5.4	1-3-1-2		XXV.1.4	1-3-3-
	XV.1.1	2-2-3-		XXV.2.2	1-3-3-
	XV.1.5	3-3-1-		XXV.3.2	1-3-3-
	XV.3.3	3-1-3-		XXV.3.4	1-3-3-
	XV.4.1	1-3-3-		XXV.4.1	1-3-3-
	XV.5.1	1-3-3-		XXXIV.1.1	1-2-3-1
	XV.5.4	1-3-3-		XXXIV.1.3	1-2-3-1
	XV.6.1	1-3-3-		XXXIV.2.1	2-3-1-1
	XV.6.2	3-1-3-		XXXIV.2.3	2-2-2-1
	XVI.1.1	1-3-3-		XXXIV.2.5	2-1-3-1
	XVI.1.3	1-3-3-		XXXIV.2.7	1-2-2-2
	XVI.1.7	1-3-3-		XXXV.1.1	3-1-3-
	XVI.2.7	3-1-3-		XXXV.2.2	1-3-3-
	XVI.3.1	1-3-3-		XXXV.2.4	3-5-
	XVI.3.7	1-3-3-		XXXV.3.2	1-3-3-
	XVI.4.5	1-3-3-		XXXV.3.4	1-3-3-
	XVI.4.7	1-3-3-		XXXVI.1.1	1-3-3-
	XVI.5.3	1-3-3-		XXXVI.1.2	1-3-3-
	XVI.5.5	1-3-3-		XXXVI.1.5	1-3-3-
	XVI.5.7	1-3-3-		XXXVI.2.1	1-3-3-
	XVI.6.1	3-1-3-		XXXVI.2.4	1-3-3-
	XVI.6.3	1-3-3-		XXXVI.2.5	1-3-3-
	XVI.6.7	1-3-3-		XXXVI.3.5	1-3-3-
	XVI.7.1	3-1-3-		XXXVII.1.1	1-2-2-2
	XVI.7.3	3-1-3-		XXXVII.1.3	1-2-2-2
	IX.2.1	1-2-2-2		LVII.7.5	1-3-3-

	XVII.1.5	1-2-2-2		XVII.1.1	1-2-2-2
	XVII.1.7	1-2-2-2		XXXVII.2.3	1-2-2-2
	XXXVII.4.2	1-2-2-2		XXXVII.4.1	1-2-2-2
	XXXVII.4.3	1-2-2-2		LVIII.20	1-3-3-
	XXXIX.1.1	2-2-2-1		LIX.1.4	1-3-3-
	XXXIX.2.1	2-2-2-1		LIX.1.8	1-3-3-
	XXXIX.2.3	2-2-2-1		LIX.2.8	3-1-3-
	XL.1.1	3-3-1-		LIX.3.4	1-3-3-
	XL.2.3	1-3-3-		LIX.3.8	3-1-3-
	XLII.1.2	1-3-3-		LIX.4.8	1-3-3-
	XLII.1.6	3-1-3-		LIX.5.4	3-3-1-
	XLII.2.4	1-3-3-		LIX.5.8	1-3-3-
	XLII.3.4	1-3-3-		LIX.6.4	1-3-3-
	XLIV.1.1	3-1-3-		LX.1.1	2-2-2-1
	XLIV.3.1	2-2-3-		LX.1.3	2-2-2-1
	XLVI.1.1	1-3-3-		LX.2.1	2-2-2-1
	XLVI.1.7	1-3-3-		LX.2.3	2-2-2-1
	XLVI.2.1	3-1-3-		LX.3.1	2-2-2-1
	XLVI.2.5	1-3-3-		LX.3.3	2-2-2-1
	XLVI.2.7	1-3-3-		LX.4.1	2-2-2-1
	XLVI.3.5	1-3-3-		LX.4.3	2-2-2-1
	XLVI.3.7	1-3-3-		LXI.1.4	3-3-1-
	XLVI.4.1	1-3-3-		LXI.2.4	1-3-3-
	XLVI.4.3	3-1-3-		LXII.1.3	2-2-2-1
	XLVI.4.7	3-1-3-		LXII.4.1	2-2-2-1
	<i>L.5</i>	<i>2-2-2-1</i>		LXII.4.4	2-2-2-1
	<i>L.12</i>	<i>2-2-2-1</i>		LXII.5.1	2-2-2-1
	LI.2.4	2-2-2-1		LXIII.2.4	3-3-1-
	LII.1.3	2-3-2-		LXIII.3.4	1-3-3-
	LII.2.1	2-2-2-1		LXIII.3.9	1-3-3-
	LII.2.4	2-2-2-1		LXIII.4.1	1-3-3-
	LII.3.2	2-2-2-1		LXV.1.2	3-1-3-
	LII.4.2	2-3-2-		LXV.1.3	1-3-3-
	LII.5.1	2-2-3-		LXV.2.3	1-3-3-
	LVI.1.5	1-3-3-		LXVI.4.1	1-3-3-
	LVI.2.5	1-3-3-		LXVI.6.2	1-3-3-
	LVI.3.5	1-3-3-		LXVII.1.2	2-2-2-1
	LVII.1.4	1-3-3-		LXVII.1.4	2-2-2-1
	LVII.2.1	1-3-3-		LXVII.1.6	2-2-2-1
	LVII.2.5	1-3-3-		LXVII.1.8	2-2-2-1
	LVII.3.7	3-3-1-		LXVII.2.2	2-2-2-1
	LVII.4.1	1-3-3-		LXVII.2.4	2-2-2-1
	LVII.4.4	1-3-3-		LXVII.2.6	2-2-2-1
	LVII.4.5	1-3-3-		LXVII.2.8	2-2-2-1
	LVII.4.7	3-1-3-		LXVII.3.2	2-2-2-1
	LVII.5.5	1-3-3-		LXVII.3.6	2-2-2-1
	LVII.5.7	1-3-3-		LXVII.4.4	2-2-2-1
	LVII.6.1	3-1-3-		LXVII.4.6	2-2-2-1
	LVII.6.4	1-3-3-		LXVII.4.7	2-2-2-1
	LXVII.5.2	2-2-2-1		LXXIX.4.1	1-1-1-1-1-

	XXXVII.2.1	1-2-2-2		LVII.8.1	1-3-3-
	LVII.8.5	1-3-3-	2 удар.	XIV.5.1	3-1-4
	LVIII.13	1-3-3-		XVII.2.3	1-5-2
	LXVII.5.6	2-2-2-1		XVII.3.3	2-4-2
	LXVII.5.8	2-2-2-1		XXV.2.4	3-5-
	LXVII.6.2	2-2-2-1		LVII.7.1	1-7-
	LXVII.6.4	2-2-2-1		LXVII.3.4	2-5-1
	LXVII.6.6	2-2-2-1		LXIX.2.3	3-3-2
	LXVII.6.8	2-2-2-1		LXIX.5.1	3-3-2
	LXVII.7.2	2-2-2-1	11 слогов		
	LXVII.7.6	2-2-2-1			
	LXVII.8.2	2-2-2-1			
	LXVII.8.3	2-2-2-1	4 удар.	I.1.2	1-1-1-3-1
	LXIII.1.1	2-2-2-1		I.1.3	1-3-1-1-1
	LXIII.1.3	2-2-2-1		I.3.2	3-1-1-1-1
	LXIII.2.1	2-2-2-1		I.3.3	1-1-3-1-1
	LXIII.2.3	2-2-2-1		I.3.7	1-1-3-1-1
	LXIII.3.1	2-2-2-1		I.4.2	1-3-1-1-1
	LXIII.3.2	2-2-2-1		I.4.7	1-1-1-3-1
	LXIII.3.3	2-2-2-1		I.5.2	1-1-3-1-1
	LXIII.3.4	2-2-2-1		I.5.3	1-1-3-1-1
	LXIII.4.1	2-2-2-1		I.5.6	1-1-3-1-1
	LXIII.4.3	2-2-2-1		I.5.7	3-1-1-1-1
	LXIX.1.3	3-1-1-2		I.6.3	3-1-1-1-1
	LXIX.3.3	1-1-3-2		I.6.6	1-1-3-1-1
	LXIX.3.4	1-3-1-2		I.6.7	1-1-1-3-1
	LXIX.4.1	1-1-3-2		I.7.2	1-5-1-1-1
	LXIX.4.3	1-1-3-2		I.7.3	1-3-1-1-1
	LXIX.4.4	1-3-1-2		I.7.6	1-1-3-1-1
	LXIX.5.3	1-1-3-2		I.8.2	1-1-1-3-1
	LXIX.5.4	1-3-1-2		I.8.3	1-1-3-1-1
	LXIX.5.5	3-1-1-2		I.8.6	1-1-1-3-1
	LXXI.1.2	2-2-2-1		I.9.2	1-1-3-1-1
	LXXII.3.3	2-2-2-1		I.9.6	1-3-1-1-1
	<i>LXXIV.15</i>	<i>1-2-1-2</i>		I.9.7	1-2-2-1-1
	<i>LXXIV.20</i>	<i>2-2-2-1</i>		III.1.3	-1-3-2-1
	LXXV.1.2	2-2-2-1		III.2.1	-1-2-2-2
	LXXV.1.3	3-2-2-		VI.1.1	2-2-1-1-1
	LXXIX.1.4	1-3-3-		VI.1.2	1-2-2-1-1
	LXXIX.2.1	1-3-3-		VI.1.3	2-2-1-1-1
	LXXIX.3.4	1-3-3-		VI.2.1	2-1-2-1-1
	LXXIX.6.5	1-3-3-		VI.2.2	2-1-2-1-1
	LXXIX.7.1	1-3-3-		VI.2.3	1-2-2-1-1
5 удар.	XXII.1.1	-1-1-1-1-1		VI.3.2	2-2-1-1-1
	XLIV.2.1	1-1-1-1-1-		VI.3.3	2-1-2-1-1
	XLIV.2.3	1-1-1-1-1-		VI.4.1	2-1-2-1-1
	XLVI.4.5	1-1-1-1-1-		VI.4.2	1-1-2-2-1
	LVII.1.7	1-1-1-1-1-		VI.4.3	1-2-2-1-1
	LXXIX.1.18	1-1-1-1-1-		X.1.3	1-4- -2-
	LXVII.5.4	2-2-2-1		X.2.1	1-2-2-2-

	LXXIX.6.1	1-1-1-1-1-		XXXVI.2.3	1-1-1-3-1
	X.3.1	1-2-1-2-		XXXVI.2.6	1-1-1-3-1
	X.4.3	1-4- -2-		XXXVI.3.3	1-1-1-3-1
	XII.2.1	2-2-1-1-1		XL.1.4	1-1-3-1-1
	XII.2.3	1-3-1-1-1		XLII.1.3	1-1-1-3-1
	XII.3.1	1-1-1-3-1		XLII.1.5	1-3-1-1-1
	XII.3.2	1-3-1-1-1		XLII.2.5	1-1-3-1-1
	XII.4.2	1-1-3-1-1		XLII.3.1	1-1-3-1-1
	XIV.1.1	1-1-1-3-1		XLII.3.3	1-1-1-3-1
	XV.1.2	2-2-1-1-1		XLII.3.5	1-1-1-3-1
	XV.1.3	1-1-3-1-1		XLII.4.1	3-1-1-1-1
	XV.1.4	1-1-1-3-1		XLIV.1.2	1-1-3-1-1
	XV.3.4	1-1-1-3-1		XLIV.2.2	1-3-1-1-1
	XV.4.2	1-1-3-1-1		XLIV.3.2	1-1-3-1-1
	XV.4.4	3-1-1-1-1		XLIV.3.4	1-3-1-1-1
	XVI.1.4	1-3-1-1-1		XLVI.1.4	1-1-3-1-1
	XVI.1.6	1-1-3-1-1		XLVI.1.6	1-3-1-1-1
	XVI.2.6	1-1-1-3-1		XLVI.1.8	1-1-3-1-1
	XVI.3.2	1-1-3-1-1		XLVI.2.6	1-1-3-1-1
	XVI.3.4	1-1-3-1-1		XLVI.3.4	1-3-1-1-1
	XVI.3.6	1-1-1-3-1		XLVI.3.8	1-1-3-1-1
	XVI.3.8	1-1-1-3-1		XLVI.4.2	1-1-3-1-1
	XVI.4.2	1-1-1-3-1		XLVI.4.4	1-1-3-1-1
	XVI.4.4	1-1-3-1-1		XLVI.4.6	1-1-3-1-1
	XVI.4.6	1-1-2-2-1		<i>L.3</i>	<i>1-2-2-2-</i>
	XVI.5.2	1-1-3-1-1		LI.1.3	1-2-2-2-
	XVI.6.2	1-1-3-1-1		LI.2.1	1-2-2-2-
	XVI.6.6	1-1-3-1-1		LII.3.4	1-2-2-2-
	XVI.7.6	1-1-3-1-1		LII.4.4	-1-3-3-
	XVI.7.8	1-1-1-3-1		LII.5.2	1-2-2-2-
	XVIII.1.1	1-2-2-2-		LVI.1.1	2-2-1-1-1
	XVIII.1.3	1-2-2-2-		LVI.2.3	1-3-1-1-1
	XVIII.3.1	1-2-2-2-		LVI.2.4	1-3-1-1-1
	XVIII.4.1	2-2-1-2-		LVI.3.2	1-3-1-1-1
	XIX.3.4	1-2-2-2-		LVI.3.3	1-3-1-1-1
	XX.1.7	1-1-3-1-1		LVI.3.4	1-1-3-1-1
	XX.3.3	1-1-1-3-1		LVII.1.6	1-1-1-3-1
	XXV.1.1	1-3-1-1-1		LVII.2.2	3-1-1-1-1
	XXV.2.1	1-1-3-1-1		LVII.3.3	1-1-3-1-1
	XXV.2.3	1-1-1-3-1		LVII.3.6	1-1-1-3-1
	XXV.3.4	3-1-1-1-1		LVII.3.8	1-1-3-1-1
	XXV.4.2	1-1-1-3-1		LVII.4.6	2-1-2-1-1
	<i>XXIX.3</i>	<i>-1-2-2-2</i>		LVII.5.2	1-1-3-1-1
	<i>XXIX.9</i>	<i>1-1-2-2-1</i>		LVII.5.3	1-1-1-3-1
	<i>XXIX.12</i>	<i>-2-2-2-1</i>		LVII.5.8	1-1-1-3-1
	XXXV.1.2	1-1-1-3-1		LVII.6.6	1-1-1-3-1
	XXXV.2.3	1-1-1-3-1		LVII.6.8	3-1-1-1-1
	XXXV.3.1	1-1-3-1-1		LVII.7.3	1-1-3-1-1
	X.2.3	1-2-2-2-		XXXV.3.3	1-1-1-3-1
	XXXVI.1.3	1-1-1-3-1		LVII.7.8	1-1-3-1-1

	LVII.8.2	1-1-1-3-1		LXIV.3.4	1-1-3-1-1
	LVII.8.6	1-1-3-1-1		LXIV.3.6	1-3-1-1-1
	LVII.8.8	1-1-3-1-1		LXIV.4.1	1-3-1-1-1
	LVIII.2	1-1-1-3-1		LXIV.4.2	1-1-3-1-1
	LVIII.3	3-1-1-1-1		LXIV.4.3	3-1-1-1-1
	LVIII.7	1-1-3-1-1		LXIV.4.4	1-1-1-3-1
	LVIII.10	1-3-1-1-1		LXIV.4.5	3-1-1-1-1
	LVIII.12	1-1-3-1-1		LXIV.4.6	1-1-3-1-1
	LVIII.14	1-1-1-3-1		LXIV.5.1	1-3-1-1-1
	LVIII.19	1-1-3-1-1		LXIV.5.3	1-1-3-1-1
	LVIII.21	1-3-1-1-1		LXIV.5.4	1-3-1-1-1
	LIX.1.2	1-1-1-3-1		LXIV.5.5	1-1-3-1-1
	LIX.1.6	1-1-3-1-1		LXIV.5.6	1-1-1-3-1
	LIX.2.6	1-3-1-1-1		LXIV.6.2	1-3-1-1-1
	LIX.3.2	1-3-1-1-1		LXIV.6.3	1-1-3-1-1
	LIX.3.3	1-1-3-1-1		LXIV.6.4	1-3-1-1-1
	LIX.3.5	1-3-1-1-1		LXIV.6.5	1-1-3-1-1
	LIX.4.2	1-1-3-1-1		LXIV.6.6	1-1-3-1-1
	LIX.4.3	3-1-1-1-1		LXIV.7.1	1-1-3-1-1
	LIX.4.5	1-1-1-3-1		LXIV.7.3	1-1-3-1-1
	LIX.5.2	1-1-3-1-1		LXV.1.1	1-1-3-1-1
	LIX.5.5	1-3-1-1-1		LXV.1.4	1-3-1-1-1
	LIX.5.6	1-1-1-3-1		LXV.2.1	1-3-1-1-1
	LIX.6.1	1-1-1-3-1		LXV.3.2	1-3-1-1-1
	LIX.6.2	1-1-3-1-1		LXXI.4.1	1-1-1-1-2
	LIX.6.5	1-1-3-1-1		<i>LXXIV.5</i>	<i>1-2-2-1-1</i>
	LIX.6.7	1-1-3-1-1		LXXIX.1.2	1-1-3-1-1
	LXI.3.1	1-3-1-1-1		LXXIX.1.3	1-1-3-1-1
	LXI.3.2	1-1-3-1-1		LXXIX.1.5	1-1-1-3-1
	LXI.3.3	1-1-3-1-1		LXXIX.1.6	3-1-1-1-1
	LXIII.1.1	1-1-1-3-1		LXXIX.1.7	1-1-1-3-1
	LXIII.1.4	1-1-3-1-1		LXXIX.1.8	1-1-3-1-1
	LXIII.1.5	1-3-1-1-1		LXXIX.1.10	3-1-1-1-1
	LXIII.1.7	1-1-3-1-1		LXXIX.1.13	1-1-1-3-1
	LXIII.2.1	1-1-1-3-1		LXXIX.1.14	1-3-1-1-1
	LXIII.3.1	1-3-1-1-1		LXXIX.1.15	1-3-1-1-1
	LXIII.4.3	1-1-1-3-1		LXXIX.1.19	1-1-1-3-1
	LXIV.1.1	1-1-3-1-1		LXXIX.2.3	1-1-3-1-1
	LXIV.1.2	1-1-1-3-1		LXXIX.2.4	1-3-1-1-1
	LXIV.1.3	3-1-1-1-1		LXXIX.2.5	1-3-1-1-1
	LXIV.1.4	1-3-1-1-1		LXXIX.2.6	3-3-1-1-
	LXIV.1.5	1-3-1-1-1		LXXIX.4.2	1-3-1-1-1
	LXIV.1.6	1-1-3-1-1		LXXIX.5.3	1-3-1-1-1
	LXIV.2.1	1-1-3-1-1		LXXIX.6.2	3-1-1-1-1
	LXIV.2.2	1-1-3-1-1		LXXIX.6.4	1-1-3-1-1
	LXIV.2.3	1-1-3-1-1		LXXIX.7.8	1-1-3-1-1
	LXIV.3.1	1-3-1-1-1		LXXIX.7.11	1-1-1-3-1
	LXIV.3.2	1-3-1-1-1		<i>LXXXIII.1.4</i>	<i>1-2-2-2-</i>
	LVII.7.6	1-1-1-3-1	3 удар.	I.1.7	1-3-3-1
	LXIV.3.3	1-1-3-1-1		I.2.6	1-3-3-1

	I.2.7	1-3-3-1		XLII.4.3	1-3-3-1
	I.3.6	1-5-1-1		XLIV.1.4	1-3-3-1
	I.4.3	1-5-1-1		XLIV.2.4	1-3-3-1
	I.4.6	1-3-3-1		XLVI.1.2	1-3-3-1
	I.6.2	1-5-1-1		XLVI.2.2	3-1-3-1
	I.7.7	3-1-3-1		XLVI.2.4	1-3-3-1
	I.8.7	3-3-1-1		XLVI.2.8	1-1-5-1
	I.9.3	1-3-3-1		XLVI.3.2	3-3-1-1
	III.1.1	2-2-4-		XLVI.3.6	3-3-1-1
	III.2.3	2-2-2-2		XLVI.4.8	1-3-3-1
	III.3.1	2-2-2-2		LI.1.4	2-2-2-2
	III.4.1	2-2-2-2		LII.1.1	1-2-2-3
	III.4.3	2-2-2-2		LII.4.3	1-4-3-
	VI.3.1	4-2-1-1		LVI.1.2	1-3-3-1
	XII.1.1	3-3-1-1		LVI.1.3	2-2-3-1
	XII.1.3	3-1-3-1		LVI.1.4	3-3-1-1
	XIV.1.7	3-1-3-1		LVI.3.1	1-3-3-1
	XV.2.2	3-3-1-1		LVII.1.3	1-3-3-1
	XV.2.3	2-2-3-1		LVII.1.8	1-3-3-1
	XV.5.3	3-1-3-1		LVII.2.3	3-3-1-1
	XV.6.3	1-3-3-1		LVII.2.6	1-3-3-1
	XV.6.5	1-3-3-1		LVII.2.8	3-3-1-1
	XVI.1.2	1-3-3-1		LVII.3.2	3-1-3-1
	XVI.1.8	3-1-3-1		LVII.4.2	3-3-1-1
	XVI.2.2	1-3-3-1		LVII.4.3	3-1-3-1
	XVI.2.4	1-3-3-1		LVII.4.8	1-3-3-1
	XVI.2.8	3-1-3-1		LVII.5.6	3-1-3-1
	XVI.4.8	3-3-1-1		LVII.6.3	3-3-1-1
	XVI.5.4	1-3-3-1		LVII.7.2	1-3-3-1
	XVI.6.4	1-3-3-1		LVII.8.3	3-3-1-1
	XVI.6.8	3-3-1-1		LVIII.5	1-3-3-1
	XVI.7.4	1-3-3-1		LVIII.9	1-3-3-1
	XVIII.2.2	2-2-2-2		LVIII.11	1-3-3-1
	XVIII.2.4	2-2-2-2		LVIII.17	3-1-3-1
	XVIII.3.4	2-2-2-2		LVIII.18	3-1-3-1
	XVIII.4.4	2-2-2-2		LIX.1.1	3-3-1-1
	XX.1.3	1-3-3-1		LIX.1.3	1-1-5-1
	XX.1.4	3-1-3-1		LIX.1.5	3-1-3-1
	XXXV.1.3	3-1-3-1		LIX.1.7	3-1-3-1
	XXXV.2.1	3-3-1-1		LIX.2.1	3-3-1-1
	XXXVI.1.6	1-3-3-1		LIX.2.2	3-1-3-1
	XXXVI.3.6	1-3-3-1		LIX.2.3	3-3-1-1
	XXXIX.3.1	2-2-2-2		LIX.2.5	1-3-3-1
	XL.1.2	1-3-3-1		LIX.2.7	1-5-1-1
	XL.2.2	1-3-3-1		LIX.3.1	3-3-1-1
	XL.2.4	3-1-3-1		LIX.3.6	1-3-3-1
	XL.3.2	3-1-3-1		LIX.3.7	1-3-3-1
	XL.3.3	1-3-3-1		LIX.4.1	1-3-3-1
	XLII.1.1	3-3-1-1		XLII.2.1	3-1-3-1
	XLII.2.3	1-3-3-1		LIX.4.7	3-1-3-1

	LIX.5.1	3-1-3-1		LVIII.1	1-1-1-1-1-1
	LIX.5.3	1-5-1-1		LVIII.15	1-1-1-1-1-1
	LIX.5.7	1-3-3-1		LIX.6.6	1-1-1-1-1-1
	LXI.2.1	3-1-3-1		LXIII.2.3	1-1-1-1-1-1
	LXI.2.3	3-1-3-1		LXIII.3.8	1-1-1-1-1-1
	LXIII.3.3	1-3-3-1		LXIV.2.5	1-1-1-1-1-1
	LXIII.3.5	3-1-3-1		LXIV.2.6	1-1-1-1-1-1
	LXIII.4.2	1-3-3-1		LXIV.5.2	1-1-1-1-1-1
	LXIV.2.4	3-3-1-1		LXIV.7.2	1-1-1-1-1-1
	LXIV.3.5	3-1-3-1		LXXIX.3.3	1-1-1-1-1-1
	LXIV.6.1	3-1-3-1	9 слогов		
	LXV.2.4	3-1-3-1			
	LXV.3.3	1-3-3-1			
	LXXII.1.1	2-2-2-2	3 уд.	III.2.2	2-2-2-
	LXXII.1.3	2-2-2-2		III.3.2	2-2-2-
	LXXII.2.1	2-2-2-2		III.3.4	2-2-2-
	LXXII.2.3	2-2-2-2		III.4.2	2-2-2-
	LXXII.2.4	2-2-2-2		III.4.4	2-2-2-
	LXXII.3.1	2-2-2-2		IV.1.4	1-1-3-1
	LXXII.4.1	2-2-2-2		IV.2.2	3-1-1-1
	LXXII.4.3	2-2-2-2		IV.2.5	3-1-1-1
	<i>LXXIV.16</i>	2-2-3-1		IV.3.5	1-1-3-1
	LXXIX.1.11	3-3-1-1		IV.4.2	1-3-1-1
	LXXIX.1.12	3-3-1-1		IV.4.3	1-3-1-1
	LXXIX.1.16	1-1-5-1		V.1.1	2-2-1-1
	LXXIX.2.2	3-1-3-1		V.1.4	2-2-2-
	LXXIX.3.2	1-3-3-1		V.2.2	2-2-2-
	LXXIX.3.5	1-3-3-1		V.2.4	2-2-2-
	LXXIX.4.4	1-3-3-1		V.3.2	2-2-2-
	LXXIX.5.6	1-3-3-1		V.3.4	2-2-2-
	LXXIX.6.6	1-3-3-1		V.4.2	2-2-2-
	LXXIX.7.2	1-3-3-1		V.4.5	2-2-2-
	LXXIX.7.4	1-3-3-1		VIII.1.1	1-1-3-1
	LXXIX.7.5	1-3-3-1		VIII.1.3	1-1-3-1
	LXXIX.7.9	3-3-1-1		VIII.2.1	3-1-1-1
5 удар.	I.1.6	1-1-1-1-1-1		VIII.2.4	1-3-1-1
	I.2.2	1-1-1-1-1-1		VIII.3.1	1-1-3-1
	XII.4.1	1-1-1-1-1-1		VIII.3.3	1-3-1-1
	XIV.1.2	1-1-1-1-1-1		VIII.3.4	1-3-1-1
	XV.3.2	1-1-1-1-1-1		VIII.4.3	1-1-3-1
	XV.5.2	1-1-1-1-1-1		VIII.5.1	1-1-3-1
	XVI.5.6	1-1-1-1-1-1		VIII.5.2	1-1-3-1
	XVI.5.8	1-1-1-1-1-1		VIII.5.3	1-3-1-1
	XVI.7.2	1-1-1-1-1-1		VIII.5.4	1-1-3-1
	XX.3.2	1-1-1-1-1-1		VIII.6.1	3-1-1-1
	XXV.1.3	1-1-1-1-1-1		VIII.6.3	1-3-1-1
	LVI.2.1	1-1-1-1-1-1		VIII.6.4	1-1-3-1
	LVI.2.2	1-1-1-1-1-1		IX.1.1	1-1-2-2
	LIX.4.6	3-1-3-1		IX.2.4	2-2-2-
	LVII.6.2	1-1-1-1-1-1		IX.3.2	2-2-2-

	IX.4.3	1-1-2-2		XIII.4.1	1-1-3-1
	X.1.21	1-2-2-		XIII.4.3	1-1-3-1
	X.1.4	1-2-2-1		XIV.2.4	1-3-1-1
	X.2.4	1-2-2-1		XVII.1.3	1-2-1-2
	X.3.2	1-3-1-1		XVII.1.4	1-2-2-1
	X.3.4	2-4-1		XVII.1.6	1-2-2-1
	X.4.2	2-1-2-1		XVII.1.8	1-2-2-1
	X.4.4	1-2-2-1		XVII.2.2	1-2-2-1
	XI.1.1	3-3-1		XVII.2.4	1-2-2-1
	XI.1.2	1-3-1-1		XVII.2.7	1-2-2-1
	XI.1.3	3-3-1		XVII.2.8	2-1-2-1
	XI.1.4	1-3-1-1		XVII.3.4	1-2-1-2
	XI.1.5	1-3-1-1		XVII.4.1	1-2-2-1
	XI.1.6	1-1-3-1		XVII.5.1	1-2-2-1
	XI.1.7	1-3-1-1		XVII.5.4	1-2-2-1
	XI.2.1	1-1-3-1		XVII.5.6	1-2-2-1
	XI.2.3	1-1-3-1		XVII.5.8	1-2-2-1
	XI.2.4	1-1-3-1		XVIII.3.2	1-2-2-1
	XI.2.5	1-1-3-1		XVIII.4.2	1-1-2-2
	XI.2.6	1-3-1-1		XXI.1.1	1-2-1-2
	XI.2.7	1-1-3-1		XXI.1.3	1-2-2-1
	XI.2.8	1-1-3-1		XXI.2.3	1-2-3-
	XI.3.1	1-1-3-1		XXI.3.1	1-2-2-1
	XI.3.2	1-3-1-1		XXI.3.3	1-2-2-1
	XI.3.5	1-1-3-1		XXI.4.1	1-2-2-1
	XI.3.6	1-1-3-1		XXI.4.3	1-2-2-1
	XI.3.7	1-1-3-1		XXII.1.2	2-3-1-
	XI.3.8	1-1-3-1		XXII.1.4	2-1-3-
	XI.4.1	1-3-1-1		XXII.2.2	-3-3-
	XI.4.2	1-1-3-1		XXII.3.4	-3-3-
	XI.4.3	1-3-1-1		XXII.4.2	-3-3-
	XI.4.6	1-1-3-1		XXII.4.4	2-1-3-
	XI.4.7	3-1-1-1		XXIII.1.1	1-2-2-1
	XI.4.8	1-1-3-1		XXIII.1.4	1-2-2-1
	XI.5.2	1-1-3-1		XXIII.2.1	1-2-2-1
	XI.5.3	1-3-1-1		XXIII.2.3	1-2-2-1
	XI.5.4	1-3-1-1		XXIII.3.1	1-2-2-1
	XI.5.5	3-1-1-1		XXIII.3.3	1-2-2-1
	XI.5.7	1-3-1-1		XXIII.4.1	1-2-2-1
	XI.6.1	1-1-3-1		XXIII.4.2	1-2-2-1
	XI.6.5	1-1-3-1		XXIII.4.3	1-2-2-1
	XI.6.6	1-1-3-1		XXIII.4.4	1-2-2-1
	XI.6.7	1-3-1-1		XXIII.5.1	1-2-2-1
	XI.6.8	1-1-3-1		XXIII.5.3	1-2-2-1
	XIII.1.1	1-1-3-1		XXVI.1.3	1-1-3-1
	XIII.1.3	1-1-3-1		XXVI.2.1	3-1-1-1
	XIII.2.1	3-1-1-1		XXVI.3.1	1-1-3-1
	XIII.2.3	1-3-1-1		XXVI.3.3	1-1-3-1
	XIII.3.1	1-1-3-1		XXXI.1.1	1-1-3-1
	XIII.3.3	1-1-3-1		XXXI.2.1	3-1-1-1

	XXXI.2.3	3-3-1		LIV.6.2	3-1-1-1
	XXXI.3.1	1-3-1-1		LIV.8.2	1-3-1-1
	XXXI.3.3	1-1-3-1		LIV.8.4	1-3-1-1
	XXXI.4.1	1-3-1-1		LIV.9.2	1-1-3-1
	XXXI.4.3	1-1-3-1		LIV.9.4	1-3-1-1
	XXXIII.3.1	3-1-1-1		LX.1.2	2-2-2-
	XXXIII.4.1	3-1-1-1		LX.1.4	2-2-2-
	XXXIII.4.3	1-1-3-1		LX.2.2	2-2-2-
	XXXIV.1.4	1-2-3-		LX.2.4	2-2-2-
	XXXIV.1.6	2-1-3-		LX.3.2	2-2-2-
	XXXIV.1.8	2-1-3-		LX.3.4	2-2-2-
	XXXIV.2.4	2-1-3-		LX.4.2	2-2-2-
	XXXIV.2.6	2-1-3-		LX.4.4	2-2-2-
	XXXIV.2.8	2-2-2-		LXII.1.1	1-2-2-1
	XXXVII.1.2	1-2-2-1		LXII.1.2	2-2-2-
	XXXVII.1.4	1-2-2-1		LXII.1.4	2-2-2-
	XXXVII.3.1	1-2-2-1		LXII.2.2	2-2-2-
	XXXVII.3.2	1-2-2-1		LXII.2.3	2-1-2-1
	XXXVII.3.3	1-2-2-1		LXII.3.1	2-1-2-1
	XXXVII.3.4	1-2-2-1		LXII.3.3	1-2-2-1
	XXXVII.4.4	1-2-2-1		LXII.4.4	2-2-2-
	XXXIX.1.2	2-2-2-		LXII.5.3	2-1-2-1
	XXXIX.1.3	1-2-2-1		LXVII.1.1	2-2-2-
	XXXIX.2.2	2-2-2-		LXVII.1.3	2-2-2-
	XLIX.1.1	1-2-2-1		LXVII.1.7	2-2-2-
	XLIX.1.3	1-2-2-1		LXVII.2.1	2-2-2-
	XLIX.2.1	1-2-2-1		LXVII.2.3	2-2-2-
	XLIX.2.3	1-2-2-1		LXVII.2.5	2-2-2-
	XLIX.3.1	1-2-2-1		LXVII.2.7	2-2-2-
	XLIX.3.3	1-2-2-1		LXVII.3.1	2-2-2-
	XLIX.4.1	1-2-2-1		LXVII.3.3	2-2-2-
	XLIX.4.3	1-2-2-1		LXVII.3.5	2-2-2-
	LI.1.2	1-1-2-2		LXVII.3.7	2-2-2-
	LI.2.2	1-2-2-1		LXVII.4.1	2-2-2-
	LI.3.1	1-1-3-1		LXVII.4.3	2-2-2-
	LI.3.4	1-2-2-1		LXVII.4.5	2-2-2-
	LII.3.1	2-2-2-		LXVII.4.8	2-2-2-
	LIII.1.1	1-1-3-1		LXVII.5.1	2-2-2-
	LIII.1.3	1-1-3-1		LXVII.5.3	2-2-2-
	LIII.2.3	1-1-3-1		LXVII.5.5	2-2-2-
	LIII.3.3	3-1-1-1		LXVII.5.7	2-2-2-
	LIII.4.1	1-3-1-1		LXVII.6.1	2-2-2-
	LIV.1.2	1-1-3-1		LXVII.6.3	2-2-2-
	LIV.1.4	1-1-3-1		LXVII.6.5	2-2-2-
	LIV.2.2	1-3-1-1		LXVII.6.7	2-2-2-
	LIV.2.4	1-3-1-1		LXVII.7.1	2-2-2-
	LIV.3.2	1-3-1-1		LXVII.7.3	2-2-2-
	LIV.3.4	1-3-1-1		LXVII.7.5	2-2-2-
	LIV.4.2	1-1-3-1		LXVII.7.7	2-2-2-
	LIV.4.4	1-3-1-1		LIV.5.2	1-1-3-1

	LXVII.8.1	2-2-2-		IV.1.2	1-1-1-1-1
	LXVII.8.4	2-2-2-		IV.3.3	1-1-1-1-1
	LXIII.2.4	2-2-2-		V.1.2	-1-2-2-
	LXVIII.1.2	2-2-2-		VIII.1.2	1-1-1-1-1
	LXVIII.1.4	2-2-2-		VIII.2.2	1-1-1-1-1
	LXVIII.2.2	2-2-2-		VIII.2.3	1-1-1-1-1
	LXVIII.2.4	2-2-2-		VIII.3.2	1-1-1-1-1
	LXVIII.4.2	2-2-2-		VIII.4.1	1-1-1-1-1
	LXVIII.4.4	2-2-2-		VIII.4.2	1-3-1-1-
	LXXII.1.2	2-2-2-		VIII.4.4	1-1-1-1-1
	LXXII.1.4	2-2-2-		VIII.6.2	1-1-1-1-1
	LXXII.2.2	2-2-2-		IX.3.1	-1-2-2-
	LXXII.2.5	2-2-2-		XI.1.8	1-1-1-1-1
	LXXII.3.2	2-2-2-		XI.2.2	1-1-1-1-1
	LXXII.3.4	2-2-2-		XI.4.4	1-1-1-1-1
	LXXII.4.2	2-2-2-		XI.4.5	1-1-1-1-1
	LXXII.4.4	2-2-2-		XI.5.6	1-1-1-1-1
	LXXIII.1.2	3-1-1-1		XI.5.8	1-1-1-1-1
	LXXIII.1.4	1-1-3-1		XI.6.3	1-1-2-1
	LXXIII.2.4	1-1-3-1		XXI.2.1	1-2-1-1-
	LXXIII.3.2	1-1-3-1		XXII.2.4	-1-1-3-
	LXXIII.4.1	1-1-3-1		XXII.3.2	-1-1-3-
	LXXIII.4.3	1-1-3-1		XXVI.1.1	1-1-1-1-1
	LXXIII.5.1	1-1-3-1		XXVI.2.3	1-1-1-1-1
	LXXIII.5.2	1-1-3-1		XXVI.4.1	1-1-1-1-1
	LXXIV.17	1-3-2-		XXXIII.1.1	1-1-1-1-1
	LXXV.2.3	3-2- -1		XXXIII.1.3	1-1-1-1-1
	LXXV.4.1	-2-3-		XXXIV.1.2	1-1-2-1-
	LXXV.5.2	1-2-2-1		XXXIV.2.2	-1-1-3-
	LXXXII.1.1	1-2-2-1		L.9	-1-2-2-
	LXXXII.1.3	1-2-2-1		LIII.2.1	1-1-1-1-1
	LXXXII.2.1	1-2-2-1		LIII.3.1	1-1-1-1-1
	LXXXII.2.3	2-1-2-1		LIII.4.3	1-1-1-1-1
	LXXXII.3.1	1-2-2-1		LIV.6.4	1-1-1-1-1
	LXXXII.3.3	1-2-2-1		LIV.7.2	1-1-1-1-1
	LXXXII.4.1	1-2-2-1		LIV.7.4	1-1-1-1-1
	LXXXII.4.3	1-2-2-1		LXXIII.2.2	1-1-1-1-1
	LXXXII.5.1	1-2-2-1		LXXIII.6.1	1-1-1-1-1
	LXXXII.5.3	2-1-2-1		LXXV.4.3	1-1-1-2-
	LXXXII.6.1	1-2-2-1		LXXXIV.1.3	1-1-1-1-1
	LXXXII.6.3	2-1-2-1		LXXXIV.2.1	1-1-1-1-1
	LXXXII.7.1	1-2-2-1		LXXXIV.3.1	1-1-1-1-1
	LXXXII.7.3	1-2-2-1	2 уд	VIII.1.4	3-3-1
	LXXXII.8.1	1-2-2-1		XI.3.3	3-3-1
	LXXXII.8.3	1-2-2-1		XI.3.4	3-3-1
	LXXXIV.1.1	1-1-3-1		XI.5.1	3-3-1
	LXXXIV.2.3	1-1-3-1		XI.6.2	3-3-1
	LXXXIV.3.3	1-1-3-1		XI.6.4	3-3-1
4 уд.	III.1.2	-1-2-2-		XXVI.4.3	3-3-1
	III.2.4	-1-2-2-		XXXI.1.3	3-3-1

	XXXIII.2.1	3-3-1		XXVI.3.4	1-1-3-
	XXXIII.2.3	3-3-1		XXVI.4.2	1-1-3-
	XXXIII.3.3	3-3-1		XXVI.4.4	1-1-3-
	LIV.5.4	3-3-1		XXXI.1.2	1-2-2-
	LXII.2.1	2-4-1		XXXI.1.4	1-1-3-
	LXVII.1.5	2-5-		XXXI.2.2	1-1-3-
	LXXIII.3.3	1-5-1		XXXI.2.2	1-1-3-
	LXXIII.6.3	3-3-1		XXXI.2.4	1-1-3-
8 слогов				XXXI.3.2	3-1-1-
				XXXI.3.4	1-1-3-
				XXXI.4.2	1-1-3-
3 уд.	III.1.4	1-2-2-		XXXII.1.1	1-1-1-2
	IV.1.3	1-1-3-		XXXII.1.3	1-1-1-2
	IV.1.5	1-1-3-		XXXII.3.1	1-1-1-2
	IV.2.1	1-1-3-		XXXII.4.1	1-1-1-2
	IV.2.3	1-3-1-		XXXII.4.3	1-1-1-2
	IV.2.4	1-1-3-		XXXIII.1.2	1-1-3-
	IV.3.1	1-1-3-		XXXIII.1.4	1-1-3-
	IV.3.4	1-1-3-		XXXIII.2.4	1-1-3-
	IX.2.2	1-2-2-		XXXIII.3.2	1-1-3-
	IX.4.2	1-2-2-		XXXIII.4.1	1-1-3-
	IX.4.4	1-2-2-		XXXIII.4.4	1-1-3-
	X.2.2	1-1-3-		XXXVII.2.2	1-2-2-
	XIII.1.2	1-1-3-		XXXVII.2.4	1-2-2-
	XIII.2.2	1-1-3-		<i>XXXVIII.3</i>	<i>1-2-1-1</i>
	XIII.3.2	1-1-3-		XXXIX.1.4	1-2-2-
	XIII.3.4	1-1-3-		XLI.1.2	1-1-3-
	XIII.4.2	1-1-3-		XLI.1.3	1-3-1-
	XIII.4.4	1-1-3-		XLI.1.4	1-1-3-
	XVII.1.2	1-2-1-1		XLI.2.1	1-1-3-
	XXI.1.2	1-2-1-1		XLI.2.2	1-1-3-
	XXI.1.4	1-2-2-		XLI.2.3	1-1-3-
	XXI.2.2	1-2-2-		XLI.2.4	1-1-3-
	XXI.2.4	1-2-2-		XLI.3.2	1-1-3-
	XXI.3.2	1-2-2-		XLI.3.4	1-1-3-
	XXI.3.4	1-2-2-		XLI.4.1	1-1-3-
	XXI.4.2	1-2-2-		XLI.4.2	1-1-3-
	XXI.4.4	1-2-2-		XLI.4.3	1-3-1-
	XXIII.1.2	1-2-2-		XLIX.1.2	1-2-2-
	XXIII.1.3	1-2-2-		XLIX.1.4	1-2-2-
	XXIII.2.2	1-2-2-		XLIX.2.2	1-2-2-
	XXIII.2.4	1-2-2-		XLIX.2.4	1-2-2-
	XXIII.3.2	1-2-2-		XLIX.3.2	1-2-2-
	XXIII.3.4	1-2-2-		XLIX.3.4	1-2-2-
	XXIII.5.2	1-2-2-		XLIX.4.2	1-2-2-
	XXIII.5.4	1-2-2-		XLIX.4.4	1-2-2-
	XXVI.1.2	1-1-3-		LI.3.2	-2-2-1
	XXVI.1.4	1-1-3-		LII.1.4	1-2-2-
	XXVI.2.2	1-1-3-		LIII.2.2	1-1-3-
	XXVI.3.2	1-1-3-		LIII.2.4	1-1-3-

	LIII.3.2	1-1-3-		LXXVI.2.2	1-1-3-
	LIII.4.2	1-1-3-		LXXVI.2.3	1-1-3-
	LIII.4.4	1-1-3-		LXXVI.2.5	1-1-3-
	LIV.1.1	1-1-3-		LXXVI.2.6	1-1-3-
	LIV.2.1	1-1-3-		LXXVI.2.7	1-3-1-
	LIV.3.1	1-1-3-		LXXVI.3.1	1-1-3-
	LIV.4.3	1-2-2-		LXXVI.3.2	1-1-3-
	LIV.5.1	1-3-1-		LXXVI.3.3	1-3-1-
	LIV.5.3	1-1-3-		LXXVI.3.5	1-1-3-
	LIV.6.1	1-1-3-		LXXVI.3.6	1-1-3-
	LIV.6.3	1-3-1-		LXXVI.3.7	1-1-3-
	LIV.7.1	1-3-1-		LXXVI.4.1	1-1-3-
	LIV.7.3	1-1-3-		LXXVI.4.2	1-1-3-
	LIV.8.1	1-1-3-		LXXVI.4.5	1-1-3-
	LIV.8.3	1-1-3-		LXXVI.4.6	3-1-1-
	LIV.9.1	1-3-1-		LXXVII.1	1-1-3-
	LXII.2.4	1-2-2-		LXXVII.3	1-1-3-
	LXII.3.2	2-1-2-		LXXVII.5	1-3-1-
	LXII.3.4	1-2-2-		LXXVII.7	1-1-3-
	LXII.5.2	2-1-2-		LXXVII.9	1-1-3-
	LXII.5.4	2-1-2-		LXXVII.13	1-1-3-
	LXIX.1.2	1-1-3-		LXXVIII.2.1	1-1-3-
	LXIX.1.4	1-1-3-		LXXVIII.3.1	1-1-3-
	LXIX.2.2	1-1-3-		LXXVIII.4.1	3-1-1-
	LXIX.2.4	1-1-3-		LXXVIII.5.1	1-1-3-
	LXIX.3.5	1-1-3-		LXXVIII.6.1	1-1-3-
	LXIX.4.2	1-1-3-		LXXXII.1.2	1-2-2-
	LXIX.5.2	3-1-1-		LXXXII.1.4	1-2-2-
	LXIX.5.5	1-1-3-		LXXXII.2.2	1-2-2-
	LXXIII.1.1	-1-3-		LXXXII.2.4	1-2-2-
	LXXIII.2.1	1-1-3-		LXXXII.3.2	1-2-2-
	LXXIII.2.3	1-1-3-		LXXXII.3.4	1-2-2-
	LXXIII.3.1	1-1-3-		LXXXII.4.2	1-2-2-
	LXXIII.3.4	1-1-3-		LXXXII.4.4	1-2-2-
	LXXIII.4.2	1-1-3-		LXXXII.5.2	1-2-2-
	LXXIII.4.4	1-1-3-		LXXXII.5.4	1-2-2-
	LXXIII.5.3	1-3-1-		LXXXII.6.2	1-2-2-
	LXXIII.6.2	1-3-1-		LXXXII.6.4	1-2-2-
	LXXIII.6.4	1-1-3-		LXXXII.7.2	2-1-2-
	LXXV.1.4	1-1-2-1		LXXXII.7.4	1-2-2-
	LXXV.2.2	1-1-2-1		LXXXII.8.2	1-2-2-
	LXXV.3.2	1-1-2-1		LXXXII.8.4	1-2-2-
	LXXV.3.4	1-2-1-1		LXXXIV.1.2	-1-3-
	LXXV.4.4	1-1-2-1		LXXXIV.2.2	1-1-3-
	LXXVI.1.1	1-1-3-		LXXXIV.2.4	1-1-3-
	LXXVI.1.2	1-1-3-		LXXXIV.3.2	1-1-3-
	LXXVI.1.3	1-1-3-	2 уд.	IV.1.1	3-3-
	LXXVI.1.6	1-1-3-		IV.3.2	3-3-
	LXXVI.1.7	1-1-3-		IV.4.1	3-3-
	LXXVI.2.1	1-1-3-		IV.4.4	3-3-

	IV.4.5	3-3-		VII.4.2	2-3-1-1-3-
	IX.3.3	3-2-1		VII.5.1	-1-3-3-3-
	XIII.1.4	3-3-		XIX.1.1	2-2-1-2-2-1
	XIII.2.4	3-3-		XIX.1.2	2-2-2-2-2-
	XXXI.4.4	3-3-		XIX.1.4	2-2-2-2-2-
	XXXII.2.1	2-2-2		XIX.2.2	2-2-2-2-2-
	XXXII.2.3	3-1-2		XIX.2.4	2-2-2-2-2-
	XXXII.3.3	3-1-2		XIX.3.2	2-2-2-2-2-
	XXXIII.2.2	3-3-		XIX.4.4	2-2-2-2-2-
	XXXIII.3.4	3-3-		XXIV.1.1	2-2-2-2-2-
	XLI.1.1	1-5-		XXIV.1.2	2-2-2-2-2-
	XLI.3.1	3-3-		XXIV.1.3	2-2-2-2-2-
	XLI.4.4	3-3-		XXIV.1.4	2-2-2-2-2-
	LIII.1.2	1-5-		XXIV.1.5	2-2-2-2-2-
	LIII.1.4	3-3-		XXIV.1.6	2-2-2-2-2-
	LIV.1.3	3-3-		XXIV.1.7	2-2-2-2-2-
	LIV.3.3	1-5-		XXIV.1.8	2-2-2-2-2-
	LIV.4.1	1-5-		XXIV.2.1	2-2-2-2-2-
	LIV.9.3	1-5-		XXIV.2.2	2-2-2-2-2-
	LXIX.3.2	3-3-		XXIV.2.3	2-2-2-2-2-
	LXIX.4.5	1-5-		XXIV.2.4	2-2-2-2-2-
	LXXIII.1.3	3-3-		XXIV.2.5	2-2-2-2-2-
	<i>LXXIV.10</i>	3-3-		XXIV.2.6	2-2-2-2-2-
	LXXVI.1.5	3-3-		XXIV.2.7	2-2-2-2-2-
	LXXVI.4.3	3-3-		XXIV.2.8	2-2-2-2-2-
	LXXVI.4.7	3-3-		XXIV.3.1	2-2-2-2-2-
	LXXVIII.1.1	3-3-		XXIV.3.2	2-2-2-2-2-
	LXXVIII.1.3	3-3-		XXIV.3.3	2-2-2-2-2-
	LXXVIII.2.3	3-3-		XXIV.3.4	2-2-2-2-2-
	LXXVIII.3.3	3-3-		XXIV.3.5	2-2-2-2-2-
	LXXVIII.5.3	3-3-		XXIV.3.6	2-2-2-2-2-
	LXXVIII.6.3	3-3-		XXIV.3.7	2-2-2-2-2-
	LXXXIV.1.4	3-3-		XXIV.3.8	2-2-2-2-2-
4 уд.	XLI.3.3	1-1-1-1-		XXIV.4.1	2-2-2-2-2-
	LIII.3.4	1-1-1-1-		XXIV.4.2	2-2-2-2-2-
	LIV.2.3	1-1-1-1-		XXIV.4.3	2-2-2-2-2-
	LXII.4.2	-1-2-1-		XXIV.4.4	2-2-2-2-2-
	<i>LXXIV.22</i>	-2-2-1-		XXIV.4.5	2-2-2-2-2-
	LXXVII.11	1-1-1-1-		XXIV.4.6	2-2-2-2-2-
	LXXVII.15	1-1-1-1-		XXIV.4.7	2-2-2-2-2-
	LXXVIII.4.3	1-1-1-1-		XXIV.4.8	2-2-2-2-2-
	LXXXIV.3.4	1-1-1-1-		XXIV.5.1	2-2-2-2-2-
15 слогов				XXIV.5.2	2-2-2-2-2-
				XXIV.5.3	2-2-2-2-2-
				XXIV.5.4	2-2-2-2-2-
5 уд.	VII.1.2	2-3-1-1-2-1		XXIV.5.5	2-2-2-2-2-
	VII.2.1	2-1-1-3-3-		XXIV.5.6	2-2-2-2-2-
	VII.2.2	2-1-1-3-3-		XXIV.5.7	2-2-2-2-2-
	VII.3.1	-3-1-3-3-		XXIV.5.8	2-2-2-2-2-
	VII.3.2	2-1-1-3-3-			

	XXIV.6.1	2-2-2-2-2-	6 СЛОГОВ		
	XXIV.6.2	2-2-2-2-2-			
	XXIV.6.3	2-2-2-2-2-	2 уд.	XXXII.1.2	1-3-
	XXIV.6.4	2-2-2-2-2-		XXXII.1.4	1-3-
	XXIV.6.5	2-2-2-2-2-		XXXII.2.2	1-3-
	XXIV.6.6	2-2-2-2-2-		XXXII.2.4	1-3-
	XXIV.6.7	2-2-2-2-2-		XXXII.3.2	1-3-
	XXIV.6.8	2-2-2-2-2-		XXXII.3.4	1-3-
	XXVIII.1.2	1-2-2-2-2-1		XXXII.4.2	3-1-
	XXVIII.1.4	1-2-2-2-2-1		XLVIII.1.4	2-2-
	XXVIII.2.2	1-2-2-2-2-1	XLVIII.1.6	2-2-	
	XXVIII.2.4	1-2-2-2-2-1	XLVIII.1.8	2-2-	
	XXVIII.3.2	1-2-2-2-2-1	XLVIII.2.2	2-2-	
	XXVIII.3.4	1-2-2-2-2-1	XLVIII.2.4	2-2-	
	XXVIII.4.2	1-2-2-2-2-1	XLVIII.2.6	2-2-	
	XXVIII.4.4	1-2-2-2-2-1	XLVIII.2.8	2-2-	
	XXVIII.5.2	1-2-2-2-2-1	XLVIII.3.2	2-2-	
	XXVIII.5.4	1-2-2-2-2-1	XLVIII.3.4	2-2-	
	XXVIII.6.2	1-2-2-2-2-1	XLVIII.4.2	2-2-	
	XXVIII.6.4	1-2-2-2-2-1	XLVIII.4.4	2-2-	
	XXIX.2	2-2-2-2-2-	XLVIII.4.6	2-2-	
	XXXVIII.5	1-2-2-2-2-1	XLVIII.5.2	2-2-	
	XXXVIII.10	1-2-2-2-2-1	XLVIII.5.4	2-2-	
	XLIII.1.1	2-2-2-2-2-	XLVIII.5.6	2-2-	
	XLIII.1.4	2-2-2-2-2-	XLVIII.5.8	2-2-	
	XLIII.2.2	2-2-2-2-2-	XLVIII.6.2	2-2-	
	XLIII.2.4	2-2-2-2-2-	XLVIII.6.4	2-2-	
	XLIII.3.2	2-2-2-2-2-	XLVIII.6.6	2-2-	
	XLIII.3.4	2-2-2-2-2-	XLVIII.6.8	2-2-	
	XLIII.4.2	2-2-2-2-2-	XLVIII.7.2	2-2-	
	XLIII.4.4	2-2-2-2-2-	XLVIII.7.4	2-2-	
	XLV.1.1	2-2-2-2-2-	XLVIII.7.6	2-2-	
	XLV.1.4	2-2-2-2-2-	XLVIII.8.4	2-2-	
	XLV.3.1	2-2-2-2-2-	LV.6	2-2-	
	XLV.4.1	2-2-2-2-2-	LXXVI.1.4	1-3-	
	XLV.4.4	2-2-2-2-2-	LXXVI.1.8	1-3-	
	LV.7	1-2-2-2-2-1	LXXVI.2.4	1-3-	
	LXXIV.8	1-1-2-3-2-1	LXXVI.2.8	1-3-	
	LXXIV.21	1-2-2-2-2-1	LXXVI.3.4	3-1-	
	LXXXIII.1.1	2-1-3-2-2-	LXXVI.3.8	1-3-	
	LXXXIII.3.3	1-2-3-1-2-1	LXXVI.4.4	1-3-	
4 уд.	VII.1.1	2-3-3-3-	LXXVI.4.8	3-1-	
	VII.5.2	2-3-3-3-	LXXVII.2	1-3-	
буд.	XXIX.1	2-1-1-1-1-2-1	LXXVII.4	1-3-	
	XXIX.14	-2-3-2-2-	LXXVII.6	1-3-	
	XLV.2.1	-1-2-2-2-2-	LXXVII.10	1-3-	
	XLV.2.3	-1-2-2-2-2-	LXXVII.12	1-3-	
	LV.3	-2-2-1-2-2-	LXXVII.14	1-3-	
			LXXVII.16	1-3-	
	LXXVIII.1.2	1-3-	XLVII.2.7:	1-3-1-3-	

	LXXVIII.1.4	1-3-		<i>L.6:</i>	<i>1-2-2-2-1</i>
	LXXVIII.2.2	1-3-		<i>L.7:</i>	<i>2-2-1-2-1</i>
	LXXVIII.3.2	1-3-		<i>L.8:</i>	<i>2-2-1-2-1</i>
	LXXVIII.3.4	1-3-		<i>LI.2.3:</i>	<i>2-2-2-2-</i>
	LXXVIII.4.4	1-3-		<i>LXI.1.3:</i>	<i>1-1-1-3-2</i>
	LXXVIII.5.2	2-1-1		<i>LXX.1.3:</i>	<i>1-3-1-3-</i>
	LXXVIII.5.4	2-1-1		<i>LXX.2.1:</i>	<i>1-3-1-3-</i>
	LXXVIII.6.4	1-3-		<i>LXX.2.3:</i>	<i>1-3-1-3-</i>
3 уд.	XXXII.4.4	-2-1-		<i>LXX.3.1:</i>	<i>1-3-1-3-</i>
	XLVIII.3.6	-1-2-		<i>LXX.4.1:</i>	<i>2-2-2-2-</i>
	XLVIII.3.8	-1-2-		<i>LXXI.1.1:</i>	<i>2-2-2-2-</i>
	XLVIII.4.8	-1-2-		<i>LXXI.2.1:</i>	<i>1-1-3-2-1</i>
	XLVIII.7.8	-1-2-		<i>LXXI.2.2:</i>	<i>-1-3-3-1</i>
	XLVIII.8.2	-1-2-		<i>LXXI.3.1:</i>	<i>2-2-2-2-</i>
	LXXVII.8	1-1-1-		<i>LXXI.3.2:</i>	<i>1-2-2-2-1</i>
	LXXVIII.2.4	1-1-1-		<i>LXXIV.11:</i>	<i>2-2-2-2-</i>
	LXXVIII.4.2	1-1-1-		<i>LXXIV.14:</i>	<i>-2-1-3-2</i>
	LXXVIII.6.2	1-1-1-		<i>LXXX.1.1:</i>	<i>1-1-3-3-</i>
12 слогов				<i>LXXX.1.4:</i>	<i>1-3-1-3-</i>
				<i>LXXX.2.1:</i>	<i>1-3-1-3-</i>
				<i>LXXX.2.4:</i>	<i>1-3-1-3-</i>
4 уд.	X.1.1:	2-2-2-2-		<i>LXXX.3.2:</i>	<i>1-1-3-3-</i>
	X.4.1:	2-2-2-2-		<i>LXXX.3.3:</i>	<i>1-1-3-3-</i>
	XVIII.2.1:	2-2-2-2-		<i>LXXXIII.1.2:</i>	<i>1-2-2-2-1</i>
	XVIII.2.3:	2-2-2-2-		<i>LXXXIII.4.3:</i>	<i>2-2-2-2-</i>
	XVIII.3.3:	2-2-2-2-	5 уд.	<i>XLVII.1.1:</i>	<i>3-1-1-1-1-</i>
	XVIII.4.3:	2-2-2-2-		<i>XLVII.2.3:</i>	<i>1-3-1-1-1-</i>
	XIX.4.2:	1-1-2-4-		<i>LXI.1.2:</i>	<i>1-1-1-1-1-2</i>
	XXVII.1.1:	2-2-2-2-		<i>LXX.1.1:</i>	<i>1-1-3-1-1-</i>
	XXVII.1.4:	2-2-2-2-		<i>LXX.3.3:</i>	<i>3-1-1-1-1-</i>
	XXVII.1.5:	2-2-2-2-		<i>LXX.4.3:</i>	<i>1-3-1-1-1-</i>
	XXVII.2.1:	2-2-2-2-		<i>LXXIV.18:</i>	<i>-1-2-3-2-</i>
	XXVII.2.2:	2-2-2-2-		<i>LXXIV.19:</i>	<i>1-1-1-1-2-1</i>
	XXVII.2.4:	2-2-2-2-	3 уд.	<i>LXXIV.12:</i>	<i>4-1-3-1</i>
	XXVII.2.5:	2-2-2-2-	6 уд.	<i>LXXXIII.3.1:</i>	<i>1-2- -1-2-1</i>
	XXVII.3.1:	2-2-2-2-	16 слогов		
	XXVII.3.2:	2-2-2-2-			
	XXVII.3.4:	2-2-2-2-			
	XXVII.3.5:	2-2-2-2-	5 уд.	<i>XIX.1.3:</i>	<i>2-2-2-2-2-1</i>
	XXVII.3.6:	2-2-2-2-		<i>XIX.2.1:</i>	<i>2-2-2-2-2-1</i>
	XXVII.4.1:	2-2-2-2-		<i>XIX.2.3:</i>	<i>2-2-2-2-2-1</i>
	XXVII.4.2:	2-2-2-2-		<i>XIX.3.1:</i>	<i>2-2-2-2-2-1</i>
	XXVII.4.4:	2-2-2-2-		<i>XIX.3.3:</i>	<i>2-2-2-2-2-1</i>
	XXVII.4.5:	2-2-2-2-		<i>XIX.4.1:</i>	<i>2-2-2-2-2-1</i>
	XLVII.1.3:	1-1-3-3-		<i>XLIII.1.2:</i>	<i>2-2-2-2-2-1</i>
	XLVII.1.5:	3-1-1-3-		<i>XLIII.1.3:</i>	<i>2-2-2-2-2-1</i>
	XLVII.1.7:	1-3-1-3-		<i>XLIII.2.1:</i>	<i>2-2-2-2-2-1</i>
	XLVII.2.1:	1-3-1-3-		<i>XLIII.2.3:</i>	<i>2-2-2-2-2-1</i>
	XLVII.2.5:	1-3-1-3-		<i>XLIII.3.1:</i>	<i>2-2-2-2-2-1</i>
	XLIII.3.3:	2-2-2-2-2-1		<i>XXVII.2.6:</i>	<i>2-2-2-</i>

					2-1
	XLIII.4.1:	2-2-2-2-2-1		XXVII.3.3:	2-2-2-2-1
	XLIII.4.3:	2-2-2-2-2-1		XXVII.4.3:	2-2-2-2-1
	XLV.1.2:	2-2-2-2-2-1		XXVII.4.6:	2-2-2-2-1
	XLV.1.3:	2-2-2-2-2-1		XXIX.13:	2-3-1-2-1
	XLV.2.2:	2-2-2-2-2-1		XXXIX.3.3:	2-2-2-2-1
	XLV.2.4:	2-2-2-2-2-1		XLVII.1.6:	1-3-1-3-1
	XLV.3.2:	2-2-2-2-2-1		XLVII.1.8:	1-3-1-3-1
	XLV.3.4:	2-2-2-2-2-1		XLVII.2.4:	1-1-5-1-1
	XLV.4.2:	2-2-2-2-2-1		XLVII.2.6:	1-3-3-1-1
	XLV.4.3:	2-2-2-2-2-1		L.II:	2-2-2-2-1
	LXXXI.1.2:	2-2-2-2-2-1		LV.I:	1-2-3-2-1
	LXXXI.1.3:	2-2-2-2-2-1		LXX.1.2:	1-3-1-3-1
	LXXXI.2.1:	2-2-2-2-2-1		LXX.1.4:	1-3-3-1-1
	LXXXI.2.2:	2-2-2-2-2-1		LXX.2.2:	1-3-1-3-1
	LXXXI.2.3:	2-2-2-2-2-1		LXX.2.4:	1-3-3-1-1
	LXXXI.2.4:	2-1-3-2-2-1		LXX.3.2:	1-3-1-3-1
	LXXXI.3.1:	2-2-2-2-2-1		LXX.4.4:	3-1-1-3-1
	LXXXI.3.2:	2-2-2-2-2-1		LXXI.4.4:	1-4-1-1-2
	LXXXI.3.4:	2-2-2-2-2-1		LXXX.1.3:	1-3-1-3-1
	LXXXI.4.1:	2-2-2-2-2-1		LXXX.2.3:	1-3-3-1-1
	LXXXI.4.2:	2-2-2-2-2-1		LXXX.3.4:	1-1-3-3-1
	LXXXI.4.3:	2-2-2-2-2-1		LXXXIII.3.4:	1-1-4-1-2
	LXXXI.4.4:	2-2-2-2-2-1	5 уд.	XXX.2:	1-1-1-2-2-1
	LXXXI.5.1:	2-2-2-2-2-1		XLVII.1.2:	1-1-1-1-3-1
	LXXXI.5.2:	2-2-2-2-2-1		XLVII.1.4:	1-3-1-1-1-1
	LXXXI.5.3:	2-2-2-2-2-1		XLVII.2.2:	1-3-1-1-1-1
	LXXXI.5.4:	2-2-2-2-2-1		XLVII.2.8:	1-3-1-1-1-1
	LXXXIII.1.3:	1-2-2-3-2-1		L.2:	-2-2-2-2-
	LXXXIII.2.1:	2-2-2-2-2-1		LXX.4.2:	1-3-1-1-1-1
6 уд.	XXIX.7:	-1-2-2-2-2-1		LXXIV.13	-2-1-2-1-2
	XXIX.II:	1-1-3-1-1-2-1		LXXX.1.2:	1-3-1-1-1-1
	XXX.II:	2-1-2-1-1-2-1		LXXX.2.2:	3-1-1-2- -1
	L.13:	1-2-2-2- -2-1		LXXX.3.1:	3-1-1-1-1-1
	LV.8:	1-2-2-1-2-1-1	3 уд.	LXX.3.4:	3-3-3-1
	LXXIV.2:	-2-2-1-2-2-1	7 слогов		
	LXXIV.6:	1-2-1-2-1-2-1			
	LXXXI.1.1:	-1-2-2-2-2-1			
	LXXXI.1.4:	-1-2-2-2-2-1	2 уд.	XXXIX.3.2:	3-2-
	LXXXI.3.3:	-1-2-2-2-2-1		XLVIII.1.1:	2-2-1
	LXXXIII.2.2:	-2-2-2-2-2-		XLVIII.1.3:	2-2-1
3 уд.	L.15:	2-5-4-2		XLVIII.1.7:	2-2-1
4 уд.	XIX.4.3:	2-2-2-2-4		XLVIII.2.1:	2-2-1
13 слогов				XLVIII.2.3:	2-2-1
				XLVIII.2.5:	2-2-1
				XLVIII.2.7:	2-2-1
4 уд.	XXVII.1.2:	2-2-2-2-1		XLVIII.3.1:	2-2-1
	XXVII.1.3:	2-2-2-2-1		XLVIII.3.7:	2-2-1
	XXVII.1.6:	2-2-2-2-1		XLVIII.4.1:	2-2-1
	XXVII.2.3:	2-2-2-2-1		XLVIII.4.3:	2-2-1

	XLVIII.4.7:	2-2-1	1 уд.	I.4.8:	1-2
	XLVIII.5.1:	2-2-1		I.5.8:	3-
	XLVIII.5.3:	2-2-1		I.6.8:	3-
	XLVIII.5.5:	2-2-1		I.8.8:	3-
	XLVIII.5.7:	2-2-1		LXXXIII.3.5:	2-1
	XLVIII.6.1:	2-2-1	17 слогов		
	XLVIII.6.3:	2-2-1			
	XLVIII.6.5:	2-2-1			
	XLVIII.6.7:	2-2-1	6 уд.	XXIX.10:	1-2-2-2-2-2-
	XLVIII.7.3:	2-2-1		XXXVIII.6:	1-2-2-1-2-2-1
	XLVIII.8.1:	2-2-1		L.1:	2-1-2-1-2-2-1
	XLVIII.8.3:	2-2-1		LV.2:	1-1-2-2-2-2-1
3 уд.	XLVIII.1.5:	-1-2-1		LXXIV.3:	1-2-2-2-2-2-
	XLVIII.3.3:	-1-2-1		LXXIV.7:	1-2-2-2-2-2-
	XLVIII.3.5:	-1-2-1		LXXXIII.4.1:	1-1-2-2-2-2-1
	XLVIII.4.5:	-1-2-1		LXXXIII.4.2:	1-1-2-2-2-2-1
	XLVIII.7.1:	-1-2-1	7 уд.	XXX.9:	2-2-1-1-1-1-1-1
	XLVIII.7.5:	-1-2-1		LXXIV.4:	1-2--2-2-1-1-1
	XLVIII.7.7:	-1-2-1	5 слогов		
	LXXV.2.4:	-2-1-1			
14 слогов					
				VI.3.4:	-2-1
5 уд.	VII.4.1:	2-3--1-3-		VI.4.4:	-2-1
	XXVIII.1.1:	1-2-2-2-2-		XXIX.8:	1-2-
	XXVIII.1.3:	1-2-2-2-2-		XXXVIII.7:	1-1-1
	XXVIII.2.1:	1-2-2-2-2-		LV.10:	1-2-
	XXVIII.2.3:	1-2-2-2-2-		LXXIX.8.1:	1-1-1
	XXVIII.3.1:	1-2-2-2-2-	1 уд.	VI.2.4:	3-1
	XXVIII.3.3:	1-2-2-2-2-	18 слогов		
	XXVIII.4.1:	1-2-2-2-2-			
	XXVIII.4.3:	1-2-2-2-2-			
	XXVIII.5.1:	1-2-2-2-2-	7 уд.	XXIX.4:	-1-2-2-1-2-2-1
	XXVIII.5.3:	1-2-2-2-2-		L.10:	1-1-1-2-1-2-2-1
	XXVIII.6.1:	1-2-2-2-2-	6 уд.	XXXVIII.2:	1-2-2-2-2-2-1
	XXVIII.6.4:	1-2-2-2-2-		LV.9:	1-2-2-2-2-2-1
	XXX.3:	2-2-1-2-1-1	9 уд.	XXX.7:	1-1-2-2-2-1-2-1-2-
	XXXVIII.8:	1-2-1-2-2-1	19 слогов		
	XLV.3.3:	1-2-2-2-2-			
4 уд.	LV.4:	2-2-3-2-1			
	LXXXIII.3.2:	4-2-2-1-1	6 уд.	XXX.1:	1-2-1-4-2-1-2
4 слога				XXX.6:	2-1-3-2-2-2-1
				XXX.10:	1-2-2-1-3-2-2
			7 уд.	LXXIV.1:	1-2-1-2-2-1-2-1
2 уд.	I.1.8:	1-1-		LXXIV.9:	1-1-2-2-2-1-1-2
	I.2.8:	1-1-	20 слогов		
	I.3.8:	1-1-			
	I.7.8:	1-1-			
	I.9.8:	1-1-	7 уд.	XXX.4:	2-2-2-2-2-1-2-
	XXXIX.3.4:	1-1-		XXX.5:	2-3-1-2-1-2-2-

	<i>XXX.12: 2-</i>	<i>1-1-2-1-1-1-2-1</i>
	<i>XXXVIII.9:</i>	<i>1-2-2-2-2-2-2-</i>
8 уд.	<i>XXIX.5:</i>	<i>1-2- -1-1-2-2-2-</i> <i>1</i>
7 слогов		
3 уд.	<i>IX.1.2:</i>	<i>1-1-1-1</i>
	<i>IX.1.4:</i>	<i>1-1-2-</i>
2 уд.	<i>IX.3.4:</i>	<i>3-2-</i>
23 слога		
7 уд.	<i>XXIX.6:</i>	<i>3-2-2-2-2-2-2-1</i>
	<i>XXX.8:</i>	<i>1-1-3-3-1-3-3-1</i>
2 слога		
1 уд.	<i>L.14:</i>	<i>1-</i>
22 слога		
8 уд.	<i>LV.5:</i>	<i>1-2-2- -2-2-2-2-</i> <i>1</i>
24 слога		
8 уд.	<i>L.4:</i>	<i>1-2-2-2-2-2-2-2-1</i>
25 слогов		
9 уд.	<i>XXXVIII.4</i>	<i>1-1-2-1-2-2-2-2-2-1</i>