

Е.М. Князева (ИЯз РАН)

E.M. Knâzeva (Institute of Linguistic, Russian Academy of Sciences)

**Авторский орфоэпический выбор как языковой фактор актуализации ритма
в звучащем стихотворном тексте ¹**

**Author's orthoepic choice as a linguistic factor of rhythm actualization
in a recited poetic text**

Аннотация

В статье раскрывается один из языковых факторов актуализации ритма в звучащем стихотворном тексте — авторский орфоэпический выбор. В качестве возможных причин его структурно-семантической мотивированности в тексте выделяются три: метрическая заданность, требование рифмы и дополнительные экстралингвистические факторы.

This paper focuses on one of the linguistic factors of rhythmic actualization in a recited poetic text, namely on the author's orthoepic choice. Three main possible reasons are indicated as its structural and semantic motivation in the text: metric scheme, rhyme demand and additional extralinguistic factors.

Ключевые слова:

авторский орфоэпический выбор, звучащий стихотворный текст, актуализация ритма, структурно-семантическая мотивированность

author's orthoepic choice, recited poetic text, rhythm actualization, structural and semantic motivation

В последнее время в России наблюдается возрастание интереса к звучащему сти-
ху, как со стороны его практиков (самих поэтов), так и со стороны теоретиков (филоло-

¹ Работа выполнена при финансовой поддержке Министерства образования и науки РФ в рамках гранта Президента РФ для государственной поддержки ведущих научных школ РФ, проект № НШ-1140.2012.6 «Образы языка в лингвистике начала XXI века» (рук. В.З. Демьянков).

гов, культурологов, искусствоведов, театроведов и др.). Свидетельством первого являются масштабные биеннале поэзии, проводимые регулярно, начиная с 1999 г., а также многочисленные поэтические фестивали и вечера, свидетельством второго — интерес ученых к проблеме «живого слова». Знаменательно, что 12—14 апреля 2012 г. в Институте языкознания РАН при участии факультета психологи МГУ прошла конференция «Живое слово: Логос-Голос-Движение». Две секции конференции были приурочены к 130-летию основателя Института живого слова В.Н.Всеволодского-Гернгросса и 120-летию создателя фонетического кабинета того же института С.И. Бернштейна. Помимо научных конференций издаются книги, посвященные исследованию «живого слова» [3; 22], а также аудиосборники и книги с записями авторского исполнения стихов [12; 14; 28].

Несмотря на возрастающий интерес к звучащему стихотворному тексту, до сих пор не сформулировано общей теории декламации (и, в частности, теории звучащего стиха), над созданием которой почти сто лет назад трудилась группа ученых в Институте живого слова в Петрограде. Ее основу составили представители ОПОЯЗа². Значимую роль в научной деятельности этой группы сыграл С.И. Бернштейн. Лингвистические исследования в области теории звучащего стиха в силу объективных обстоятельств имели возможность активно вестись всего около пяти лет, ровно столько просуществовал Институт живого слова (1918—1923). Но и за это время С.И. Бернштейну³, Б.М. Эйхенбауму, В.Н. Всеволодскому-Гернгроссу, Ю.Н. Тынянову, О.М. Брику, В.М. Жирмунскому, Е.Д. Поливанову, Л.П. Якубинскому и другим исследователям удалось высказать немало идей, многие из которых получили свое развитие в дальнейшем. В связи с лингвистическим исследованием звучащего стиха нам бы хотелось заострить внимание на идеях С.И. Бернштейна.

² ОПОЯЗ — Общество изучения теории поэтического языка.

³ Нельзя не отметить, что С.И. Бернштейн создал уникальную фонотеку записей авторского чтения стихов поэтами начала 20 века, благодаря которой мы имеем возможность узнать, каким был голос и чтение А. Блока, А. Ахматовой, А. Белого, С. Есенина и мн.др. поэтов начала и середины XX века. Подробнее о коллекции С.И. Бернштейна и её судьбе см. [13].

Выделим главные теоретические положения С.И.Бернштейна в области изучения звучащего стиха (стихотворного текста), которые стали для нас опорой в исследовании ритмики звучащего стихотворного текста (лингвистический аспект).

1. Бернштейн ввел в отношении стиха понятие «декламационное явление», т.е. факт озвучивания стиха, что дало возможность рассматривать звучащий стихотворный текст в качестве объекта исследования, в том числе и лингвистического.

2. Он выделил два типа поэтического творчества (или два типа поэтов): «декламативный» (предполагает четкое представление о материальном звучании стиха) и «недекламативный» (представление о материальном звучании стихов отсутствует). Это позволило говорить о декламативной и недекламативной тенденциях в поэтическом языке, а, следовательно, о необходимости различать в стихах, с одной стороны, элементы языковой системы, а с другой — их материальное воплощение (актуализацию). Как справедливо отмечает П. Бранг, это также означает, что «поэтика, как теория словесного искусства, нуждается не только в «дескриптивной, функционально ориентированной теории стиха», но и в «дескриптивной, функционально ориентированной *теории звучащего стиха*», т.е. в «теории декламации» [3, 35].

3. По мнению С.И. Бернштейна, метрическое строение стихотворения не всегда определяет ритмику декламационную.

4. С.И. Бернштейн полагал, что «закон исполнения» в стихотворном тексте не заложен⁴. Правильно говорить об интерпретациях (вариантах) одного и того же струк-

⁴ Отметим, что эта точка зрения С.И. Бернштейна противоположна взглядам Э. Сиверса (Ed. Sievers), который впервые начал исследования звучащего стиха в Германии и заложил целое направление в западной лингвистике — «слуховую филологию» (Ohrenphologie), явившуюся альтернативой «зрительной», или «глазной», филологии. В основе данного акустического подхода в изучении стиха лежал «слуховой анализ» и «метод массовой реакции». В России «слуховую филологию» называли «произносительно-слуховой филологией», а также «филологией произношения и слуха».

В своих исследованиях Э. Сиверс и его последователи опирались на положение о том, что в поэтическом тексте уже заложены формы звучания, из структуры текста можно выделить элементы его произнесения, поэтому каждое стихотворение может иметь лишь одно правильное, соответствующее его структуре звуковое воплощение. Основы своего подхода Э. Сиверс изложил в труде [29], куда вошли его статьи 1893—1908 гг. На русском языке суть подхода Э. Сиверса в начале 20 века была изложена Н.А. Коварским (подробное изложение) [10, 26—44], В.Б. Шкловским (крат-

турно-семантического единства (произведения) во время исполнения в пределах заданного автором посредством языковой системы инварианта. Задача исполнителя (декламатора) — сделать выбор в пределах имеющихся языковых средств. Так, С.И. Бернштейн писал: «Для всякого стихотворения мыслим целый ряд несовпадающих между собой и в то же время эстетически законных интерпретаций. Произведение поэта лишь обуславливает известный замкнутый круг декламационных возможностей. Декламатор, если он хочет переступить законные границы своего искусства — искусства принципиально опосредованного, интерпретаторского, — должен, путем *специального анализа* (выделено нами — Е.К.), хотя бы интуитивно, уяснить себе эти возможности и в пределах их круга осуществить свой выбор»⁵ [2, 40].

Чтобы иметь возможность осуществлять «*специальный анализ*», о котором писал С.И. Бернштейн, не только интуитивно, но и со знанием особенностей декламационной практики, интерпретатору (исполнителю) могла бы помочь теория звучащего стихотворного текста, которая в научном мире пока целостно не представлена, о чем с некоторым сожалением пишет П. Бранг: «Вопросы устного бытования поэтического текста играют в литературоведческих исследованиях, причем не только в славистике, но и в других областях филологии, исчезающе малую роль» [3, 18]⁶. Стоит добавить, что в лингвистических исследованиях устная реализация стихотворного текста становится предметом исследования, пожалуй, еще реже, чем в литературоведческих⁷.

В рамках разработки ритмики общей теории звучащего стихотворного текста, как формы устного бытования стиха, особую актуальность представляет анализ лингвистических факторов актуализации ритма стиха при авторском исполнении. Во время исполнения (актуализации) чтецом написанного текста возможны ритмические изменения на словесном (акцентном) уровне, обусловленные языковыми факторами, задачу выявления ко-

кое изложение) [23, 87—94], а также Р.В. Шульце [24]. Сходную Э. Сиверсу концепцию выдвинул чуть позже Роберт Бёрингер (Robert Böhlinger) в своей статье «О произнесении стихов» [27].

⁵ Подробнее об исследованиях С.И. Бернштейна в области теории декламации см. [3].

⁶ См. подробнее об истории декламации, современной ситуации по разработке теории декламации в России, а также об актуальных научных задачах в этом направлении в [3].

⁷ Из современных работ по звучащему стихотворному тексту см., например, [6; 7; 26, 609—621] и др.

торых мы и поставили перед собой. Прежде чем перейти к описанию результатов нашего исследования, поясним некоторые ключевые термины, которыми мы оперируем.

Под *звучащим текстом*⁸ мы, вслед за Г.Н. Ивановой-Лукьяновой, понимаем любой текст, прочитанный или произнесенный вслух, в противоположность незвучащему (печатному, написанному, представленному в письменном виде) тексту [7, 168].

В качестве «рабочего» определения *ритма стиха* мы опираемся на традиционное («узкое») стиховедческое определение ритма как отклонения от метрической схемы (сетки)⁹.

С целью выявления языковых факторов ритмических изменений в звучащем стихотворном тексте в сравнении с письменным, нами была разработана процедура сравнительного анализа этих двух видов текста. За основу анализа были взяты стиховедческий метрико-ритмический анализ¹⁰, слуховой анализ ритма звучащего стихотворного текста с использованием в целях верификации компьютерной системы анализа устной речи Speech Analyzer (версия 3.0.1), а также лингвопоэтический анализ [11; 21; 1]. Для анализа был отобран корпус из 150 стихов силлабо-тонической системы стихосложения в авторском исполнении десяти поэтов (Арсений Тарковский, Бахыт Кенжеев, Инна Лиснянская, Светлана Кекова, Олег Чухонцев, Александр Кушнер, Анатолий Найман, Юрий Кублановский, Сергей Гандлевский, Виктор Куллэ)¹¹.

⁸ Стоит отметить, что не все исследователи под звучащим текстом имеют в виду текст, «прочитанный или произнесенный вслух», т.е. «эксплицитное» (акустическое) звучание стиха. Некоторые исследователи (например, Б.М. Эйхенбаум и др.) под звучащим стихом понимали «имплицитное» звучание, т.е. не явленное акустически, но слышимое при чтении про себя. Подробнее о различных типологиях звучащего текста (главным образом, в работах иностранных исследователей) см. в обзоре [20, 151—172].

⁹ В силу поставленных в нашем исследовании задач, мы вынуждены ограничиться указанным выше определением ритма, поскольку рассматриваем ритм лишь на одном из возможных языковых уровней ритма — на слововом (или, по некоторым классификациям, на акцентном). Однако мы безусловно принимаем во внимание тот факт, что текст стиха выткан целой иерархией ритмов, которые в процессе озвучивания или прочтения многопланово взаимодействуют, накладываясь друг на друга, образуя «полиритмию» (термин Е.Г. Эткинда, по аналогии с музыкой). Основные существующие классификации ритмов представлены в статье Е.Г. Эткинда [25, 85].

¹⁰ Основные правила ударности в метрико-ритмическом анализе, на которые мы опирались, см. в «Статьях о лингвистике стиха» М.Л. Гаспарова и Т.В. Скулачевой [4, 186].

¹¹ В качестве материальных носителей записей стихов мы использовали архивные аудиодиски с авторским исполнением стихов, изданные в рамках проекта Павла Крючкова «Звучащая поэзия» при поддержке журнала «Новый Мир» в 2003—2005 гг. [12]. Мы благодарим руководителя проекта Павла Крючкова за любезно предоставленные нам диски, ставшие для нас ценным исследовательским материалом.

В результате проведенного сравнительного анализа письменного текста и того же стихотворного произведения, озвученного автором, удалось выделить несколько языковых факторов актуализации ритма, одним из которых является **авторский орфоэпический выбор** — это те случаи, когда при авторском исполнении стихотворного текста происходит нарушение принятых норм ударности, закрепленных в орфоэпических словарях. Приведем несколько примеров и попытаемся выявить структурно-семантическую мотивированность данных нарушений.

Пример 1. В авторском исполнении стихотворения А. Тарковского «Первые свидания» в строке *Пред нами расступались как миражи* автор делает орфоэпический выбор на *миражи*, ударяя второй слог, вопреки, казалось бы, существующим нормам.

Если проанализировать ритмику печатного текста, сравнив ее с ритмикой текста, озвученного автором, можно заметить, что авторский орфоэпический выбор меняет ритмику строки, и таким образом заложенный в печатном тексте инвариант ритма получает одну из своих возможных актуализаций. Для сравнения можно отобразить это схематически на двух строках. Верхняя строка — схема традиционного стиховедческого метрико-ритмического анализа печатного текста (МРА), нижняя строка — схема слухового анализа ритма звучащего стихотворного текста. Сопоставление двух строк помогает увидеть, что в звучащем стихотворном тексте при авторской переракцентуации исчезает хореическая стопа, стопа пиррихия заменяется ямбической стопой, а на конце строки появляется мужское окончание:

Пр.1: А. Тарковский «Первые свидания»

Пред нами расступались как миражи ...

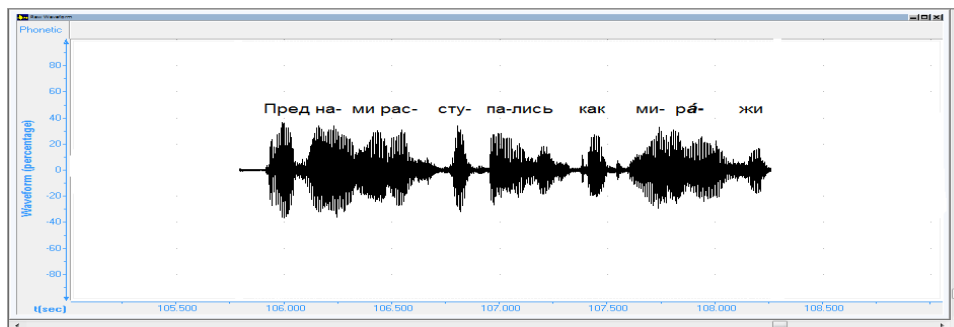
_ | _ _ _ | _ _ ■ | (МРА): Я+П+Я+П+П+Х

_ | _ _ _ | _ _ ■ | (САР): Я+П+Я+П+**Я**+ **м**

Во всех случаях подобного сравнения ритмики печатного и звучащего стихотворного текстов результаты слухового анализа ритма можно верифицировать с помощью современной компьютерной программы анализа звучащей речи Speech Analyzer, основыв-

ваясь на фонетических параметрах ударности, выделяемых в фонетике ¹². Приведем осциллограмму к рассматриваемому примеру, подтверждающую данные слухового анализа ритма:

Осциллограмма (А. Тарковский «Первые свидания»).



На осциллограмме по параметру *длительности (долготы звучания)* ударного слога видно, что ударность в слове *мира́жи* действительно приходится на *ра́* (время звучания ударного слога *ра́* примерно в 2 раза (0,31 с.) дольше, чем звучание предударных и заударных слогов (0,12—0,17 с.)).

Итак, зафиксировав случай неконвенционального орфоэпического словоупотребления существительного *миражи* во множественном числе, постараемся предположить, чем это могло быть мотивировано. На наш взгляд, можно предложить три возможных объяснения для подобных случаев авторского орфоэпического выбора.

Во-первых, это стремление автора к сохранению метрической заданности стихотворного текста, удерживаемой самим языком. В приведенном примере это — сохранение метрической сетки 5-стопного ямба.

Во-вторых, в некоторых случаях смещение орфоэпической акцентуации может быть также связано с необходимостью сохранения канвы внутренней рифмы. Проанализируем рассматриваемый пример в контексте хотя бы самых ближайших к ней строк:

Пример1: А. Тарковский «Первые свидания»

Нас повело неведомо куда.

Пред нами расступались, как *мира́*жи,

¹² Традиционно принято выделять четыре фонетических параметра ударности: 1) интенсивность 2) длительность 3) повышение частоты основного тона 4) тембр гласного. См., например [8, 159].

Построенные чудом города

Мы видим, как настойчиво повторяются слоги на —а в словоформах «нас», «куда», «нами», «расстунались», «города». В таком окружении и авторский орфоэпический выбор «миражи» становится семантически мотивированным — призрачность рассеивающихся («расступающихся») миражей как будто утверждает себя через настойчивое повторение «-да» в окончаниях первой и третьих строк приведенного фрагмента стихотворного текста.

В-третьих, каждый отдельный случай авторского орфоэпического выбора можно интерпретировать помимо языковых, также и экстралингвистическими факторами, связанными с жизнью и деятельностью самого исполнителя, например, его образованием, диалектными особенностями, эстетическим вкусом и т.п.

Интересен в связи с этим эксперимент, проведенный нами в Санкт-Петербургском Интерьерном театре с целью сравнения актерского и авторского прочтений стихотворений А. Тарковского. Трём актёрам было предложено прочесть без предварительной подготовки стихотворение А. Тарковского «Первые свидания». Двое из них, не будучи носителями каких-либо диалектов, а, напротив, обученные в Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, которую они окончили, грамотному русскому произношению, прочли эту строку также, как и автор, — «миражи», объяснив это тем, что «по-другому и не прочесть, ритм нарушится» (имея в виду, очевидно, метрическую заданность). Третий же актер предпочел прочесть это же стихотворение, соблюдая орфоэпическую норму, нарушив метрическую сетку. Он пояснил, что прочесть «миражи» у него «язык не поворачивается»¹³.

Стоит отметить, что хотя традиционные орфоэпические словари [16] и допускают в качестве нормы употребления форму «миража» в родительном падеже, мы не находим в них отметок об ударении сущ. миражи во мн.ч. в качестве нормы. Однако в современном словаре ударений русского языка И.Л.Резниченко [17] мы встречаем в качестве возможных словоупотреблений две формы мн. числа: миражи и миражи. Интересно, что в

¹³ Подробнее об этом эксперименте см. [9, 320—334].

качестве иллюстрации последней формы словоупотребления автор приводит отрывок из стихотворения Н.С. Гумилева «Сахара»:

Всюду башни, дворцы из порфировых скал,
Вкруг фонтаны и пальмы на страже,
Это солнце на глади воздушных зеркал
Пишет кистью лучистой *ми^ражи*.

Это позволяет сделать предположение о том, что, возможно, через стихотворные тексты в современный русский язык стали привноситься в качестве допустимых те формы словоупотребления, которые ранее считались ненормированными.

Пример 2. Приведем еще один пример авторского орфоэпического выбора уже из современной поэзии. Б. Кенжеев в стихотворении «Должно быть, я был от рождения лох...» в строке *Ехидный Лерм^онтов, прижимистый Фет* делает непривычное ударение в известной фамилии великого Лёрмонтова¹⁴. При этом, если мы проведем сравнительный анализ печатного текста и того же текста, озвученного автором, становится очевидным, что меняется ритмическая организация строки. Так же, как и в первом приведенном выше примере, в авторском произнесении стихотворного текста сохраняется метрическая заданность всего стихотворения (4-стопный амфибрахий).

Пример 2: Б. Кенжеев «Должно быть, я был от рождения лох...»

Ехидный Лерм^онтов, прижимистый Фет

_ | _ | ■ | _ | _ | _ | (МРА: Амф+Дак+Амф+Амф)

_ | _ | ■ | _ | _ | _ | (SAP: Амф+Амф+Амф+Амф)

Приведенное неконвенциональное употребление Лерм^онтов может быть объяснено не только сохранением метрической заданности, но также и «звуковой инструментальной» всего стихотворения, сквозной внутренней рифмой на — *от(д)* — *то* (ср. с Лерм^о(н)т^ов):

¹⁴ Отметим, что Лёрмонтов (с ударением на первый слог) является принятым употреблением и в поэтической речи самих поэтов. Об этом свидетельствуют данные словаря «Собственное имя в русской поэзии XX века: Словарь личных имен» [4].

Пример 2: Б. Кенжеев «Должно быть, я был от рождения лох...»

Но где генералы отважные от
русской словесности? Где вы, и кто вам
в чистилище, там, где и дрозд не поет,
ночное чело увенчает сосновым
венком? Никаких золотых эполет.
Убогий народ — сочинители эти.
Ехидный *Лермонтов*, прижимистый Фет

В связи с данным орфоэпическим выбором автора представляет интерес происхождение фамилии Лермонтов в России. В словаре «Русские фамилии» [18, 270] фамилия Лермонтов обозначена как самая прославленная в России фамилия шотландского происхождения. Джордж Лермонт (George Learmont), наемный солдат, служивший в польской армии, попав в русский плен в 1613 г., остался в России и положил начало роду великого русского поэта М.Ю.Лермонтова (1814—1841). При таких истоках происхождения ударение должно было бы падать на последний слог — *Learmont*, и, с этих позиций, ударение *Лермонтов* — исторически верно. Так, мы можем наблюдать, как авторский орфоэпический выбор в пользу метрического задания способен напомнить об истоках происхождения лексики.

Пример 3. В авторском прочтении стихотворения А. Кушнера «Обратясь к романтической ветке...» в строке *На корабль трехмачтовый взбегать* мы вновь встречаем ненормированное ударение в существительном *трехмачтовый*. В орфоэпическом словаре под ред. Р.И. Аванесова [15] норма ударения обозначена на втором слоге — *трехмачтовый*, а форма *трехмачтовый* обозначена пометкой «! не рек.» (т.е. как не рекомендуемое употребление). Авторский орфоэпический выбор в пользу *трехмачтовый* вновь служит сохранению метрической заданности всего стихотворного текста (3-стопный анапест), а вместе с тем и единству внутренней рифмы на —*о*:

Пример 3: А. Кушнер «Обратясь к романтической ветке...»

На корабль *трехмачтѳвый* взбегать

__ | █ | __ | (МРА: Анп+Амф+Анп)

__ | █ | __ | (САР: Анп+Анп+Анп)

Нельзя в связи с этим случаем не вспомнить еще один пример употребления *трехмачтѳвый* в «Сценах из Фауста» А.С. Пушкина, когда Мефистофель говорит:

Корабль испанский *трехмачтѳвый*,

Пристать в Голландию готовый:

На нем мерзавцев сотни три,

Две обезьяны, бочки злата,

Да груз богатый шоколата,

Да модная болезнь: она

Надавно вам подарена.

И в этом примере метрическая схема 4-стопного ямба задает ударение на *трехмачтѳвый*. Нам сложно судить, куда пал бы авторский орфоэпический выбор А.С. Пушкина при озвучивании стихотворного текста, к сожалению, запись голоса во времена А.С. Пушкина еще не осуществлялась. Можно предположить, что и Пушкин тоже нарушил бы наши ставшие традиционными орфоэпические нормы, что оказалось бы вполне семантически и структурно мотивированным.

Случаев авторского орфоэпического выбора как фактора языкового средства актуализации ритма в звучащем стихотворном тексте немало. Объем статьи не позволяет нам подробно остановиться на каждом из них, поэтому мы лишь перечислим некоторые из примеров, чтобы далее перейти к выводам, сделанным на основе проанализированных явлений.

Пример 4: Б. Кенжеев «Я не любитель собственных творений...»

в окно, чтоб горло жгла *космогония*

_ | _ | _ | _ | █ | (МРА: Я+Я+Я+П+Х+м)

_ | _ | _ | _ | █ | (САР: Я+Я+Я+П+Я+м)

Традиционная орфоэпическая норма — *космогония* — нарушена. Авторский орфоэпический выбор (*космогония*) сделан в пользу метрического задания (выдержан 5-стопный ямб).

Пример 5: Б. Кенжеев «То зубы сжимал, то бежал от судьбы...»

На вахте венок, под сосной *барвинок*,

_ | _ _ | _ _ | _ **|** (МРА: Амф+Амф+Амф+X)

_ | _ _ | _ _ | _ **|** (САР: Амф+Амф+Амф+Амф)

Традиционная орфоэпическая норма — *барвиинок* — нарушена. Авторский орфоэпический выбор (*барвинок*) сделан в пользу метрического задания (выдержан 4-стопный амфибрахий).

Пр.6: А. Найман «Я прощаюсь с этим временем навек...»

Ваше имя *произнесенное* глухо

_ _ | _ _ _ **|** _ _ | _ (МРА: П+X+П+**Я**+П+X)

_ _ | _ _ _ **|** _ _ | _ (САР: П+X+П+**Х**+П+X)

Традиционная орфоэпическая норма — *произнесенное* — нарушена. Авторский орфоэпический выбор (*произнесенное*) сделан в пользу метрического задания (выдержан 6-стопный хорей).

Пример 7: А. Найман «Fuga et vita»

Я ничего не знаю *кроме*

_ _ _ | _ | _ **|** (МРА: П+Я+Я+Я+**м**)

_ _ _ | _ | _ **|** (САР: П+Я+Я+**П**+**Х**)

Традиционная орфоэпическая норма — *кроме* — нарушена. Авторский орфоэпический выбор (*кроме*) мотивирован не целью сохранения метрического задания (оно как раз нарушается), а перекрестной рифмой конца строк (*уме — кроме*).

Выводы:

1. Авторский орфоэпический выбор как языковой фактор актуализации ритма в звучащем стихотворном тексте может быть мотивирован следующими случаями:

Во-первых, стремлением сохранить метрическую заданность стихотворного текста, закреплённую языковыми средствами.

Во-вторых, необходимостью сохранения канвы внутренней или внешней рифмы.

В-третьих, существующими экстралингвистическими факторами, связанными с жизнью и деятельностью самого автора (его образованием, диалектными особенностями, эстетическим вкусом и т.п.). Для анализа подобных случаев необходимы как лингвистическая интерпретация, так и привлечение литературоведческих сведений.

2. Авторский орфоэпический выбор в некоторых случаях отсылает к истокам происхождения различных пластов лексики.

3. В результате специальных авторских словоупотреблений в современный русский язык привносятся в качестве допустимых те формы словоупотребления, которые ранее считались ненормированными (как, например, в словаре И.Л. Резниченко, в котором активно приводятся примеры из русской поэзии).

Литература

1. Азарова Н.М. Язык философии и язык поэзии — движение навстречу (грамматика, лексика, текст). М.: Логос / Гнозис, 2010.

2. Бернштейн С.И. Стих и декламация // Русская речь. Л., 1927.

3. Бранг П. Звучащее слово: Заметки по теории и истории декламационного искусства / Пер. с нем. М. Сокольской и П. Бранга. М.: Языки славянской культуры, 2010.

4. Гаспаров М.Л., Скулачева Т.В. Статьи о лингвистике стиха. М.: Языки славянской культуры, 2004.

5. Григорьев В.П., Колодяжная Л.И., Шестакова Л.Л. Собственное имя в русской поэзии XX века: Словарь личных имен. М., 2005.

6. Златоустова Л.В. Изучение звучащего стиха и художественной прозы инструментальными методами // Контекст 76. М., 1977.

7. Иванова-Лукьянова Г.Н. Культура устной и письменной речи: интонация, паузирование, логическое ударение, темп, ритм: Учебное пособие. 3-е изд. М.: Флинта, Наука, 2000.
8. Князев С.В., Пожарицкая С.К. Современный русский литературный язык: Фонетика, орфоэпия, графика и орфография: Учебное пособие для вузов. 2-е изд., переработ. и доп. М.: Академический Проект; Гаудеамус, 2011.
9. Князева Е.М. Особенности реализации ритма в звучащем стихотворном тексте (на примере авторского и актерского исполнений стихотворений Арсения Тарковского) // Под знаком «Мета». Материалы конференции «Языки и метаязыки в пространстве культуры» в Институте языкознания РАН 14—16 марта 2011 года / Под ред. Ю.С.Степанова, В.В.Фещенко, Е.М.Князевой, С.Ю.Бочавер. М. — Калуга: ИП Кошелёв А.Б. (Издательство «Эйдос»), 2011.
10. Коварский Н.А. Мелодика стиха // Поэтика. Т.4. Л.: АCADEM, 1928.
11. Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. М., 1986.
12. Крючков Павел, Королев Антон. Проект «Звучащая поэзия» (при поддержке журнала «Новый Мир»). Архивные аудиодиски: Инна Лиснянская «Пожар на болоте», Светлана Кекова «Сокровище этого дня», Олег Чухонцев «Кыё кыё», Александр Кушнер «Пластинка», Анатолий Найман «Мертвые кроты», Юрий Кублановский «Sara-bande», Сергей Гандлевский «Стансы», Бахыт Кенжеев «Аmo ergo sum», Виктор Куллэ «Пограничье». Москва, 2003—2004.
13. Крючков П. Звучащая литература. CD-обозрение Павла Крючкова: Голоса Шилова (2) // Новый Мир. №6, 2005.
14. Лица петербургской поэзии: 1950—1990-е. Автобиографии. Авторское чтение / [сост., отв.ред. Ю.М.Валиева]. + 5 CD. Санкт-Петербург: Искусство России, 2011.

15. Орфоэпический словарь русского языка: Произношение, ударение, грамматические формы / С.Н. Борунова, В.Л. Воронцова, Н.А. Еськова; Под ред. Р.И. Аванесова. 4-е изд., стер. М., 1988.
16. Орфоэпический словарь русского языка: Произношение, ударение, грамматические формы / С.Н. Борунова, В.Л. Воронцова, Н.А. Еськова; Под ред. Р.И. Аванесова; РАН. Ин-т рус. яз. 6-е изд., стер. М, 1997.
17. Резниченко И.Л. Словарь ударений русского языка. М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2010.
18. Русские фамилии: Пер. с англ. / Общ. ред. Б.А. Успенского. Изд. 2-е, испр. — И. Издательская группа «Прогресс», 1995.
19. Стихovedение: Хрестоматия / Сост.Л.Е.Ляпина. 4-е изд. М.: Флинта: Наука, 2003.
20. Трошина Н.Н. Типология звучащего текста // Звучащий текст. Сб. науч.-аналит. обзоров. М.: ИНИОН РАН, 1983.
21. Фатеева Н.А. Лингвистический анализ художественного текста. (Материалы к лекциям). Изд.2-е, доп. М.: ГАСК, 2007.
22. Шилов Лев. Голоса, зазвучавшие вновь: Записки звукоархивиста-шестидесятника / Лев Шилов. М.: Альдаон: РУСАКИ, 2004.
23. Шкловский В.Б. О ритмико-мелодических опытах проф. Сиверса // Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1911. Вып. II.
24. Шульце Р.В. Ритм в психологии творчества // Западные сборники. Вып. 2. М., 1924.
25. Эткинд Е.Г. Ритм как фактор содержания // Стихovedение: Хрестоматия / Сост. Л.Е. Ляпина. 4-е изд. М.: Флинта: Наука, 2003.
26. Янко Т.Е. Просодия предложений со «снятой» иллокутивной силой // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии. Труды Международной конференции Диалог 2010 по компьютерной лингвистике и ее приложениям. М.: Издательство РГГУ. 2010.

27. Böhlinger, R. Über Hersagen von Gedichten // Jahrbuch für die geistige Bewegung. Berlin, 1911.
28. Lyrikstimmen. Die Bibliothek der Poeten / Hrsg. Chr. Collorio u.a. München, 2009.
29. Sievers, Ed. Rhythmish-melodische Studien. Heidelberg, 1912.
30. Sievers, Ed. Metrische Studien. IV. Leipzig, 1918.
31. Sievers, Ed. H. Lietzmann und die Schallanalyse. Leipzig, 1921.
32. Sievers, Ed. Die Eddalieder. Klanglich untersucht und herausgegeben. Leipzig, 1923.
33. Sievers, Ed. Ziele und Wege der Schallanalyse (Sonderdruck aus der Festschrift für Wilh. Streitberg: Stand und Aufgaben der Sprachwissenschaft). Heidelberg, 1924.