

В. Е. ХОЛШЕВНИКОВ

ОСНОВЫ СТИХОВЕДЕНИЯ



РУССКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ



ИЗДАТЕЛЬСТВО
ЛЕНИНГРАДСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ОРДЕНА ЛЕНИНА
И ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ имени А. А. ЖДАНОВА

В. Е. ХОЛШЕВНИКОВ

ОСНОВЫ СТИХОВЕДЕНИЯ

РУССКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ

Пособие для студентов
филологических факультетов

Издание 2-е, переработанное



ИЗДАТЕЛЬСТВО ЛЕНИНГРАДСКОГО УНИВЕРСИТЕТА 1972

*Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
Ленинградского университета*

В этой книге излагаются в систематическом виде основные сведения по теории русского стиха и показывается закономерная связь различных его особенностей. Попутно привлекаются некоторые материалы из истории русского стиха.

Книга является пособием по теории литературы (основы литературоведения, раздел «Стихосложение»).

По своему содержанию книга соответствует курсу лекций, читаемому автором на филологическом факультете Ленинградского университета. Настоящее, 2-е издание (первое вышло в 1962 г.) переработано и дополнено.

Пособие рассчитано на студентов филологических и литературных факультетов университетов и педагогических институтов, преподавателей русского языка и литературы, а также на широкие круги читателей, интересующихся русским стихом.

Научный редактор проф. *В. А. Мануйлов*

МЕТРИКА

§ 1. СТИХОТВОРНАЯ РЕЧЬ

Как в прозе, так и в стихах речь не льется непрерывным потоком: она расчленена на предложения, те в свою очередь разделяются на связанные по смыслу и интонации группы слов, синтагмы (например, обособленные причастные и деепричастные обороты, распространенные обстоятельства и т. п.). Синтагмы и предложения отделяются друг от друга паузами большей или меньшей длительности, повышением или понижением голоса, постановкой логических ударений и т. п. (что частично передается на бумаге знаками препинания).

В разных типах речи ее звуковой строй может быть более или менее организован в зависимости от задач речи. Сопоставим три текста (косыми чертами обозначены здесь паузы разной силы):

«Гроза — // атмосферное явление, / заключающееся в электрических разрядах / между так называемыми кучево-дождевыми // (грозовыми) // облаками / или между облаками и земной поверхностью, / а также находящимися на ней предметами. /// Эти разряды — // молнии — // сопровождаются осадками в виде ливня, / иногда с градом / и сильным ветром / (иногда до шквала). /// Гроза наблюдается в жаркую погоду / при бурной конденсации водяного пара / над перегретой сушей, // а также в холодных воздушных массах, / движущихся на более теплую подстилающую поверхность» (Энциклопедической словарь в 3-х томах, т. I. М., 1953).

«Вся окрестность вдруг изменяется / и принимает мрачный характер. /// Вог задрожала осиновая роща; // листья становятся какого-то бело-мутного цвета, / ярко выдающегося на лиловом фоне тучи, / шумят и вертятся; // макушки больших берез / начинают раскачиваться, // и пучки сухой травы / летят через дорогу. /// Стрижи и белогрудые ласточки, // как будто с намерением остановить нас, // реют вокруг брички / и пролетают под самой грудью лошадей; // галки с растрепанными крыльями / как-то боком летают по ветру; // края кожаного фартука, / которым мы застегнулись, / начинают подниматься, / пропускать к нам порывы влажного ветра / и, / размахиваясь, / биться о кузов брички. /// Молния вспыхивает / как будто в самой бричке, / ослепляет зрение / и на одно мгновение / освещает серое сукно, / басон / и прижавшуюся к углу / фигуру Володи. /// В ту же секунду / над самой головой / раздается величественный гул, // который, / как будто поднимаясь все

выше и выше, / шире и шире, / по огромной спиральной линии, // постепенно усиливается / и переходит в оглушительный треск, // невольно заставляющий трепетать / и сдерживать дыхание» (Л. Н. Толстой. Отрочество, гл. II «Гроза»).

Люблю грозу в начале мая,
Когда весенний, первый гром,
Как бы резвяся и играя,
Грохочет в небе голубом.

Гремят раскаты молодые,
Вот дождик брызнул, пыль летит,
Повисли перлы дождевые,
И солнце нити золотит.

С горы бежит поток проворный,
В лесу не молкнет птичий гам,
И гам лесной, и шум нагорный —
Все вторит весело громам.

Ты скажешь: ветреная Геба,
Кормя Зевесова орла,
Громокипящий кубок с неба,
Смеясь, на землю пролила.

(Ф. Тютчев. Весенняя гроза)

По содержанию и стилю первый текст (речь деловая, научная) противостоит двум другим. Но с точки зрения звуковой организации художественная проза ближе к деловой речи, чем к стихотворной.

В прозаических текстах одни интонационные группы длиннее, другие — короче. Интонационная расчлененность не везде отчетлива. В конце предложений всегда возникают понижение голоса и сильная пауза (здесь обозначается тремя косыми чертами); внутри предложений членение ощущается то отчетливее, то слабее, и градация пауз (слабые паузы обозначены одной чертой, более сильные — двумя) может иногда вызвать сомнение.

Достоинства деловой речи — точность, сжатость, ясность. Сочетания звуков в ней нас интересуют только со смысловой стороны (различие слов по значению, логическое членение речи).

В отрывке из «Отрочества» наш слух воспринимает плавность речи, но если нас спросят, чем эта плавность вызвана, мы затруднимся ответить сразу. Только вчитавшись в текст, мы отметим, что предложения здесь распространены, нет коротких, отрывистых предложений. Затем, прислушиваясь к тексту еще внимательнее, заметим, что в нем редко сталкиваются два ударения подряд: «останови́ть на́с», «вокру́т бры́чки» (частое столкновение ударений придает речи более отрывистый характер).¹

¹ А. Х. Востоков первым обратил внимание на существенную для изучения стихотворного ритма закономерность языка: столкновение двух ударений вызывает паузу между словами [1, 21—22]. (Указатель литературы дан в конце книги; цифры в квадратных скобках обозначают: первая — номер книги или статьи в списке, вторая — страницы.)

Но все это мы замечаем только при специальном разборе текста, а при чтении мы большей частью не обращаем внимания на порядок расположения ударных и безударных слогов, порядок следования звуков и т. п. Например, вряд ли улавливается слухом четырехкратное повторение ударного «а» в словах «изменяется и принимает мрачный характер». Лишь иногда, при повторях синтаксических конструкций, мы отчетливо воспринимаем слухом ритмичность повышений и понижений голоса и звуковые повторы: «все выше и выше, шире и шире». Наконец, если мы выбросим из текста или добавим к нему какое-нибудь слово, то пострадает нарисованная Л. Толстым художественная картина, но структура прозаической речи не будет нарушена.

Совсем иное мы наблюдаем в стихотворении Ф. Тютчева. Оно состоит из четырех сложных предложений совершенно одинаковой длины — ровно по 34 слога. Каждое предложение распадается на четыре интонационно-синтаксические группы строго определенной длины, расположенные симметрично: 9—8—9—8 слогов. Это членение подчеркивается графически: группа в девять или восемь слогов (стих) печатается отдельной строкой с прописной буквы. Каждые четыре стиха объединяются в замкнутую группу высшего порядка (строфу), графически выделенную пробелом. Она представляет собой, с одной стороны, единство смысловое и синтаксическое, заключая сложное предложение (после каждой строфы стоит точка); с другой стороны — единство ритмико-фонетическое (после каждого стиха слышится отчетливая пауза, каждое четверостишие отделено от другого понижением голоса и более сильной паузой). При чтении мы ясно воспринимаем слухом симметрично членения, а также и то, что ударения в стихах располагаются упорядоченно, падая только на четные слоги, причем каждый стих начинается безударным слогом. Концы как четных, так и нечетных стихов скреплены в строфе созвучием — рифмой. При этом во всех нечетных стихах ударение падает на предпоследний слог, во всех четных — на последний. Если мы выбросим или добавим какое-либо слово, хотя бы односложное, то не только испортим этим нарисованную поэтом картину, но и совершенно разрушим структуру стихотворной речи.

Сравнение прозаического и стихотворного текстов показывает, что и в прозаической, и в стихотворной речи наблюдаются однородные явления: расчлененность речи на интонационные группы, чередование ударных и безударных слогов и т. д. В деловой речи они имеют только логическое значение. В художественной прозе они могут приобретать и эстетическую ценность. Однако и в ней все эти явления не всегда ясно выражены, не упорядочены, поэтому ощущаются сравнительно слабо. В стихотворной же речи, напротив, они упорядочены, организованы, очень отчетливо и непосредственно воспринимаются слухом и воздействуют на читателя эстетически.

Как бы посередине между обычной прозой и стихом стоит так называемая *ритмическая проза*, появляющаяся обычно в наиболее эмоциональных частях текста: поэтических описаниях природы, лирических отступлениях и т. п. Значительно реже ритмической прозой пишутся целые произведения. Ритмическая проза еще недостаточно исследована. Ее ритмичность создается обычно, как доказал В. М. Жирмунский, упорядоченностью синтаксического строя, а не расположения ударений [см. 2, 103—114].

Но даже в тех исключительно редких случаях, когда в прозе упорядочено чередование ударных и безударных слогов (например, в романе А. Белого «Петербург»), она остается все же прозой (хоть и необычной), потому что не делится на ясно отграниченные стихи: длина интонационно-ритмических отрезков в ней неопределенна, как и в обыкновенной прозе. И это объясняется прозаическим синтаксическим строем, а не графическим изображением: «Песнь о Соколе» и «Песнь о Буревестнике» тоже напечатаны без разбивки на стихи, но мы сразу узнаем в них стихотворную речь и могли бы безошибочно разбить их текст на стихотворные строки:

Над седой равниной моря
Ветер тучи собирает... и т. д.

На основании этих соображений Б. В. Томашевский определяет два признака, отличающих стихотворную речь от прозаической:

«1) стихотворная речь дробится на сопоставимые между собой единицы (стихи), а проза есть сплошная речь;

2) стих обладает внутренней мерой (метром), а проза ею не обладает...

...Для современного восприятия первый пункт значительнее второго» [3, 10].

Оба эти признака придают стихотворной речи ритмичность. Правильно чередуются отдельные соразмерные стихи; кроме того, каждый стих обладает своей внутренней мерой, повторяющейся в следующем стихе или группе стихов.

Раздел стиховедения, изучающий внутреннюю меру стиха, стихотворные размеры (метры), называется *метрикой*.

Стихотворная речь существует и существовала у всех народов во все известные нам времена. Древнейшая форма стихотворной речи — это песня, в которой ритмически организованное слово неразрывно связано с мелодией, напевом. Последний и определяет прежде всего ритмичность речи в песне.

В пении ритм мелодии может подавлять ритм словесный: одни слоги поются убыстренно, другие растягиваются (в зависимости от того, на ноту какой длительности они попадают). В некоторых языках (например, в польском) традиция допускает в песнях постановку совершенно необычных (и в прозаической

речи недопустимых, неправильных) словесных ударений, чтобы сохранить нужное музыкальное ударение.

Стихотворная речь тесно связана с пением и в наши дни. Композиторы кладут стихи на музыку, нередко и поэты пишут стихотворные тексты специально для композиторов. Песня, романс существуют не только как жанр музыкально-вокального искусства, но и как жанр литературный.

Однако уже на сравнительно ранней стадии развития литературы стихотворная речь отделяется от мелодического сопровождения и начинает жить самостоятельной жизнью как искусство слова, сохраняя в то же время некоторые качества породившей ее песни.

Слово и музыка в песне дополняют и усиливают друг друга. Содержание музыкальных произведений почти не поддается логическому выражению, зато музыка непосредственно воздействует на чувства человека сильнее, чем какое-либо другое искусство; речь менее эмоциональна, чем музыка, зато нет такого понятия, которое нельзя было бы выразить словами. Песня органически соединяет сильные стороны и слова, и музыки — в этом секрет ее неувядаемой жизненности.

Стихотворная речь в значительной степени сохраняет это свойство песни: на читателя (или слушателя) воздействует не только прямой смысл слов, но и их звучание. Именно поэтому искусство стиха существует у всех народов. И именно поэтому к стихотворной форме тяготеют прежде всего наиболее эмоциональные по содержанию произведения — в особенности, конечно, лирические. Последние почти всегда пишутся стихами, и все настолько к этому привыкли, что для не искушенного в литературе читателя слова «стихи» и «лирика» являются синонимами (хотя, как мы знаем, существует такой лирический жанр, как стихотворения в прозе; с другой стороны, стихами писались и пишутся пьесы и некоторые эпические произведения — поэмы, басни и др.). Что же делает стих «музыкальным», сближает его с песней?

Главное свойство стихотворной речи, отличающее ее от прозы, — это *ритмичность*. Интересно отметить, что латинское слово *versus* (стих) происходит от глагола *vertere* (поворачивать, возвращать). В самом названии явления выделена основная его черта — повторяемость, т. е. ритмичность.

Однако по своему характеру ритм стихотворной речи заметно отличается от ритма музыкальных произведений. Это ощущается каждым поющим (или слушающим) песню или романс и декламирующим (или слушающим) стихотворение. Достаточно сравнить, например, ритм стихотворения Пушкина «Я помню чудное мгновенье» и романса Глинки на слова этого стихотворения.

Музыкальный ритм непрерывен, такт от такта нельзя отделять произвольной паузой. Если в мелодии появляется пауза, то

она входит в счет ритмических долей, и длительность ее строго ограничивается (пауза длительностью в целую ноту, половину, четверть и т. д.). Стихотворная речь лишена непрерывности ритма: каждый стих начинает ритмический ряд как бы сызнова. Паузы между стихами и внутри стиха могут быть разной длительности и не входят в счет ритмических единиц.

Ритм стихотворения создается особым, упорядоченным расположением звуков речи — тех же звуков, из которых состоит обычная прозаическая речь, только более организованных и выделенных, поэтому более отчетливо слышимых. Надо подчеркнуть, что хотя основной элемент музыки и произносимой речи мы обозначаем одним и тем же словом «звук», содержание этого понятия в музыке и речи не тождественно. Оставив в стороне физическую (акустическую) сторону вопроса, обратим внимание на существенное различие ритмического строя музыкальных произведений и стихотворной речи разных народов.

Музыка каждого народа обладает определенным национальным своеобразием, но природа музыкального языка одна: мелодии Россини, Бетховена, Глинки не нуждаются в переводах. Иначе обстоит дело со стихами. Интонационно-ритмический строй разных языков неодинаков. Различие в интонационно-ритмическом строе речи порождает различие в системах стихосложения. Это различие столь значительно, что стихи на чужом языке, написанные по правилам чуждой, непривычной системы стихосложения, могут не восприниматься как стихи.

Русский, даже плохо зная немецкий или английский язык, ясно ощущает ритмичность стихов Гейне или Киплинга и может сносно их прочитать. Труднее прочитать стихи Гюго или Мицкевича так, чтобы они звучали ритмично. Ритмическая основа французских и польских стихов иная, чем русских, немецких или английских.

Грамматический строй языка здесь, очевидно, роли не играет: русский и польский языки, принадлежащие к группе славянских, гораздо ближе друг к другу по грамматическому строю и словарю, чем к немецкому и французскому. Но по ритмическому строю стихов польский оказывается ближе к французскому, а русский — к немецкому и английскому. Какова же причина этого странного на первый взгляд явления?

Основной повторяющейся ритмической единицей в стихотворном произведении во всех системах стихосложения является *стих* (недаром в книгах его выделяют графически). Но его внутренняя структура в разных системах стихосложения различна.

Различие систем стихосложения зависит от фонетических особенностей языка. Надо подчеркнуть, что в основу системы стихосложения, в основу ритмической структуры стиха может лечь только существенный признак фонетической системы языка, отчетливо воспринимаемый слухом.

Из различных систем стихосложения рассмотрим три наиболее распространенные: *метрическую, силлабическую и тоническую*.

§ 2. МЕТРИЧЕСКАЯ СИСТЕМА СТИХОСЛОЖЕНИЯ

Метрическая система стихосложения (от греч. *μετρον* — мера) присуща языкам, в которых гласные звуки резко отличаются по *долготе*, т. е. по длительности произношения, и это отличие является важным и существенным признаком фонетического строя языка (к таким языкам относились древнегреческий и латинский, из современных — арабский). В латинском языке, например, от долготы последних гласных звуков зависело место ударения в слове, а иногда даже грамматическая форма. Поэтому различие в долготе и краткости звуков было более заметно, чем различие ударного и безударного.

Античный метрический стих строился на упорядоченном чередовании долгих и кратких слогов. При этом считалось, что долгий слог произносится вдвое дольше краткого. Таким образом, если считать краткий слог единицей (такая единица называлась *мóрой*), то долгий слог будет равен двум единицам. В одном стихе несколько раз повторялись одинаковые комбинации долгих и кратких слогов. Эти комбинации назывались *стопами*; каждая стопа имела свое название.

Например, были стопы, состоящие из комбинации одного долгого и одного краткого слога (по долготе такая стопа равна трем морам). Таких комбинаций может быть две: долгий плюс краткий и краткий плюс долгий. Первая стопа называлась *хорей* (или *трохей*), вторая — *ямб*. Если условно обозначить долгий слог знаком —, а краткий знаком ∪, то стопу хорей можно графически обозначить — ∪, а стопу ямба ∪ —.

Распространены были также трехсложные четырехморные стопы, состоящие из одного долгого и двух кратких: *дактиль* — ∪ ∪, *амфибрахий* ∪ — ∪ и *анapest* ∪ ∪ —. Наиболее часто встречался шестистопный дактиль — так называемый *гекзаметр* (в переводе на русский язык — шестимерный стих), которым сложены «Илиада» и «Одиссея»; это был стих эпических произведений.

У греческого гекзаметра была одна особенность, вытекающая из существа античной метрической системы — равенства стоп до длительности произношения: трехсложная четырехморная стопа дактиля — ∪ ∪ могла заменяться двусложной, но четырехморной же стопой — так называемым *спондеем*, состоящим из двух долгих — —. Такие замены, которые могли появляться в разных стихах на различных стопах, придавали гекзаметру ритмическое разнообразие.

Возможны были и замены долгих слогов краткими. Так, долгий слог или комбинация долгого с кратким могли заменяться

пиррихием ○○○ или *трибрахием* ○○○○. Эти стопы в качестве самостоятельных не употреблялись.

Из четырехсложных античных стоп отметим пятиморные *пеоны*, состоящие из одного долгого слога и трех кратких в четырех сочетаниях. Они различались по месту долгого слога: пеон первый —○○○, пеон второй ○—○○, пеон третий ○○○— и пеон четвертый ○○○—.

Все перечисленные здесь названия стоп встретятся в классическом русском стихе (см. § 7). Но в античном метрическом стихосложении был ряд стоп, не имеющих аналогии в русском тоническом.

Четыре моря, четыре слога: *дипиррихий*, или *прокелевсматик*, ○○○○. Пять мор, три слога: *бакхий* ○—; *амфимакр* —○—; *палимбакий* ——○. Шесть мор, три слога: *молосс*, или *тримакр*, ——-. Шесть мор, четыре слога: *ионик восходящий (малый)* ○○○—; *ионик нисходящий (большой)* ——○○; *хориямб* —○○—; *антиспаст* ——○; *диямб* ○—○—; *диктрохей* —○—○. Семь мор, четыре слога: четыре *эпитрита*, различающихся по месту краткого слога, — эпитрит первый ○——, второй —○—, третий ——○ и четвертый ——○. Восемь мор, четыре слога: *диспандей* ———.

Небольшие стихотворения нередко писали так называемыми *логаэдическими* размерами, или *логаэдами*. В отличие от обычных стихов, состоящих из одинаковых стоп, в *логаэдических* долгие и краткие слоги чередуются неравномерно (иначе говоря, стих состоит из неодинаковых стоп), но эта неравномерная последовательность повторяется из стиха в стих, а иногда, при более сложных сочетаниях *логаэдов*, из строфы в строфу. Приведем для примера схему одной из *логаэдических* строф, так называемой *асклепнадовой*:

—○—○○—○○—○○
 —○—○○—○○—○○
 —○○○○—
 —○—○○—○—

§ 3. СИЛЛАБИЧЕСКАЯ СИСТЕМА СТИХОСЛОЖЕНИЯ

Совершенно иным является механизм стиха в языках, в которых гласные не различаются по долготе, а ударение постоянно находится на определенном месте (например, во французском языке — на последнем слоге слова, в польском — на предпоследнем и т. д.).

Надо сказать, что во французском языке, как и в ряде других, есть некоторое различие между долгими и краткими гласными: например, все дифтонги (двойные гласные) произносятся несколько длительнее. Но это различие существенной роли не играет. А так как в основу ритма может лечь только существенный, отчетливо слышимый и осознаваемый признак, то во французском стихе более долгие и более краткие звуки не различаются и ритмически равноправны.

Столь же равноправны в стихе для француза ударные и безударные гласные. Нам, русским, это кажется очень странным, потому что в нашем языке различие между ударными и безударными гласными и в прозе, и особенно в стихе очень велико (о причинах этого см. в § 4). Но если вдуматься, то явление это станет понятным. Раз ударение стоит всегда на одном и том же месте, то оно не может оказывать влияния на значение слова: слух не приучается улавливать ударение, так как в этом нет нужды. Француз заметит ударение только тогда, когда оно поставлено неверно.

Для людей, говорящих на языках с постоянным ударением, все слогги равноценны и не различаются по качеству. Эта особенность сознавалась поэтами, что видно из старинного польского афоризма на латинском языке (в средние века латынь была в Польше языком учености): «*Nos Poloni non curamus quantitatem syllabarum*» (Мы, поляки, не заботимся о долготе слогов).² Ударения в таких языках не играют существенной метрообразующей роли; ритм в стихах создается повторением одинакового количества слогов в стихе.

Такая система стихосложения называется *силлабической* (от греч. *σύλλαβή* — слог), и присуща она языкам с фиксированным, постоянным ударением.

Слух человека способен уловить соразмерность не особенно длинных ритмических отрезков — в силлабической системе слогов приблизительно до восьми—десяти. Но даже изощренному слуху трудно уловить равенство или неравенство длинных стихов, по двенадцать, тринадцать слогов. А ритм в стихах должен улавливаться слухом автоматически, иначе будет нарушен самый принцип стихотворной речи (мы слышим и воспринимаем ритмичность звуков бессознательно и, лишь восприняв, потом можем задать себе вопрос, что ее вызвало). Поэтому многосложные силлабические стихи разделяются *цезурой* (постоянным словоразделом, стоящим на строго определенном месте) на две части, обычно равные или незначительно отличающиеся друг от друга. Так, например, классический польский *тринадцатисложник* имел цезуру после седьмого слога, деля стих на две части — в семь и шесть слогов. Во французском *двенадцатисложнике* (*александрійском стихе*) цезура стояла после шестого слога, деля стих пополам.

Расположение ударных слогов в силлабических стихах существенной роли не играет. Поэты лишь избегают, как правило,

² Под долготой здесь разумеется ударность слога. В метрической системе слогги различались по долготе; в средние века термины «долгота» и «краткость» заимствовали из античной поэтики, но применяли их для определения ударности, так как в европейских языках звуки не различались по долготе. Долгим слогом называли ударный, кратким — безударный. Такой же терминологией в XVIII веке пользовались русские поэты и теоретики стиха — А. Кантемир, В. Тредиаковский, М. Ломоносов.

столкновения двух ударных подряд, потому что оно нарушает плавность течения стиха.

Правда, и в силлабическом стихе, за редкими исключениями, есть так называемые *акцентные константы*, т. е. постоянные ударения, стоящие в определенном месте — в конце стиха и перед цезурой. Однако акцентные константы — не основной, а вторичный, производный ритмический признак, появляющийся вследствие равносложности стиха и особенностей языка.

Например, в польском тринадцатисложнике с цезурой на седьмом слоге ударение почти всегда падает на шестой и двенадцатый слоги стиха. Отчего это происходит? Оттого, что седьмой и тринадцатый слоги будут всегда последними в слове (конец стиха или полуступища — это конец слова), а ударение в польском языке падает на предпоследний слог. Таким образом, в польском тринадцатисложнике ударения стоят на шестом и двенадцатом слогах не потому, что их сознательно подбирают, а потому, что они сами автоматически появляются на предпоследнем слоге последнего слова перед цезурой и в конце стиха.

Однако польские поэты XVI—XVII веков пользовались иногда *разноударными* рифмами, т. е. такими, в которых ударения стоят на разных от конца слова местах, например: *zabija — i ja* (примерное произношение: *заб'я — и я*). Подобные рифмы нарушали постоянство ударения на предпоследнем слоге стиха, не ломая размера.

В немногих заимствованных (преимущественно из греческого и латинского языков) словах польского языка ударение стоит не на втором, а на третьем от конца слоге. Если такое слово оказывалось перед цезурой, то постоянство предцезурного ударения нарушалось, ничуть не вредя ритмичности стиха. Приведем пример из «Пана Тадеуша» А. Мицкевича (гл. II):

..... Hrabia żali,
Ze *cywilizacyja* || większa u Moskali,
Bo tam o polowaniu || są ukazy cara
I dozor *policyi* || i na winnych kara.³

(«Граф сетует, что у русских больше цивилизации, потому что есть указы царя об охоте, и надзор полиции, и наказание виновных»).

В выделенных курсивом словах (примерное их произношение: *цивилиз'ция, полиц'ия*) ударение стоит на третьем от конца слоге, нарушая предцезурную константу, но не размер стихов. Напротив, если бы в ряд нормальных тринадцатисложников попал стих с обычными константными ударениями на шестом и двенадцатом слогах, но укороченный на один слог (это было бы возможно, если бы двенадцатый слог был односложным словом), то размер был бы нарушен.

В итальянском языке ударения падают преимущественно на предпоследний слог, поэтому в итальянской поэзии тоже издавна принято силлабическое стихосложение. Но счет слогов ведется несколько иначе: если в стихе сталкиваются на конце одного слова и в начале другого два гласных звука, то они как бы сливаются и считаются одним слогом (так называемая *элизия*). Например, следующая строка из сонета Данте:

Deh, peregrini, che pensosi andate...

³ Знаком || обозначается цезура.

считается одиннадцатисложной. Одиннадцатисложник — наиболее распространенный размер в итальянской классической поэзии. Рифмы в нем, как и в польском языке, — *женские*, т. е. с ударением на предпоследнем слоге.

Во французском языке ударения всегда падают на последний слог. Поэтому в одном из самых популярных размеров, двенадцатисложнике с цезурой на шестом слоге, так называемом александрийском стихе, ударения всегда падают на шестой и двенадцатый слоги. При столкновении гласных, как и в итальянском стихе, происходит элизия. Но рифмы — не сплошь *мужские* (т. е. с ударением на последнем слоге), как можно было бы ожидать, а чередующиеся с женскими. Как же они могут образоваться, если ударение всегда падает на последний слог слова?

В старофранцузском языке в XVI веке прилагательные и некоторые существительные женского рода кончались безударным звуком «е». Таким образом, ударение в словах мужского рода стояло на последнем слоге, в словах женского рода — на предпоследнем, например *petit* — *petite* (малый — малая). Создалась традиция чередовать для разнообразия «*женские*» рифмы, т. е. образуемые словами женского рода, несущими ударение на предпоследнем слоге, и «*мужские*», с ударением на конце. В XVII веке звук «е» на концах слов перестал произноситься, сохранившись в графике (так называемое «е немое»), но в декламации стихов и в пении до наших дней удержалась традиция произносить «немые е». При этом счет слогов ведется до последнего ударного слога; «немые е» в женской рифме стоят на тринадцатом месте и в счет слогов двенадцатисложника не входят, рассматриваясь условно как *гиперметрические*, т. е. сверхмерные.

Из приведенных примеров можно сделать такие выводы: а) наличие акцентных констант в силлабическом стихе — признак вторичный, производный, являющийся следствием постоянства словесных ударений; б) ритмический строй и звучание стихотворной речи определяются, с одной стороны, фонетическим строем языка, с другой — литературной традицией, которая иногда может приходиться в противоречие с просодией языка;⁴ в) языки с постоянным ударением могут отличаться друг от друга многими фонетическими свойствами, что наряду с литературной традицией может породить заметные различия в силлабическом стихе разных народов.

§ 4. ТОНИЧЕСКАЯ СИСТЕМА СТИХОСЛОЖЕНИЯ

Иной будет природа стихотворного ритма в языках с подвижным ударением, таких, как русский, немецкий, английский.

В русском языке ударение может стоять на любом месте слова — от первого слога до последнего. Изменение места ударения приводит иногда к изменению значения слова: *за́мок* и *замо́к*, *со́рок* и *соро́к*, *до́рoga* и *дорога́*. Еще более важно, что место ударения может указывать на грамматическую форму слова: *руки́* и *ру́ки*, *голови́* и *го́ловы*, *ле́пится* и *лепи́ться*, *про́сится* и *проси́ться* и т. д. (приведенные глаголы графически отличаются

⁴ В польском языке XIX и XX веков ударения, по-видимому, воспринимаются отчетливее, чем в XVII веке. Нарушения предцезурных констант в поэзии XIX века редки, разноударные рифмы не применяются.

наличием или отсутствием мягкого знака, но в произношении различаются только местом ударения). Подобные случаи встречаются в речи постоянно. Поэтому ухо русского не может не слышать ударения, и в русском языке оно гораздо энергичнее, чем в польском или французском, благодаря чему различие между ударными и безударными гласными заметно увеличивается по сравнению с этими языками. В русском языке ударный слог качественно не равен безударному и значительно заметнее последнего.⁵ Поэтому основной ритма в русском языке (как в немецком или английском) является повторение ударных слогов; расположение безударных слогов может учитываться, но может и не приниматься во внимание.

Такая система стихосложения называется *тонической* (от греч. *τόνος* — тон, напряжение, ударение). Присуща она языкам с подвижным ударением.

Русский народный стих издревле был стихом тоническим. Его тоническая структура в песне не всегда ясна (в ней слово не существует без мелодии, а музыкальный ритм может, как уже говорилось, подчинять себе ритм словесный). В былинах она выступает отчетливее, потому что былины не поются, как песня, а «сказываются» своеобразным протяжным речитативом, подчеркивающим тонический ритм. Вопрос о ритмической структуре былин довольно сложен и не исследован до конца. И по сей день в специальной литературе можно встретиться с разными точками зрения на этот вопрос. Но большинство исследователей сходится на том, что природа былинного стиха — тоническая.

В каждом стихе былины обычно три сильных ударения:

Как во стóльном во гóроде во Кíеве,
У вели́кого у кн́язя у Влади́мира...

Количество безударных слогов между ударными не упорядочено и может в небольших пределах колебаться, не нарушая ритмичности стиха. Действительно, если мы несколько изменим приведенные выше два стиха, выбросив характерные для фольклора повторения предлогов, то ритмическая основа не изменится:

Как во стóльном гóроде Кíеве,
У вели́кого кн́язя Влади́мира.

В одном стихе может оказаться и более трех значащих слов (предлоги, союзы и частицы самостоятельного ударения не

⁵ Экспериментальные исследования показали, что в русском языке ударные гласные произносятся не только с большей силой, но и длительнее безударных. Однако эта длительность является следствием ударности, поэтому сама по себе не воспринимается слухом. Различия фонем по долготе и краткости в русском языке нет.

имеют и в счет слов не идут).⁶ Для былин характерно слияние тесно связанных слов в одно словосочетание (*ясен сокол, чисто поле* и т. п.); одно из таких слов может терять свое самостоятельное значение, ударение в нем заметно ослабевает или совсем исчезает, и это слово становится энклитикой или проклитикой. В этом случае в качестве ритмической единицы выступает не отдельное слово, а слившаяся пара слов с одним сильным ударением.

Похотѣлося Вольги много мѣдрости,
Щукой-рыбою ходить ему в глубоких морях,
Птицей-соколом летать ему под оболоки...

Разные типы русского литературного тонического стиха (их характеристика будет дана ниже) тоже основаны на качественном различии и противопоставлении ударных и безударных слов. Но прежде необходимо остановиться на русском силлабическом стихе, который исторически предшествовал тоническому.

§ 5. РУССКИЙ СИЛЛАБИЧЕСКИЙ СТИХ

История русской литературы сложилась так, что русский литературный стих не вырос непосредственно из устного народного. Древняя русская литература (письменная) не знала стихов в нашем смысле этого слова. Русская церковная книжность не имела стихотворной традиции, на народный же стих смотрела презрительно, как на детскую забаву, или же рассматривала его как один из дьявольских соблазнов скоморошества (с последним церковные и светские власти долго и безуспешно боролись). Только в XVII веке русская книжность обогатилась стихотворством.

Формы складывающегося русского книжного стиха были первоначально разнообразными, восходили к различным источникам. Такими источниками были и народная песня, и церковное песнопение, и говорной народный стих пословиц, присказок, и скомороший «раёшник», наконец, ритмическая проза высокой церковной книжности.⁷

Самым жизнеспособным оказался наиболее урегулированный и разработанный *силлабический стих*, утвердившийся со второй половины XVII века. Его формы пришли к нам извне и имели мало общего с исконным народным русским стихом.

Книжное стихотворство проникло в Россию особыми и необычными путями, понять которые можно, лишь обратившись к некоторым фактам истории России. Если русская православная церковная традиция не знала стиха и чуралась его, то римско-

⁶ Для русского языка характерно также ослабление ударений на некоторых местоимениях; в стихах эти местоимения иногда могут почти совсем терять самостоятельное ударение (*атонироваться*).

⁷ Сжатую характеристику разных форм стиха XVII века дают В. П. Адрианова-Перетц и Д. С. Лихачев [4].

католическая церковь, напротив, поощряла стихотворство (преимущественно духовное, конечно, но это создавало условия для развития также и светской поэзии). В западных средневековых школах даже обучали искусству слагать стихи. Поэтическая культура католической Польши к XVII веку была уже достаточно развитой. Украина, входившая в состав Польского государства, испытывала влияние польской культуры. В Киевской православной духовной академии (Киево-Могилянской коллегии) в числе прочих наук изучалась и поэзия. При этом слагатели стихов переносили на украинские стихи правила разработанного в польской поэзии силлабического стиха.

Когда Украина вошла в состав России, усилился культурный обмен между Киевом и Москвой. В Москву переехали многие книжники из Украины и Белоруссии, среди них — известный культурный деятель и поэт, воспитанник Киево-Могилянской коллегии Симеон Полоцкий. Он и его ученики слагали стихи по образцам польского силлабического стиха. Симеон Полоцкий был талантливым и образованным версификатором, он пользовался многими размерами, культивировавшимися в польской поэзии. Любимым его размером был *одинадцатисложник* с цезурой на пятом слоге:

Человек некий || винопийца бяше,
меры в питии || хранити не знаше,
Темже многожды || повнегда уписа,
в очию его || всяка вещь двонся.

(«Пиянство»)

Нередко Симеон Полоцкий обращался и к *тринадцатисложнику* с цезурой на седьмом слоге, стиху торжественному, «героическому»:

Егда нужду ближнего || твоего узриши,
пособие скорое || ему да твориши.

(«Пособие»)

Попытки создания русского стиха имели место еще до начала деятельности Симеона Полоцкого. Но именно он первый придал русскому стиху четко разработанные формы. Поэтическое наследие его обширно и довольно разнообразно. Были у него ученики и последователи. Со времени Симеона Полоцкого поэзия начинает играть важную роль в русской литературе.

Силлабическим стихом писали и поэты первой половины XVIII века, включая А. Кантемира и молодого В. Тредиаковского. Знаменитые сатиры Кантемира писались *тринадцатисложником* с цезурой на седьмом слоге:

Что так смутен, дружок мой? || Щеки внутрь опали,
Бледен, и глаза красны, || как бы ночь не спали?
Задумчив, как тот, что чин || патриарш достати
Ища, конный свой завод || раздарил нехстати?

(Сатира II «Филарет и Евгений»)

Так как в русском языке ударение подвижное, то перед цезурой константа (постоянное ударение) не образовалась. В приведенных выше стихах Симеона Полоцкого предцезурные ударения стоят и непосредственно перед цезурой, и на втором, и на третьем от конца слоге. В более заметном месте, в конце стиха, где слово рифмуется, авторы русских силлабических стихов обычно считали нужным придерживаться женской рифмы (т. е. имеющей ударение на предпоследнем слоге), что, конечно, является результатом подражания польскому стиху; в польском стихе преобладание женской рифмы — следствие постоянства ударения. Но и это правило в XVII веке не всегда строго соблюдалось.

Современному читателю, впервые знакомящемуся с русскими силлабическими стихами, они кажутся рифмованной прозой. Только сосчитав слоги и убедившись, что в каждом стихе действительно равное количество слогов и цезура стоит на определенном месте, он приходит к выводу об их упорядоченности, но его ухо не воспринимает ритма. Происходит это потому, что наш слух воспитан на органически присущем русскому языку тоническом стихе и улавливает либо количество ударных слогов, либо упорядоченность чередования ударных и безударных. В приведенных же силлабических стихах количество ударений в разных стихах меняется, промежутки между ударными слогами тоже не упорядочены.

Как же, однако, могло случиться, что чуждый русскому языку силлабический стих существовал в русской литературе почти столетие и только после долгих споров уступил свое место тоническому? Трудно представить себе, что наши предки, читая стихи, отсчитывали каждый раз слоги по пальцам, проверяя правильность размера. Ведь стихи должны восприниматься на слух, иначе они перестают быть стихами.

Б. В. Томашевский предложил следующую гипотезу, поддержанную рядом ученых. Силлабический стих сравнительно долго удерживался в русской поэзии благодаря весьма своеобразной манере декламации. Мы знаем, что во второй половине XVIII века и в начале XIX века стихи обычно торжественно декламировали, подчеркивая ритм, сильно выделяя окончания стихов и цезуры. В пору распространения русского силлабического стиха декламация была еще более далекой от обычного произношения. По-видимому, стихи торжественно «возглашали», наподобие того как священники в церквях возглашают молитвы (напомним, что силлабическая поэзия пришла к нам из духовной академии, что содержание ее в XVII веке было в основном церковно-поучительным, что первые стихотворцы были священнослужителями, что многие приметы церковного произношения русская поэзия по традиции сохраняла еще даже в начале XIX века — см. гл. II, § 2). При такой манере чтения слово как бы распадается на слоги, читаемые (или, лучше сказать, скан-

дируемые) нараспев; единство слова, в котором безударные слоги группируются вокруг ударного, теряется; ударение звучит ослабленно, зато каждый слог более заметен:

Царь не-кий пре-бо-га-тый || дочь крас-ну- и-мя-ше,
ю-же от все-го серд-ца || сво-е-го лю-бя-ше...

Одним из доказательств того, что стихи декламировались именно таким образом, является рифма Симеона Полоцкого. Чаще всего он пользуется обычными для нашего слуха рифмами (*бѣше — знѣше* и т. п.). Но наряду с ними Симеон Полоцкий, подобно современным ему польским поэтам, свободно рифмует слова, имеющие ударение на разных от конца слогах, с нашей точки зрения не образующих созвучия (*разноударные* рифмы: *себѣ — нѣбе, тобѣю — твою, речѣ — человѣче, Фомѣ — дѣму* и т. п.). Очевидно, в стихах ударения слышались настолько слабо, что разное их положение не мешало созвучию слов в рифме. Если даже предположить, что ударения в рифмующихся словах искусственно переносились на предпоследний слог (*себе — нѣбе, тобѣю — твою, Фѣму — дѣму*), то самый факт возможности такого переноса говорит о значительном ослаблении ударения по сравнению с прозаической русской речью.

При такой системе декламации (и только при такой системе, нарушавшей и изменявшей естественную фонетическую природу русского языка) силлабический стих мог звучать ритмично, как стих, и на русском языке [3, 98—101; 5, 257—258].

Против такой точки зрения выступал П. Н. Берков, полагавший, что разноударных рифм у Симеона не было, что при декламации ударения, на польский манер, переносились на предпоследний слог (*тобѣю — твою, Фѣму — дѣму* и т. п.) [6, 302].

Вопрос и по сей день остается спорным [см. 7; 8; 9]. Однако точка зрения Томашевского представляется аргументированной более убедительно.

§ 6. РЕФОРМА ТРЕДИАКОВСКОГО—ЛОМОНОСОВА

В XVIII веке культура в России приобретает все более светский характер. Светским становится и содержание поэзии, поэты из духовенства сходят со сцены. Начинает ощущаться противоречие между искусственной церковной манерой декламации, поддерживавшей силлабический стих, и светским содержанием поэзии. Но при декламации, даже торжественно приподнятой, по словам, а не по слога, русский силлабический стих становится все менее ритмичным. Начинаются поиски каких-то других форм, более присущих русскому языку. Поиски эти были подготовлены предшествующей историей русского силлабического стиха.

Наряду с «высокой» торжественной поэзией в XVII веке начинает развиваться поэзия легкая, вполне светского содержания, главным образом в песенном жанре. Некоторые песни близ-

ки к народному складу, но значительная их часть написана силлабическим стихом. На формирование легкой силлабической поэзии оказали, по-видимому, влияние и украинские силлабические песни (в силу ряда обстоятельств, на которых здесь нет нужды останавливаться, силлабический стих проник в некоторые жанры украинской народной песни). Торжественная декламация в церковном духе, несомненно, противоречила содержанию легкой поэзии. Поэтому, если такие стихи декламировались вначале нараспев, подобно торжественным стихам (это предположение кажется весьма сомнительным), то эта манера чтения не могла долго удержаться. К тому же писались подобные стихи короткими размерами, до восьми — десяти слогов, более легкими, чем торжественный протяжный тринадцатисложник. В тринадцати- или одиннадцатисложнике Симеона Полоцкого единственное постоянное ударение в конце стиха, если бы оно даже всегда отчетливо слышалось и строго соблюдалось (чего, как мы видели, не было), не могло бы оказать влияния на ритм целого стиха. В коротких размерах постоянные конечные ударения повторяются чаще, поэтому ритмичность их повторений улавливается слухом.

К тому же в коротких стихах ударения часто случайно располагаются в известном порядке — через один или через два слога. Явление это известно и в польской и французской поэзии, но там оно существенного значения не имело, в русской же поэзии, благодаря свойствам русского языка, становилось все заметнее, придавало стихам определенную звучность, стало цениться писателями и читателями. В качестве примера можно привести «Застольную песню» петровского времени:

Для чего не веселиться?
Бог весть, где нам завтра быть!
Время скоро изнурится,
Яко река, пробежить:
И еще себя не знаем,
Когда к гробу прибегаем...

Кроме того, что в этой песне отчетливо слышатся ударения на седьмом слоге, почти во всех стихах ясна тенденция к установке ударений через один слог — на первом, третьем, пятом и седьмом слогах (хореический размер). Нужно отметить также влияние на легкую поэзию с конца XVII века русской народной песни с ее тонической основой. Влияние это не следует преувеличивать, но нельзя им также совершенно пренебрегать.

Таким образом, русский силлабический стих начала XVIII века в коротких размерах заметно тонизировался, в торжественной же поэзии, ставшей по содержанию вполне светской, оставался по существу таким же, как во времена Симеона Полоцкого. Поэтому стремление найти новые формы стиха относится прежде всего к торжественной поэзии. Успешность этих поисков была обусловлена небывалым до того ростом русской культуры.

Не случайно реформаторами русского стиха явились такие ученые, как В. Тредиаковский и М. Ломоносов.

В 1735 году Тредиаковский выпустил книгу «Новый и краткий способ к сложению российских стихов», сыгравшую большую роль в истории русского стиха. В этой книге излагаются теоретические основы русского стиха и предлагаются способы его усовершенствования. В своей реформе Тредиаковский был непоследователен и часто робок, многие установившиеся традиции силлабического стиха он не решался отвергнуть. Однако он очень ясно осознал, что в русском языке ударные и безударные слоги резко различаются по качеству: «...долгота и краткость слогов, в новом сем Российском Стихосложении, не такая разумеется, какова у Греков и у Латин в сложении Стихов употребляется; но токмо *тѳническая*, то есть в едином ударении голоса состоящая... в чем вся сила нового сего Стихосложения содержится» [10, 368]. Тредиаковский ссылается также на опыт народной русской поэзии. Делает он это с оговорками (народная поэзия считалась тогда стоящей за пределами искусства), но факт этот сам по себе весьма примечателен.

Тредиаковский первый в русской поэзии ввел понятие *стопы* как элементарной ритмической единицы, состоящей из одного ударного и одного безударного слогов, чередующихся в строго определенном порядке.

В то же время в своей реформе он не пошел до конца. Для коротких стихов он считал возможным употребление старого силлабического стиха. В героическом стихе Тредиаковский находил нужным сохранить тринадцать слогов, обязательность женских рифм и цезуру на седьмом слоге. А так как он считал подходящим для героического стиха лишь хорей (двусложную стопу с первым ударным слогом), отвергая ямб (двусложную стопу со вторым ударным слогом), то ему пришлось придумать весьма сложную схему чередования ударных и безударных слогов в тринадцатисложнике:

— ◡ — ◡ — ◡ — || — ◡ — ◡ — ◡⁸

В таком стихе цезура разделяет два ударных слога, мерность чередования ударных и безударных нарушается, зато Тредиаковский сохраняет и счет в тринадцать слогов, и женскую рифму, и хореические стопы в каждом полустииши.

Впоследствии Тредиаковский после споров с Ломоносовым согласился с возможностью применения мужских рифм (т. е. имеющих ударение на последнем слоге). Но чтобы сохранить схему своего тринадцатисложника, он просто менял местами полустиишия, так что цезура приходилась то на седьмой, то на шестой слоги:

⁸ Знаком — Тредиаковский обозначает ударный слог, знаком ◡ безударный.

Негде Ворону унести || сыра часть случилось;
На дерево с тем взлетел, || кое полюбилось.
Оного Лисице || захотелось вот поёсть;
Для того, домочься б, || вздумала такую лёсть. . .

(«Ворон и лисица»)

Тринадцатисложник Тредиаковского, звучащий ритмически весьма странно для современного слуха, не получил распространения в русской поэзии. Зато большую роль сыграл в литературе XIX века созданный Тредиаковским русский гекзаметр (см. § 13).

Реформу стиха, начатую Тредиаковским, завершил Ломоносов. В 1739 году он прислал в Россию из Германии, где тогда учился, «Оду... на победу над турками и татарами и на взятие Хотина», ритмической основой которой является урегулированное чередование ударных и безударных слогов:

Востóрг внеза́пный у́м пленя́л,
Ведёт на ве́рх горы́ высóкой. . .

К оде Ломоносов приложил в виде комментария «Письмо о правилах российского стихотворства», являющееся глубоким теоретическим трактатом. И «Письмом», и особенно практической деятельностью талантливого поэта он внес неоценимый вклад в развитие русской поэзии.

В реформировании русского стиха Ломоносов был гораздо последовательнее Тредиаковского. Он решительно отбросил остатки силлабизма, сохраненные Тредиаковским, создал завершённую систему тонического стихосложения и теоретически обосновал ее очень глубоко для науки XVIII столетия. Со времени Ломоносова и до наших дней русская поэзия пользуется исключительно тоническим стихом. Ломоносов исходил из совершенно правильного положения: «Российские стихи надлежит сочинять по природному нашего языка свойству; а того, что ему весьма несвойственно, из других языков не вносить» [11, 486].

В хорошо знакомой ему немецкой поэзии Ломоносов справедливо увидел разработанные образцы тонического стиха и понял, что многое из опыта немецкой поэзии может быть перенесено на русскую почву. На основании этого иногда говорили, что Ломоносов ввел в русскую поэзию немецкое стихосложение. Такая постановка вопроса является односторонней и потому неверной. Русский силлабический стих был действительно заимствован и искусственно пересажен на русскую почву. Совсем иное дело — реформа Ломоносова. Он ввел в практику и теоретически обосновал органически присущий русскому языку тонический стих. Но так как немецкий тонический стих был, в отличие от русского, уже разработан и имел довольно длительную традицию, то некоторые формы этого стиха (но не самый тонический принцип) были действительно заимствованы Ломоносовым из немецкой поэзии.

Вред слепого заимствования сам Ломоносов понимал очень ясно. Он писал: «Понеже наше стихотворство только лишь начинается, того ради, чтобы ничего неугодного не ввести, а хорошего не оставить, надобно смотреть, кому и в чем лучше последовать» [11, 487].

В 1752 году Тредиаковский выпустил второе издание своего трактата, значительно переработанное. В этом издании он принял многие положения, развитые Ломоносовым в его «Письме» и поэтической практике.

§ 7. РУССКИЙ КЛАССИЧЕСКИЙ СТИХ (СИЛЛАБО-ТОНИЧЕСКИЕ РАЗМЕРЫ)

Что же представляло собой стихосложение, введенное Ломоносовым?

Это система размеров (метров), основанная на упорядоченном, регулярном чередовании ударных и безударных слогов. Как и в античном метрическом стихе, каждый стих — так считали Тредиаковский и Ломоносов — состоит из повторяющихся однообразных *стоп*. Каждая стопа состоит из одного ударного и одного или двух безударных слогов. Порядок слогов в стопе играет существенную роль.

Стихотворные размеры делятся на две группы, отличающиеся друг от друга по характеру стоп: двусложные и трехсложные. В двусложных размерах стопа состоит из одного ударного и одного безударного слога, в трехсложных — из одного ударного и двух безударных слогов. Таково определение «правильных» размеров, принятое и сейчас в школе.

Надо оговориться, что определение это недостаточно точно для трехсложных размеров и очень неточно для двусложных. В последних довольно часто на месте, где должен по метрической схеме стоять ударный слог, оказывается безударный. (Явление это будет разобрано ниже. Современная наука отказалась от стопной теории Тредиаковского — Ломоносова.)

Названия стоп были заимствованы по аналогии из античного греческого стиха. В двусложных размерах стопа с первым ударным слогом называется хореем (—○), со вторым ударным — ямбом (○—). В трехсложных размерах стопа с первым ударным называется дактилем (—○○), со вторым ударным — амфибрахием (○—○) и с третьим ударным — анапестом (○○—). Как видно из приведенных схем, аналогия с античным метрическим стихом заключается в том, что расположение ударных и безударных слогов в тонической стопе сходно с расположением долгих и кратких слогов в соответственных метрических античных стопах. Но этим аналогия и исчерпывается, потому что качество чередующихся слогов и стоп в тонических урегулированных размерах совершенно иное, нежели в античных метри-

ческих. Различаются слоги не по долготе, а по энергии произношения, по ударению (акценту).

Приведем примеры стихов, написанных различными классическими размерами. Для удобства запоминания примеры сведены в следующую схему:

Двусложные размеры

1. *Хорей* —○

Бу́ря мгло́ю не́бо крбёт... —○—○—○—○

2. *Ямб* ○—

По́ра, по́ра, рога́ труба́т... ○—○—○—○—

Трехсложные размеры

1. *Дактиль* —○○

Вы́рыта за́ступом я́ма глубо́кая... —○○—○○—○○—○○

2. *Амфибрахий* ○—○

В глубо́кой тесни́не Да́рьяла... ○—○○—○○—○

3. *Анапест* ○○—

Разъезжа́ются го́сти домб́й... ○○—○○—○○—

В приведенной схеме размеры расположены таким образом, что номер, под которым стоит каждый размер, совпадает с местом, занимаемым в стопе ударным слогом. Разумеется, никакого принципиального значения это не имеет и сделано только для удобства запоминания.

Здесь уместно дать несколько практических советов, как научиться быстро определять размеры. Можно исходить из зрительного изображения схемы: записать нужный стих, затем на бумаге отметить ударные слоги, на основании этого составить графическую схему, а потом уже определять размер. К сожалению, в нашей школьной практике обучают чаще всего именно этим неудобным окольным методом.

Между тем в этом способе заключено явное противоречие. Ведь ритм стиха — это ритм звучащего слова, улавливаемый не зрением, а слухом. Зрительные схемы, обозначаемые на бумаге, нужны лишь для письменного общения, когда звуковая речь невозможна. Но надо помнить, что эта зрительная схема является лишь символом звукового ритма. Филологу нужно научиться определять размеры на слух, прибегая к записи на бумаге лишь для фиксации услышанного (а на начальной стадии обучения — для проверки правильности определения на слух).

Для этого первоначально нужно научиться *скандировать* стихи, т. е. проносить их, отвлекаясь на время от смысла, резко подчеркивая размер, — приблизительно так, как читают стихи маленькие дети лет трех-четырех. При этом вначале, пока слух еще не развился, надо читать не по словам, а по стопам, улавливая слухом закономерность волнообразного чередования ударных и безударных слогов.

Конечно, скандирование, особенно преувеличенное, обесмысливает стихи. Но бояться этого не следует. Научившись скандировать, легко потом (конечно,

после упражнений) улавливать размер при нормальном чтении или только чуть-чуть скандируя.

Схему каждого размера нетрудно выучить на слух. Для этого полезно, пользуясь приведенной выше схемой, уловить слухом закономерность чередования ударений в каждом размере. Надо читать вслух, сильно скандируя, следующие схемы стоп:

Двусложные размеры

1. Хорей: раз-два, раз-два, раз-два...
2. Ямб: раз-два́, раз-два́, раз-два́...

Трехсложные размеры

1. Дактиль: раз-два-три, раз-два-три; раз-два-три...
2. Амфибрахий: раз-два́-три, раз-два́-три, раз-два́-три...
3. Анапест: раз-два-три́, раз-два-три́, раз-два-три́...

Опыт показывает, что любой человек способен научиться быстро скандировать (это бессознательно делает каждый ребенок) и определять размеры, как каждый нормальный человек может научиться ходить в ногу. Музыкальный слух присущ не всем, но чувством ритма обладает каждый.

При скандировании надо помнить, что размер следует определять по нескольким стихам. Ритмический строй стиха проясняется для слуха при повторении. К тому же благодаря пропуску метрических ударений (см. § 8) размер некоторых стихов может показаться неясным; сопоставление с двумя-тремя соседними прояснит его.

Признавая возможность применения различных размеров, поэты XVIII века сами пользовались преимущественно двусложными. Между Тредиаковским и Ломоносовым шли горячие споры о том, какой размер лучше, хорей или ямб. Еще в «Письме о правилах российского стихотворства» Ломоносов утверждал, что «ямбические стихи... поднимаясь тихо вверх, материи благородство, великолепие и высоту умножают. Оных нигде не можно лучше употреблять, как в торжественных одах...» [11, 491]. Победил благодаря своему таланту Ломоносов, и поэзия XVIII века свидетельствует о явном преобладании ямба: в оде — четырехстопного; в трагедии и поэме — шестистопного с цезурой на третьей стопе и смежной рифмовкой, названного по сходству с французским двенадцатисложником *александрийским стихом*; в басне — вольного (о вольных ямбах см. в § 11). Хорей и трехсложные размеры применялись только в жанрах легкой поэзии. В «Путешествии из Петербурга в Москву» (глава «Тверь») А. Радищев жаловался: «Парнасс окружен Ямбами, и Рифмы стоят везде на карауле» [12, 353].

В наши дни спор о том, какой размер лучше сам по себе, кажется наивным: поэты XIX и XX веков свободно пользовались и пользуются всеми размерами. Но Тредиаковский и Ломоносов находились у истоков нового стиха, и многие вопросы, для нас простые и очевидные, для них, естественно, были еще сложными и неясными.

Ломоносов различал стопы также по характеру ритмического движения: от слабого безударного слога к сильному (так называемые *восходящие* размеры — ямб, анапест) или от сильного к слабому (так называемые *нисходящие* размеры — хорей, дактиль). Ломоносов придавал такое значение разнице между восходящими и нисходящими размерами, что считал возможным писать стихи смешанными размерами: восходящими — произвольно перемежая ямб с анапестом, или нисходящими — произвольно перемежая хорей с дактилем. (Этому правилу он сам не следовал и писал чистыми размерами, почти исключительно ямбами.) Поэтому в его системе отсутствует амфибрахий, стопа которого не подходит ни под одну из названных рубрик, являясь и восходящей и нисходящей одновременно. Это ограничение было искусственным, и уже А. Сумароков написал несколько стихотворений амфибрахией.

Деление стиха на стопы, принятое теоретиками стиха в XVIII и XIX веках, редко совпадает с делением на слова:

Бўря | мглѡю | нѣбо | крѣт. . .

Гораздо чаще встречается иное явление:

Вчера́ | проси́ | лась спáть | — откáз;
«Ждем дру́ | га. Ну́ | жен гла́з | да гла́з. . .»

Некоторые стопы совпадают здесь с целыми словами, другие состоят из неполных слов, иные — из кусочков разных слов. Это понятно, так как слова могут иметь разное количество слогов, а стопы всегда одинаковы. Таким образом, стопа не является реальной словесной единицей — это чисто ритмическое понятие.

§ 8. ПРОПУСКИ МЕТРИЧЕСКИХ УДАРЕНИЙ

Еще Ломоносов столкнулся с одной особенностью двусложных размеров в русском языке, которая казалась ему недостатком стиха: иногда на том месте, где по схеме размера должен стоять ударный слог, оказывается безударный. Рассмотрим с этой точки зрения несколько стихов из «Евгения Онегина». Первый стих романа является идеальным четырехстопным ямбом:

(1) Мой дѣ́дя са́мых че́стных пра́вил. . .

○ — | ○ — | ○ — | ○ — ○

Но уже второй стих содержит как будто бы нарушение правильности размера. То же мы встретим в третьем, четвертом и многих других стихах романа:

(2) Когда́ не в шу́тку занемо́г,

○ — | ○ — | ○ ○ | ○ —

(3) Он уважать себя заставлял

○ ○ | ○ — | ○ — | ○ —

(4) И лучше выдумать не мог...

○ — | ○ — | ○ ○ | ○ —

В каждом из этих стихов по три ударения вместо ожидаемых четырех. Во втором и четвертом стихах «неправильной», с пропущенным ударением, является третья стопа, в третьем — первая. Что это? Ошибка Пушкина? Или его поэтический каприз?

Разумеется, ни то, ни другое. Если мы прислушаемся к стихам, написанным двусложными размерами, всех русских поэтов, от Тредиаковского и до наших современников, то заметим, что у них таких «неправильных» стихов больше, чем «правильных». Очевидно, речь идет не об ошибке или неправильности, а об органическом свойстве русских двусложных размеров. Чем оно объясняется?

Взяв достаточно большие отрывки русской прозы (художественной или деловой — безразлично) и сосчитав количество слогов и ударений, мы увидим, что в среднем, округленно, одно ударение в русском языке приходится на три слога. Такой подсчет впервые сделал Н. Чернышевский, объяснивший этим неизбежность «пиррихий» в русских ямбах [13, 469—472]. Это числовое отношение важно для понимания особенностей русского стиха, поэтому его надо запомнить.

Если стремиться писать полномерными ямбами и хорейми, без пропуска ударений, тогда для стихов нужно подбирать только короткие слова. Употребив трехсложное слово, надо непременно рядом поставить односложное или двусложное, чтобы ударения приходились через один слог. При этом ударение в трехсложном слове должно обязательно стоять посередине («Но боже мой, *какая* скука...»); слова с начальным или конечным ударением (*голова́, го́ловы*) для подобной жесткой схемы не годятся. Такая речь, конечно, будет искусственной и сильно ограничит словарь поэта.

Тредиаковский и Ломоносов полагали, что в случае пропуска ударения в двусложном размере появляется особая стопа — *пиррихий*, состоящая из двух безударных слогов ○ ○ и способная замещать стопу как ямба, так и хорей. Ломоносов вначале считал употребление пиррихий поэтической погрешностью и стремился в своих стихах обходиться без них. Потом он вынужден был согласиться, что при относительно большой длине русских слов писать двусложными размерами без пиррихий нельзя.

Однако если пиррихии в ямбе и хорее встречаются постоянно, если стихи с пиррихиями количественно преобладают над полномерными, то, следовательно, определение размеров, при-

веденное выше, является неточным: не каждый второй слог в стопе ямба или первый в стопе хорей будет ударным.

Но в таком случае, может быть, урегулированные классические размеры не существуют, ямбы и хорей — только фикция, вымысел средневековых схоластов, усвоенный Тредиаковским и Ломоносовым, а затем и авторами школьных учебников? К такому выводу пришли некоторые исследователи начала XX века.

Это время отмечено повышением интереса поэтов и литературоведов к теории стиха, которая всегда была связана с поэтической практикой, с особенностями развития поэзии. Теоретическая мысль обращалась к тем проблемам, которые стояли перед стихотворцами, и поворотные моменты в истории поэзии часто оказывались поворотными и в стиховедении.

Необходимость создания национальных форм стиха, соответствующих духу русского языка, вызвала к жизни и стиховедческую, и поэтическую деятельность Тредиаковского и Ломоносова. Создание и теоретическое обоснование русского классического (силлабо-тонического) стиха — огромная их заслуга перед русской культурой.

В XVIII веке разрабатываются немногие размеры, в основном ямбы — шестистопные, четырехстопные и вольные. Поэты и ученые начала XIX века осознают необходимость обогащения метрического репертуара русской поэзии. В это время также усиливается интерес, с одной стороны, к античной культуре, с другой — к народному поэтическому творчеству.

Все это отразилось в книге выдающегося филолога, крупнейшего русского стиховеда XIX века А. Х. Востокова «Опыт о русском стихосложении», вышедшей отдельным изданием в 1817 году [1]. В первой ее части Востоков анализирует и пропагандирует русский гекзаметр (о нем будет сказано в § 13), а вторую посвящает исследованию народного стиха, который определяет как тонический. Книга Востокова в свою очередь оказала влияние на творчество ряда поэтов его времени. В 20-е годы многие поэты (Н. Гнедич, В. Жуковский и др.) обращаются к гекзаметру. На ритмический строй «Сказки о рыбаке и рыбке» и «Песен западных славян» повлияло знакомство Пушкина с книгой Востокова и его переводами сербского эпоса. «Опыт о русском стихосложении» не утратил своего значения до нашего времени, в ряде современных работ развиваются идеи Востокова.

В творчестве многих поэтов конца XIX — начала XX века, прежде всего символистов, чувствуется обостренный интерес к звуковой стороне стиха, к тонкой игре ритмическими оттенками. И исследователи стиха уделяют все большее внимание ритмическим вариациям стихотворных размеров.

Поворотным этапом в изучении русского стиха стали исследования А. Белого — поэта-символиста и автора работ по теории литературы. В 1910 году он выпустил сборник «Символизм»,

содержащий в числе прочих статьи о русском четырехстопном ямбе [14]. В них он рассматривает не отвлеченный метр (размер), одинаковый во множестве произведений, а реальный ритм конкретного произведения. Особенности ритма определяются, по А. Белому, прежде всего расположением пиррихий в стихе (в четырехстопном ямбе встречаются шесть форм) и комбинациями разных форм в соседних строках.

А. Белый впервые широко применил при изучении стиха статистические методы исследования, без которых современное стиховедение в ряде случаев не может обойтись. Статистика помогла ему установить, что одни формы четырехстопного ямба встречаются реже, другие — чаще. Так, около половины всех стихов имеют пиррихий на третьей стопе, около четверти — полноударны, остальные формы встречаются реже.

Статистический метод позволил А. Белому показать историческую эволюцию четырехстопного ямба. У всех русских поэтов пиррихий чаще всего попадают на третью стопу, но на первых двух стопах они у различных поэтов распределяются неодинаково. Так, поэты XVIII века предпочитают тяжело звучащие строки с пиррихиями на второй стопе (типа «На лаковом полу моём»); Пушкин и последующие поэты отдают предпочтение более легкой форме с пиррихией на первой стопе (типа «Напоминают мне он»).

Статьи А. Белого изобилуют множеством интересных наблюдений и главное показали, что нельзя ограничиваться определением размера, а надо изучать ритмические оттенки стихотворного произведения. В то же время в этих статьях были и существенные недостатки, в их числе — субъективизм оценок и неудачная терминология. Так, например, анализируя стихи Пушкина

Не пой, красавица, при мне
Ты песен Грузии печальной...

А. Белый составляет схему по стопам:

— — | — — | — — | — —

Каждый стих четырехстопного ямба он разделяет (совершенно произвольно и искусственно) на две симметричные половины («диподии», т. е. пары стоп) и анализирует эту схему так:

«В первой строфе мы имеем следующие отступления от четырехстопного ямба: в первой строке третья стопа дает пиррихий, вследствие чего эта строка есть комбинация ямба с пэаном четвертым во второй половине строки; вторая строка открывается со спондея⁹ на первой стопе; далее в третьей стопе

⁹ Спондей в метрическом стихосложении — стопа из двух долгих слогов; в тоническом стихосложении — два ударных слога в одной двусложной стопе.

имеем пиррихий; вторая строка есть комбинация эпитрита третьего (— — —) с пэаном четвертым (— — — —)» [14, 400].

В этом разборе обращают на себя внимание два обстоятельства. Во-первых, А. Белый пользуется для анализа русского стиха такими понятиями, как «пэан» (точнее — пеон) и «эпитрит». Но если в античной поэзии и были возможны такие стопы, как эпитрит (стопа из одного краткого и трех долгих в разных сочетаниях), то в русской поэзии повторяющаяся в целом стихотворении стопа, состоящая из трех ударных слогов и одного безударного, безусловно, невозможна. Тем самым употребление подобных терминов применительно к русскому стиху искусственно.

Во-вторых, такая терминология способствует представлению о том, что стих как метрическая единица может состоять из разных, не подобных ритмических элементов. Сам А. Белый вовсе не отрицает существования ямба, как и других размеров, для него «пеоны», «эпитриты» и т. п. — лишь терминологическое обозначение разных вариаций ямба. Но некоторые последователи А. Белого, развивавшие наиболее слабые стороны его метода, усомнились в самом существовании метров, в частности ямба. Очень характерна для этого, так сказать, скептического направления в теории стиха небольшая статья Н. В. Недоброво «Ритм, метр и их взаимоотношение». Так как пиррихии могут находиться на любой стопе стиха, кроме последней, концевой, не допускающей пропуска ударения, то концевая стопа рассматривалась автором как единственное реальное выражение принципа тонизма. Автор видел в урегулированных размерах еще одну постоянную величину — количество слогов в стихе. Ясно понимал он и качественное отличие ударных слогов от безударных, хотя правильность их чередования и оспаривал. На основании этого Недоброво предложил называть урегулированные тонические размеры «силлабо-тоническим» стихом [15, 15].

Слабые стороны метода А. Белого довел до крайности В. Брюсов. Он рассматривал каждый стих как механическое соединение нескольких стоп, которые могут быть одинаковыми, но могут быть и различными [16].

Если по методу Брюсова проанализировать стих

... Ты песен Грузии печальной...

то в нем первая стопа будет спондей, вторая — ямб, третья — пиррихий, а четвертая — амфибрахий:

— — | — — | — — | — — | — —

А. Белый рассматривает «ритм» на фоне некоего метрического единства; Брюсов игнорирует это единство, а с ним по существу и самый принцип ритмичности, основанный на повторяемости подобных величин. Анализ стиха у Брюсова формален и по сути дела схоластичен. Внешне все очень правдоподобно (как, например, в приведенной выше схеме), но упускается са-

мое главное: что делает стих стихом? В чем его отличие от прозы? Ведь на подобные «стопы» можно разделить любой прозаический текст.

Против «скептической школы» и методов исследования В. Брюсова выступили в 20-е годы Б. В. Томашевский [17] и В. М. Жирмунский [18]. Расходясь в толковании некоторых вопросов, оба исследователя были солидарны в одном: классические размеры существуют реально; недаром все поэты и читатели XVIII и XIX веков безошибочно отличали ямб от хорея. Однако традиционное определение этих размеров действительно нуждается в уточнении. От понимания пиррихия как особой стопы, принципиально отличной от хорея и ямба и чередующейся с ними в пределах одного стиха, следует отказаться, так как ритмичность создается повторением одинаковых или подобных величин.¹⁰ Тем более несостоятельны попытки ввести в русскую метрику понятие «эпитритов» и тому подобных стоп, в русской поэзии не существующих и не воспринимаемых слухом.

Некоторые положения в книгах Томашевского и Жирмунского, вышедших около пятидесяти лет тому назад, устарели и теперь нуждаются в пересмотре. От некоторых отказались сами авторы. Но критика теоретиков, отрицавших существование силлабо-тонических размеров или считавших, что стих может делиться на разные несоизмеримые стопы, справедлива и по сей день. Верным остается и определение того, что представляют собой на самом деле урегулированные классические размеры русского стиха (так называемые силлабо-тонические). Можно только пожалеть, что в современных работах встречаются иногда пережитки явно устаревших и давно опровергнутых положений теоретиков школы Брюсова.

Как же следует уточнить определение силлабо-тонических размеров русского стиха?

Нетрудно заметить, что в ямбе на первые слоги стоп (т. е. нечетные слоги стиха) ударения не падают — здесь школьное определение истинно (некоторые редкие исключения из этого правила рассматриваются ниже). Что касается вторых слогов стоп, то не каждый второй слог стопы (т. е. четный слог стиха) обязательно является ударным. Однако ударения располагаются только на четных слогах, чем и создается ритмическая инерция ямба.

Если мы назовем слоги, на которые не падают ударения, *слабыми местами* стиха, а слоги, на которые могут падать ударения, *сильными местами*, или *иктами*, то определение силлабо-тонических размеров примет следующий вид:

хорей — двусложный размер с первым сильным слогом; сильные места (икты) повторяются в стихе че-

¹⁰ Надо сказать, что Тредиаковский и Ломоносов, определяя пиррихий как особую стопу, в то же время не считали ее, по-видимому, самостоятельной, подчеркивая, что она замещает собой стопы ямба и хорея.

рез один слог на нечетных слогах (первом, третьем, пятом и т. д.);

ямб — двусложный размер со вторым сильным слогом; сильные места (икты) располагаются в стихе через один слог на четных слогах (втором, четвертом, шестом и т. д.).

Соответственно также уточняется определение трехсложных размеров: в дактиле сильным местом является первый слог стопы, в амфибрахии — второй, в анапесте — третий.

Что касается термина «пиррихий», употребляемого в специальной литературе и по сей день, то это не самостоятельная стопа, состоящая из двух безударных слогов, а условное обозначение пропуска метрического ударения на сильном месте стиха в ямбе или хорее. Пиррихии не нарушают размера, не ломают ритм стиха, но разнообразят его, лишают монотонности, придают тонкие, но легко уловимые слухом оттенки. Если прислушаться к тому, как произносятся (конечно, при нормальном чтении, а не скандировании) нижеследующие пушкинские стихи, то нетрудно заметить их различные ритмические оттенки, но именно оттенки одного и того же размера, в данном случае четырехстопного ямба:

Порá, порá, рогá трубáт...

(Стих полноударный, без пиррихийев.)

И не пуска́я тьмú ночну́ю...

(Пиррихий на первой стопе.)

Почу́я роковóй огóнь...

(Пиррихий на второй стопе.)

Богáт и сла́вен Кочубе́й...

(Пиррихий на третьей стопе.)

Адмиралте́йская игла́...

(Пиррихий на первой и третьей стопах.)

И кла́нялся неприну́жденно...

(Пиррихий на второй и третьей стопах.)

Как видно, пиррихий может появляться на любом по счету икте стиха, кроме последнего, где пиррихий невозможен, так как конечное ударение определяет границу стиха.

В. М. Жирмунский и Б. В. Томашевский вслед за А. Белим подчеркивали, что слух читателя воспринимает не ритм одного изолированного стиха, а *ритмическую инерцию* ряда стихов в стихотворении. Разберем один пример:

...Я вижу, жизнь передо мной
Кипит, как океан безбрежный...

(Д. Веневитинов. Я чувствую, во мне горит...)

11

Размер взятого отдельно стиха может иногда вызвать сомнение. Например, «И кланялся непринужденно» можно проскан-

¹¹ Традиционные символы ударных и безударных слогов (— и ∪), введенные еще Тредиаковским, удобны для обозначения отвлеченной схемы размера. Но если их применять для обозначения распределения реальных ударений в стихе, как это делали А. Белый, В. Брюсов и другие, то затемняется, особенно для неопытного глаза, соотношение схемы размера и реального распределения ударений в стихе. Поэтому здесь и в дальнейшем принята следующая система обозначений: сильное место —, слабое ∪. Для указания на реальное распределение ударений в том или ином конкретном стихе вводится дополнительный знак ударения ´: таким образом, сильный ударный слог обозначается ´—, сильный безударный —, слабый безударный ∪, слабый ударный ∪´.

дировать и как трехстопный амфибрахий («И кланялся непри-
нужденно»), и как четырехстопный ямб («И кланялся непри-
нужденно»). Но в ряду других стихов из «Евгения Онегина»
он воспринимается только как ямб.

Легко мазурку танцевал
И кланялся непринужденно...

Глубоко укоренившийся термин Недоброво «силлабо-тониче-
ский стих» едва ли можно признать удачным: может показать-
ся, что это какая-то компромиссная форма между тоническим
и силлабическим стихом (а внешне дело обстоит именно так:
есть качественное различие сильных и слабых мест, и есть рав-
носложность). Выше отмечалось, что определять особенности
стиха надо по существенным, основным, а не по вторичным, про-
изводным признакам. Так, постоянные ударения в конце стиха
и перед цезурой в силлабическом стихе оказались следствием
главного признака — равного количества слогов в стихах.
В классических русских размерах, наоборот, равносложность
является автоматическим следствием правильного чередования
сильных и слабых мест стиха. Например, в четырехстопном хо-
рее с женским окончанием («Бедный Ваня еле дышит...») бу-
дет восемь слогов, но наш слух воспринимает не общее коли-
чество слогов (восемь единиц, как это было бы в силлабическом
стихе), а характер и число их чередований (четыре единицы, че-
тыре двусложных стопы, точнее — четырехкратное волнообраз-
ное чередование сильных и слабых мест, начиная с сильного,
с односложным промежутком между двумя сильными). Однако,
поскольку термин «силлабо-тонический стих» получил в наши
дни широкое распространение, бороться против его употребле-
ния нет никакой нужды; надо только помнить, что он условен
(подобно «стопе», «пиррихию» и пр.) и вовсе не обозначает ка-
кой-то гибридной формы силлабического и тонического стихов.

§ 9. ВНЕМЕТРИЧЕСКИЕ (СВЕРХСХЕМНЫЕ) УДАРЕНИЯ

Если пропуск метрического ударения не нарушает размера,
придавая ему лишь некоторые оттенки, то появление ударения
на слабом месте стиха воспринимается слухом как некоторый
перебой ритма:

Швѣд, русскій колѣт, рубит, рѣжет...

В этом стихе из «Полтавы» Пушкина, написанной четырех-
стопным ямбом, пять самостоятельных слов и соответственно
пять ударений, из которых первое стоит на слабом месте первой
стопы:

○ — ○ — ○ — ○ — ○

подчеркнуты сверхсхемным ударением. В этом случае на первый слог нередко попадают восклицания «да», «нет», «ах» и т. п.

Нет, дерзкий хищник, нет, губитель...

Так! было время: с Кочубеем...

Что стыд Марии? что молва?...

О, если б ведала она...

(А. Пушкин. Полтава)

Из приведенных примеров видно, что все внеметрические ударения стоят только на односложных словах. Не привились единичные попытки поэтов-символистов употреблять в начале ямбов двусложные «хорейческие» слова с ударением на первом слоге. В самом деле, стих «Нет, не черкешенка она...» хотя и создает перебой, выделяющий восклицание «Нет», все же не выпадает из ямбических стихов. Но очень трудно уловить ямб в такой, явно искусственной строчке Брюсова:

Тайна? — Ах, вот что! Как в романе я...

Таким образом, в практике русских поэтов применение сверхсхемных ударений ограничивается двумя условиями: они падают только на односложные слова и стоят в большинстве случаев в начале стиха или, гораздо реже, после внутристиховой паузы либо цезуры.

Трехсложные размеры существенно отличаются от двусложных. Сильные места в них повторяются не через один, а через два слога, что создает большую плавность ритма. Соотношение сильных и слабых мест такое же, как и в русской прозе, где в среднем из трех слогов один ударный; поэтому почти на все сильные места приходится ударение.

Пропуск ударения на сильном месте в трехсложных размерах — явление редкое. Для этого нужно, чтобы в стихе оказались длинные слова по четыре, пять и более слогов:

.... И пробужденной природы картинной
Не насладился из них ни единый...

(Н. Некрасов. Псовая охота)

— ○ ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○
— ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○

По аналогии с античной стопой, состоящей из трех кратких слогов ○ ○ ○, пропуски метрического ударения в трехсложных размерах называют *трибрахией*. Термин этот столь же условен, как и пиррихий. Из трехсложных размеров относительно чаще трибрахий встречается, как в приведенном примере, в начале стиха в дактиле, гораздо реже — в амфибрахии и анапесте. Пропуски метрического ударения в амфибрахии и анапесте в поэзии

XIX века исключительно редки; у многих поэтов они не встречаются ни разу, у такого смелого новатора, как Н. Некрасов, их немногим более десятка, и то преимущественно в составных словах, в которых возможно появление второго ударения:

... И родню свою длиннорободую
Не гоняешь с пороба в толчки...

(«Современная ода»)

У поэтов начала XX века и современных они встречаются относительно чаще.

Привязанные к колесу
влачащихся дней и событий...

(Н. Асеев. Мы пили песни)

— — — — —
— — — — —

Перемаывается пространство
Жерновами веселых колес...

(В. Шефнер. Сторона отправления)

— — — — —
— — — — —

Зато внеметрические ударения на слабых местах стиха бывают в трехсложных размерах чаще, чем в двусложных, особенно на первом слоге стиха в анапесте:

Злость берёт, сокрушает хандра,
Так и просятся слёзы из глаз.
Нёт! Я лучше уйду со двора...

(Н. Некрасов. О погоде)

В трехсложных размерах внеметрическое ударение, в отличие от двусложных, свободно появляется в середине стиха и не связано с паузой:

Там ниже мох тощий, кустарник сухой...

(А. Пушкин)

Но и в трехсложных размерах внеметрическое ударение большей частью падает на начало стиха.

§ 10. ПЕОНЫ И ПЯТИСЛОЖНИК

В предыдущих разделах рассматривались двусложные и трехсложные размеры. Возможны ли стопы, состоящие из большего количества слогов? Рассмотрим следующий пример:

1 Фонарики, сударики,	○ — — — — — — —
2 Скажите-ка вы мне,	○ — — — — —
3 Что видели, что слышали	○ — — — — — — —
4 В ночной вы тишине?	○ — — — — —
5 Так чинно вы расставлены	○ — — — — — — —
6 По улицам у нас:	○ — — — — —
7 Ночные караульщики,	○ — — — — — — —
8 Ваш верен зоркий глаз!	○ — — — — —
9 Вы видели ль, приметили ль,	○ — — — — — — —
10 Как девушка одна,	○ — — — — —
11 На цыпочках, тихохонько	○ — — — — — — —
12 И робости полна,	○ — — — — —
13 Близ стенки пробирается,	○ — — — — — — —
14 Чтоб друга увидеть	○ — — — — —
15 И шепотом, украдкой	○ — — — — — — —
16 — Люблю! — ему сказать...	○ — — — — —

(И. Мятлев. Фонарики)

Кроме восьмого стиха, в каждом стихе по два сильных ударения — на втором и шестом слогах. В пятом и последнем стихе отрывка ударение на четвертом слоге ослаблено. Таким образом, из шестнадцати стихов только в одном есть сильное ударение на четвертом слоге, в двух случаях — ослабленное. В тринадцати стихах лишь по два ударения — на втором и шестом слогах. Получается стопа, состоящая из четырех слогов: одного ударного и трех безударных.

По аналогии с античными метрическими стопами, состоящими из одного долгого и трех кратких, такие размеры называют *пеонами*. Сочетаний одного ударного и трех безударных может быть четыре. Их различают (тоже по аналогии с античными пеонами) по месту ударного слога: пеон первый — — — —, пеон второй — — — —, пеон третий — — — — и пеон четвертый — — — —. Следовательно, «Фонарики» написаны двустопным пеоном вторым.

Некоторые стиховеды считают, что на самом деле никаких пеонов в русском стихе нет. Томашевский приводит в пользу этого мнения следующие доказательства. Во-первых, число четыре кратно двум, поэтому четырехсложный пеон распадается на две двусложные стопы хорей или ямба, из которых одна с пиррихием. Пеоны первый и третий сводятся к хорю (— — — — = — — | — —; — — — — = — — | — —), а пеоны второй и четвертый —

к ямбу ($\cup \text{—} \cup \cup = \cup \text{—} | \cup \text{—}$; $\cup \cup \cup \text{—} = \cup \text{—} | \cup \text{—}$). Во-вторых, в стихотворениях, написанных пеонами, всегда находятся нарушающие схему пеона внеметрические ударения, располагающиеся не на любых слогах, а в пеонах первом и третьем — на нечетных, как в хорее; в пеонах втором и четвертом — на четных, как в ямбе [19, 403—404].

Действительно, при скандировании легко «свести» пеоны к ямбу и хорю. Но при нормальном чтении наш слух воспринимает отличие пеонов от обычных ямбов и хореев. В последних пиррихии расположены без всякой системы, асимметрично. В пеонах пиррихии преобладают на определенных местах, упорядоченно чередуясь: ударный икт — пиррихий — ударный икт и т. д. Эти размеры обладают определенным ритмическим своеобразием: сильные слоги пеонов всегда ударны. При этом, хотя, например, пеоны первый и третий родственны хорю, звучат они неодинаково:

Нет,
ты мне совсем не дорогая!
Милые
такими не бывают. . .
Сердце от тоски берегая,
Зубы сжав,
их молча забывают. . .
(Н. Асеев. Лирическое отступление)

Это — трехстопный пеон первый.

Рано-раненько, до зорьки, в ледеход
Снаряжала я хорошего в поход.
На кисете, на добро, не на беду,
Алым шелком шила-вышила звезду.
Отгремела громом летняя страда.
Пастухи пригнали на зиму стада.
Только мне от дорогого моего
Ни ответа, ни привета — ничего. . .

(А. Сурков. Девичья печальная)

Это — трехстопный пеон третий, наиболее частый в русской поэзии, преимущественно в стихотворениях, связанных с народной песней.

В обоих отрывках размер не является «чистым», но первый звучит отлично от обычного пятистопного хорю, а второй — от шестистопного. Заметно отличаются они и друг от друга. Ведь «чистых» ямбов и хореев тоже нет или почти нет, что не мешает им быть самостоятельными размерами.

Пеоны редки в русской поэзии. Они требуют значительного количества длинных слов (один ударный слог из четырех вместо среднего один из трех). Поэтому в приведенных стихах довольно часты отступления от схемы, нередки короткие слова с ослабленным ударением на слабом месте стопы. Чтобы писать «чистым» пеоном, нужно подбирать только длинные слова, а такая речь звучала бы искусственно, так же как в «чистых» ямбах

и хорях, составленных только из коротких слов. В этом легко убедиться на примере стихотворения Брюсова «Веретена (Пеон третий)»:

Застонали, зазвенели золотые веретена,
В опьяняющем сплетенье упоительного звона.
Расстиляется свободно вырастающая ткань...
Успокоенное сердце! волноваться перестань!
Это — парки. Неуклонно неустанными руками
Довершают начатое бесконечными веками:
Что назначено, то будет! исполняется закон
Под звенящее жужжанье вдохновенных веретен!

Это стихотворение входит в сборник Брюсова «Опыты», содержащий различные метрические и фонетические эксперименты. По-видимому, только в качестве опыта и можно создать в русской поэзии «чистые» пеоны.

Если пеоны являются редкостью, то, казалось бы, пятисложная стопа, состоящая из одного ударного и четырех безударных, совсем не может употребляться. Тем не менее один *пятисложник* (теоретически возможны пять *пентонов*: —○○○○, ○—○○○, ○○—○○, ○○○—○, ○○○○—), несущий ударение на третьем, среднем слоге, пентон третий (○○—○○), практически встречается в русской поэзии. Правда, стоит он особняком, во многом отличаясь от других. Часто пользовался им в своих песнях А. Кольцов:

Красным полымем	○ ○ — ○ ○
Заря вспыхнула;	○ ○ — ○ ○
По лицу земли	○ ○ — ○ ○
Туман стелется;	○ ○ — ○ ○
Разгорелся день	○ ○ — ○ ○
Огнем солнечным,	○ ○ — ○ ○
Подобрал туман	○ ○ — ○ ○
Выше темя гор;	○ ○ — ○ ○
Нагустил его	○ ○ — ○ ○
В тучу черную;	○ ○ — ○ ○
Туча черная	○ ○ — ○ ○
Понахмурилась,	○ ○ — ○ ○
Понахмурилась,	○ ○ — ○ ○
Что задумалась,	○ ○ — ○ ○
Словно вспомята	○ ○ — ○ ○
Свою родину...	○ ○ — ○ ○

(«Урожай»)

В этом размере несколько особенностей. Ударения стоят здесь (в разных стихах) на всех слогах, кроме четвертого. Но во всех стихах только одно ударение является постоянным: на третьем, среднем слоге. Это ударение звучит сильно, остальные же ослаблены, даже когда падают не на служебные, а на самостоятельные слова. Мелодический распев подавляет здесь все ударения, кроме основного. Происходит своеобразное слияние слов, какое выше отмечалось в былинах. Совпадение это не случайно. Корни творчества Кольцова уходят в народную поэзию, и кольцовский *пятисложник* имеет много общего с фольклорным стихом, как и пеон третий.

Пятисложник можно «свести» к одностопному анапесту или двустопному хорею. Но такое сведение будет искусственным: наш слух отчетливо воспринимает своеобразие этого размера.

Кольцов выделял каждую пятисложную стопу в отдельную строку. Прислушаемся, как будут звучать стихи, содержащие две пятисложные стопы:

Аммирал-вдовец по морям ходил,
По морям ходил, корабли водил,
Под Ачаковым бился с туркою,
Наносил ему поражение...

(Н. Некрасов. Кому на Руси жить хорошо)

Каждый стих здесь разделен цезурой настолько сильной, что фактически распадается на два стиха, связанные попарно. Пятисложная стопа в отличие от обычных не сливается с соседними в один ряд, а ритмически обособляется и является не только условно-ритмическим понятием, а реальной группой слов, объединенных одним сильным ударением. Это целый стих своеобразной структуры.

Такой размер изредка встречался у русских поэтов и до Кольцова, но он первым стал широко им пользоваться и тонко разработал, употребляя в чистом виде и в сочетании с другими размерами. Поэтому пятисложник навсегда связан с именем Кольцова.

§ 11. ФАКТОРЫ, ОПРЕДЕЛЯЮЩИЕ РИТМ

Ритм каждого стихотворного произведения определяется не каким-либо одним фактором, а их совокупностью. Рассмотрим последовательно определители стихотворного ритма.

В создании ритма важную роль играет способ чередования сильных и слабых слогов (характер стоп), что ясно из сравнения следующих отрывков стихотворений:

Вот моя деревня,
Вот мой дом родной... (хорей).
Подруга думы праздной,
Чернильница моя... (ямб).

Любо весной человеку,
Солнышко ярко горит... (дактиль).
В его деревянной пристройке
Свеча одиноко горит... (амфибрахий).
И кипит-поспевает работа,
И болит-надрывается грудь... (анapest).

Приведенные отрывки отличаются только характером стоп (количество их одинаково — по три), поэтому разница между ними особенно ощутима. Наиболее резко отличаются двусложные размеры от трехсложных, производящих впечатление более плавных, замедленных и несколько более певучих по сравнению с ямбом и хореем. Поэтому стихи протяжно-напевные пишут чаще трехсложными размерами, более быстрые, живые — двусложными.

Однако стихотворный размер (метр) определяется не только характером стоп, но и их количеством, т. е. длиной стиха. Конкретный размер — это не просто, например, ямб, а ямб четырехстопный, пятистопный и т. д. Длина стиха играет большую роль в создании ритма того или иного стихотворения. Двустопный амфибрахий производит впечатление более быстрого темпа, нежели пятистопный ямб:

Румяной зарею
Покрылся восток...
Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем...

Следующие примеры показывают, как изменение длины стиха меняет ритм стихотворений, написанных одинаковым размером (в данном случае — ямбом):

Ночной зефир
Струит эфир,
Шумит,
Бежит
Гвадалквивир...
Лишь розы увядают,
Амврозней дыша...
Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты...
Еще одно, || последнее сказанье,
И летопись || окончена моя...
Унылая пора, || очей очарованье,
Приятна мне твоя || прощальная краса...

Приведенные пушкинские стихи написаны ямбом и содержат от двух до шести стоп. Одноstopными ямбами писать практически нельзя — одноstopные стихи, как в стихотворении «Ночной зефир...», могут встречаться изредка только среди более длинных. Стихов длиннее шестистопных русская классическая поэзия не знает, если не считать единичных экспериментов. Встре-

чаются они иногда среди тех стихотворений В. Маяковского, которые написаны неравносложными силлабо-тоническими размерами (например, в стихотворении «Товарищу Нетте, пароходу и человеку»). Но надо оговориться, что в поэтической системе Маяковского силлабо-тонические размеры используются весьма своеобразно, не так, как в классической русской поэзии (см. § 16).

В последних двух примерах из приведенных выше можно отметить еще одну особенность ритма — наличие цезуры. В коротких стихах цезура не встречается. В четырехсложных она является редкостью. В шестисложных она употреблялась всегда (этому правилу не следовал лишь Маяковский и некоторые другие поэты XX века). В пятисложных стихах цезура обычно стояла на второй стопе, но могли они и не иметь цезуры.

Длина стиха является одним из основных определителей ритма. Чем короче стих, тем живее, легче он звучит. Чем длиннее стих, тем протяжнее — напевнее или торжественнее. Когда в статье «Как делать стихи?» Маяковский писал: «Я... убежден для себя, что для героических или величественных передач надо брать длинные размеры с большим количеством слогов, а для веселых — короткие» [39, 102], — он не просто выражал субъективное мнение, а подводил итог многовекового опыта поэтов.

Для легкой поэзии характерно обращение к коротким стихам. Героическим размером в русской силлабической поэзии был тринадцатисложник; среди силлабо-тонических размеров ему соответствует традиционный в русской поэзии александрийский стих — шестистопный ямб с цезурой на третьей стопе и со смежной рифмовкой. Этим торжественным, мерным стихом писали в XVIII веке поэмы и трагедии.

С падением классицизма строгость форм александрийского стиха нарушается, он становится менее употребителен, хотя мы встречаем его еще у Пушкина, Лермонтова и даже Некрасова. С начала XIX века он постепенно вытесняется из поэм и трагедий пятисложным ямбом с цезурой на второй стопе (соответствующим силлабическому десяти- или одиннадцатисложнику). Цезура в нем слышится не столь резко, как в александрийском стихе, но достаточно отчетливо; стих этот звучит торжественно и мерно и в то же время разнообразнее александрийского, потому что цезура делит его на неравные части. Таков размер «Бориса Годунова» Пушкина; употребляли его также в поэмах, написанных октавами, и в сонетах. Цезура придает пятисложному ямбу мерность и плавность течения. В «Домике в Коломне» Пушкин писал:

Признаться вам, я в пятисложной строчке
Люблю цезуру на второй стопе.
Иначе стих то в яме, то на кочке...

Тонкий юмор этих строк заключается в том, что поэт восхваляет цезуру в бесцезурном пятисложном ямбе. Пушкин начинает

пользоваться этим размером в 30-е годы — в маленьких трагедиях, «Домике в Коломне» и других. После Пушкина он становится столь же обычным, как и цезурный. К нему обращались, например, А. К. Толстой (драматическая трилогия), А. Блок («Вольные мысли»), в советское время Э. Багрицкий («Трактир»), В. Инбер («Пулковский меридиан»), В. Луговской («Середина века») и другие. Этот стих менее размерен, зато менее связан, дает возможность большего ритмического и интонационного разнообразия.

Универсальным в русской поэзии оказался четырехстопный ямб — им писали и торжественные оды, и любовные стихи, и поэмы, и эпиграммы.

Нередко в стихотворениях комбинируются стихи разной длины. Наиболее распространенным является перекрестное чередование четырех- и трехстопных стихов:

Раз в крещенский вечерок
Девушки гадали:
За ворота башмачок,
Сняв с ноги, бросали...

(В. Жуковский. Светлана)

Чем больше разница в длине стихов, тем ощутимее ритмический контраст. Но если стихи разной длины чередуются в определенном порядке, то само это чередование становится признаком ритма:

Прошли века; воюет мир,
И льется кровь —
Сегодня рухнул кумир,
А завтра вновь
Встанут неправда и порок
Еще сильнее —
И служат порох и станок
Страстям людей...

(В. Курочкин. 1861 год)

Совершенно особую категорию составляют так называемые *вольные стихи*, в которых стихи разной длины (с разным количеством стоп) чередуются неупорядоченно. Такие несимметричные стихи очень удобны для передачи интонации живой разговорной речи. Длина отдельного стиха в них определяется не заранее заданным постоянным размером, а длиной фразы. Вольными ямбами обычно писали басни и комедии. Длина стиха в них колебалась от одной до шести стоп. Классические образцы вольных ямбов дали И. Крылов и А. Грибоедов:

Проказница-мартышка,
Осел,
Козел,
Да косолапый Мишка
Затеяли сыграть квартет...

(И. Крылов. Квартет)

Вольными (неравноостопными) стихами пользовались также и в лирике (чаще всего в элегиях), но в лирических вольных стихах длина отдельного стиха колеблется обычно в пределах от четырех до шести стоп. Более резкие колебания противоречили бы элегическому тону речи:

Погасло днёвное светило;
На море синее вечерний пал туман.
Шуми, шуми, послушное ветрило,
Волнуйся подо мной, угрюмый океан. . .

(А. Пушкин)

Неравноостопность стихов принято подчеркивать графически. Стихи с одинаковым количеством стоп печатают на одинаковом расстоянии от левого поля страницы; в неравноостопных стихотворениях чем короче стих, тем дальше он отстоит от левого поля.

Поэты XVIII и начала XIX века редко пользовались трехсложными размерами — главным образом в жанре песни (народная протяжная песня по характеру ритма ближе к трехсложным размерам, чем к двусложным). Редки они и у Пушкина, писавшего преимущественно ямбами. Часто употреблял трехсложные размеры Некрасов, теснее всех своих предшественников связанный с народно-песенной традицией. После него трехсложные размеры становятся столь же обычными, как и двусложные.

В XIX веке употреблялись чаще всего трехстопные, четырехстопные трехсложники или их комбинации:

В дороге, в изгнанье, где я ни была,
Все трудное каторги время,
Народ! я бодрее с тобою несла
Мое непосильное бремя. . .

(Н. Некрасов. Княгиня М. Н. Волконская)

Трехсложники длиннее четырехстопных, если не считать гексаметра, были в XIX веке единичными исключениями. В XX веке они встречаются не столь редко. Вот, например, один из пятистопных анапестов Н. Заболоцкого (у него их несколько):

Всё, что было в душе, все как будто опять потерялось,
И лежал я в траве, и печалью и скукой томим,
И прекрасное тело цветка надо мной поднималось,
И кузнечик, как маленький сторож, стоял перед ним. . .

(«Все, что было в душе. . .»)

Современные поэты нередко разбивают подобные длинные стихи на две-три графические строчки (Маяковский называл их «подстрочиями»), печатая их или друг под дружкой, «столбиком», или «лесенкой». Такая разбивка изменяет интонационный

строй стиха (подстрочия интонационно обособляются), но не изменяет размера. Правда, глаз не всегда может сразу выделить и охватить весь стих, но рифма четко указывает его границы, и слух быстро улавливает соразмерность не зрительных строчек, а целых стихов. Это станет ясным, если мы сравним отрывок из стихотворения Н. Заболоцкого с начальными строками написанного тем же пятистопным анапестом стихотворения Д. Кедрина «Афродита»:

Протирая лорнеты,
Туристы блуждают, *глаз*
На безруких богинь,
На героев, поднявших *щиты*.
Мы проходим втроем
По античному залу *музея*:
Я, пришедший взглянуть,
Старичок завсегдатай
И ты...

Во всех размерах конец стиха ритмически выделен, он слышится особенно отчетливо, что вдобавок подчеркивается рифмой. Пропусков метрических ударений в последней стопе не бывает. Поэтому характер ритмических окончаний, или *клаузул*, тоже оказывает влияние на ритм стиха.

Клаузулы различают по месту ударения. Окончания с ударением на последнем слоге называются *мужскими* («Глагол времен, металла звон...»); с ударением на предпоследнем слоге — *женскими* («Мой дядя самых честных правил...»); с ударением на третьем от конца слоге — *дактилическими* («Надо мной певала матушка...»); с ударением на четвертом от конца слоге и далее — *гипердактилическими* («Идет Балда, покрывает...»). Последние встречаются крайне редко.

Так как в стихах с рифмами созвучны именно клаузулы, то часто употребляют термины *мужская рифма*, *женская рифма* и т. д.

Мужские окончания делают стих отрывистым; женские окончания более плавны; дактилические еще более протяжны, звучат напевнее. Стихи, написанные теми же размерами, но с разными окончаниями, ритмически звучат не совсем одинаково. Для русской поэзии очень характерно сочетание стихов с разными окончаниями, разнообразящее ритм стихотворений. Приведем для примера несколько разных сочетаний клаузул в четырехстопном ямбе:

Однажды русский генерал (м)
Из гор к Тифлису проезжал... (м)

Люблю тебя, Петра творенье, (ж)
Люблю твой строгий, стройный вид... (м)

По вечерам над ресторанами (д)
Горячий воздух дик и глух... (м)

Измененне количества безударных слогов во всех стопах, кроме последней, изменило бы или совсем нарушило размер. В последней стопе окончания могут варьироваться, но это не изменяет размера, что говорит о ее особом положении. В приведенных примерах стихи, написанные четырехстопным ямбом, могут принять, в зависимости от окончаний, следующий вид:

○ — ○ — ○ — ○ —
 ○ — ○ — ○ — ○ — ○
 ○ — ○ — ○ — ○ — ○ ○

Стопа ямба оканчивается сильным слогом. В стопах, оканчивающихся слабым (хорей, амфибрахий, дактиль), возможны иные варианты:

Мутно небо, ночь мутна...	— ○ — ○ — ○ —
Душно! Без счастья и воли	— ○ — ○ — ○ — ○
Ночь бесконечно длинна...	— ○ — ○ — ○ —

Происходит странное на первый взгляд явление: конечная стопа двусложного размера может удлиняться до трех и даже четырех слогов (○ — ○ ○), стопа трехсложного — до четырех или даже пяти слогов («От ликующих, празднo бoлтающих...» ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○); с другой стороны, конечная стопа может сократиться до одного ударного слога. Неизменным остается в последней стопе только ударный слог. Это лишний раз подчеркивает, что в русском тоническом стихе основная ритмообразующая роль принадлежит ударным слогам и что стопа — понятие условное.

Поэты XVII и XVIII веков, писавшие силлабическим стихом, употребляли почти исключительно женские рифмы (т. е. рифмы с женскими окончаниями). Это было механическим перенесением на русскую почву правила, естественного для польского языка с его постоянным ударением на предпоследнем слоге, но совершенно искусственного в русском языке с его подвижным ударением.

Тредиаковский в первом издании своего трактата считал еще возможным только женские рифмы. Против этого решительно возражал Ломоносов, чередовавший в своих стихотворениях женские окончания с мужскими. Начиная с Ломоносова, такое чередование становится традиционным для русской поэзии. Дактилические окончания, весьма характерные для русского фольклора, в литературе XVIII и начала XIX века были малоупотребительны. Поэты прибегали к ним изредка в произведениях, связанных с народной поэзией.

Интересное свидетельство того, как поэты первой четверти XIX века относились к дактилическим окончаниям стихов, имеется в «Опыте о русском стихосложении» А. Х. Востокова. Характеризуя русский силлабический стих, он пишет: «В Русском языке могли бы стихи силлабические принимать и мужескую

рифму, как во Французском и в Итальянском, отчего бы они получили несколько поболее разнообразия; но подражатели наши, не находя того в образцах своих, в Польских стихах, не смели сею выгодою языка своего пользоваться. Обычай и предубеждение заставляли их напротив того почитать мужеские рифмы неблагородными и в шуточных только сочинениях для смеху иногда позволительными; словом сказать, такими, какими новейшая поэзия наша почитает *тригласные* (т. е. дактилические. — В. Х.) рифмы» [1, 75—76].

Пушкин употреблял дактилические окончания (зарифмованные и без рифм) только в произведениях, написанных в духе народной поэзии («Песни о Стеньке Разине» и др.). У Лермонтова они уже изредка появляются в лирических стихотворениях, никак не связанных с фольклором (например, «Тучки небесные, вечные странники...»). Широко пользовался ими Некрасов, и после него дактилические окончания становятся обычными и равноправными с мужскими и женскими.

В употреблении тех или иных форм стиха большую роль играет традиция (у каждого народа своеобразная). Например, шестистопный ямб с цезурой на третьей стопе воспринимается нами как стих возвышенный, торжественный и (для нашего времени) архаичный — это стих прежде всего трагедий и поэмы XVIII века. Поэтому вряд ли можно найти в русской поэзии такой стих с дактилическим окончанием. Вообще оно туго прививалось к ямбу, наиболее традиционному из всех силлабо-тонических размеров (за исключением коротких, более легких стихов: так, в первой половине XIX века трехстопные ямбы с чередованием дактилических и мужских рифм — размер комических куплетов). Чаще употребляли его в трехсложных размерах и хорее.

Большое влияние на ритмическое звучание стихотворного произведения оказывает расположение пропусков метрических ударений (пиррихий и трибрахий) и внеметрических ударений. О них подробно говорилось в § 8 и 9.

Тонкие, но ясно улавливаемые слухом ритмические оттенки создаются тем или иным расположением *словоразделов* в стихе. Сравним на слух звучание двух стихов бесцезурного пятистопного ямба с одинаковым расположением пиррихийев (◡ ◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡), но с разными словоразделами:

Ужé перелетéл за океáн...

Томительная, медленная ночь...

Вопросу о влиянии расположения словоразделов на ритм стиха за последние полвека посвящен ряд исследований [см., например: 20, 131—176; 21, 162—169; 22, 94—137].

Из всего сказанного выше можно сделать вывод, что ритм стихотворения определяется, во-первых, характером чередова-

ния сильных и слабых слогов (характером «стоп»); во-вторых, длиной стиха — в том случае, если стихи одинаковы — или определенным сочетанием стихов разной длины; в-третьих, наличием или отсутствием цезуры; в-четвертых, характером клаузул и их комбинаций; в-пятых, расположением пиррихий и внеметрических ударений; в-шестых, расположением словоразделов. Влияет на ритмическое звучание также синтаксическая структура отдельного стиха и ряда стихов (подробно об этом будет сказано в гл. IV). Нетрудно понять, что из этих элементов возможно огромное количество сочетаний, чем и объясняется ритмическое разнообразие русских стихов.

§ 12. ТРЕХСЛОЖНИКИ С ВАРИАЦИЯМИ АНАКРУЗ

Русский тонический стих не исчерпывается пятью классическими силлабо-тоническими размерами. Многие стихотворения писались и пишутся размерами, в которых упорядоченность чередования сильных и слабых слогов нарушается более или менее сильно. Развитие таких форм стиха связывают обычно с символистами и Маяковским. Это верно лишь в том смысле, что с конца XIX века отступления от классических размеров встречаются все чаще, но такое утверждение недостаточно точно; «неправильные», неурегулированные размеры возникли в России гораздо раньше — в XVIII веке, одновременно с урегулированными, хотя употреблялись очень редко.

Силлабо-тонические размеры разделяются на две группы — двусложные и трехсложные. Различие между размерами одной группы слабее, чем между размерами разных групп. Размеры одной группы ритмически родственны между собой.

Чтобы отчетливее понять связь размеров одной группы (ямба и хоря, с одной стороны, дактиля, амфибрахия и анапеста — с другой), проделаем такой эксперимент. Предположим, что мы держим в руках страницу какой-то книги стихов, но начала строк оторваны или стерлись. Получается нечто в таком роде:

... берегу пустынных волн
... дум великих полн,
... глядел. Пред ним широко
... неслася; бедный челн...

Допустим, что мы не знаем этих строк, но хотим определить их размер. Скандируем и составляем ритмическую схему:

... — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —
... — ◡ — ◡ — ◡ —
... . ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —
... . ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —

Мы не можем сказать, каким размером написано это стихотворение, ямбом или хореем; но мы твердо знаем, что написано

оно двусложным размером. Наше утверждение основано на том, что между сильными местами стоит только один слабый слог (иначе говоря, сильные места приходятся через один слог). Мы не можем определить, какой это из двусложных размеров, ямб или хорей, потому что нам неизвестны начала стихов.

Прежде, во времена господства стопной теории, обозначая графически ритмическую схему стиха, разделяли его на стопы. Например, четырехстопный хорей («Мчатся тучи, выются тучи...») изображался так: —○|—○|—○|—○, а четырехстопный ямб («Глагол времен, металла звон...») так: ○—|○—|○—|○—. Подобное изображение выделяет стопу, подчеркивает отличие размеров друг от друга, но затушевывает их сходство. Можно ту же метрическую схему дать иначе, подчеркнув не различие, а сходство размеров:

Эта графическая схема наглядно показывает родственность хорея и ямба. Внутренняя структура их совершенно одинакова, отличает их друг от друга лишь ритмический зачин, или *анакруза*. Анакрузу определяют по количеству безударных слогов, предшествующих первому сильному слогу в стихе. В хорее анакруза нулевая, в ямбе — односложная.

$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{6}$
$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{6}$
$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{6}$

Эти же стихи можно изобразить иначе:

Вторая схема наглядно подчеркивает одинаковую внутреннюю структуру всех трехсложных размеров. Сходство их в том, что между сильными местами стоят по два слабых слога. Различие в том, что у дактиля (как и у хорей) анакруза нулевая, у амфибракия (как и у ямба) — односложная, у анапеста — двусложная.

чает, что в стихе имеются четыре сильных места, в промежутках между ними по одному слабому слогу, а анакруза односложна. Но такое определение, хотя и более точное, слишком громоздко. Поэтому удобнее пользоваться термином «стопа», надо только помнить, что он условен. Ясно также, как велика ритмическая роль анакрузы.

Еще в русской поэзии XVIII века появляются произведения, написанные весьма своеобразным размером, который позднее в ряде стихотворений с большим мастерством применил Лермонтов:

Как землю нам больше небес не любить?
 Нам небесное счастье темно;
 Хоть счастье земное и меньше в сто раз, —
 Но мы знаем, какое оно. . .

 Страшна в настоящем бывает душе
 Грядущего темная даль;
 Мы блаженство желали б вкусить в небесах,
 Но с миром расстаться нам жаль. . .

Проскандировав, мы обнаруживаем, что часть стихов написана амфибрахиями, часть анапестами. При этом по приведенным двум четверостишиям (всего в стихотворении «Земля и небо», откуда они взяты, их четыре) видно, что чередуются стихи разных размеров без всякого порядка. Между тем наш слух воспринимает не нарушение ритма, а только его вариации. Более того, ритмичность усилена правильностью чередования неравных стихов — четырехстопных нечетных и трехстопных четных. Составим ритмическую схему:

У		—	У	У	—	У	У	—	У	У	—	У	У	—	
У	У		—	У	У	—	У	У	—	У	У	—	У	У	—
У		—	У	У	—	У	У	—	У	У	—	У	У	—	
У	У		—	У	У	—	У	У	—	У	У	—	У	У	—
У		—	У	У	—	У	У	—	У	У	—	У	У	—	
У	У		—	У	У	—	У	У	—	У	У	—	У	У	—
У		—	У	У	—	У	У	—	У	У	—	У	У	—	

Правильно ли будет сказать, что это стихотворение по размеру смешанное, написанное амфибрахиями и анапестами попеременно (так иногда определяют подобные размеры)? Ведь ритмичность — это повторение одинаковых (или подобных) единиц. Слух нам подсказывает, что ритмического противоречия между отдельными стихами здесь нет. Схема помогает уяснить, что стихи совершенно точно повторяют друг друга, различаясь лишь анакрузой (то односложной, то двусложной, без всякого порядка). Как же определить этот размер?

Ясно видны два признака: 1) тождество внутренней структуры всех стихов; 2) разные ритмические зачины. По этим признакам определяем размер как *трехсложник с вариациями анакруз* (или с *переменной анакрузой*).

Если переменные анакрузы расположены в определенном порядке, то стихотворение по характеру ритма приближается к урегулированным размерам. У Лермонтова так написано стихотворение «Желание»:

Зачем я не птица, не ворон степной,
Пролетевший сейчас надо мной?
Зачем не могу в небесах я парить
И одну лишь свободу любить?

))))	+))) +))) +))) +))) +))) +))) +))) +))) +))) +))) +))) +))) +)))
------------------------------	--

Все нечетные стихи этого стихотворения — четырехстопные с односложной анакрузой; все четные — трехстопные с двусложной анакрузой. Таким образом, первый период четверостишия ритмически тождествен второму.¹²

Вариации анакруз в силлабо-тонических размерах встречаются только в трехсложниках. В двусложных размерах русская классическая поэзия их не знает.

§ 13. ГЕКСАМЕТР. ПЕНТАМЕТР

Для истории русского стиха более важными отступлениями от урегулированности силлабо-тонических размеров, чем вариации анакруз, оказались нарушения правильности внутренней структуры стихов.

Ломоносов теоретически считал возможным сочетания хорея с дактилями и ямба с анапестами. В таких стихах промежутки между сильными местами оказываются то в один, то в два слога. В XVIII веке были отдельные попытки писать подобными метрами, но распространения они не получили. Зато один весьма своеобразный размер, предложенный Тредиаковским, — русский *гекзаметр* — сыграл заметную роль в русской поэзии. Тредиаковский написал им свою «Тилемахиду». Стихи были неуклюжими, над ними немало насмехались, но нововведение Тредиаковского по заслугам оценил уже Радищев [12, 352—353 (глава «Тверь») и 23, 215—221]. В «Опыте о русском стихосложении» этот размер пропагандировал А. Х. Востоков. Разрабо-

¹² В четверостишиях обычно наблюдается отличие четных стихов от нечетных по окончанию (чаще всего рифмующимся перекрестно). В таких случаях полностью в ритмико-интонационном отношении совпадают не отдельные стихи, а пары стихов, половинки четверостиший, называемые *ритмическими периодами*. Подробнее об этом см. в III главе.

тали его Н. Гнедич, переведший гекзаметром «Илиаду», А. Дельвиг, В. Жуковский. Среди произведений последнего, написанных этим размером, отметим перевод «Одиссеи». Поэты XIX века пользовались гекзаметром в переводах античных авторов и в оригинальных стихотворениях на антологические темы, в идиллиях и других жанрах, к которым подходил этот мерный, неторопливый стих.

Для того чтобы понять русский гекзаметр, надо остановиться на основных свойствах гексаметра античного. Последний представлял собой шестистопный дактиль (отсюда его название, переводимое на русский язык словом «шестимерный») с цезурой и с двусложной конечной стопой. Трехсложная дактилическая стопа иногда заменялась в гекзаметре двусложной — спондеем. Такая замена не нарушала размера (так как дактиль — ◡ ◡ ◡ и спондей — — были равными по длительности четырехморными стопами), но лишала стих монотонности, придавала его звучанию разнообразие. Востоков насчитал 32 возможных ритмических вариации гексаметра [1, 13]. Гекзаметр — стих эпический, им писались такие крупные произведения, как «Илиада» и «Одиссея», поэтому разнообразие ритмических вариантов необходимо этому размеру во избежание монотонии.

Перед переводчиками встал вопрос: как передать это своеобразие русским тоническим стихом? Прислушаемся к звучанию следующего отрывка из первой песни «Илиады» в переводе Гнедича:

- 1 Кто ж от богов бессмертных подвиг их к Враждебному спору?
- 2 Сын громовержца и Леги — Феб, царем прогневленный,
- 3 Язву на воинство злую навел; погибли народы
- 4 В казнь, что Атрид обесчестил жреца непорочного Хриза.
- 5 Старец, он приходил к кораблям быстролетным ахейским
- 6 Пленную дочь искупить; и, принеши бесчисленный выкуп
- 7 И держа в руках, на жезле золотом, Аполлонов
- 8 Красный венец, умолял убедительно всех он ахейя,
- 9 Паче ж Атридов могучих, строителей рати ахейской.

1 — ◡ ◡ — ◡ — ◡ || ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡
 2 — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ || — ◡ — ◡ ◡ — ◡
 3 — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ || ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡
 4 — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ || ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡
 5 — ◡ — ◡ ◡ — || ◡ ◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡
 6 — ◡ ◡ — ◡ ◡ — || ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡
 7 — ◡ — ◡ ◡ — || ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡
 8 — ◡ ◡ — ◡ ◡ — || ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡
 9 — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ || ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡

Основа этого размера — шестистопный русский дактиль, но с некоторыми нарушениями. В стихах третьем, четвертом, шестом, восьмом, девятом никаких нарушений нет. Но в первом стихе во второй стопе недостает одного безударного слога; то же в третьей и четвертой стопах второго стиха, в первой стопе

пятого стиха, первой и второй стопах седьмого стиха. Такое явление называется *стяжением*; промежуток между двумя ударными слогами как бы стягивается, сокращаясь с двух безударных слогов до одного. Стяжения в русском гекзаметре, как и спондеев в античном, появляются не во всех стихах и наблюдаются в разных стопах стихов, кроме пятой, без определенной закономерности.

Тредиаковский называл стяжения (в духе своей стопной теории) заменой стопы дактиля — ◡◡ стопой хорей — ◡, а самый размер — дактило-хореическим гекзаметром.

Цезура в гекзаметре подвижная. Она находится в пределах третьей стопы, но может стоять после первого, второго или третьего слога.

Обратим внимание на начало седьмого стиха. На первом сильном слоге («И, держа в руках...») метрическое ударение пропущено, так же как это бывает в обыкновенном русском дактиле. Окончания стиха — всегда женские, лишенные рифмы, по образцу античного гекзаметра (античные поэты вообще не пользовались рифмой).

Родствен гекзаметру по своему характеру так называемый *пентаметр*. Метрическая схема его такова: — ◡◡ — ◡◡ — || — ◡◡ — ◡◡ —. «Пентаметр» по-русски значит «пятимерный». Присмотревшись к схеме, можно понять этот термин. Античный дактиль — стопа четырехморная (2 + 1 + 1). Каждое полустишие пентаметра составляет две с половиной стопы (4 моры + 4 + 2), в сумме два полустишия дают 20 мор, что равно пяти полным стопам. Пентаметр употребляли в античных элегиях, перемежая его с гекзаметром: первый стих — гекзаметр, второй — пентаметр и т. д. Название этого размера — *элегический дистих* (двустиишие). В XIX веке, когда в русской поэзии стал употребителен гекзаметр, небольшие стихотворения иногда писались своеобразным его вариантом, восходящим к античному элегическому дистиху. Несколько стихотворений написал этим размером Пушкин. Приведем для примера одно из них:

Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила.
 Дева печально сидит, праздный держа черепок.
 Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой;
 Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит.

(«Царскосельская статуя»)

Вот метрическая схема этого стихотворения:

— ◡◡ — ◡◡ — || ◡◡ — ◡◡ — ◡◡ — ◡
 — ◡◡ — ◡◡ — || — ◡◡ — ◡◡ —
 — ◡◡ — ◡◡ — || ◡◡ — ◡◡ — ◡◡ — ◡
 — ◡◡ — ◡◡ — || — ◡◡ — ◡◡ —

По внешнему виду эта схема ничем не отличается от схемы античного элегического дистиха. Но содержание ее совсем иное: второй и четвертый стихи («пентаметры») для русского слуха

не «пятимерны», а шестистопны, потому что в них по шесть ударений. Но на цезуре мы ощущаем сильное стяжение (выпадают два безударных слога), вызывающее паузу, нарушающее плавность течения дактилей, но отнюдь не ритмичность стиха.

С середины XIX века гекзаметр и пентаметр употребляются все реже и начинают ощущаться как несколько архаичные размеры. Пользовались ими преимущественно в стихах на антологические темы или близких к ним по стилю. Поэты, творчество которых обращено было к острым темам современности, или совсем не писали этими размерами, или пользовались ими изредка в сатирических целях. Так, например, поэт-революционер М. Михайлов написал в 60-х годах цикл эпиграмм элегическим дистихом. Вот одна из них:

Преданность вечно была в характере русского люда.
Кто ли не предан теперь? Ни одного не найдешь.
Каждый, кто глуп или подл, наверное предан престолу;
Каждый, кто честен, умен, предан, наверно, суду.

(«Преданность»)

В конце XIX и в XX веках гекзаметр и пентаметр применяют преимущественно в стилизациях и пародиях. Попытки воскресить эти размеры в советской поэзии не увенчались — и не могли увенчаться — успехом. Сыгравшие в свое время большую роль в истории русской поэзии, гекзаметр и пентаметр в стихотворениях на современную тему звучали бы архаично, хотя вполне уместны в переводах античных авторов.

§ 14. ДОЛЬНИКИ

Начиная с XVIII века стяжения изредка применялись не только в гекзаметре, но и в других трехсложных размерах. Интересный пример видим в стихотворении Державина «Весна»:

Снегом леса не блещут, ни горы,
Стогнов согреть не пышет огонь;
Ломят стада, играя, затворы,
Рыща, ржет на поле конь.

Нимфы в лугу, под лунным сияньем,
Став в хоровод, вечерней зарей,
В песнях поют весну с восклицаньем,
Пляшут, топчут стопой...

Ритмическая схема каждой строфы такова:

— — — — — || — — — — —
— — — — — || — — — — —
— — — — — || — — — — —
— — — — —

Первые три стиха написаны четырехстопным дактилем с цезурой после второго ударного слога. Во второй стопе каждого

из стихов — стяжение. Так как все стяжения стоят на одном и том же месте (и притом перед паузой, на цезуре), мы не ощущаем ритмических вариаций: все три стиха ритмически тождественны. Но правильно повторяющееся стяжение создает как бы особый размер, придавая стиху яркое своеобразие.

Аналогичные ритмические ходы встречались изредка и у поэтов XIX века, например у А. Фета:

Измучен жизнью, коварством надежды,
Когда им в битве душой уступаю,
И днем и ночью смежаю я вежды
И как-то странно порой прозреваю...

○ — ○ — ○ || ○ — ○ — ○ — ○
○ — ○ — ○ || ○ — ○ — ○ — ○
○ — ○ — ○ || ○ — ○ — ○ — ○
○ — ○ — ○ || ○ — ○ — ○ — ○

Как и в «Весне», в этом четырехстопном амфибрахий есть цезура (на пятом слоге) и проходящее через все стихотворение стяжение на одном и том же месте стиха. Но есть и отличие: на какую стопу приходится стяжение в стихотворении Фета, сказать нельзя, так как выпавший безударный слог с одинаковым основанием можно считать принадлежащим и первой стопе (тогда вторая стопа будет полной), и второй (тогда полной будет первая). Точно можно утверждать, что между первым и вторым сильными местами имеется стяжение. Это лишний раз подтверждает, что стопа — понятие условное.

Так как стяжения в приведенных примерах стоят на тех же местах и все строфы ритмически сходны, их можно уподобить античным логоэдам (см. § 2) и назвать *русскими логоэдами*.

При переводах античных стихотворений, написанных логоэдами, поэты-переводчики иногда, стремясь дать представление о размере подлинника, создают его аналогию, заменяя в метрической схеме, как обычно, длинные слоги ударными (точнее сильными), а краткие — безударными (слабыми). Приведем для примера отрывок из перевода оды Горация, написанной одной из логоэдических строф, асклепиадовой (см. § 2).

Не опять ли, корабль, волны несут тебя
В море? Ах, придержишь якорем в пристани
Тихой. Разве не видишь:
Обе скамьи лишены весел?..

(А. Востоков. К кораблю. Горациева ода...
Размером подлинника)

— ○ — ○ — — — ○ — — ○ —
— ○ — ○ — — — ○ — — ○ —
— ○ — ○ — — —
— ○ — ○ — — —

Сильные и слабые слоги чередуются здесь неравномерно, схема очень сложна, ритмическая инерция не успевает установиться, как размер сменяется другим, — и стих для русского слуха звучит тяжело и недостаточно ритмично. Поэтому, если не считать единичных экспериментов, подобные размеры употреблялись и употребляются только в переводах античных авторов и в русской поэзии не прижились.

В приведенных примерах русских логоэдов стяжения располагались симметрично. Но в XX веке развился и получил большее распространение особый размер, в котором стяжения располагаются без какой-либо закономерности. Прислушаемся к ритму следующего стихотворения А. Ахматовой о юном Пушкине:

Смуглый отрок бродил по аллеям,
У озерных грустил берегов,
И столетие мы лелеем
Еле слышный шелест шагов.

Иглы сосен густо и колко
Устилают низкие пни...
Здесь лежала его треуголка
И растрепанный том Парни.

◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡
 ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ —
 ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡
 ◡ ◡ — ◡ — ◡ ◡ —
 ◡ ◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡
 ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ —
 ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ —
 ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ —

Первый, второй, седьмой стихи — обыкновенный трехстопный анапест. Но в остальных пяти стихах есть стяжения — то между первым и вторым, то между вторым и третьим ударениями; ни о каких стопах, даже в условном употреблении этого термина, здесь не может быть речи. Прислушавшись к ритму стихотворения, мы отметим две его особенности: 1) между ударными, сильными слогами находится переменное количество слабых, безударных: то два, то один, без определенного порядка; но это не делает размер аритмичным, а придает ему своеобразное очарование и большее разнообразие, чем у «чистого» анапеста; 2) ясно ощущается ритмическая инерция анапеста. Это объясняется тем, что все анакрузы — двусложные, анапестические, а из 16 промежутков между сильными слогами — 11 двусложных, как в обычных трехсложниках, и только 5 — односложных.

В литературе можно встретить два названия этого размера — *пауэрик* и *дольник*.

С. П. Бобров, впервые применивший термин «паузник» [24], разумел под паузой сокращение междуударного интервала, т. е. стяжение; но так как паузой называют обычно перерыв в речи, то термин этот двусмыслен. Поэтому теперь чаще употребляют термин «дольник». Разобранное выше стихотворение Ахматовой имеет три сильных места в каждом стихе. Назовем его поэтому трехдольником.

Схемы из черточек и дужек, удобные для обозначения и анализа урегулированных силлабо-тонических стихов, неудобны для дольников с переменными интервалами между сильными слогами. Современные исследователи дольников А. Н. Колмогоров и М. Л. Гаспаров предложили обозначать сильные слоги, как и раньше, горизонтальной черточкой, а переменные слабые — цифрами. Таким образом схема стихотворения Ахматовой «Смуглый отрок бродил по аллеям...» в этой системе, ставшей теперь общепринятой, будут выглядеть так:

I строфа	II строфа
2 — 2 — 2 — 1	2 — 1 — 2 — 1
2 — 2 — 2 —	2 — 1 — 2 —
2 — 2 — 1 — 1	2 — 2 — 2 — 1
2 — 1 — 2 —	2 — 2 — 1 —

Общая же схема любого трехдольника примет следующий вид:

$$(2/0) - 2/1 - 2/1 - (2/0)$$

Первая дробь в скобках, до первого сильного слога, обозначает анакрузу, которая может колебаться в пределах от двух слогов до нуля; иначе говоря, дольник может возникнуть на основе анапеста (анакруза двусложная), амфибрахия (односложная), дактиля (нулевая) или трехсложника с вариациями анакруз (переменная). Так как анакрузы у дольников те же, что у силлабо-тонических трехсложников, то в общей схеме их можно опустить.

Последняя дробь в скобках обозначает клаузулы, колеблющиеся от двух слогов после ударного (дактилические) до одного (женские) или нуля (мужские). Так как у всех русских размеров клаузулы практически одинаковы (гипердактилические очень редки), то в общей схеме дольников их тоже можно для простоты опустить. Обозначая в схеме лишь то, что отличает дольники от трехсложников, получим:

$$\begin{aligned} & - 2/1 - 2/1 - (трехдольник) \\ & - 2/1 - 2/1 - 2/1 - (четыrehдольник) \end{aligned}$$

Обратим внимание на то, что знак ударения ' стоит только на последнем сильном слоге. Это значит, что в русских дольниках, как и в силлабо-тонических размерах, возможны пропуски

метрических ударений, кроме последнего, константного во всех размерах.

Формы дольников разнообразны, поэтому по своему ритмическому звучанию стихотворения, написанные этим размером, могут сильно отличаться друг от друга. Сравним со стихотворением А. Ахматовой следующий отрывок из стихотворения М. Светлова «Рабфаковке»:

- 1 Барабана тугой удар
- 2 Будит утренние туманы, —
- 3 Это скачет Жанна д'Арк'
- 4 К осажденному Орлеану.
- 5 Двух бокалов влюбленный звон
- 6 Тушит музыка менуэта, —
7. Это празднует Трианон
- 8 День Марии-Антуанетты.
- 9 В двадцать пять небольших свечей
- 10 Электрическая лампадка, —
- 11 Ты склонилась, сестры родней,
- 12 Над исписанною тетрадкой...

Гаспаров насчитывает в трехдолбнике пять основных форм (без их вариантов, создаваемых внеметрическими ударениями на слабых местах и пропуском ударений на сильных) [25, 67—70]:

I Смуглый отрок бродил по аллеям	— 2 — 2 —
II Еле слышный шелест шагов	— 1 — 2 —
III И растрепанный том Парни	— 2 — 1 —
IV Это скачет Жанна д'Арк	— 1 — 1 —
V К осажденному Орлеану	— 4 —

I форма, исходная для образования долбника, совпадает с силлабо-тоническим трехсложником. В изолированном виде стих «Смуглый отрок бродил по аллеям...» мы восприняли бы как трехстопный анапест.

II и III формы наиболее типичны для трехдолбника: в одном из интервалов между сильными слогами наблюдается стяжение.

IV форма, самая редкая, в изолированном виде воспринималась бы нами как двусложник — хорей или ямб, в зависимости от анакрузы. Так, стих «Это скачет Жанна д'Арк» в отдельности — четырехстопный хорей. Но среди других долбниковых стихов мы воспринимаем этот стих как долбник с двумя стяжениями подряд и с анапестической (двусложной) анакрузой. Этот пример показывает, как велика сила ритмической инерции, подчиняющей ритм «двойственного» стиха размеру окружающих. Сравним звучание этого стиха у Светлова с придуманным хорейским примером:

Барабана злой удар
Разбудил туманы, —
Это скачет Жанна д'Арк
Прямо к Орлеану.

V форма, как и II и III, встречается только в дольниках. В этой форме из трех ударений остаются два крайних, средний ударный слог выпадает, два двусложных промежутка между ударениями сливаются в один четырехсложный. V форма похожа на силлабо-тонический трехсложник с пропущенным средним метрическим ударением («Привязанные к колесу...»). Но в этом случае между ударениями остаются все пять слогов, исчезает лишь ударение; в V форме дольника исчезает ударный слог, интервал растягивается до четырех слогов.

Нетрудно рассчитать, что в четырехдольнике — 2/1 — 2/1 — 2/1 — комбинации перечисленных здесь интервалов дадут уже двенадцать форм; здесь мы их приводить не будем, потому что принцип их образования тот же, что и в трехдольнике.

Четырехдольник встречается как в чистом виде, так нередко и в чередовании, обычно перекрестном, с трехдольником:

Простите
 меня,
 товарищ Костров,
с присущей
 душевной ширью,
что часть
 на Париж отпущенных строф
на лирику
 я
 растрянжирую...
 (В. Маяковский. Письмо товарищу Кострову из Парижа о
 сущности любви)

1 — 2 — 1 — 2 —
1 — 2 — 1 — 1
1 — 2 — 1 — 2 —
1 — 2 — 2 — 1

Дольники рассмотренных типов можно назвать урегулированными; их основной признак — междуударный интервал, колеблющийся в пределах от одного до двух слогов.

В первой трети XX века не столь редки были более свободные дольники, в которых иногда встречались строки с междуударными интервалами то трехсложными, то нулевыми (т. е. с сильным стяжением, столкновением двух ударений). Такие более свободные дольники (назовем их для отличия от обычных неурегулированными) довольно характерны для А. Блока и В. Маяковского. Приведем для примера стихотворение Блока из цикла «Пузыри земли»:

1 Осень поздняя. Небо открытое,
2 И леса сквозят тишиной.
3 Прилегла на берег размытый
4 Голова русалки больной.
5 Низко ходят туманные полосы,
6 Пронизали тень камыша.

2 — 2 — 2 — 2
2 — 1 — 2 —
2 — 1 — 2 — 1
2 — 1 — 2 —
2 — 2 — 2 — 2
2 — 1 — 2 —

7 На зеленые длинные волосы	2 — 2 — 2 — 2
8 Упадают листья, шурша.	2 — 2 — 1 —
9 И опушками отдаленными	2 — 4 — 2
10 Месяц ходит с легким хрустом и глядит,	2 — 3 — 3 —
11 Но, запутана узлами зелеными,	2 — 3 — 2 — 2
12 Не дышит она и не спит.	1 — 2 — 2 —
13 Бездыханный покой очарован.	2 — 2 — 2 — 1
14. Несказанная боль улегалась.	2 — 2 — 2 —
15 И над миром, холодом скован,	2 — 1 — 2 — 1
16 Пролился звонко-синий час.	2 — 2 — 1 —

Все стихи здесь, кроме десятого и одиннадцатого, укладываются в схему уже известного нам урегулированного дольника (в схеме не указаны обычные внеметрические ударения на первом слоге двусложной анапестической анакрузы). Десятый стих сильно деформирован; в отдельности он мог показаться шести-стопным хореем — — — — —. Но среди дольников он выглядит как бы «сверхдольником» с двумя трехсложными интервалами вместо двусложных, причем на анакрузе и среднем слоге первого интервала стоят внеметрические ударения: — — — — —. В одиннадцатом стихе второй интервал обычный, двусложный, первый — снова увеличенный, трехсложный. Однако деформированы только два стиха из шестнадцати, $\frac{1}{8}$ часть; они воспринимаются не как входящие в систему, а как некоторый перебой. И в этом стихотворении интервалы в два слога преобладают (20 из 32, т. е. $\frac{5}{8}$, или 62,5%), создавая ощутимую инерцию трехсложника.

Время с середины XVIII до конца XIX века было периодом господства силлабо-тонических размеров. Стихи, написанные дольниками, в XVIII и начале XIX века были редкостью, в широком употреблении не вошли. В течение XIX века отступления от общего правила (у Лермонтова, Фета и других) тоже были немногочисленными и не создали постоянной традиции.

Положение изменилось с конца XIX — начала XX века, когда поэты в поисках новых форм выразительности все чаще прибегали к дольникам. Причины этого явления весьма сложны и не могут здесь рассматриваться. В наше время дольники столь же употребительны, как и силлабо-тонические размеры, — преимущественно в стихах, передающих интонацию живой речи; песенный стих тяготеет к урегулированным размерам.

§ 15. АКЦЕНТНЫЙ (ЧИСТО ТОНИЧЕСКИЙ) СТИХ

Как изменится размер стихотворения, если интервалы между ударениями станут неопределенными и исчезнет преобладание двусложных?

Прислушаемся к следующему отрывку из стихотворения Саши Черного «На вербе»:

Бородатые чуйки с голодными глазами	2—2—2—3—1
Хрипло предлагают «животрепещущих докторов».	—3—4—4—
Гимназисты поводят бумажными усами,	2—2—2—3—1
Горничные стреляют в суконных юнкеров.	—4—2—3—

Шаткие лари, сколоченные наскоро,	—3—1—3—2
Холерного вида пряники и халва,	1—2—1—4—
Грязь под ногами хлюпает так ласково,	—2—1—3—2
И на плечах болтается чужая голова.	3—1—3—3—

Червонные рыбки из стеклянной обители	1—2—3—2—2
Грустно-испуганно смотрят на толпу.	—2—2—3—
«Вот замечательные американские жители —	—2—6—2—2
Глотают камни и гвозди, как крупу! . . .»	1—1—2—3—

При чтении этого стихотворения наш слух не ощущает никакой инерции трехсложника. Из 36 промежутков между ударными слогами только 14 двусложных — около 40%; а для создания инерции трехсложника нужно их преобладание. Кроме того, величина междуударных интервалов колеблется от одного до шести слогов. Никакой упорядоченности в расположении безударных слогов нет. Анакрузы также не упорядочены — от нуля до трех слогов. Неизменным в стихотворении «На вербе» остается лишь количество ударений в стихе (по четыре) — и этого оказывается достаточно, чтобы создать четкий, ясно слышимый размер стихотворения.

Стих, основанный на счете только ударных слогов (расположение безударных между ними существенной метрообразующей роли не играет), называют *акцентным*, или *чисто тоническим*, стихом. Самые употребительные размеры акцентного стиха — четырехударник, трехударник и их чередование (нередко по схеме 4—3—4—3). Двухударники и очень длинные стихи — пяти- и шестиударники — встречаются реже.

Если расположение безударных слогов в акцентном стихе не упорядочено и не определяет размера, то это не значит, что они не оказывают никакого влияния на ритм стихотворения. Прежде всего важно, сколько приблизительно безударных слогов приходится на один ударный. Если преобладают короткие слова, то и стих укорачивается, ритм воспринимается как убыстренный, более отрывистый. Сравним с приведенным выше отрывком из стихотворения Саши Черного другой отрывок — из поэмы Маяковского «Владимир Ильич Ленин»:

У нас		
семь дней,	1—0—0—	
у нас		
часов — двенадцать.	1—1—1—1	
Не прожить		
себя длинней.	2—1—1—	
Смерть		
не умеет извиняться.	—2—3—1	

Второй отрывок звучит отрывистей не только потому, что в каждом стихе меньше слов (трехударник вместо четырехударника), но и потому, что сами слова в нем короче (в первом отрывке на один ударный слог приходится в среднем 2,3 безударных, во втором — только 1,25). Отрывистость усиливается частыми столкновениями ударений (нулевыми интервалами).

В разобранных примерах количество ударений в каждом стихе было строго урегулировано. Но есть и неравноударные формы акцентного стиха [26]. Среди них можно выделить две наиболее употребительные (поэты пользуются ими и в отдельности, и в сочетании друг с другом).

Первая форма — резкое изменение количества стихов в строчке, чаще всего — короткий стих после ряда длинных. Он создает ощущение сильного ритмического перебора, причем перебой, как правило, является средством ритмического подчеркивания, выделения важного по смыслу слова.

Такой резко укороченный стих обычно встречается в конце строфы или ряда строф:

Батареи добела раскалили жару.
Прыгают по трупам городов и сел.
Медными мордами жрут
все.

(В. Маяковский. Война и мир)

Во второй форме (она тоже характерна для Маяковского) вместо четкой урегулированности количества ударений в строчке выступает лишь тенденция к урегулированности, преобладание того или иного размера, осложняемое соседством других, чаще всего близких. Так, например, в «Облаке в штанах» Маяковского преобладают четырехударные стихи, но между ними свободно располагаются пяти-, трех- и двухударные. Например, после ряда четырехударников следует такое четверостишие:

И когда мое количество лет
выплывет до конца —
миллионом кровинок устелется след
к дому моего отца.

Общая схема акцентного (чисто тонического) стиха была предложена еще в 20-х годах Жирмунским: $x \rightarrow x \rightarrow x \rightarrow x \dots$, где x обозначает переменный интервал между ударениями: 0, 1, 2, 3... [18, 184]. Современные исследования позволили уточ-

нить величину этого неопределенного интервала, дав такую общую схему акцентного стиха: —8/0—8/0—. . . Однако семи-восьмисложные интервалы очень редки, чаще всего встречаются интервалы от нуля до четырех слогов, реже — пять и шесть [27, 335].

При изучении силлабо-тонического стиха мы обращали внимание на то, в какой последовательности чередуются сильные и слабые слоги; вопрос же о том, какие из них составляют основу, каркас стиха, а какие располагаются между ними, мог показаться чисто схоластическим: и те и другие располагаются по жесткой, не допускающей исключений схеме.

При изучении дольников и акцентного стиха картина меняется. Очевидно, что каркасом стиха оказываются сильные (ударные) слоги; интервал между ними заполняется слабыми слогами (безударными), количество которых варьируется в пределах, определяемых размером. Изменение количества слабых слогов в заданных пределах не меняет размера.

Сравнение разных форм русского стиха (силлабо-тонического, дольников, акцентного) позволяет внести уточнение в определение, данное в начале этой главы: ритм русского стиха основан на оппозиции ударных и безударных слогов, основой ритма являются ударные слоги.

Наряду с ясно выраженными, четкими метрическими формами мы наблюдали уже менее четкие, переходные. Так, трехсложники с вариациями анакруз — форма силлабо-тонического стиха с несколько ослабленной периодичностью, переходная от строгой силлабо-тоники к дольникам.

Между урегулированными дольниками (междуударные интервалы от одного до двух слогов) и акцентным стихом (интервалы от нуля до восьми) стоят неурегулированные дольники, в которых изредка появляются стихи с сильным стяжением (нулевой интервал) или с увеличенным, трехсложным интервалом.

Исследования, проведенные недавно М. Л. Гаспаровым, позволили определить еще одну самостоятельную метрическую форму, переходную от дольников к акцентному стиху, так называемый *тактовик* [см. 28]. Эту метрическую форму в 20-х годах выделил из других и дал ей название А. П. Квятковский; но его определения (и раннее, и данное в 60-х годах)¹³ исходят из теории, основанной на субъективной манере декламации, так называемой «тактометрической» теории. Согласно ей, ритм стиха подобен музыкальному и основан на *изохронности* (т. е. равенстве по времени произнесения) всех стихотворных строчек. Если стихи не равны по количеству слогов, то некоторые слоги растягиваются, другие произносятся быстрее, вводятся паузы и т. д.

¹³ См. толкование слова «тактовик» в «Поэтическом словаре» А. П. Квятковского [29, 295—299]. О «тактометрической» теории Квятковского см. рецензию В. Е. Холшевникова [30, 198].

«Тактометрическая» теория, игнорирующая данные современной лингвистики и науки о стихе, не признается ни одним серьезным ученым.

Тактовиком пользовались, особенно часто в 20—30-е годы, многие поэты. Гаспаров дал ему точное определение: это стих, в котором междуударные интервалы могут отличаться друг от друга не на один, как у дольника, а на два слога: —3/1—3/1—... или —2/0—2/0—... Чаше встречается первый вид:

Такая была ночь, что ни ветер гулевой,	1—3—2—3—
Ни русская старуха земля	1—3—2—
Не знали, что поделать с большой головой —	1—3—2—2—
Золотой головой Кремля.	2—2—1—

Такая была ночь, что костями засеять	1—3—2—3—
Решили черноморскую степь.	1—3—2—
Такая была ночь, что ушел Сиваш	1—3—2—1—
И мертвым постелил постель...	1—3—1—

. (В. Луговской. Перепоп)

В этом отрывке перекрестно чередуются стихи с четырьмя и тремя иктами (сильными слогами); из двадцати межиктовых интервалов односложных — три, двусложных — восемь, трехсложных — девять; инерция трехсложника образоваться не может — нет преобладания двусложных интервалов, но нет и полной свободы акцентного стиха. Стихи звучат своеобразно, заметно отличаясь не только от дольников, но и от обычного акцентного стиха.

А вот пример второго, более редкого вида тактовиков:

Бейте в площади бунтов топот!	—1—2—1—1
Выше, гордых голов грядя!	—1—2—1—
Мы разливом второго потопа	—1—2—2—1
перемоем миров города.	—1—2—2—

Дней бык пег.	—0—0—
Медленна лет арба.	—2—1—
Наш бог бег.	—0—0—
Сердце наш барабан...	—1—2—

(В. Маяковский. Наш марш)

В тактовике, как и в дольнике, могут встречаться и пропуски метрических ударений (например, «перемоем миров города»), и внеметрические ударения на слабых слогах (например, «Не знали, что поделать с большой головой»).

Нередко в стихотворениях, написанных тактовиками, один-два стиха выпадают из схемы, например в «Нашем марше»: «Наше золото — звенящие голоса» — 1—3—4—. Подобное явление мы встречали в дольниках и называли его «неурегулированным дольником», теперь мы можем определить его как форму, переходную от дольника к тактовiku. Стихотворения с отдельными стихами, подобными «Наше золото — звенящие го-

лоса», можно назвать неурегулированными тактовиками и рассматривать как форму, переходную к акцентному стиху.

Дольники и в особенности акцентный стих еще недостаточно изучены. Точные, статистические методы исследования стали применяться к ним совсем недавно, в 60-х годах, в работах академика А. Н. Колмогорова, А. М. Кондратова, А. В. Прохорова [см. 31 и 32], М. Л. Гаспарова [25; 27; 28]; достигнутые результаты позволили классифицировать и гораздо глубже, чем раньше, понять эти формы. И все же сейчас мы находимся только в начальной стадии изучения акцентного стиха, в ближайшие годы наши представления о нем могут значительно уточниться.

Из сказанного видно, что акцентный стих отнюдь не является однообразным и монотонным. На характер его ритмического звучания могут оказывать влияние и количество ударений в стихе, и соотношение количества ударных и безударных слогов, и некоторая упорядоченность в их расположении, и характер анакруз и клаузул.

Известная упорядоченность расположения безударных слогов между ударными (но не такая, как в традиционных силлабо-тонических размерах) может привести к созданию необычных индивидуальных размеров, в которых элементарной ритмической единицей является уже не доля или слово, а целый стих или даже объединенная в строфу группа стихов. Интересные примеры таких индивидуальных размеров можно встретить в стихотворениях Н. Асеева:

Раненым медведем	мороз дерет.	— 3 — 2 — 1 —
Санки по Фонтанке	летят вперед.	— 3 — 2 — 1 —
Полос остер —	полосатят снег.	— 2 — 2 — 1 —
Чьи это там	голоса и смех?	— 2 — 2 — 1 —
(«Синие гусары»)		

Здесь в каждом стихе по четыре ударения. Безударные промежутки от начала к концу стиха сокращаются. Особенно отчетливо это выражено в первых двух стихах (безударные промежутки строятся по формуле —3—2—1—). Все анакрузы нулевые, все клаузулы мужские. Упорядоченность чередования ударных и безударных слогов выдержана довольно строго и ясно ощутима. Стихи не совсем тождественны, но подобны друг другу.

В стихотворении Асеева ясно видна тенденция к превращению тактовика в логаяд. Если одна форма дольника, тактовика или акцентного стиха без изменений проходит через целое стихотворное произведение, мы можем говорить о полном ее пере-

ходе в. логаяд. Нередко можно встретить это в поэзии М. Цветаевой.¹⁴ Вот характерный отрывок:

Любовь, это плоть и кровь.
Цвет, собственной кровью полит.
Вы думаете, любовь —
Беседовать через столпик?
Часочек — и по домам?
Как те господа и дамы?
Любовь — это значит...
— Храм?
Дитя, замените шрамом...
(«Поэма конца»)

Схема этих стихов $\cup - \cup \cup - \cup - (\cup)$ или $1-2-1-(1/0)$. При этом возможны не ломающие схемы внеметрические ударения и пропуски метрических.

Вот пример несколько иного логаяда:

Это птицы к подоконникам льнут.
Это небо наполняет луну.
Это хижины под небом луны
переполнены ночными людьми.
Невозможно различить в темноте
Одинаковых, как птицы, людей...

(В. Соснора. Вторая молитва Магдалине
из «Последних песен Бояна»)

Схема всех восемнадцати стихов стихотворения $\cup \cup - \cup \cup \cup - \cup \cup -$ или $2-3-2-$. Если логаяд в «Поэме конца» Цветаевой — это застывший дольник, то во «Второй молитве Магдалине» он, как и у Асеева, восходит к тактовикау.

Как видим, ритм акцентных стихов четок и разнообразен, но характер его несколько иной, нежели в силлабо-тонических размерах и в дольниках. В двусложных размерах отдельные слова не выделяются. Ритм образуется правильным чередованием не ударений, а сильных мест, на которых располагаются словесные ударения, но не на каждое сильное место падает ударение. В четырехстопных ямбах, например, приблизительно в трех четвертях стихов встречаются пиррихии.¹⁵

В трехсложных размерах пропуски метрических ударений редки, в большинстве случаев на каждое сильное место падает словесное ударение. Поэтому слово в них несколько более выделено. Однако ритм образуется не словесными единицами, а правильным чередованием ударных и безударных слогов. Наш

¹⁴ Анализ ее логаядов см. [33 и 34].

¹⁵ Это не значит, что в стихотворении, написанном ямбами, поэт не может выделить нужное слово. Интонация стиха, написанного любым размером, может быть гибкой и разнообразной; инверсия, сильная пауза, перенос, внеметрическое ударение могут заметно выделить слово. Речь идет о том, что размер сам по себе не способствует этому выделению.

слух воспринимает регулярно чередующиеся, волнообразные изменения силы слогов.

В дольниках, а в еще большей степени в тактовиках, правильность чередования ударных и безударных нарушается, и чем сильнее она нарушена, тем более ослабляется мерность стихотворной речи. Наконец, в акцентном стихе слух не ощущает инерции волнообразной смены ударных и безударных. Элементарной ритмической единицей становится слово (акцентная группа) со своим сильным ударением.

§ 16. ОБЩИЕ ОСНОВЫ РУССКОГО ТОНИЧЕСКОГО СТИХА

Сравнение силлабо-тонических размеров, трехсложников с вариациями анакрюз, дольников различных типов, тактовика и акцентных стихов приводит к заключению, что, несмотря на все отличия, в них есть много общего. На первый взгляд силлабо-тонические размеры и акцентный стих полярно противоположны: строгая упорядоченность чередования сильных и слабых мест — и никакой упорядоченности в расположении ударных и безударных. Но противоположность эта не столь глубока, как кажется, что доказывается следующими соображениями.

Во-первых, и силлабо-тонические размеры, и дольники, и акцентный стих основаны на отчетливом качественном различии (оппозиции) ударных и безударных слогов.

Во-вторых, между двумя полюсами — силлабо-тоническими размерами и акцентным стихом — существует много переходных форм, из которых одни ближе к силлабо-тонике, другие — к акцентному стиху. Отличаются они друг от друга характером безударных интервалов между сильными слогами. Если составить самую грубую схему форм русского стиха, то она примет такой вид: силлабо-тонические размеры (интервал постоянен: либо один, либо два слога, анакруза постоянная) — дольники (интервал переменный, ограниченный — один или два слога, анакруза может быть переменной) — акцентный стих (интервал не ограничен, от нуля до восьми слогов, анакруза неопределенная).

Но между этими основными формами есть целый ряд переходных. Внутренняя структура трехсложников с вариациями анакрюз такова же, как у обычных трехсложников, но анакруза уже переменная. Логаэды типа приводившихся выше у Державина и Фета похожи на дольники тем, что внутри стиха интервалы неодинаковы; но по жесткости схемы, при которой из стиха в стих повторяется одна структура, приближаются к силлабо-тонике. Родственны им по сути и логаэды XX века, отмеченные у Асеева и Цветаевой (хотя они и произошли не из силлабо-тоники, а из дольников и тактовиков). Есть переходные

формы между дольниками и тактовиками, тактовиками и акцентным стихом.

Если расположить все рассмотренные в этой главе размеры по степени убывания упорядоченности межиктовых интервалов, то получится следующий, довольно длинный ряд: силлаботонические размеры — трехсложники с вариациями анакруз — логаяды — дольники (урегулированные) — неурегулированные дольники — тактовики (урегулированные) — неурегулированные тактовики — равноударный акцентный стих — неравноударный акцентный стих [ср. 35, 109—110].

Из сказанного ясно, что нет достаточных оснований говорить о различных системах стихосложения в современном русском стихе (силлабо-тонической, дольниках и акцентном стихе), как это имеет место в некоторых современных учебниках и исследованиях по теории стиха [например, 3]. Все это — варианты (порой очень отличающиеся друг от друга) единой тонической системы стихосложения, органически свойственной русскому языку.

Спор о том, является тот или иной тип стиха системой или вариантом системы, может показаться чисто схоластическим спором о словах, тем более что терминология в науке о литературе порой условна и не всегда определена. Не все ли равно, как назвать явление, если термин понятен и достаточно распространен? В данном случае — нет, потому что речь идет не просто о терминах, а о соотношении понятий, об их, так сказать, иерархии. Если мы называем системой стихосложения основу ритмического строя стиха, зависящую от коренных фонетических особенностей языка, то тогда равноправными и более общими категориями будут понятия силлабической, метрической, тонической систем. В первой слоги равноценны, во второй различаются по долготе, в третьей — по силе произношения. В этом случае силлабо-тонические русские размеры, дольники и акцентный стих будут видами единой системы, так как качественное различие (оппозиция) ударных и безударных слогов в них несомненно и является основой метра. Можно было бы, конечно, называть и их самостоятельными системами, но тогда для более общего понятия надо было бы придумать другой термин (силлабический, тонический, метрический «принцип» или что-нибудь подобное). Дело, разумеется, не в термине, а в соотношении понятий — общих (родовых) и частных (видовых).

Убедительным доказательством общности ритмической основы русского стиха являются стихи Маяковского. Вопрос об их ритмической природе сложен, и в науке до сих пор ведутся споры на эту тему, при этом разные исследователи высказывают различные точки зрения, порой совершенно противоположные.

Специальное исследование особенностей ритмики Маяковского (являющейся, несомненно, новым этапом в истории развития русского стиха) выходит за пределы темы настоящей ра-

боты. Здесь важно отметить, что в произведениях Маяковского можно встретить стихи самых разных типов.

Немало у него стихотворений, написанных силлабо-тоническими размерами. В «Необычайном приключении» мы видим традиционное чередование четырехстопных и трехстопных ямбов с мужскими и женскими рифмами:

В сто сорок солнц закат пылал,
в июль катилось лето,
была жара,
жара плыла —
на даче было это...

Есть у Маяковского и чисто акцентные стихи, в которых никак нельзя уловить какой-либо закономерности в чередовании ударных и безударных:

Страшное у меня горе.
Вероятно —
 лишусь сна.
Вы понимаете,
 вскоре
в РСФСР
 придет весна.
 («Весенний вопрос»)

Здесь в каждом стихе три энергичных ударения, а промежутки между ними не равны (от нуля до трех слогов) и не упорядочены. Анакрузы тоже неодинаковы — от нулевых до двусложных.

Есть у Маяковского и дольники, и тактовики. Но дело не только в том, что Маяковский писал разные стихотворения размерами различных типов. Существеннее то, что в пределах одного стихотворения он свободно переходит от одного типа стиха к другому:

Красивые шпили
 домов-рапир
видишь,
 в авто несаясь.
Прекрасны
 в Париже
 пале ампир,
прекрасны
 пале ренессанс.
Здесь чтут
 красоту,
 бульвары метя,
искусству
 почет здорбв —
сняют
 векам
 на дворцовых медях
фамилии архитекторов.
Собакой
 на Сене
 чернеют дворцы

на желтизне
 на осенней,
 а этих самых дворцов
 творцы
 сейчас
 синеют в Венсене.
 Здесь не плачут
 и не говорят,
 надвинута
 кепка
 на бровь.
 На глине
 в очередь к богу
 в ряд
 тридцать
 рабочих гробов.
 Громок
 парижских событий содом,
 но это —
 из нестбыхщих:
 хозяевам
 наспех
 строили дом,
 и дом
 обвалился на строящих.
 По балкам
 будто
 растерли томат.
 Каменные
 встали над яминою —
 каменное небо,
 каменные дома
 и горе,
 огромное и каменное...
 («Стихи о красотах архитектуры»)

Как определить размер этого стихотворения? Первое четверостишие — дольник с небольшим количеством стяжений (три на четверостишие), трехсложная основа чувствуется очень ясно. Во втором четверостишии отступлений от размера больше (особенно в четвертом стихе). Третье четверостишие начинается правильным трехсложником, но дальше встречаются значительные отступления. Последнее четверостишие только с очень большой натяжкой можно считать дольником — по существу здесь совершается переход к акцентному стиху. В то же время почти во всех четверостишиях в нечетных стихах — по четыре ударения, в четных — по три. К какой категории отнести эти стихи? К дольникам? К тактовикам? К акцентному стиху? И в то же время наш слух ощущает ритмическое единство этого стихотворения — в разных строфах варьируется одна и та же ритмическая основа.

Не меньше трудностей представляют иногда и силлабо-тонические размеры в стихотворениях Маяковского:

Мы живём,
 зажётые
 железной клятвой.
 За неё —
 на крест,
 и пулю чешите:
 это —
 чтобы в мире
 без Россій,
 без Лátвий
 жить единым
 человѣчьим общежítьем...
 («Товарищу Нетте, пароходу и человеку»)

Ритмическая схема этого четверостишия, если свести каждый стих в одно целое, будет выглядеть так:

— ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —
 — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —
 — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —
 — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —

Перед нами совершенно правильный шестистопный хорей (хотя и лишенный традиционной цезуры). Но Маяковский разделяет стих ступенчатым построением, «лесенкой», на «подстрочия». Последние ломают мерное течение хорея, выделяя отдельные слова и группы слов:

◡ ◡ —
 ◡ — ◡ ◡
 ◡ — ◡ — ◡
 ◡ ◡ —
 ◡ —
 ◡ — ◡ ◡ ◡ ◡ —
 — ◡
 ◡ ◡ — ◡
 ◡ ◡ —
 — ◡ — ◡
 ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡ ◡ —

Но выделение слова или словосочетания — отчетливый признак акцентного стиха, указанный еще в начале 20-х годов Р. Якобсоном [36, 101—107]. Вдобавок в каждом из четырех стихов — четыре реальных словесных ударения. Благодаря этому силлабо-тонический размер приобретает приметы акцентного.

Еще важнее отметить, что Маяковский в пределах одного стихотворения может переходить от одного метрического типа к другому, сохраняя в то же время ритмическое единство; в силлабо-тонических размерах у Маяковского можно отметить признаки акцентного стиха (выделенность слова, иногда равноударность), а в акцентном стихе количество безударных между ударными не совсем безразлично и иногда в какой-то мере упорядочивается, хотя и не так, как в классических размерах.

Конечно, сказанным далеко не исчерпывается вопрос о ритмическом своеобразии поэзии Маяковского. Но это убедительно подтверждает, что между силлабо-тоническими размерами, дольниками и акцентным стихом нет непроходимой пропасти. Сама возможность объединения их в пределах одного стихотворения и своеобразная «гибридизация» у Маяковского свидетельствуют о принадлежности их к одной системе стихосложения — тонической, естественно присущей русскому языку.

Разбивая ступенчатым построением стих на «подстроicia», Маяковский подчеркивал значение интонации, с которой должно читаться стихотворение. Он придавал ей огромное значение. Большое влияние на характер ритма интонация оказывает не только у Маяковского (хотя у него гораздо заметнее, чем у его предшественников). Л. И. Тимофеев доказал это очень убедительно [37]. Подробно об этом говорится в гл. IV.

Особая и очень своеобразная форма стиха — так называемый *свободный стих* (часто употребляется также французский термин *vers libre* «верлибр»), появившийся у нас на рубеже XIX и XX веков. Термин этот не следует смешивать с похожим термином «вольные стихи».

Она пришла с мороза,
Раскрасневшаяся,
Наполнила комнату
Ароматом воздуха и духов,
Звонким голосом
И совсем неуважительной к занятиям
Болтовней.

Она немедленно уронила на пол
Толстый том художественного журнала,
И сейчас же стало казаться,
Что в моей большой комнате
Очень мало места...

* (А. Блок. Она пришла с мороза...)

Как и в вольных стихах, отдельные строчки здесь не равны по длине, и это неравенство никак не упорядочено. Но вольные стихи обладают внутренней мерой, размером (например, вольные ямбы). Свободный стих не имеет размера; текст делится на стихотворные строчки только по интонационному признаку. Это форма, приближающаяся к форме стихотворений в прозе.

Ритмичность свободного стиха создается, как и в ритмической прозе, прежде всего упорядоченностью синтаксической структуры. Но есть и существенное отличие от ритмической прозы. Последняя, как и всякая проза, делится на элементарные интонационно-синтаксические единицы, синтагмы, только по смыслу. Не то в стихе. Как справедливо говорит Тимофеев, стихотворная речь — это речь с фиксированной на конце стиха паузой. Эта пауза интонационно-ритмически выделяет и тем самым обособляет стихотворную строку. Поэтому словосочетание или слово, которое в прозе не будет синтагмой, может стать ею в стихах. Тимофеев приводит наглядный пример этого.

Так, фраза И. Тургенева «Июльской ночью не кричат перепела» может быть прочтена на одном дыхании или со слабой паузой после слова «ночью»; слово «перепела» нельзя отделить от предшествующих. Но если тургеневскую фразу включить в стихотворный контекст, ее интонационный (а значит и смысловой) строй сразу изменится:

И на поля легла, как плат,
Ночная мгла.
Июльской ночью не кричат
Перепела [37, 69].

Слово «перепела» отделилось паузой от соседних, приобрело особую значительность.

То же самое мы наблюдаем и в свободном стихе. В отличие от ритмической прозы он разбит на стихотворные строки, не обладающие внутренней мерой, метром, но имеющие главный признак стихотворной строки — фиксированные паузы, интонационную обособленность. Поэтому графическая разбивка на строки — необходимое условие правильного восприятия свободного стиха. В приведенном примере из Блока слово «болтовней» выделено в отдельную строчку — и поэтому произносится и воспринимается иначе, чем было бы в сплошном потоке прозаической речи.

В европейской и американской поэзии свободный стих получил довольно широкое распространение. В русской поэзии его роль менее заметна, хотя в первой четверти XX века к нему обращались крупные поэты. В дальнейшем им пользовались очень редко, но за последнее десятилетие свободные стихи стали появляться несколько чаще. Верлибр еще недостаточно исследован, о его природе ведутся споры [см., например, 38].

ФОНИКА

§ 1. ЗВУКИ СТИХОТВОРНОЙ РЕЧИ

В орфографический словарь, подготовленный Институтом языкознания Академии наук СССР, включено 110 000 слов. Большинство их изменяется (склоняется, спрягается), образуя ряд форм, которых уже больше миллиона. И все это множество состоит из сочетаний всего лишь четырех десятков звуков (точнее, фонем, потому что фонемы могут образовать звуковые варианты, не различаемые в разговоре). Значение различных сочетаний звуков (фонем) в практической речи (а чаще всего и в художественной прозе) — только смыслоразличительное. Когда мы произносим слова «дом» и «дым», нас интересует не их звуковое сходство (из трех звуков — два общих), а различие (один несходный звук позволил различить слова по смыслу).

Так как звуков речи сравнительно немного, они будут постоянно повторяться. Открыв наудачу любой текст, мы легко убедимся в этом. Приведем пример из книги, не претендующей на художественность, — «Жизнь животных» Брэма. «В высшей степени своеобразно животное, встречающееся в американских пустынях, — *мара* (*Dolichotis patagonica*). По многим признакам напоминая зайца, мара значительно отличается от него высокими ногами и более короткими тупыми ушами». Вглядевшись в текст, мы заметим, что звук «м» повторяется здесь двенадцать раз, а «н» — четырнадцать (считая твердые и мягкие одним звуком), всего же — двадцать шесть носовых. Однако на слух при обычном чтении мы не улавливаем таких звуковых повторов, как в математической формуле «длина окружности равна $2\pi R$ » не улавливаем созвучия «длина — равна».

Совсем иначе обстоит дело в стихах. Произнося строку Пушкина «Я помню чудное мгновенье», мы ясно слышим повтор носовых звуков, хотя «м» повторяется только два раза, «н» — четыре (всего шесть носовых). Столь же ясно слышится в стихах и рифма. Чем это объясняется?

Повторяемость звуков в практической речи и по большей части в художественной прозе — явление случайное, никак не связанное с содержанием. Мы не улавливаем звуковых повторов, потому что не обращаем на них внимания. Больше того, если мы их случайно услышим, то это лишь помешает нам, отвлечет от значения слов. Неожиданное созвучие в деловой речи может даже своей неуместностью вызвать комический эффект.

Стихи ведут свое происхождение от песни, напев которой всегда эмоционален. Обособившись от мелодии в самостоятельное искусство слова, поэзия сохранила ряд признаков музыкальности. Звуки стихотворной речи обладают эмоциональным содержанием. Недаром поэты часто называют поэзию искусством звуков: «Но дорожит одними звуками пиит». Очевидно, кроме смысловоразличительной функции, звуки речи в стихах имеют также эстетическую. Вследствие этого они гораздо более заметны, чем в прозе. Читая или слушая стихи, мы невольно вслушиваемся в звуковой состав слов, улавливаем звуковые повторы. Чтобы убедиться в этом, поставим часть предложения из Брэма в стихотворное окружение, не обращая, конечно, внимания на достоинство придуманных для примера стихов:

*По многим признакам напоминая зайца,
Несчастный трус бежал от грозного малайца.*

Скрытые и случайные в прозаическом тексте звуковые особенности набранных курсивом слов проступили здесь с большой отчетливостью: мы ясно слышим шестистопный ямб и повтор носовых звуков.

Раздел стиховедения, рассматривающий звуки речи с точки зрения их фонетических (т. е. акустических и артикуляционных) свойств, называется *фонойкой*, или *эвфонией* (буквально — благозвучие).

§ 2. ПОНЯТИЕ РИФМЫ. ТОЧНАЯ РИФМА

Из всех звуковых повторов наиболее заметным и регулярным является *рифма*.

В статье «Как делать стихи?» Маяковский писал: «Обыкновенно рифмой называют созвучие последних слов в двух строках, когда один и тот же ударный гласный и следующие за ним звуки приблизительно совпадают.

Так говорят все, и тем не менее это ерунда.

Концевое созвучие, рифма — это только один из бесконечных способов связывать строки, к стати сказать, самый простой и грубый.

Можно рифмовать и начала строк:

улица —
лица у догов годов резче,

и т. д.

Можно рифмовать конец строки с началом следующей:

угрюмый дождь скосил глаза,
а за решеткой, четкой

и т. д.

Можно рифмовать конец первой строки и конец второй одновременно с последним словом третьей или четвертой строки:

среди ученых шеренг
еле-еле
в русском стихе разбирался Шенгели

и т. д., и т. д. до бесконечности» [39, 105—106].

Маяковский прав, говоря, что концевое созвучие — не единственный возможный способ связывать стихи между собой. Рифма имеет значение и фоническое, как всякий звуковой повтор, и метрическое, обозначая границы метрического ряда, стиха. Известны стиховые формы, в которых систематически применяются созвучия в начале или середине стихотворных строк. Например, в древнегерманской поэзии два слова (реже одно) внутри каждого стиха начинались с того же согласного, что и первое слово (так называемый *аллитерационный стих*):

Hiltibrant enti Nadubrant untar heriun twem... [40, 226]

В монгольской поэзии аллитерации связывают начала стихов.

Поэтому наиболее общим и теоретически точным будет следующее определение рифмы, данное В. М. Жирмунским: это «всякий звуковой повтор, несущий организующую функцию в метрической композиции стихотворения» [40, 9].

В то же время Маяковский не совсем прав, называя ерундой общепринятое еще в начале XX века определение рифмы как созвучия окончаний стихов («краесогласия», как говорили у нас в старину). Такое определение теоретически неточно, но отражает обычай, установившийся в различных литературах в разное время, у нас — со второй половины XVII века. Рифмы начальные, на стыке стихов и т. п. — чрезвычайная редкость в русской поэзии; у самого Маяковского подавляющее большинство рифм — концевые. Каковы же причины, обусловившие развитие и преобладание именно концевых созвучий в поэзии большинства народов?

Созвучие в конце метрического ряда, перед паузой, слышится гораздо отчетливее, чем в начале или середине; таким образом, ритмический строй и звуковой повтор при концевом созвучии подчеркивают и усиливают друг друга больше, чем при начальном. Этим объясняется также большая роль рифмы в стихе, хотя, как мы знаем, существуют стихи и без рифмы (белые).

В главе I уже шла речь о ритмических свойствах клаузул (рифмы мужские, женские, дактилические). В этой главе рифма рассматривается с точки зрения ее звукового состава.

Рифма — явление историческое, изменчивое, поэтому в разные времена содержание этого понятия в известных пределах менялось.

Античная поэзия чуждалась рифмы. В европейской поэзии она зародилась в средние века. Русская былина и песня не имеют рифмы как постоянного спутника стихов, если не считать молодого жанра, частушки, в которую рифма проникла из книжной поэзии. Однако именно фольклор позволяет понять происхождение рифмы. В песнях и былинах она иногда появляется как следствие синтаксического параллелизма:

А поехал Вавилушка на ниву,
Он ведь нивушку свою *орати*,
Еще белую пшеницу *засевати*;
Родну матушку хочет *кормити*.

(«Вавило и скоморохи»)

Три последних стиха кончаются здесь глаголами в одной форме, и окончания их, естественно, более или менее созвучны. От подобных созвучий, рожденных синтаксическим параллелизмом, и ведет свое происхождение рифма.

Пословицы и поговорки обычно скрепляются звуковыми повторами, иногда очень богатыми, в том числе и рифмами, например: «Поспесишь — людей насмесишь». Иногда созвучие бывает приблизительным: «Хвали сено в стогу, а барина в гробу».

В древней русской литературе рифма иногда встречается как украшение прозы, тоже почти всегда возникая в результате синтаксического параллелизма.

Вместе с книжной поэзией появляется у нас и рифма как постоянный спутник и один из главных признаков стихотворной речи. Наряду с точными созвучиями на заре русской поэзии удовлетворялись и приблизительными, не образующими рифмы с нашей точки зрения, типа *засевати — кормити*. В XVII веке преобладали рифмы *грамматические*, или *суффиксально-флексивные*, т. е. образованные созвучием суффиксов и флексий: рифмовались глагол с глаголом, прилагательное с прилагательным и т. д. в одной грамматической форме (*отлагаем — начинаем*, *нехотящий — зрящий* и т. п.). Таким образом, связь рифмы с породившим ее синтаксическим параллелизмом в поэзии той поры очень ясна. Особенно часто употреблялась рифма *глагольная* — и по условиям синтаксическим, и по легкости рифмовки:

Егда краснотеплыя весны дни *сияют*,
в то время ластовицы с нами *пребывают*:
Гнезда лепят на домех, сладко *воспевают* —
зиме же приближшейся, от нас *отлетают*.
Точне деют лжедрузи, ибо есть *доколе*
благо кому щастие, дружатся *дотоле*.
Блажат, служат, а егда щастие *менится*,
тогда лжедругов любви к иным *отвертитися*.

(Симеон Полоцкий. Друг)

У Симеона Полоцкого и его современников встречаются рифмы *разноударные*, типа *Фомѹ — дѡму*, что, с нашей точки зрения, не образует рифмы, но в те времена было созвучным благодаря особому, отличному от нашего произношению стихов (см. об этом в гл. I, § 5).

В XVIII веке требования к рифме стали строже. Грамматические рифмы, звучащие монотонно и обусловленные синтаксическим однообразием стихов, в особенности глагольные, стали считаться дурными, и поэты избегали частого их употребления. Стали цениться *разнородные* рифмы, образованные словами, грамматически разнородными: *ночь — прочь, полна — дна* и т. п. Установилось требование точной рифмы, господствовавшей (за редкими исключениями) на протяжении XVIII и большей части XIX века, часто употребляющейся и в наши дни.

Точной рифмой называется такая, в которой звуки совпадают, начиная от ударного гласного и до конца слова:

Уме, незрелый плод недолгой *нау́ки!*
Покойся, не понуждай к перу мои *ру́ки...*

(А. Кантемир. Сатира I «К уму своему»)

Надо подчеркнуть, что речь идет о совпадении не букв, а звуков речи. Вполне точными будут рифмы *клад — взят, луг — люк, искусство — чувство, сердца — дверца* и т. п., потому что ударный гласный и последующие звуки произносятся одинаково, хотя пишутся по-разному. Напротив, *стро́го — чу́жого* не образуют рифмы, так как одинаковыми буквами обозначаются здесь разные звуки (согласные «г» и «в»).

Практика поэтов XVIII и XIX веков допускала некоторые незначительные отклонения от точности концевых созвучий, считавшиеся вполне допустимой поэтической вольностью (приведем примеры из «Евгения Онегина»):

1) Рифма с ударными «п» — «ы» (*был — возмутил, записных — своих, решил — мил* и т. п.):

Облокотясь, Татьяна *пишет*

Любовь невинной девы *дышит...*

Фонемы «ы» и «п» хотя и различаются акустически и по артикуляции, настолько близки, что некоторые лингвисты считают их вариантами одной фонемы. Звук «п» всегда смягчает предшествующий согласный, звук «ы» стоит только после твердого согласного. При появлении предшествующего твердого согласного «п» переходит в «ы» (имя — *безымянный*). Поэтому рифмы типа *был — возмутил* вряд ли можно считать неточными: они скорее относятся к тому же типу, что и *взгляду — наградѹ, розы — слезы* и т. п., в которых ударные гласные совпадают, но предшествующий согласный в одном слове твердый, а в другом — мягкий.

В заударном положении созвучие «ы»—«и» не образует точной рифмы, потому что вызывает в одном случае твердый, в другом — мягкий предшествующий согласный. Например, являются неточными рифмы типа *клады — ради* и т. п.

2) Женская или дактилическая рифма с усечением конечного «й» в одном из рифмующихся слов, *усеченная* рифма (*дани — рукоплесканий, Тани — мечтаний* и т. п.):

Блестя взорами, Евгений
Стоит подобно грозной тени. . .

В ударном слоге звуки произносятся отчетливее и энергичнее, разница между гласными с «й» и без «й» становится заметнее. Поэтому мужские рифмы типа *свежо — чужой* в пору господства точной рифмы считались недостаточно точными, их избегали.

Звучность рифмы увеличивается, если повторяются не только ударный гласный и следующие за ним звуки, но и согласный, стоящий перед ударным гласным — так называемый *опорный согласный*:

Как рано мог он лицемерить,
Таить надежду, ревновать,
Разуверять, заставить верить,
Казаться мрачным, изнывать. . .

В рифме *лицемерить — верить* созвучны окончания, начиная с ударного гласного; опорные согласные различны. Такая рифма называется *бедной*. В рифме *ревновать — изнывать* созвучны, кроме того, опорные согласные «в». Такая рифма называется *богатой*.

Богатые рифмы ценились поэтами как особо звучные, но это не значит, что бедные рифмы считались дурными, — бедные были обыкновенными, наиболее часто встречающимися.

Мужские рифмы в словах с открытым последним слогом (т. е. оканчивающимся гласным звуком) всегда должны быть богатыми (*Невы — вы, дитя — шутя* и т. п.). В этих условиях при бедной рифме созвучен был бы только гласный звук (например, *хорошо — тепло, она — душа* и т. п.), а такая рифма ощущается как *недостаточная*. (В некоторых работах недостаточные рифмы называют бедными, но эти понятия следует различать.) Для образования рифмы традиция русской поэзии требует совпадения минимум двух звуков. Исключение допускается только при чередовании опорного йота с опорным мягким согласным (*я — меня, люблю — мою* и т. п.);

С ней обретут уста мои
Язык Петrarки и любви. . .

Если рифмующиеся слова полностью совпадают по звуковому составу, различаясь по значению (т. е. являются омонима-

ми), то такая рифма называется *омонимической*. При этом начертание слов может совпадать (например, град — в значении «город» и как метеорологическое явление), но может быть и различным, как в следующем примере:

... Но по-над тучей башня Кремля,
Шахматную повторяя ладью,
С галкой, устало прикрывшей *веко*,
Являла пейзаж *X века*...

(И. Сельвинский. Пушторг)

Если в рифме повторяется одно и то же слово, то такая рифма называется *тавтологической*. Обычно в подобных случаях повторяющиеся слова различаются оттенками значений.

А что же делает супруга
Одна в отсутствие супруга? ...

(А. Пушкин. Граф Нулин)

Вот
краткие стихи
о том,
что я имею
два желания.
Одно:
увидеть
Мыс Желания,
другое:
чтоб на мысе том
тебя найти,
моя желанная.

(С. Кирсанов. Мыс Желания)

Рифма скрепляет воедино разные стихи; появление созвучия вновь возвращает внимание к первому рифмующемуся стиху. Поэтому рифма служит не только для насыщения стихов звуковыми повторами и их метрической организации, но выделяет слова и в какой-то мере связывает их по смыслу. Чем звучней и оригинальней рифма, тем больше она обращает на себя внимание, тем более возрастает ее смысловая роль.

Однако самые богатые и звонкие рифмы при частом их употреблении становятся привычными, даже могут произвести впечатление чего-то надоевшего, скучного. Смысловое значение таких *банальных* рифм, конечно, значительно ослабевает. Уже в пушкинские времена некоторые постоянно употреблявшиеся в рифмах пары слов, смысловая связь которых очевидна, стали ощущаться как банальность, звуковой и смысловой трафарет (например, *кровь — любовь, радость — младость* и т. п.). В «Путешествии из Москвы в Петербург» Пушкин писал: «Думаю, что со временем мы обратимся к белому стиху. Рифм в русском языке слишком мало. Одна вызывает другую. *Пламень* неминуемо тащит за собою *камень*. Из-за *чувства* выглядывает не-

пременно *искусство*. Кому не надоели *любовь* и *кровь*, *трудный* и *чуждый*, *верный* и *лицемерный* и проч.». Одну из таких банальных рифм Пушкин иронически употребил в «Евгении Онегине»:

И вот уже трещат морозы
И серебрятся средь полей...
(Читатель ждет уж рифмы *розы*;
На, вот возьми ее скорей!)

Стремясь обогатить свой стих *оригинальными* рифмами, вызываящими новые смысловые ассоциации, поэты иногда ставят в конце стиха редко употребляющиеся слова, например имена собственные или иноязычные слова. Вот несколько примеров из баллад Жуковского: *туман — Адельстан*, *печален — Аллен*, *Авон — стон*, *кончину — Эльвину*, *Альсима — любима*, *Минвана — тумана*, *скальд — Освальд* и т. д. Таких рифм у Жуковского много, в них попадают экзотически звучащие иноязычные имена и эмоционально насыщенные, характерные для стиля романтиков слова (*туман*, *печален*, *стон*, *кончина* и т. п.). В «Евгении Онегине» в одной только первой главе зарифмовано двадцать пять собственных имен и свыше тридцати варваризмов. Это все слова, характеризующие жизнь Петербурга, внутренний мир и быт Онегина, образ мыслей и строй чувств автора: *уверен — Каверин*, *Ювенале — vale*, *Феокрита — Смиа*, *Назон — он*, *боливар — бульвар*, *дыша — entreehat*, *педант — франт*, *раз — васисдас*, *он — бостон*, *дама — Бентама*, *мужчин — сплин*, *Салгира — лира* и т. д.

К редким и оригинальным относились *составные* рифмы, в которых одно слово рифмуется с двумя (*где вы — девы, та же — страже*, *воли — до того ли, то же — боже* и т. п.). При этом из двух слов, составляющих одну рифму, одно либо совсем не имеет ударения (частицы *же*, *ли* и пр.), либо имеет очень ослабленное (в личных местоимениях), которое в рифме совсем теряется. Составные рифмы долгое время считались комическими и в XIX веке употреблялись преимущественно в стихотворениях фамильярно-шутливых:

И еще тебе одно я
Здесь прибавлю, многочитимый:
Не китайскою стеною
От людей отделены мы...

(А. К. Толстой. Письмо к М. Н. Лонгинову
о дарвинизме)

Разновидностью составных рифм являются *каламбурные* рифмы, в которых сочетаются слова с одинаковым или очень близким звучанием и различным значением и начертанием. Игра слов в рифме, как и всякий каламбур, создает обычно комический эффект, поэтому каламбурные рифмы употребляются преимущественно в юмористической и сатирической поэзии.

Часто пользовался каламбурными рифмами поэт-сатирик второй половины XIX века Д. Минаев:

Область рифм — моя стихия,
И легко пишу стихи я;
Без раздумья, без отсрочки,
Я бегу к строке от строчки,
Даже к финским скалам бурым
Обращаясь с каламбуром.

(«В Финляндии»)

Очень важную роль приобретает рифма в вольных ямбах: здесь, в отличие от обычных равносложных стихов, она является единственным признаком окончания стиха. Поэтому рифма должна быть особенно звонкой и заметной. Характерно, что А. Грибоедов, работая над «Горем от ума», обращал большое внимание на то, чтобы рифмы были «гладкие, как стекло». Немало в комедии оригинальных рифм, в том числе составных — (*звезда — Степаноч, что-с — поднялось, я-с — час, что ты — заботы, на дом — с докладом, встретились — та ли-с, забавы — куда вы* и т. п.).

Не следует, однако, думать, будто достоинства рифм всегда связаны с их оригинальностью и необычностью.

Во-первых, стремление пользоваться только необычными рифмами сковало бы свободу поэта и придало произведению вычурный характер. В подобных случаях рифма из средства звукового и смыслового обогащения произведения превращается в самоцель, и поэтическое содержание приносится в жертву внешнему формальному заданию. В той же первой главе «Евгения Онегина», в которой столько оригинальных рифм, гораздо больше самых обыкновенных, встречаются даже банальные, осмеянные самим Пушкиным (*младость — радость, кровь — любовь*), и глагольные (*хранила — ходила* и др.). Особенности рифмы Пушкина в «Евгении Онегине» определились не отказом от обычных созвучий, а сравнительно большим количеством оригинальных (в первой главе — около 15%) и относительно малым — грамматических.

Во-вторых, особенности рифмы связаны с особенностями стиля произведения, его синтаксического строя, интонации. Синтаксический параллелизм часто влечет за собой появление в концах стихов слов в одинаковой грамматической форме и суффиксально-флективных рифм. Чаще всего это бывает в напевном стихе (о стихе напевном и говорном подробно говорится в главе IV). Смысловое значение таких однородных рифм меньше, чем разнородных, они воспринимаются только как созвучие, зато звуковой повтор здесь еще заметнее, потому что при синтаксическом параллелизме рифма сопровождается мелодическим параллелизмом (т. е. повышением и понижением голоса в тех же местах стихов).

При всем разнообразии индивидуальных вкусов поэтов и различии в отношении к рифме в разные времена в поэзии XIX и XX веков можно заметить некоторую закономерность. В напевном стихе однородные (грамматические) рифмы встречаются чаще, значение их преимущественно звуковое, их монотонность нередко подчеркивает мелодическую симметрию и не является недостатком. Примеры легко найти в песенной лирике. В стихе разговорном рифма имеет большее смысловое значение, для него характерно стремление к рифме более богатой, разнообразной и оригинальной («Евгений Онегин», «Горе от ума» и др.).

Рифма позволяет судить о стиле произношения стихов в разные времена.

О значении разноударных рифм (*плáвати — провождáти* и т. п.) для объяснения особенностей произношения русского силлабического стиха в XVII веке говорилось в гл. I, § 5.

В XVIII веке рифма свидетельствует о господстве «высокого» церковнославянского произношения стихов, резко отличного от живого разговорного. Главные приметы этого произношения следующие: 1) оканье; 2) произношение «е» под ударением перед твердыми согласными как «е», а не «о» (ё); 3) произношение «г» как фрикативного (щелевого). Это доказывается такими особенностями рифмы XVIII века: 1) не употреблялись женские рифмы типа *слухом — духам*, так как заударные «а» и «о», в современном литературном произношении совпадающие, в окающем произношении различаются и не образуют точной рифмы; 2) рифмы типа *резоны — учёный* встречались редко; преобладали рифмы типа *душею — своею, очей — зарей, лицом — всем, лишен — плен, нет — влечет* и т. п.; 3) рифмы типа *человек — бег*, свидетельствующие о переходе на конце слова звонкого взрывного «г» в глухое взрывное «к», были редкими, господствовали рифмы типа *дух — вдруг, стих — настиг, мог — вздох* и т. п., свидетельствующие о переходе фрикативного «г» в парный ему глухой «х» [3, 77—94].

Разговорное произношение названных звуков иногда проникало и в поэзию, но торжественное церковнославянское безусловно преобладало в стихотворной речи XVIII века, даже в «низких» жанрах, например в басне.

С начала XIX века живое русское произношение постепенно вытесняет в стихах торжественное славянское, прежде всего в стихотворениях разговорного типа. Процесс этот длился довольно долго и проходил у различных поэтов по-разному. У Пушкина «г» всегда уже взрывное (типичная рифма *стук — вдруг*), заударное «о» рифмуется с «а» (*послушна — равнодушно*), но «е» произносится то как «ё», то как «е». В «Евгении Онегине» встречаются обе формы. С одной стороны: *совершенно — непри-
нужденно, окровавленный — нетленный, умиленным — бесцен-
ным* и т. д.:

...Ничтожный призрак, иль еще
Москвич в Гарольдовом плаще...

С другой стороны: он — пробуждён, потом — огнём, поражён — он и т. д.:

...И полку, с пыльной их семьей,
Задержнул траурной тафтой...

Дольше всего архаичное произношение сохраняется в причастиях (*изумленной* — *забвенной*). Начиная с Лермонтова, поэты обычно произносят «е» в стихах так же, как в прозе. Однако у поэтов, тяготеющих к высокому слогу или принадлежавших к старшему поколению, старинное «е» вместо «ё» можно было встретить и в середине века даже в легкой поэзии. Вот, например, начало детского стихотворения Жуковского «Птичка» (1851 г.):

Птичка летает,
Птичка играет,
Птичка поет;
Птичка летала,
Птичка играла,
Птички уж нет!..

И в наше время, читая вслух стихи, надо произносить рифмующиеся слова созвучно, хотя бы это противоречило современному произношению. Рифма настолько важный элемент стиха, что ее отсутствие может разрушить структуру строфы. Например, следующее четверостишие из «Анчара» Пушкина нужно читать, сохраняя созвучие *раскалённой* — *вселённой*:

В пустыне чахлой и скупой,
На почве, зноем *раскаленной*,
Анчар, как грозный часовой,
Стоит — один во всей *вселенной*.

Если мы прочитаем «раскалённой», строфа распадется. В наше время в школе неверно произносят с «ё» слово «пойдет» в начале известной басни Крылова, теряя необходимую в вольных ямбах рифму:

Когда в товарищах согласья нет,
На лад их дело не *пойдет*...

В стихотворении Некрасова «Поэт и гражданин», напротив, «ё» произносится там, где в наши дни произносится «е»; и в этом случае надо сохранить рифму и читать так, как этого требует поэт:

Иди и гибни *безупречно*.
Умрешь недаром: дело *прочное*,
Когда под ним струится кровь...

§ 3. ЗВУКОВЫЕ ПОВТОРЫ ВНУТРИ СТИХА

В § 1 «Звуки стихотворной речи» приводились примеры звуковых повторов внутри стиха и говорилось в общих чертах об их значении. Обычно различают повторы гласных и согласных звуков:

Все хорошо под сиянием лунным,
Всюду родимую Русь узнаю...
Быстро лечу я по рельсам чугунным,
Думаю думу свою...

(Н. Некрасов. Железная дорога)

Здесь ясно слышится повтор гласных «у», причем большей частью в сильном положении, под ударением. Повтор гласных звуков называется *ассонансом*.

О рае Перу орут перуанцы,
где птицы, танцы, бабы
и где над венцами цветов померанца
были до небес баобабы...

(В. Маяковский. Гимн судье)

Здесь также слышится повтор — сначала звука «р», затем — «ц» и в последнем стихе «б», причем часть согласных повторяется в самом сильном положении — перед ударением (опорные согласные). Повтор согласных звуков называется *аллитерацией*. Очень часто ассонанс и аллитерация встречаются одновременно:

Иду —
автo дудит в дуду.
Танцую — не иду.

(В. Маяковский. Венера Милосская и Вячеслав Полонский)

Так как аллитерация и ассонанс постоянно сочетаются и художественный их эффект сходен, в дальнейшем изложении они не будут различаться — речь пойдет о звуковых повторах вообще.

Наиболее заметны в стихах *звукоподражательные* повторы — так называемая *звукопись*. Когда мы произносим или слышим стих из «Медного всадника»: «Шипенье пенных бокалов», в нашем воображении возникает не только зрительный, но и слуховой образ пенящегося шампанского. Строчки К. Бальмонта:

Умирает каждый лист,
В роще шелест, шорох, свист... —

заставляют нас вспомнить, как шуршат осенние листья.

Однако звуковые повторы большей частью служат не для имитации каких-либо шумов (шорохов, грома и т. п.), а для

звукового подчеркивания, выделения стиха или ряда стихов, усиления их эмоционального воздействия на читателя.

В отличие от рифмы, повторяющейся регулярно, звуковые повторы внутри стиха то появляются, то исчезают, то едва улавливаются, то слышатся очень отчетливо. Поэтому, когда после ряда «нейтральных» в звуковом отношении стихов возникают ясно слышимые звуковые повторы, стих заметно выделяется среди других.

Возникает вопрос: обладают ли звуки речи сами по себе эмоциональной окрашенностью? На этот вопрос отвечали иногда утвердительно. Звук «а» определяли как бодрый, «у» — унылый, «л» — нежный, «р» — грозный и т. д. Подобные оценки всегда грешат субъективностью. М. Лермонтову смягчающий «у» («ю») казался «влажным» («Я без ума от тройственных созвучий || И влажных рифм, как, например, на ю»); К. Батюшкову шипящие, в особенности «щ», казались грубыми, а В. Маяковскому они нравились («Есть ещё хорошие буквы || Эр, | Ша, | Ща»).

Французский поэт А. Рембо написал сонет «Гласные» — об их «цвете»:

А — черный; белый Е; И — красный; У — зеленый;

О — синий; тайну их скажу я в свой черед.

А — бархатный корсет на теле насекомых,

Которые жужжат над смрадом нечистот.

Е — белизна холстов, палаток и тумана,
Блеск горных ледников и хрупких опав.

И — пурпурная кровь, сочащаяся рана

Иль алые уста средь гнева и похвал.

У — трепетная рябь зеленых вод широких,

Спокойные луга, покой морщин глубоких

На трудовом челе алхимиков седых.

О — звонкий рев трубы, пронзительный и странный,

Полеги ангелов в тиши небес пространной,

О — дивных глаз ее лиловые лучи.

(Перевод А. Кублицкой-Пиоттук)

На самом деле звуки сами по себе лишены и вещественного, и эмоционального содержания. Для доказательства сопоставим по два отрывка из Н. Некрасова и К. Чуковского:

Быстро лечу я по рельсам чугунным,
Думаю думу свою. . .

(«Железная дорога»)

Умер, голубушка, умер, Касьяновна —
Чуть я домой добрела. . .

(«В деревне»)

В этих отрывках, в особенности во втором, «у» звучит действительно печально, заунывно. Но совсем иной характер у этого ассонанса в следующих стихах:

Муха, Муха, Цокотуха,
Позолоченное брюхо!..

(«Муха-Цокотуха»)

Но он только «му» да «му»,
А к чему, почему —
Не пойму!..

(«Телефон»)

Здесь «у» кажется задорным и веселым. Очевидно, звуковые повторы не имеют собственного содержания, но, подобно резонатору, заметно усиливают эмоциональную настроенность стихов.

В зависимости от жанра, характера экспрессии, стиля речи могут изменяться свойства звуковых повторов. Так, в стихе напевном они редко выделяют какое-нибудь словосочетание, зато делают стихи более звучными (см. приводившийся пример из «Железной дороги» Некрасова). В стихе разговорном звуковой повтор может подчеркивать важные для поэта слова:

Ваше имя
 в платочки *расплетено*,
ваше *слово*
 слонявит Собинов...
(В. Маяковский. — Сергею Есенину)

В стихотворениях с лирическим настроением поэты обычно избегают труднопроизносимых скоплений согласных звуков, особенно глухих (скопление плавных и носовых, напротив, делает стих более звонким). Но в некоторых случаях (например, в стихотворениях гневных, сатирических или фамильярно-разговорных) выразительность слова важнее его звучности, а *какофония* (неблагозвучие) может иногда произвести замечательный художественный эффект.

В «Бахчисарайском фонтане» первоначально был стих «Равна, грузинка, красотою». Пушкин писал из Одессы П. Вяземскому, наблюдавшему за изданием поэмы, о необходимости изменить этот стих, потому что неблагозвучно сочетание *инка кр* (в окончательном тексте: «Но кто с тобою, || Грузинка, равен красотою?»). Так чутко ухо поэта к неблагозвучию, которого не заметило бы большинство читателей. Но вот описание боя в «Полтаве»:

Швед, русский — колет, рубит, режет.
Бой барабанный, клики, скрежет,
Гром пушек, топот, ржанье, стон,
И смерть и ад со всех сторон...

Звукосочетания *сский к, ики скр, топот рж, всех ст* — гораздо менее благозвучны, чем *инка кр*, но здесь Пушкин их оставляет. Речь Якова Нагоя в поэме «Кому на Руси жить хорошо» Некрасова не только звучит грубо, но и нарочито неблагозвучна:

Там рать-орда крестьянская
По кочам, по зажоринам
Ползком ползет с плетухами, —
Трещит крестьянский пуп! ..

В обоих отрывках звуковой состав слов как нельзя лучше соответствует эмоциональному характеру речи. Подобные звукосочетания были бы совершенно неуместны в таком, например, стихотворении, как «Я помню чудное мгновенье...». Но звуковой строй этого стихотворения был бы столь же неуместен в приведенных отрывках из «Полтавы» и «Кому на Руси жить хорошо».

Характер и функции звуковых повторов многообразны и связаны с другими особенностями стихотворного произведения — стилем и эмоциональной окрашенностью речи, характером интонации. Очевидно, что с одной меркой подходить к ним нельзя.

Своеобразным звуковым повтором является *внутренняя рифма*, т. е. рифма, стоящая не на конце, а внутри стиха. Внутренние рифмы делятся на два отличных друг от друга типа: постоянная и нерегулярная.

Постоянная внутренняя рифма (чаще всего она стоит на цезуре) принципиально не отличается от обычной, так как играет не только звуковую, но и метрическую роль, обозначая конец полустихия и определяя характер строфы:

Как живые изваянья, в искрах лунного сиянья,
Чуть трепещут очертанья сосен, елей и берез.
Вещий лес спокойно дремлет, яркий свет луны приемлет
И роптанью ветра внимлет, весь исполнен тайных грез...

(К. Бальмонт. Фантазия)

Такая регулярная рифма является вариантом обычной; строфу можно графически изобразить и иначе:

Как живые изваянья,
В искрах лунного сиянья,
Чуть трепещут очертанья
Сосен, елей и берез.
Вещий лес спокойно дремлет.
Яркий свет луны приемлет
И роптанью ветра внимлет,
Весь исполнен тайных грез...

Связав стихи попарно и превратив четырехстопный хорей с обычными концевыми рифмами в восьмистопный с внутренними рифмами на цезуре, К. Бальмонт сделал размер более протяжным, но значение рифмы, определяющей характер строфы, не изменилось.

Иное дело — нерегулярная внутренняя рифма:

Зеркало в зеркало, с *трепетным лепетом*,
Я при свечах навела;
В два ряда свет — и таинственным трепетом
Чудно горят зеркала.

Страшно припомнить душой оробелою:
Там, за спиной, нет огня...
Тяжкое что-то над шеею белою
Плавает, давит меня!

Ну как уставят *гробами* дубовыми
Весь этот ряд между свеч!
Ну как лохматый с *глазами* свинцовыми—
Выглянет вдруг из-за плеч!

Ленты да радуги, *ярче и жарче* дня...
Дух захватило в груди...
Суженый! золото, серебро!.. Чур меня,
Чур меня — сгинь, пропади!

(А. Фет. Зеркало в зеркало, с трепетным лепетом...)

В этом стихотворении внутренние рифмы не имеют постоянного места и расположены прихотливо. В первом четверостишии они стоят перед рифмующимся словом, как бы удваивая рифму, усиливая ее звучание. В третьем четверостишии внутренние рифмы находятся в разных стихах перед концевыми рифмами, тоже усиливая созвучие. В четвертом оба рифмующихся слова стоят в середине стиха и не связаны с концевой рифмой. Такие и им подобные внутренние рифмы не имеют метрического значения, поэтому, строго говоря, рифмами их можно назвать лишь условно. Это — сильный звуковой повтор, увеличивающий звучность стиха, иногда подчеркивающий концевую рифму.

Внутренние рифмы часто связаны с синтаксическим параллелизмом: «Кто *скрылся, зарылся* в цветах...», «*Неистоимые, неисчислимы*...», «*Неодолим, неудержим*...» (Ф. Тютчев); «И в этом *прозрень*е, и в этом *забвень*е...», «Струйки *выются*, песни *льются*...» (А. Фет). Такие внутренние рифмы характерны для напевного стиха; они подчеркивают мелодический параллелизм и усиливают свойственную такому стиху музыкальность. Чаще всего они встречаются у тех поэтов, в стихах которых особенно большую роль играет мелодичность (например, у Тютчева, Фета, Бальмонта).

§ 4. НЕТОЧНАЯ РИФМА

В течение XIX века произношение клаузул в стихах постепенно сближается с живым разговорным, что связано с утверждением реализма в литературе. Если в пору классицизма стихотворная речь была особой возвышенной речью, не только отличной от живой обиходной, но и противостоящей ей по стилю, то с развитием реализма в стихах, как и в прозе, начинает ценить-

ся естественность речи. Разумеется, в разных жанрах это проявляется неодинаково — патетическое гражданское стихотворение не может декламироваться так же, как фамильярное послание. К тому же поэтическая речь всегда эмоциональна и отличается этим от деловой. Но некоторое сближение с обычной речью в словаре и произношении несомненно даже в ораторском стихе XIX века.

В разговорной речи заударные гласные под влиянием редукции произносятся неотчетливо, различие между ними ослабевает.

В XVIII веке и в пушкинский период все гласные в стихах — и ударные, и заударные — произносились одинаково отчетливо. С начала XIX века постепенно исчезают оканье и другие особенности торжественного произношения, но отчетливость произношения заударных гласных сохраняется. Естественно, что сохраняется и точная рифма. При ясной артикуляции заударных гласных звуки «а» и «ы», например, настолько отличались друг от друга, что не образовали созвучия.

С середины XIX века неотчетливое произношение заударных гласных начинает проникать и в стихи. Это создало языковую предпосылку для появления *неточных* рифм.

Нарушение точности рифм вначале было незначительным: ударные гласные и следующие за ними согласные полностью совпадали, различными были только заударные гласные. Этого типа неточные рифмы называют *приблизительными*. Такие рифмы применяли многие поэты начиная с середины XIX века. Часто пользовался приблизительными рифмами А. К. Толстой, впервые применивший этот термин. Вот несколько примеров из его стихотворений: *удиненье — песнопенью, плитах — позабытых, хоромах — знакомых, тароваты — богата, память — обрамить, млады — складу, удалыми — цымбалами, навстречу — сеча, силой — помилуй* и т. д.

Свободные звуки,
Журча, потекли
И дышат разлукой
От лучшей земли...

(А. К. Толстой. Цыганские песни)

Появление и развитие приблизительных созвучий объясняется не только языковыми причинами: еще более важными были предпосылки историко-литературные, эстетические. Вот что писал о приблизительных рифмах А. К. Толстой в письме к Б. М. Маркевичу (4 февраля 1859 года). Приведа примеры из своей поэмы «Иоанн Дамаскин» (*стремнины — долину, имя — ими, нивах — счастливых* и др.), он заключает: «Гласные в конце рифмы, если ударение на них не падает, по моему мнению, совершенно безразличны и значения не имеют. В счет идут и образуют рифму только согласные. По-моему, *безмолвно и вол-*

ны рифмуют куда лучше, чем *шалость* и *младость*, чем *грузно* и *дружно*, где гласные в точности соблюдены. Мне кажется, что только малонскушенный слух может требовать совпадения гласных. . . » Эти слова позволяют предполагать, что четкость произношения заударных гласных в стихах в это время (1859 г.) действительно ослабела. Но дальше Толстой от аргументов фонетических переходит к чисто эстетическим: «Приблизительность рифмы в известных пределах, совсем не пугающая меня, может, по-моему, сравниться с смелыми мазками венецианской школы, которая самой своей неточностью, или, вернее, небрежностью. . . достигает эффектов, на которые не должен надеяться и Рафаэль при всей чистоте своего рисунка».

Сравнение характера рифм с живописной манерой не случайно. Многие художники середины XIX века отказываются от прежней техники, переходя от гладкой поверхности картин к технике видных глазом мазков. Аналогичные явления можно наблюдать и в музыке. Таким образом, стремление к более свободной манере как источнику новых эстетических эффектов — это тенденция не одной поэзии, а общего развития искусств, которая все более усиливается в конце XIX и в XX веке.

Применение приблизительных созвучий значительно расширило репертуар русских рифм. А так как с середины века поэты во всех жанрах свободно пользуются дактилическими рифмами (которые тоже могут быть приблизительными), то это еще больше расширяет круг созвучий. Поэтому не сбылось пессимистическое предсказание Пушкина об оскудении русской рифмы — стихотворцы открыли новые возможности, неизвестные их предшественникам.

Процесс сближения разговорного стиха с живым произношением продолжался и далее, и в конце XIX — начале XX века в стихах многих поэтов все чаще встречаются рифмы, в которых отступления от точности весьма значительны. Наиболее полно выразились эти особенности у Маяковского.

Надо оговориться, что неточные рифмы встречались у поэтов XVIII и первой половины XIX века, но тогда они были редкостью, исключением. Например, у Державина: *царевна — несравненна, водным — благовонным* и т. д. (впрочем, Державин был в области стиха экспериментатором, значительно опередившим стихотворную технику своего времени; но при господствовавшем стиле произношения стихов его манера не могла утвердиться); у Жуковского: *радость — благодать, сонм — кругом*; у Тютчева: *повседневной — волшебной* и т. д. Но в XIX веке подобные рифмы воспринимались как недостаточные, шероховатые. Широкое распространение неточные рифмы (в которых нарушение точности созвучия захватывает не только заударные гласные, но и согласные) получают лишь с начала XX века.

Нарушения точности созвучия могут быть различными. Рифмы, в которых гласные (ударная и заударные) созвучны, но со-

гласные более или менее различны, называют *ассонансами* — тем же термином обозначают, как указывалось выше, повтор гласных звуков внутри стиха. Впрочем, чистые ассонансы, в которых согласные полностью не совпадают, употребляются сравнительно редко: чаще всего расхождение в согласных лишь частичное, хотя бы один совпадает, что создает достаточно полное звуковое подобие: *облако — около, волны — безмолвный, простерто — мертвый* (примеры из Брюсова и Блока).

Часто встречаются неточные рифмы с усечением конечного согласного в одном из созвучных слов (*лес — крест, губ — берег*) — такие рифмы называют *усеченными*.

Значительно реже употребляются неточные рифмы, в которых совпадают согласные, но различаются ударные гласные, обычно составляющие основу созвучия: *солнца — сердца, розах — ризах, присвистом — шелестом* (примеры из Блока). Такие рифмы называют *диссонансами*, т. е. «разнозвучными, с разными гласными». Иногда употребляют также другой термин — *консонанс* (т. е. с одинаковыми согласными).

Весьма редкими в начале XX века (более употребительными в наши дни) являются *неравносложные* рифмы: *открытое — размытый, неведомо — следом, важен — скважины, лучика — мученика* (примеры из Блока). В неравносложных рифмах нарушается главный принцип классической рифмы — одинаковость клаузул: гипердактилическое окончание рифмуется с дактилическим, дактилическое — с женским, женское — с мужским.

В поэзии последних десятилетий особое развитие получили *корневые* рифмы, основа которых — созвучие корней и приставок, а не суффиксов и флексий (*поток — потоп, робко — коробках*).

Процесс развития неточных рифм был сложным и неравномерным, но в схематическом виде его можно представить так: в XVIII и первой половине XIX века произношение стихов, в том числе и окончаний, было полным, артикуляция отчетливой, чему соответствует точная рифма; около середины XIX века такое произношение начинает вытесняться новым: полное произношение окончаний сочетается с менее отчетливой артикуляцией заударных гласных, что создает возможность употребления приблизительных рифм. С начала XX века в произношение стихов пропикают новые особенности живой речи — ослабленное произношение конечного согласного и редукция заударных гласных в клаузулах, что создает условия для развития рифм, в которых отклонения от точности созвучия весьма значительны.

Надо оговориться, что редукция заударных гласных в разных стилях живой речи далеко не одинакова. В бытовой скороговорке она может доходить до полного или почти полного исчезновения первого заударного гласного (ср. Иванович и Иваныч) и даже заударных согласных (ср. Павел Павлович и Пал-

Палч). В более строгой речи (официальной, патетической и т. д.) редукция проявляется слабее. Стих — речь особая, отличная от прозы, размеренная; сильная редукция заударных возможна только в стихе с подчеркнуто разговорным стилем. Песенный стих тяготеет к более полному произношению клаузул; слабее обычно проявляется редукция в стихах, написанных силлаботоническими размерами; в дольниках и акцентном стихе она может проявиться сильнее. В этом отношении современный стих очень разнообразен. Произношение стиховых клаузул определяет отношение того или иного поэта к рифмам приблизительным и неточным. Играет роль здесь и традиция: в традиционных размерах (например, в четырехстопном ямбе) неточные рифмы употребляются реже, в особенности неравносложные.

Из поэтов первой трети XX века разговорное произношение наиболее характерно для Маяковского; неточные рифмы — органическая часть его оригинальной поэтической системы. Он сам раскрыл ее в статье «Как делать стихи?».

«Без рифмы стих рассыплется», — писал поэт. Это положение применимо не ко всякому стиху: равностопный белый стих не «рассыпается». Но в неравностопных стихах рифма особенно важна, так как именно она определяет, где кончается стих; у Маяковского часто произвольно чередуются стихи разной длины, к тому же не имеющие урегулированного размера, поэтому в его стихах рифма еще важнее, чем в вольных ямбах Крылова и Грибоедова. Рифма у Маяковского несет большую смысловую нагрузку, чем у всех его предшественников. Он писал: «Я всегда ставлю самое характерное слово в конец строки и достаю к нему рифму во что бы то ни стало. В результате моя рифмовка почти всегда необычайна и уж во всяком случае до меня не употреблялась, и в словаре рифм ее нет» [39, 106].

«Самые характерные» слова в стихотворении всегда связаны с его темой. Поэтому исследователь рифм Маяковского М. П. Штокмар совершенно прав, определяя рифму Маяковского не только как *смысловую*, но и как *тематическую* [41, 5—11]. Вот, например, рифмы из стихотворения «Киев»: *какие — Киев, пра — Днепра, ба́тька — Креща́тика, перу́ — Перу́н, по́ льду — Аска́льду* и т. д.; из стихотворения «Владикавказ — Тифлис»: *Кавказ — как вас, грузин — грузи, рубах — карабах, старья — Дарьял, что́-то — Шо́той, хмура́ — Кура́, узы я — Грузия, взвились — Тифлис* и т. д.; из стихотворения «Верлен и Сезан» (из парижского цикла): *острия — Istria, мерь — Campagne-Première, не про нас — Montparnasse, рассыпай — Raspail* и т. д. По одним таким рифмам можно определить тему стихотворения.

Из приведенных примеров видно, что рифма у Маяковского — важнейший организующий фактор его стихов. Но такая рифма неизбежно требует от поэта большой изобретательности: в каждом новом стихотворении нужны новые, «небывалые» рифмы,

и стремление к оригинальности здесь — не самоцель, не фокус, а поэтическая необходимость.

Это не значит, что каждая рифма в стихах Маяковского непременно оригинальна. Есть у него и незаметные рифмы: *лету — нету, ей — бей, нет — лет, ленты — агенты* и т. п. Но важнейшие смысловые места выделяются звучными, оригинальными рифмами. Поэт писал: «Конечно, не обязательно уснащать стих вычурными аллитерациями и сплошь его небывало зарифмовать... Можно, например, полурифмовать строки, связать не лезущий в ухо глагол с другим глаголом, чтобы подвести к блестящей, громкогромыхающей рифме» [39, 112].

Каковы фонетические особенности этих «громкогромыхающих» рифм?

Стиль речи Маяковского — подчеркнуто разговорный. Это нашло выражение в ритмическом строе его стихов, в основе своей преимущественно акцентных, в которых элементарной ритмической единицей является слово. С этим связано и произношение рифмующихся слов. В значительно большей степени, чем у предшествующих поэтов, проявляются характерные для непринужденной разговорной речи ослабление конечных согласных и редукция заударных гласных. Поэтому так часты и так естественны у Маяковского неточные рифмы, в том числе и неравносложные. Иногда, как у Брюсова и Блока, рифмующиеся клаузулы отличаются на один слог: мужское окончание рифмуется с женским, женское — с дактилическим и т. д. (*нерв — революционеров, шторам — штурм, автора — завтра, нужно — дюжина, ровные — дрессированные, нужная — ужинаю* и т. д.). Но неравносложные рифмы Маяковского нередко выходят за пределы обычной редукции, скрадывающей слог, непосредственно стоящий после ударного. Рифмующиеся слова могут отличаться даже на два слога. Так, мужское окончание может рифмоваться с дактилическим (*верфь — уверовав*), женское — с гипердактилическим (часто встречающийся случай: *усёянные — воскресенье, папáхи — попáхивая, опрáвить — прáведников, хвáта — перехвáтывает, нерóвно — бронирóванного* и т. п.).

Заударная часть одного рифмующегося слова у Маяковского порой сильно отличается от заударной части другого. Иногда совпадают лишь ударные гласные при отдаленном сходстве заударных звуков — и гласных, и согласных — как в равносложных, так и в неравносложных рифмах (*лижет — трижды, растя — октябрь, с умом — комсомол, длись — социализм*).

Ослабление созвучия в заударной части слова компенсируется у Маяковского, как правило, обогащением созвучия в предударной части слова, захватывающего порой два-три слога. Такую рифму называют *глубокой*. Глубокие рифмы эпизодически встречались у поэтов XIX века, например *знемог — не мог* в первой строфе «Евгения Онегина». Это были редкие эффектные рифмы, но самого принципа рифмы того времени, точности

созвучия заударной части слова, они не нарушали. Иное дело у Маяковского:

Где найдешь,
на какой *тариф*,
рифмы, чтоб враз убивали, *нацелясь*?
Может, пяток
небывалых *рифм*
только и остался,
что в *Венецуэле*...

(«Разговор с фининспектором о поэзии»)

Созвучие *тариф* — *рифм* — неточное. Но конечной звук *м* в разговорном произношении приглушен, звучит слабо, неточность невелика и вполне компенсирована богатством рифмы (созвучия опорных *р*). Другая пара дает созвучие еще более богатое. Если бы созвучны были только клаузулы, то рифма получилась бы отдаленной, недостаточной: ...*элясь*—... *эле*. Но в образовании рифмы участвуют еще три предударных слога: ...*вали нацелясь* — *Венецуэле*. Такая глубокая рифма очень характерна для Маяковского.

Порядок звуков роли здесь не играет. Это относится как к заударной, так и к предударной части слова. Поэтому Маяковский свободно рифмует *сгло́дан* — *гло́да*, *шбо́рох* — *хорошо́* и т. п. Неточность в заударной части может быть очень велика — не только обычное усечение конечных согласных, наиболее слабо произносимых (*урагана* — *курганов*, *авиатор* — *Травиата*, *жара* — *жрать*), но и выпадение ясно произносимого согласного (*смерть* — *сметь*, *голо* — *горло*), перестановка согласных (*ядр* — *пулярд*, *выступы* — *диспуты*) и т. п. Таким образом, Маяковскому важно общее созвучие слов — и в заударной, и в предударной части. В одном случае центр тяжести лежит в заударной части (это ближе к классической рифме), в другом — в предударной, в третьем — в обеих.

У Маяковского много составных рифм, что естественно при стремлении к глубокой рифме. Немало у него составных рифм классического типа, встречавшихся и в XIX веке, — с частицами и предлогами (*толпы ль* — *пыль*, *бомбу* — *лбом бы*, *до чего ж* — *похож*, *где-то* — *кадета* и т. п.) и с неударными личными местоимениями (*его я* — *двое* и т. п.). Но Маяковский часто рифмует с одним словом два с самостоятельными ударениями (*больше веко́в* — *большеви́ков*, *с позо́ра с то́го* — *озорст́во*, *на́до уме́ние* — *недоуме́ние*, *козе́ лёнь* — *зе́лень*, *разжа́л уста́* — *пожа́луйста* и т. п.):

Лет до ста́
нам расти́
без ста́рости.
Год от го́да
расти́

(«Хорошо!»)

Читая свои стихи, поэт в этих случаях не сливал два слова в одно, а произносил их раздельно.

Иногда два слова, рифмующиеся с одним, стоят не рядом, а в разных местах стиха:

а лілія.

Июль.

(«Тип»)

Такую рифму можно назвать *разнесённой* (М. П. Штокмар употребляет термин *распыленная* [41, 47—50]).

Среди неточных рифм Маяковского изредка встречаются и диссонансы:

(«Владимир Ильич Ленин»)

Иногда диссонансы перекликаются с обычными рифмами, являясь дополнительным средством звукового обогащения стиха:

(«Письмо к любимой Молчанова...»)

Здесь перекрестные рифмы *трели* — *постарели* и *я стара ли* — *пасторали* усиливаются смежным диссонансом *постарели* — *пасторали*. Важное в стихотворении место скреплено усиленными созвучиями.

Многое для понимания рифмы Маяковского дает рассказ поэта о том, как он искал рифму к слову «трезвость» в стихотворении «Сергею Есенину».

«Первыми пришедшими в голову будут слова вроде „резвость”, например:

Вы ушли, как говорится, в мир иной.
Может быть, летите... знаю вашу резвость!
Ни тебе аванса, ни пивной —
резвость.

Можно эту рифму оставить? Нет. Почему? Во-первых, — потому что эта рифма чересчур полная, чересчур прозрачная. Когда вы говорите „резвость”, то рифма „резвость” напрашивается сама собою и, будучи произнесенной, не удивляет, не останавливает вашего внимания. Такова судьба почти всех однородных слов, если рифмуется глагол с глаголом, существительное с существительным, при одинаковых корнях или падежах и т. д. . .

Взяв самые характерные звуки рифмуемого слова „резв”, повторяю множество раз про себя, прислушиваясь ко всем ассоциациям: „рез”, „резв”, „резерв”, „влез”, „врез”, „врезв”, „врезываясь”. Счастливая рифма найдена. Глагол — да еще торжественный!

Но вот беда, в слове „резвость”, хотя и не так характерно, как „резв”, но все же ясно звучат „т”, „ств”. Что с ними сделать? Надо ввести аналогичные буквы и в предыдущую строку.

Поэтому слово „может быть” заменяется словом „пустота”, избыточным и „т” и „ств”, а для смягчения „т” оставляется „летите”, звучащее отчасти как „летитыть”.

И вот окончательная редакция:

Вы ушли, как говорится, в мир иной.
Пустота, — летите, в звезды врезываясь...
Ни тебе аванса, ни пивной —
резвость.

Разумеется, я чересчур опрощаю, схематизирую и подчиняю мозговому отбору поэтическую работу. Конечно, процесс писания окольней, интуитивней. Но в основе работа все-таки ведется по такой схеме» [39, 106—107].

Рифма в обычном понимании этого слова может сливаться у Маяковского с внутристиховыми звуковыми повторами (аллитерациями и ассонансами). Границы подобной рифмы порой трудно определить:

Луна
в океан
накидала монет,
хоть сбросься,
вбежав на насыпь!
Недели
ни хлеба,
ни мяса нет.
Недели —
одни ананасы...

(«Сифилис»)

Рифма *на насыпь* — *ананасы* подготовлена звуковыми повторами *на* — *ан*, перекликающимися с *не* другой рифмующейся пары: *монет* — *нет*.

Иногда для усиления звучания рифмы Маяковский сдвигает, дублирует ее или сочетает с внутренней рифмой:

Но очень надо
 за морем
 белым,
 чего индейцу не надо.
 Жадна
 у белого
 Изабелла,
 жена
 короля Фердинанда...
 («Мексика»)

В наиболее важных по содержанию местах стихотворения поэт может усиливать звучание самыми различными приемами:

Бывало —
 сезон,
 наш бог — Ван-Гог,
 другой сезон —
 Сезан.
 Теперь
 ушли от искусства
 вбок —
 не краску любят,
 а сан...
 («Верлен и Сезан»)

Здесь с обычными перекрестными рифмами сочетаются и дублирующая концевую внутренняя рифма (бог, Ван-Гог — вбок), и диссонанс (сезон — Сезан), и аллитерация, и ассонанс.

У разных поэтов неточные рифмы могут звучать по-разному. Анализировать особенности рифмы можно, только учитывая общий характер звучания стиха. Возьмем для сравнения отрывок из диалога Голубого и Незнакомки в пьесе Блока «Незнакомка»:

Г о л у б о й
 В блеске зимней ночи тающая,
 Обрати ко мне твой лик.
 Ты, снегами тихо веющая,
 Подари мне легкий снег.

Н е з н а к о м к а
 Очи — звезды умирующие,
 Уклонившись от пути.
 О тебе, мой легковесный,
 Я грустила в высоте.

Здесь чередуются гипердактилические (одна дактилическая) и мужские рифмы. Как обычно в певучей рифме созвучны грамматически однородные слова, рифмы бедные, к тому же это не точные рифмы, а диссонансы. Созвучие смягчено, ослаблено, что прекрасно соответствует характеру образов и приглушенному, как бы шепотному диалогу. Такая неточная рифма прямо про-

тивоположна звонкой, подчеркнутой, «громкогромыхающей» рифме Маяковского.

Современная поэзия отличается богатством рифм. Поэты свободно пользуются и точными, и неточными рифмами различных типов. Традиции рифмы Маяковского и его предшественников развиваются многими поэтами разных поколений и поэтических школ. Приведем всего лишь несколько примеров, взятых из стихотворений разных лет — от 20-х годов до 1971 года: *глазом — тазик, добрым — кобра* (Н. Тихонов); *империализмом — письмам, такси — тоски* (И. Сельвинский); *глобус — оба, взреали — Рылеев* (Э. Багрицкий); *дымом — любимой, пистолетом — лето* (М. Светлов); *вскинув — машиной, запад — запах* (А. Твардовский); *плечами — печали, тает — золотая* (А. Прокофьев); *пальцы — сжался, горожан — держа* (О. Берггольц); *мостам — распластав, колонист — поклонись* (С. Гудзенко); *по лесу — ползает, крестьян — крестам* (Е. Евтушенко); *полунамеков — в наметках, оркестра — кокетство* (Р. Рождественский); *и плут — ни плуг, на улицу — прогуливается* (Б. Окуджава); *денег — хождениях, протяжение трассы — пространство* (Б. Слуцкий); *грузди — грусти* (Е. Винокуров).

Подведем итоги сказанному о рифме.

Рифма — явление историческое, изменчивое, органически связанное с природой языка, особенностями произношения стиха и литературной традицией. Так, например, разноударные рифмы Симеона Полоцкого не воспринимаются теперь как рифмы; неточные же рифмы поэтов нашего времени не были бы восприняты как рифмы в начале XIX века.

Рифмы классифицируются по различным признакам: по их месту в стихе (начальные, внутренние, конечные), по клаузулам (мужские, женские, дактилические, гипердактилические, неравносложные), по звуковому строению (точные и неточные; бедные, богатые, глубокие), по степени отступлений от точности (приблизительные, ассонансы, диссонансы, усеченные, корневые), по морфологическим признакам (суффиксально-флективные, или грамматические; и разнородные), по составу (простые и составные), по месту ударения (равноударные, разноударные).

СТРОФИКА

§ 1. ОБЪЕДИНЕНИЕ СТИХОВ РИФМАМИ

В первой главе рассматривался по преимуществу отдельный стих, анализировалась его внутренняя структура; он расчленялся на элементарные ритмические единицы, различные в разных системах стихосложения (слоги, стопы). Однако в любом стихотворном произведении, даже очень коротком, каждый стих воспринимается не изолированно, а в ряду других подобных ему стихов. Если мы где-нибудь прочитаем надпись «Производитель работ», наш слух почти наверное не воспримет здесь трехстопного дактиля. Случайная правильность чередования ударных и безударных слогов в нескольких словах постоянно встречается в прозе и не обращает на себя внимания на общем фоне ритмически неупорядоченной речи (например, определение слова «агрессия» в «Толковом словаре русского языка» под ред. Д. Н. Ушакова: «наступление, нападение, агрессивное отношение» — это чистейшая проза, а не пятисложник). Но когда за строкой «Производитель работ» идет другая: «Акционерной компании», наш слух уже улавливает, что вторая строка ритмически подобна первой. Следующие стихи из «Современников» Некрасова закрепляют ощущение ритмичности и окончательно проясняют размер.

Ритмическая структура стихотворной строчки воспринимается при повторении этого ритмического ряда.

Вот почему самые короткие стихотворения (например, эпиграммы) состоят минимум из двух стихов. Стихотворения из одного стиха (так называемые *моностихи*) являются чрезвычайной редкостью. Так, например, в русской поэзии получили известность только два моностиха: эпитафия Карамзина «Покойся, милый прах, до радостного утра» (в этом случае сильная цезура делит шестистопный стих на два подобных полустихия

и почти превращает его в двустипхию) и брюсовское «О, закрой свои бледные ноги» (известность последнего скорее анекдотическая).

Одинокая строка может быть воспринята как стих только на фоне развитой поэтической традиции данного размера: моностих как бы накладывается в памяти на хорошо известные аналогичные строки. Без широкого распространения александрийского стиха в XVIII веке и анапеста у Некрасова и последующих поэтов приведенные моностихи не воспринимались бы как стихотворные строки.

Стих является основной ритмической единицей, повторяющейся в ряду более или менее подобных ей единиц. При этом надо подчеркнуть, что если внутренняя структура стиха определяется фонетическими особенностями языка и национальной поэтической традицией, то членение речи на подобные друг другу стихи свойственно всем системам стихосложения. Это признак, так сказать, интернациональный.

Как же объединяются между собой отдельные стихи? Во-первых, конечно, по прямому смыслу слов и их синтаксической связи. Но это признак, общий с прозой. Для стихотворной речи специфична, кроме этого, связь стихов друг с другом по ритмическому подобию, а также при помощи конечного созвучия — рифмы. Существуют стихи и без рифм — *белые стихи*. Но в современной поэзии рифмованные стихи явно преобладают.

Связь по ритмическому и звуковому подобию вызывает дополнительные смысловые ассоциации, таким образом, стихотворная речь семантически более насыщена, чем проза, сама стихотворная форма содержательна.

Композиционную роль рифмы очень четко определил Маяковский: «Рифма возвращает вас к предыдущей строке, заставляет вспомнить ее, заставляет все строки, оформляющие одну мысль, держаться вместе» [39, 105].

На чем основано такое свойство рифмы? Предположим, мы начали читать стихотворение Д. Кедрина «Мать» и прочитали первый стих:

Любимого сына старуха в поход провожала...

Мы еще не знаем, есть ли в стихотворении рифмы, а если есть, то как они расположены. Но вот мы прочитали второй стих:

Винцо подносила, шелковое стремя держала.

Наш слух сразу улавливает созвучие «провожала — держала». Два стиха, скрепленные созвучием, образовали слитную пару. Теперь, когда мы прочитали третий стих:

Он сел на коня и сказал, выезжая в ворота... —

нас не удивляет отсутствие созвучия; первые два стиха сомкнулись в пару, и мы уже предполагаем, что четвертый стих, по-видимому, будет созвучен третьему. Так и происходит:

— Что ж! Видно, такая уж наша казачья работа!

Ожидание созвучия разрешилось новой рифмой «ворота — работа». Теперь мы с уверенностью ожидаем попарного объединения следующих стихов рифмой.

Рифмующиеся строчки могут сочетаться между собой различным образом. Основных способов рифмовки три.

1. *Смежная (парная) рифмовка*

Черный крест на груди итальянца —
Ни резьбы, ни узора, ни глянца, —
Небогатым семейством хранимый
И единственным сыном носимый. . .

(М. Светлов. Итальянец)

Схема сочетания рифм здесь aabb. (Рифмующиеся строчки принято обозначать одинаковыми буквами алфавита.)

2. *Перекрестная рифмовка*

Вам,
 конечно, известно
 явление «рифмы».
Скажем,
 строчка
 окончилась словом
 «отца»,
и тогда
 через строчку,
 слога повторив, мы
ставим
 какое-нибудь
 «лампадрица-ца».

(В. Маяковский. Разговор с фининспектором о поэзии)

Схема сочетания рифм — abab.

3. *Охватная (опоясывающая, кольцевая) рифмовка*

Четыре дня мы шли опустошенной степью.
И вот открылось нам раздолье Днепра,
Где с ним сливается Десна, его сестра. . .
Кто не дивится там его великодепию!

(В. Брюсов. Разоренный Киев)

Схема — abba.

Этими тремя способами, конечно, не исчерпываются возможности сочетания рифмующихся стихов; иногда рифмы располагаются весьма прихотливо. Но почти все многочисленные сложные комбинации можно свести к этим трем основным. Рассмотрим следующий пример:

Рданы краски,
Воздух чист,
Вьется в пляске
Красный лист —
Это осень,
Далей просинь,
Гулы сосен,
Веток свист.

(М. Волошин. Осенью)

Схема рифмовки здесь абабсссб. Рифмы первых четырех стихов расположены перекрестно. Последняя из них вместе с восьмой охватывает не две, как обычно, а три смежных рифмы. В сложном сочетании рифмы узнаем комбинацию трех основных.

§ 2. СТРОФА. ЕЕ ПРИЗНАКИ

Иногда в поэтическом произведении рифмовка никак не упорядочена: смежные, перекрестные, охватные рифмы без всякой видимой системы сменяют друг друга. Но очень часто определенная комбинация рифм точно повторяется на протяжении целого стихотворного произведения, порой значительного размера. В этом случае может возникнуть новая ритмическая единица высшего порядка — *строфа*.

Сравним два следующих стихотворных текста:

Богат и славен Кочубей,
Его луга необозримы;
Там табуны его коней
Пасутся вольны, нехранимы.
Кругом Полтавы хутора
Окружены его садами,
И много у него добра,
Мехов, атласа, серебра
И на виду, и под замками.
Но Кочубей-богат и горд
Не долгогривыми конями,
Не золотом, данью крымских орд,
Не родовыми хуторами,
Прекрасной дочерью своей
Гордится старый Кочубей...

(А. Пушкин. Полтава)

В последний раз твой образ милый
Дерзаю мысленно ласкать,
Будить мечту сердечной силой
И с негой робкой и унылой
Твою любовь вспоминать.

♦ Бегут, меняясь, наши лета,
Меняя все, меняя нас,
Уж ты для своего поэта
Могильным сумраком одета,
И для тебя твой друг угас.

Прими же, дальная подруга,
Прощанье сердца моего,
Как овдовевшая супруга,
Как друг, обнявший молча друга
Пред заточением его.

(А. Пушкин. Прощание)

И отрывок из поэмы, и лирическое стихотворение одинаковы по объему: пятнадцать стихов четырехстопного ямба. Но по характеру связи между отдельными стихами они очень отличны друг от друга.

В отрывке из «Полтавы» способы рифмовки разнообразны, и мы не можем уловить никакой закономерности в их сцеплении и чередовании. Если мы попытаемся расчленить отрывок на части по содержанию, то разделим его на две неравные части: в девять и в шесть стихов. Но деление это не сразу бросается в глаза: стихи следуют друг за другом сплошным потоком, не объединяясь в симметричные группы.

Совсем не то в стихотворении «Прощание». Оно отчетливо делится на три аналогичных по строению строфы — пятистишия с одинаковой рифмовкой абааб. Членение на строфы здесь, как обычно, подчеркивается графически пробелами между строфами. Симметричность выражена очень ясно.

Повторяемость сочетания рифмующихся стихов — важнейший, но не единственный признак строфы. Мы видели, что отдельный стих, как правило, обладает известной интонационной законченностью. В ещё большей степени это относится к строфе. Стихотворение «Прощание» по своему содержанию ясно распадается на три части, и это деление совпадает с делением на строфы. Каждая строфа в нем обладает тематической, смысловой завершенностью, внешним выражением которой является законченность интонационно-синтаксическая, вызывающая паузу более сильную, чем пауза между отдельными стихами внутри строфы. На письме это находит отражение в расстановке знаков препинания; внутри строф здесь стоят только запятые, в конце каждой строфы — точки. Это — обычное явление: как правило, в конце строфы стоит точка или другой знак, обозначающий окончание предложения (восклицательный, вопросительный, многоточие). Интонационно-синтаксическая законченность строфы — признак не менее важный, чем определенный порядок рифм. Строфа в большинстве случаев является не только интонационно-ритмической единицей, но и единицей композиционного членения стихотворного произведения (иначе говоря, каждая строфа обычно развивает свою тему).

Смысловое единство, совпадающее, как правило, с ритмическим, может иногда выдвигаться на первый план. Присмотримся к следующим строфам:

Великолепный град! Пускай тебя иной
Приветствует с надеждой и любовью,

Кому не обнажен скелет печальный твой,
Чье сердце ты еще не облил кровью
И страшным холодом не мог еще обдать,
И не сковал уста тяжелой думой,
И ранней старости не положил печать
На бледный лик, суровый и угрюмый.

Пускай мечтает он над светлою рекой
Об участи, как та река, широкой,
И в ночь прозрачную, любяся тобой,
Дремотою смежить боится око,
И длинный столб луны на зыби волн следит,
И очи шлет к неведомым палатам,
Еще дивясь тебе, закованный в гранит
Гигант, больной гниением и развратом.

Любуясь ж, юноша, на пышный, гордый град,
Стремись к нему с надеждой и любовью,
Пока еще тебя не истощил разврат
Иль гнев твое не обдал сердце кровью,
Пока еще тебе в божественных лучах
Сияет все великое земное,
Пока еще тебя не объял рабский страх
Иль истощенье жалкое покоя.

(Ап. Григорьев. Город)

Схема каждой восьмистишной строфы ababcdcd. Она состоит из двух ритмически тождественных четверостиший с перекрестной рифмовкой. Почему же поэт разделил стихотворение не на четверостишия, а на восьмистишия? Потому что только восьмистишия обладают здесь смысловой и интонационной законченностью. После четвертого стиха то стоит запятая, то нет никакого знака. После восьмого — только точка.

Даже белые стихи могут делиться на совершенно правильные строфы:

У реки под тенью ивы
Я рассматривал природу —
Видел заросли крапивы
И вульгарнейшей полыни.

Но меж ними ни единой
Благородной, пышной розы...
Отчего так редки розы?
Отчего так много дряни?

По степям бродил в печали:
Все коровник да релейник,
Лебеда, полынь, поганки
И глупейшая ромашка.

О, зачем в полях свободно
Не растут иные злаки —
Рожь, пшеница и картошка,
Помидоры и капуста?

Эта мысль меня так мучит,
Эта мысль меня так давит,
Что в волнении глубоком
Не могу писать я больше...

В этом отрывке из «Кумысных виршей» Саши Черного деление на четверостишия очень отчетливо. Рифмы отсутствуют, и строфу связывает исключительно интонационно-синтаксическая завершенность.

Итак, основные признаки строфы — это интонационно-синтаксическая завершенность и правильное чередование рифмующихся стихов.

Но строение строфы могут определять и другие признаки. Первый из них — упорядоченное чередование клаузул. Начиная с Ломоносова в русской поэзии становится традиционным чередование мужских и женских окончаний (рифм). Поэты XVIII и начала XIX века обычно придерживались правила чередования рифм (иногда пользуются французским термином — правило *альтернанса*, от фр. слова *alternance* — чередование), которое запрещало ставить рядом нерифмующиеся слова с однотипными клаузулами. Так, например, в двустипиях за парой смежных женских рифм должна была идти пара мужских и т. д. (AA, bb, CC, dd...) ¹; при перекрестной рифмовке допускались схемы AbAb или aBaB, но не abab или ABAB; при охватной — AbbA и aBbA, но запрещались ABBA и abba. Если четверостишие заканчивалось мужской рифмой, то следующее должно было начинаться женской и т. д. (AbbA, cDDc, EffE и т. д.). Пушкин в большинстве случаев придерживался этого правила, но для него оно уже не было законом — встречаются у него и отступления. Чередование клаузул обычно и у поэтов после Пушкина, вплоть до наших дней, но объясняется это не следованием обязательному правилу, а стремлением к разнообразию звучания стиха. Начиная с Некрасова поэты часто чередуют не только мужские клаузулы с женскими, но и дактилические с мужскими и женскими. При этом мужские окончания, более открытые, в большей части случаев замыкают строфу.

Однако встречаются также и строфы с однотипными клаузулами (только мужскими, только женскими, только дактилическими).

Стихотворения со сплошными мужскими рифмами изредка можно встретить еще в XVIII веке, например «Вечернее размышление о божием величестве...» Ломоносова. У Жуковского и Лермонтова такая форма встречается чаще — и не только в небольших произведениях, но даже в поэмах (например,

¹ Если в схеме строфы хотят показать не только порядок следования рифм, но и характер клаузул, то мужские обозначают строчными буквами (a, b, c...), женские — прописными (A, B, C...) и дактилические — прописными со штрихом (A', B', C'...).

«Шильонский узник» и «Мцыри»). Свободно пользуются ею поэты XIX века и современные:

Его зарыли в шар земной,
А был он лишь солдат,
Всего, друзья, солдат простой,
Без званий и наград.
Ему как мавзолее земля —
На миллион веков,
И Млечные Пути пылят
Вокруг него с боков.
На рыжих скалах тучи спят,
Метелицы метут,
Грома тяжелые гремят,
Ветра разбег берут.
Давным-давно окончен бой...
Руками всех друзей
Положен парень в шар земной,
Как будто в мавзолее...

(С. Орлов. Его зарыли в шар земной...)

Примером строфы с одними женскими клаузулами могут служить уже цитировавшиеся выше отрывки из «Кумысных виршей» Саши Черного.

В качестве примера строфы с одинаковыми дактилическими клаузулами приведем «Тучи» Лермонтова:

Тучки небесные, вечные странники!
Степь лазурною, цепью жемчужною
Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники,
С милого севера в сторону южную...

Стихотворения с однотипными клаузулами сравнительно редки. В большинстве случаев в строфах правильно чередуются различные по месту ударения рифмы:

Нет, не даром прожил Ива,
И не все курил табак,
Только скромно, не хвастливо
Жил печник и помер так...

(А. Твардовский. Ивушка)

Благодаря различию окончаний четные стихи здесь ритмически не вполне равны нечетным. В этом четверостишии $AbAb$ тождественны друг другу не отдельные стихи, а пары стихов, нечетный плюс четный ($Ab=Ab$), так называемые *ритмические периоды* — ритмические единицы, промежуточные между стихом и строфой.

Отчетливым признаком строфы может быть упорядоченное чередование стихов разной длины. Наиболее часто встречается (в четверостишных строфах) перекрестное чередование четырехстопных и трехстопных стихов:

Как поленья бьет колун,
с шумом из-за гор
через город Кымпелунг
мины колют бор...

(С. Гудзенко. Трансильванская баллада)

Когда стихи не равны по длине, деление на ритмические периоды более отчетливо, чем в том случае, если они отличаются только клаузулами. Иногда ритмический период может состоять из трех стихов:

Сижу задумчив и один,
На потухающий камин
Сквозь слез гляжу...
С тоскою мыслю о былом
И слов в унынии моем
Не нахожу.

Былое — было ли когда?
Что ныне — будет ли всегда?..
Оно пройдет —
Пройдет оно, как все прошло,
И канет в темное жерло
За годом год.

За годом год, за веком век...
Что ж негодует человек,
Сей злак земной!..
Он быстро, быстро вянет — так,
Но с новым летом новый злак
И лист иной...

(Ф. Тютчев. Сижу задумчив и один...)

Нетрудно заметить, что в приведенных примерах ритмический период обладает большей интонационной законченностью, чем отдельный стих, хотя и меньшей, чем строфа. Поэтому его можно назвать *ритмико-интонационным периодом*. Деление симметрично построенных строф (четверостиший abab, шестистиший aabccb и т. п.) на ритмико-интонационные периоды очень распространено в лирической поэзии.

Стихи разной длины могут располагаться в строфе и несимметрично. В этом случае строфа уже не делится на периоды, являясь единым ритмическим целым. В качестве примера можно привести строфу aaabab, распространенную в английской поэзии (русскому читателю она хорошо известна по переводам С. Маршака из Р. Бернса). Встречается она и у Пушкина:

Ревет ли зверь в лесу глухом,
Трубит ли рог, гремит ли гром,
Поет ли дева за холмом —
На всякий звук
Свой отклик в воздухе пустом
Родишь ты вдруг.

Ты внимлешь грохоту громов,
 И гласу бури и валов,
 И крику сельских пастухов —
 И шлешь ответ;
 Тебе ж нет отзыва... Таков
 И ты, поэт!
 (А. Пушкин. Эхо)

Сильно подчеркивает деление стихотворения на строфы *рефрен* — стих (реже — два стиха и более), повторяющийся в каждой строфе, иногда буквально, иногда с незначительными изменениями. Рефрен обычно стоит в конце строфы, но может стоять также в начале или в середине строфы. По своему происхождению рефрен восходит к припеву (французское слово *refrain* собственно и значит «припев»), но встречается он и в жанрах, очень далеких от песни:

Ты строишь, кладешь и возводишь,
 ты гонишь в ночь поезда,
 На каждое честное слово
 ты мне отвечаешь — «Да!»
 Прости меня за ошибки —
 судьба их назад берет.
 Возьми меня в переделку
 и двинь грохоча вперед.
 Я плоть от твоей плоти
 и кость от твоей кости.
 И если я много напутал —
 ты тоже меня прости.
 Наполни приказом мозг мой
 и ветром набей мне рот,
 Возьми меня в переделку
 и двинь грохоча вперед.

.....
 (В. Луговской. Письмо к республике от
 моего друга. Вариант)

Близко по характеру к рефрену *кольцевое построение* строфы. Только в рефрене один и тот же стих проходит через все стихотворение, а при кольцевом построении каждая строфа обрамлена особым повторяющимся стихом. Такое построение подчеркивает замкнутость, завершенность строфы. Вот пример из «Персидских мотивов» С. Есенина:

Шаганэ ты моя, Шаганэ!
 Потому, что я с севера, что ли,
 Я готов рассказать тебе поле,
 Про волнистую рожь при луне.
 Шаганэ ты моя, Шаганэ.

 Потому, что я с севера, что ли,
 Что луна там огромней в сто раз,
 Как бы ни был красив Шираз,
 Он не лучше рязанских раздольй.
 Потому, что я с севера, что ли.

Я готов рассказать тебе поле,
Эти волосы взял я у ржи,
Если хочешь, на палец вяжи —
Я нисколько не чувствую боли.
Я готов рассказать тебе поле.

Про волнистую рожь при луне
По кудрям ты моим догадайся.
Дорогая, шути, улыбайся,
Не буди только память во мне
Про волнистую рожь при луне.

Шаганэ ты моя, Шаганэ!
Там, на севере, девушка тоже,
На тебя она страшно похожа,
Может, думает обо мне...
Шаганэ ты моя, Шаганэ.

«Шаганэ...» является образцом изощренного и очень трудного строфического построения — это так называемый *венок строф*. Каждая строфа — кольцевая. Но, вдобавок, вторая строфа начинается и кончается вторым стихом первой строфы, третья строфа обрамлена третьим стихом первой строфы и т. д. Так как в строфе пять стихов, то во всем стихотворении пять строф. А так как первый и пятый стих в строфе совпадают, то пятая строфа обрамлена теми же стихами, что и первая. Таким образом, по способу кольца построена не только каждая строфа, но и все стихотворение в целом.

Первая строфа является здесь как бы основной темой стихотворения, которую развивают последующие строфы. Такая основная строфа-тема называется *магистралом*.

В свое время к форме венка прибегали при создании не только стихотворений, развивающих тему одной небольшой строфы, но и целых циклов стихотворений (например, венки сонетов). Формальное задание здесь преобладает, тему нужно уложить в заданное число строф, каждую строфу начать непременно определенным стихом. Содержание подчиняется форме. Крупные русские поэты прошлого и настоящего, в совершенстве владевшие формой, дорожили в то же время свободой выражения мысли и чувства и избегали чересчур изощренных форм. Поэтому венки строф в русской поэзии крайне редки. И не случайно «Шаганэ...» — единственный венки строф у Есенина — включено в цикл «Персидских мотивов»: стихотворение стилизовано.

Подведем итоги. Членение стихотворного текста на строфы определяется рядом признаков, причем в отдельных случаях те или иные признаки могут выдвигаться на первый план, ощущаясь наиболее сильно, в других случаях могут быть выражены менее отчетливо или совсем отсутствовать. Одни из этих признаков встречаются часто (чередование различных клаузул), другие реже (чередование стихов разной длины), иные совсем редки (кольцо). Но каждый признак в отдельности и их сочетание придают строфе своеобразие. Основными признаками, определяю-

щими деление стихотворного текста на строфы, являются интонационно-синтаксическая замкнутость и упорядоченность рифмовки.

Сочетания всех этих признаков могут быть самыми разнообразными. Так, например, две пары рифм, расположенных перекрестно, дают уже девять возможных комбинаций мужских, женских и дактилических клаузул (abab, ABAB, A'B'A'B', AbAb, aBaB, A'BA'B, AB'AB', A'ba'b, aB'aB'). Если прибавить к этому смежную и охватную рифмовку, то число возможных комбинаций клаузул в двух парах рифм возрастает до двадцати семи. Но стихотворения пишутся разными размерами, стихами разной длины (при этом в различных сочетаниях). Таким образом, строфических вариантов только из четырех стихов может быть огромное количество, и каждый вариант будет звучать по-своему, в большей или меньшей степени отличаясь от других. Если же мы учтем, что строфы достигают иногда четырнадцати стихов, то станет ясно, что количество возможных строфических сочетаний выражается поистине астрономическими числами. Тысячи поэтов за долгие века не могли бы исчерпать всех возможных строфических комбинаций.

В каких случаях поэты пользуются строфическим построением стихотворного произведения и в каких предпочитают *нестрофическое* (или *астрофическое*)?

Объединение стихов в подобные друг другу строфы значительно усиливает мерность, ритмичность речи: регулярно повторяются не только стихи, но и правильно построенные группы стихов. Если поэт дорожит мерностью или мелодичностью стиха, он обычно прибегает к строфической форме. Лирические стихотворения песенного или романсного склада всегда строфичны. Лирические описания и раздумья, произведения балладного типа тоже часто облекаются в строфическую форму. Нередки строфы и в поэмах (об особенностях эпических строф будет сказано в § 4).

Однако во многих стихотворных произведениях речевая выразительность и свобода стиха, не стесняемые заранее заданными пределами, могут быть дороже поэту, чем мерность и мелодичность. Например, стихотворения в жанре посланий редко заключаются в мерные строфы. Романтики и реалисты в поэмах предпочитали чаще свободное нестрофическое построение (примеры легко найти у русских поэтов от Пушкина до Твардовского). Не пишут строфами басен (вольный басенный стих, дающий огромный простор разнообразным речевым интонациям, нестрофичен по своей сути благодаря неупорядоченной неравносложности). Нестрофичен и драматический стих. Строфы в стихотворных пьесах были бы искусственными и крайне неудобными: строфа — неразложимое единство, поэтому реплики действующих лиц должны были бы всегда содержать целое количество строф, не меньше одной; а если бы строфу разделили

между разными действующими лицами, она фактически перестала бы существовать.

§ 3. ДВУСТИШИЯ И ЧЕТВЕРОСТИШИЯ

Как уже говорилось, разных типов строф и их вариантов может быть множество. Однако в истории поэзии некоторые строфические формы (каждая из которых может иметь различные варианты) стали особенно популярными, поэты ими часто пользовались и пользуются в настоящее время. Перейдем к рассмотрению наиболее распространенных строф, начав с самых простых — *двустийший* и *четверостийший*.

Простейшей строфой является двустийшие, состоящее из двух стихов, связанных единственно возможным в этом случае способом рифмовки — смежной рифмой. Однако не всякое двустийшие является в полном смысле слова строфой. Сравним следующие два отрывка:

И вот они опять, знакомые места,
Где жизнь отцов моих, бесплодна и пуста,
Текла среди пиров, бессмысленного чванства,
Разврата грязного и мелкого тиранства;
Где рой подавленных и трепетных рабов
Завидовал житию последних барских псов,
Где было суждено мне божий свет увидеть,
Где научился я терпеть и ненавидеть...

(Н. Некрасов. Родина)

Всех, кто утром выйдет на простор,
Сто ворот зовут в сосновый бор.

Меж высоких и прямых стволов
Сто ворот зовут под хвойный кров.

Полумрак и зной стоят в бору.
Смолы проступают сквозь кору.

А зайдешь в лесную даль и глушь,
Муравьиным спиртом пахнет сушь...

(С. Маршак. Бор)

Очевидно, что в первом отрывке, из «Родины», нет членения текста на строфы: длинное предложение охватывает ряд следующих друг за другом стихов со смежной рифмовкой. Во втором отрывке, из «Бора», двустийшие, действительно, являются интонационно-синтаксически законченными строфами.

Образцом нестрофических двустийший может послужить александрийский стих классических поэм и трагедий. Эта форма наряду со строфическим четырехстопным ямбом тоды была господствующей в русской поэзии XVIII века. В XIX веке русский стих обогащается и становится значительно разнообразнее, но эта форма, хотя к ней обращаются все реже, не отмирает совер-

шенно даже во второй половине XIX века. Например, Некрасов написал александрийским стихом ряд стихотворений («Родина», «Элегия» и др.).

Строфической завершенностью отличаются в большинстве случаев элегические дистихи (сочетания гекзаметров с пентаметрами) (см. гл. I, § 13).

Если двустишие состоит из двух стихов неравной длины, их соединение в единую пару ощущается сильнее. Интересна с этой точки зрения редкая, но характерная форма двустишия, в которой первый стих длинный, а второй — очень короткий, содержащий одно рифмующееся слово. Рифма, как эхо, откликается на первый стих. *Рифма-эхо* часто бывала поэтической забавой, стихотворным фокусом, но иногда она помогала воплощать значительные художественные замыслы. Эта форма удобна для выражения комического, поэтому написанные ею стихотворения часто имеют юмористическое или сатирическое содержание:

Я не поэт, — и, не связанный узами
С музами,
Не обольщаюсь ни лживой, ни правую
Славою.
Родине предан любовью безвестною,
Честною,
Не воспевая с певцами присяжными,
Важными
Злое и доброе, с равными шансами,
Стансами,
Я положил свое чувство сыновнее
Все в нее.

Но не могу же я плакать от радости
С гадости,
Или искать красоту в безобразии
Азии,
Или курить в направлении заданном
Ладаном,
То есть — заигрывать с злом и невзгодами
Одами...

(В. Курочкин. Я не поэт...)

Очень своеобразно и необычно двустишие с рифмой-эхом звучало во второй главе поэмы Маяковского «Хорошо!»:

Кончайте войну!
Довольно!
Будет!
В этом голодном году —
невозмогу.
Врали:
«народа — свобода,
вперед,
эпоха,
заря...» —
и зся

Где
 земля
 и где
 закон,
 чтобы землю
 выдать
 к лету? —
 Нету!
 Что же
 дают
 за февраль,
 за работу,
 за то,
 что с фронтов
 не бежишь? —
 Шип.
 На шее
 кучей
 Гучковы,
 черти,
 министры,
 Родзянки...
 Мать их за ноги!
 Власть
 к богатым
 рыло
 воротит —
 чего
 подчиняться
 ей?! .
 Бей!!

Двустипшия сравнительно редко бывают строфой в полном смысле слова. Нужно писать очень лаконично, короткими фразами, чтобы уложить поэтическую мысль в тесные пределы двух стихов. Естественно, что строфические двустипшия чаще пишутся длинными строчками.

Иное дело строфа из четырех стихов — четверостишие. В нее легко укладывается фраза, изображающая без большого количества подробностей какую-либо картину или выражающая переживания поэта. Поэтому четверостишие является самой пространной строфой в русской лирике как прошлого, так и настоящего.

Четверостишия различаются прежде всего по способам рифмовки.

Четверостишие с перекрестной рифмовкой абаб

Ведь только строчка лишь одна,
 Узнать, что ты жива,
 Что ты здорова и ясна;
 Всего лишь слова два —

И все вокруг меня светло,
 И счастлив я опять,
 И все, что бременем легко,
 Могу я презирать.

(М. Михайлов. Ведь только строчка лишь одна...)

Четверостишие с охватной рифмовкой abba

Уж подсыхает хмель на тыне.
За хуторами, на бакчах,
В нежарких солнечных лучах
Краснеют бронзовые дыни.

Уж хлеб свезен, и вдалеке,
Над старую степною хатой,
Сверкает золотой заплатой
Крыло на сером ветряке.

(И. Бунин. Уж подсыхает хмель на тыне...)

Четверостишие с двумя парами смежных рифм aabb

С поляны коршун поднялся,
Высоко к небу он взвился;
Все выше, дале вьется он,
И вот ушел за небосклон.

Природа-мать ему дала
Два мощных, два живых крыла —
А я здесь в поте и в пыли,
Я, царь земли, прирос к земле!..

(Ф. Тютчев. С поляны коршун поднялся...)

Четверостишия с перекрестной рифмовкой и с двумя парами смежных рифм построены симметрично и могут легко распаться на два ритмико-интонационных периода. Структура четверостишия с охватной рифмовкой сложнее: вторая его половина представляет собой как бы зеркальное изображение первой. Такое четверостишие даже при четком смысловом делении на две половины не делится на подобные периоды.

подавляющее большинство четверостиший в русской поэзии относится к этим трем типам. Наиболее распространенным из них является четверостишие с перекрестной рифмовкой. Оно просто по структуре, симметрично и обладает четкой завершенностью, а потому легко воспринимается слухом и удерживается памятью.

Сложнее строение четверостишия с охватной рифмовкой. Третий стих здесь не вызывает ощущения симметричности формы, наоборот, создает чувство нарушения симметрии: второй стих с третьим уже зарифмованы, а первый остался еще не зарифмованным (abb...). Происходит как бы торможение. Четвертый стих отчетливо замыкает строфу, асимметричную, менее спокойную по структуре, чем четверостишие с перекрестными рифмами: обращенный параллелизм двух последних стихов вместо прямого. (Примеры см. выше.)

Четверостишие из двух пар смежных рифм столь же симметрично, что и с перекрестной рифмовкой, и еще проще по структуре. Зато оно монотоннее и не обладает ясной звуковой за-

конченностью. Завершены здесь только пары стихов, составленные механически: к двум парам можно прибавить третью, четвертую и т. д. Такое четверостишие держится только смысловой и синтаксической связью.

Характерно, что устная поэзия (частушки) пользуется четверостишиями только с перекрестной рифмовкой и с парами смежных стихов. Охватное четверостишие для частушки слишком сложно — это форма книжной поэзии.²

Кроме трех названных основных типов встречаются четверостишия и с другим расположением рифм.

Г. Гейне часто пользовался особым вариантом четверостишия с перекрестной рифмовкой, распространенным в немецкой поэзии: четные стихи, как обычно, рифмуются, а нечетные остаются *холостыми* (т. е. незарифмованными). В середине XIX века Гейне переводили многие русские поэты, сохранявшие эту особенность строфики немецкого поэта:

Как трепещет, отражаясь
В море плещущем, луна;
А сама идет по небу
И спокойна, и ясна, —

Так и ты идешь, спокойна
И ясна, своим путем;
Но дрожит твой светлый образ
В сердце трепетном моем.

(Г. Гейне. Как трепещет... Перевод
М. Михайлова)

Благодаря популярности переводов из Гейне эта строфа стала привычной, ею начали пользоваться и русские поэты (раньше она применялась очень редко). О ее частом употреблении в поэзии 50—60-х годов свидетельствует направленное против подражателей Гейне сатирическое стихотворение Д. Минаева (который сам переводил Гейне и тоже пользовался в оригинальных стихотворениях таким четверостишием):

От германского поэта
Перенять не в силах гений,
Могут наши стихотворцы
Брать размер его творений.

Пусть рифмует через строчку
Современный русский Гейне,
А в воде подобных песен
Можно плавать, как в бассейне.

Я стихом владею плохо,
Но — клянусь здесь перед всеми —
Напишу я тем размером
Каждый вечер по поэме.

² Подробнее о характере различных строф см. [42].

Каждый вечер по поэме,
Без усидчивой работы,
Где сплетутся через строку
Вместе с рифмами остроты...

(«От германского поэта...»)

Очень редко встречается четверостишие, в котором стихи не рифмуются внутри строфы, а зарифмованы со следующим четверостишием по схеме $abcd-abcd$. Это — изысканная форма, требующая развитого стихотворного слуха, чтобы уловить далеко отстоящую рифму. Естественно, что стихотворение, зарифмованное таким образом, должно содержать четное количество строф. Вот для примера стихотворение Б. Пастернака «Гроза моментальная навек»:

А затем прощалось лето
С полустанком. Снявши шапку,
Сто слепящих фотографий
Ночью снял на память гром.

Меркла кисть сирени. В это
Время он, нарвав охапку
Молний, с поля ими трафил
Озарить управский дом.

И когда по кровле здания
Разлилась волна злорадства
И, как уголь по рисунку,
Грянул ливень всем плетнем,

Стал мигать обвал сознания:
Вот, казалось, озарятся
Даже те углы рассудка,
Где теперь светло, как днем.

Редкостью являются и четверостишия на одну рифму. Так написана, например, сатирическая поэма А. К. Толстого «Бунт в Ватикане»:

Взбунтовались кастраты, -
Входят в папины палаты:
«Отчего мы не женаты?
Чем мы виноваты?»

Говорит им папа строго:
«Это что за синагога?
Не бонтеся вы бога?
Прочь! Долой с порога!»

Такое четверостишие отличается монотонностью и незавершенностью. Звукоряд заканчивается уже вторым стихом, дальше можно прибавлять произвольное количество: еще один — получится трехстишие aaa , еще два — получится четверостишие $aaaa$, еще три — пятистишие $aaaaa$ и т. д. Строфа держится исключительно благодаря синтаксической законченности.

Еще бóльшей редкостью являются целые стихотворения, написанные на одну рифму — так называемые *моноримы*. Такая форма встречается обычно в шуточных или сатирических произведениях. Приведем отрывок из стихотворения А. Апухтина «Когда будете, дети, студентами...»:

Когда будете, дети, студентами,
Не ломайте голов над моментами,
Над Гамлэтами, Лирами, Кентами,
Над царями и над президентами,
Над морями и над континентами,
Не якшайтесь там с оппонентами,
Поступайте хитро с конкурентами,⁴
А как кончите курс эминентами
И на службу пойдете с патентами —
Не глядите на службе доцентами
И не брезгайте, дети, презентами! ..

В отличие от европейской традиции, в восточной поэзии моноримы широко распространены.

В главе 1, § 11 говорилось о том, что разбивка стиха на подстроchia, усиливая его интонационную выразительность, не меняет стихотворного размера. То же относится и к строфе: ее структуру определяет количество стихов, а не графических подстрочий, как бы они ни печатались — лесенкой или столбиком. При печатании столбиком неопытному читателю не всегда ясно, где начинается и кончается стих, из скольких графических строчек он состоит, как стихи складываются в строфы. Определить это помогают размер стихотворения и рифмовка. Разберем с этой точки зрения следующие примеры:

Вода
Благоволила
Литься!

Она
Блистала
Столь *чиста*,

Что — ни напиться,
Ни *умыться*

И это было *неспроста*.

Ей
Не хватало
Ивы, *тала*
И горечи цветущих *лоз*.

Ей
Водорослей не *хватало*
И рыбы, жирной от *стрекоз*.

Ей
Не хватало быть *волнистой*,
Ей не хватало течь *езде*.

(Л. Мартынов. Вода)

Конечно, я не *оратор*,
но *подкованный философски*,
ратую
за тех, кто берет *лосося!*

Бывали вы в нашем *море*,
магнитнейшем из *морей?*

Оно от лимонных *молний*
Кажется *лиловей!* . .

Я к гончару зашел; он за комком комок
Клад глину влажную на круглый свой станок:
Лепил он горлышки и ручки для сосудов
Из царских черепов и из пастушьих ног.

119

ной поэзии рубай распространены как жанр короткого афористического стихотворения, состоящего из одного четверостишия.

Так как в европейской поэзии подобная строфа не встречается, самая ее форма создает отчетливо воспринимаемый нами колорит восточной поэзии.

Наряду с чистыми строфическими формами имеются менее ясно выраженные. Например, произведения, написанные четверостишиями, в которых порядок рифм лишен определенности (скажем, перекрестные неупорядоченно перемежаются с охватными) или без видимой системы меняется чередование клаузул. Встречаются и изменения количества стихов в строфе. Такие формы можно считать переходными от строфических к нестрофическим.

§ 4. СЛОЖНЫЕ СТРОФЫ. ТВЕРДЫЕ ФОРМЫ

Из простых строф можно создавать сложные — либо механическим соединением, либо усложнением строения. Так, если сложить четверостишие *abab* или *abba* с двустихием *сс*, можно получить *шестистишие ababcc* или *abbacc*:

Вода!... Бывало, встанешь утром рано,
И кран, с его металла белизной,
Забулькает, как соловей весной,
И долго будет течь вода из крана.
А нынче, ледяным перстом заткнув,
Мороз оледенил блестящий клюв.

А нынче пьют из Невки, из Невы
(Метровый лед коли хоть леодолом).
Стоят, обмерзшие до синевы,
Обмениваясь шуткой невеселой,
Что уж на что, мол, невская вода,
А и за нею очередь. Беда!...

(В. И н б е р. Пулковский меридиан)

Такое шестистишие обладает четкой звуковой законченностью. В звуковом отношении строфа состоит из двух неравных частей: четыре стиха плюс два стиха. Это деление часто совпадает с тематическим, что обуславливает композиционную стройность такого шестистишия.

Самым распространенным типом шестистишия является строфа *aabccb*. По внешнему виду это — простое сложение двустихия *aa* и четверостишия *bccb* с охватными рифмами; но обычно оно распадается на два подобных периода по три стиха: *aab* и *ccb*. Это членение часто подчеркивается тем, что заключительные стихи трехстишного периода отличаются от остальных клаузулами и длиной. В зависимости от размера, от большего или меньшего контраста стихов по длине такие шестистишия могут быть очень разнообразными. Сравним два примера:

Слышишь — в селе, за рекою зеркальной,
Глухо разносится звон погребальный

В сонном затишье полей;
Грозно и мерно, удар за ударом
Тонет в дали, озаренной пожаром
Алых вечерних лучей...

Слышишь — звучит похоронное пенье:
Это апостол труда и терпенья —
Честный рабочий почил...
Долго он шел трудовой дорогой,
Долго родимую землю с тревогой
Потом и кровью поил...

(С. Надсон. Похороны)

На полосыньке я жала,
Золоты снопы вязала —
Молодая;
Истомилась, разомлела...
То-то наше бабье дело —
Доля злая!

Тяжела — да ничего бы,
Коли в сердце нет зазнобы
Да тревоги;
А с зазнобой... толку мало!...
На снопах я задремала
У дороги...

(М. Соймонов. Бабье дело)

Значительно реже употребляется в русской поэзии шестистишие *абабаб*, так называемая *секстина*:³

Если не пил ты в детстве студеной воды
Из разбитого девой кувшина,
Если ты не искал золотистой звезды
Над орлами в дыму Наварина,
Ты не знаешь, как эти прекрасны сады
С полумесяцем в чаще жасмина!

Здесь чугунная Леда раскинутых крыл
Не отводит от жадного лона,
Здесь Катюшу Бакунину Пушкин любил
У дрожащего золотом клена,
И в прогулках над озером горько томил
Ионический бред Камерона...

(Вс. Рождественский. Если не пил ты в детстве...)

В секстине созвучия очень сильны, так как вместо обычных пар рифм слышатся тройные созвучия. Зато эта строфа не обладает звуковой законченностью: звукоряд, завершившийся четвертым стихом, неожиданно продолжается, к трем парам рифм можно было бы прибавить еще четвертую, пятую и т. д.

Очень редко встречаются шестистишия с тремя парами рифм, чередующихся по схеме *абсabc*:

³ Иногда этот термин употребляют в более широком значении, называя так всякое шестистишие.

Вдали от солнца и природы,
Вдали от света и искусства,
Вдали от жизни и любви
Мелькнут твои молодые годы,
Живые помертвеют чувства,
Мечты развеются твои...

И жизнь твоя пройдет незрима,
В краю безлюдном, безымянном,
На незамеченной земле, —
Как исчезает облак дыма
На небе тусклом и туманном,
В осенней беспредельной мгле...

(Ф. Тютчев. Русской женщине)

Если мы отметили несколько типов строф из четырех стихов, то строфических комбинаций из шести стихов может быть значительно больше: aabbcc, abcaab, abbacc, aaabab (пример этого типа — «Эхо» Пушкина, см. на стр. 108—109) и т. д. Одни из них употребляются чаще, другие реже. Каждый из типов шестистишия обладает своими особенностями. Одни шестистишия удобно делятся на две части (например, abcaab), другие — на три (например, aabbcc); одни симметричны, другие нет; одни обладают четкой законченностью (например, ababcc), другие не обладают (например, ababab). Поэт выбирает один из уже существующих типов строфы или создает свой собственный вариант в соответствии со своим художественным замыслом.

В XVIII веке, в пору расцвета классицизма и жанра торжественной оды, получила широкое распространение десятистишная *одическая строфа*, являющаяся сочетанием перекрестного четверостишия abab с шестистишием ccdeed:

О вы, которых ожидает
Отечество от недр своих
И видеть таковых желает,
Каких зовет от стран чужих,
О, ваши дни благословенны!
Дерзайте ныне ободренны
Раченьем вашим показать,
Что может собственных Платонов
И быстрых разумом Невтонов
Российская земля рождать.

Науки юношей питают,
Отраду старым подают,
В счастливой жизни украшают,
В несчастный случай берегут;
В домашних трудностях утеха
И в дальних странствах не помеха,
Науки пользуют везде,
Среди народов и в пустыне,
В градском шуму и наедине,
В покое сладки и в труде.

(М. Ломоносов. Ода на день восшествия на всероссийский престол... Елисаветы Петровны 1747 года).

Схема строфы — AbAbCCdEEed. Правило альтернанса непременно соблюдается. Поэтика классицизма отличалась строгой нормативностью: писали по правилам, подражая установившимся образцам. Большинство торжественных од, начиная с середины XVIII века, написано этой строфой. Допускались лишь некоторые ее варианты: менялись местами женские и мужские рифмы (aBaBccDeeD), реже — составляющие строфу четверостишия и шестистишия (например, AbbAccDeDe), но первая из приведенных схем была наиболее распространена. Для од духовных единого установленного образца не было. Падение жанра хвалебной оды было также концом одической строфы. С начала XIX века она выходит из употребления.

В противоположность строгой нормативности классицизма, романтики провозгласили свободу творчества. Характерно, что баллады, популярный в период романтизма жанр, писались различными строфами: В них часто применялось чередование стихов неравной длины, восходившее к песенной традиции (в западном фольклоре баллады были песенным жанром).

Одна из строф, примененных Жуковским, употреблялась особенно часто. Ее, с незначительными вариантами, можно встретить у ряда авторов баллад. Эту строфу обычно называют *балладной*:

До рассвета поднявшись, коня оседлал
Знаменитый Смальгольмский барон;
И без отдыха гнал, меж утесов и скал,
Он коня, торопясь в Бротерстон.

Не с могучим Боклю совокупно спешил
На военное дело барон;
Не в кровавом бою перевестись мнил
За Шотландию с Англией он;

Но в железной броне он сидит на коне;
Наточил он свой меч боевой;
И покрыт он щитом, и топор за седлом
Укреплён двадцатифунтовой. . .

(В. Жуковский. Замок Смальгольм)

Строфа характеризуется чередованием четырехстопного анапеста с трехстопным, отчетливо делится пополам на два ритмико-интонационных периода. Короткие четные стихи зарифмованы; нечетные то рифмуются друг с другом, то не рифмуются, но делятся пополам сильной цезурой на рифмующиеся полустихия, то оба способа комбинируются.

А. Мицкевич в двух балладах воспользовался одним из вариантов этой строфы, что было новинкой в польской поэзии (силлабо-тонический размер вместо силлабического). Пушкин перевел обе баллады («Будрыс и его сыновья» и «Воевода») на русский, сохранив в первой размер и особенности строфы оригинала:

Три у Будрыса сына, как и он, три литвина.

Он пришел толковать с молодцами.

«Дети! седла чините, лошадей проводите

Да точите мечи с бердышами.

Справедлива весть эта: на три стороны света

Три замыслены в Вильне похода.

Паз идет на поляков, а Ольгерд на пруссаков,

А на русских Кестут воевода.

Люди вы молодые, силачи удалые

(Да хранят вас литовские боги!),

Нынче сам я не еду, вас я шлю на победу;

Трое вас, вот и три вам дороги. . .»

Иногда термин «балладная строфа» употребляют в более широком значении, понимая под ней всякую строфу с неравно-
стопными стихами, встречающуюся в жанре баллады.

Значительно отличается от малых строф по своим особен-
ностям *восьмистишие*. Это — крупная строфа, содержащая не-
сколько распространенных предложений. В лирике восьмисти-
шиями пользуются редко, преимущественно в описательных или
философских стихотворениях, зато они удобны в поэмах, так
как могут вместить развернутые эпические картины, рассужде-
ния и т. п.

Простейшая форма восьмистиший, употреблявшаяся в Рос-
сии с XVIII века, — соединение двух четверостиший либо оди-
накового строения (пример см. в § 2), либо различного, напри-
мер охватного с перекрестным:

Роняет лес багряный свой убор,
Сребрит мороз увянувшее поле,
Проглянет день как будто поневоле
И скроется за край окружных гор.
Пылай, камин, в моей пустынной келье;
А ты, вино, осенней стужи друг,
Пролой мне в грудь отрадное похмелье,
Минутное забвенье горьких мук.

Печален я: со мною друга нет,
С кем долгую запил бы я разлуку,
Кому бы мог позвать от сердца руку
И пожелать веселых много лет.
Я пью один; вотще воображение
Вокруг меня товарищей зовет;
Знакомое не слышно приближенье,
И милого душа моя не ждет. . .

(А. Пушкин. 19 октября)

С начала XIX века в русской поэзии становится популярной
октава — восьмистишие со своеобразным строем. Октавы были
созданы в Италии, ими писали свои поэмы Ариосто и Тассо. Из
Италии эта строфа распространилась по всей Европе. В России
впервые применил октаву еще Феофан Прокопович, но широкое

распространение она получила уже в XIX веке. Схема октавы — abababcc.

Четырехстопный ямб мне надоел:
Им пишет всякий. Мальчикам в забаву
Пора б его оставить. Я хотел
Давным-давно приняться за октаву.
А в самом деле: я бы совладел
С тройным созвучием. Пушусь на славу!
Ведь рифмы запросто со мной живут;
Две придут сами, третью приведут.

А чтоб им путь открыть широкий, вольный,
Глаголы тотчас им я разрешу...
Вы знаете, что рифмой наглагольной
Гнушаемся мы. Почему? спрошу.
Так писывал Шихматов богомольный;
По большей части так и я пишу.
К чему? скажите; уж и так мы голы.
Отныне в рифмы буду брать глаголы...

(А. Пушкин. Домик в Коломне)

Структура октавы, усложняющей и развивающей схему шестистишия ababcc, весьма своеобразна. Вначале идут перекрестные рифмы, но на четвертом стихе не происходит замыкания — неожиданно для слуха появляется еще пара стихов, подобная первым двум (тройное созвучие). Замкнутый звукоряд превращается в неопределенно длящийся. Но последняя пара стихов со смежными рифмами отчетливо заканчивает строфу.

В звуковом отношении эти два стиха как бы противостоят первым шести. Это удобно и для композиционного их отделения. Если мы присмотримся к двум приведенным выше октавам из «Домика в Коломне», то заметим, что замыкающее двустипие и по содержанию является концовкой, заключающей тему первых шести стихов. Такова структура большинства строф поэмы.

Некоторые жанры и строфы были по традиции связаны с определенными размерами. Так, классические оды писались всегда четырехстопным ямбом, классические трагедии и поэмы — александрийским стихом, басни — вольными ямбами. В итальянской поэзии октавы писали одиннадцатисложником. В русских стихах этому размеру больше других соответствует пятистопный ямб (при чередовании мужских и женских клаузул стих содержит 10 или 11 слогов). Начиная поэму словами: «Четырехстопный ямб мне надоел», — Пушкин намекает на складывавшуюся традицию: «Домик в Коломне», как и большая часть русских октав, написан пятистопным ямбом. Реже употребляли в этой строфе ямб шестистопный.

Как уже говорилось, лирические стихотворения тяготеют к малым строфам, редко превышающим шесть стихов. Поэмы требуют большего простора для изображения событий и переживаний, поэтому их пишут обычно либо в свободной нестрофической форме, либо более крупными строфами в восемь-десять стихов.

Еще более развернутых картин, подробного описания событий и переживаний героев требует роман. Приступая к работе над «Евгением Онегиным», Пушкин создал весьма своеобразную крупную строфу, называемую обычно *онегинской* строфой. Она содержит четырнадцать стихов — почти предел возможной величины строфы. Закономерность чередования рифм в более крупной строфе будет уже с трудом восприниматься слухом и удерживаться памятью.

«Мой дядя самых честных правил,
Когда не в шутку занемог,
Он уважать себя заставил
И лучше выдумать не мог.
Его пример другим наука;
Но, боже мой, какая скука
С больным сидеть и день и ночь,
Не отходя ни шагу прочь!
Какое низкое коварство
Полуживого забавлять,
Ему подушки поправлять,
Печально подносить лекарство,
Вздыхать и думать про себя:
Когда же черт возьмет тебя!»

Так думал молодой повеса,
Летя в пыли на почтовых,
Всевышней волею Зевеса
Наследник всех своих родных.
Друзья Людмилы и Руслана!
С героем моего романа
Без предисловий, сей же час
Позвольте познакомить вас:
Онегин, добрый мой приятель,
Родился на берегах Невы,
Где, может быть, родились вы
Или блистали, мой читатель;
Там некогда гулял и я:
Но вреден север для меня...

Схема строфы — AbAbCCddEffEgg. Она очень разнообразна по звучанию, так как в ней представлены все три основных способа рифмовки, что исключает монотонность, хотя строфа неизменно повторяется на протяжении всего романа. Первые двенадцать стихов составляют три четверостишия: с перекрестными рифмами, из двух пар смежных и охватное. Закрывается строфа, как в октаве, парой стихов со смежной рифмой, что придает строфе четкую законченность. Правило альтернанса строго выдержано, что тоже разнообразит звучание стихов.

Благодаря огромному таланту и мастерству поэта кажется, что речь в строфе льется совершенно непринужденно, не скованная никакими рамками. Но, присмотревшись к ряду строф, можно заметить определенные закономерности в композиции большей их части. Первое четверостишие заключает обычно основную тему строфы, как бы тезис, развиваемый последующими десятью.

(Именно поэтому мы можем определить в общих чертах содержание той части сожженной Пушкиным десятой главы, от которой случайно уцелели первые четверостишия строф.) Замыкающее двустихие является, как правило, четкой концовкой — заключением мысли, афоризмом, выражением мнения или чувства автора и т. п.

«Евгений Онегин» остался в русской литературе XIX века единственным романом в стихах, поэтому не стала общеупотребительной онегинская строфа. Единичные произведения, написанные этой строфой, всегда ощущались как подражание или стилизация. Недаром наиболее известное из них, «Тамбовская казначейша» Лермонтова, начинается указанием на оригинал: «...Пишу Онегина размером».

Особым характером отличаются строфы, состоящие из нечетного количества стихов — трех, пяти, семи и т. д. Они несимметричны, это «беспокойные» строфы.

Простейшая из таких строф — *трехстишие* ааа. Эта форма монотонна и редко употребляется. Самые распространенные — *пятистишия*, из которых чаще всего встречаются абааb и ababb. Оба воспринимаются слухом как перекрестное четверостишие с удвоенным третьим или четвертым стихом. Такое удвоение создает впечатление неожиданного нарушения равновесия и тем самым выделяет удвоенные стихи:

Чародейкою зимою
Околдован, лес стоит —
И под снежной бахромою,
Неподвижною, немою,
Чудной жизнью он блестит.

И стоит он, околдован, —
Не мертвец и не живой —
Сном волшебным очарован,
Весь опутан, весь окован
Легкой цепью пуховой...

Солнце зимнее ли мещет
На него свой луч косой —
В нем ничто не затрепещет,
Он весь вспыхнет и заблещет
Ослепительной красой.

(Ф. Тютчев. Чародейкою зимою...)

Значительно реже употребляются *семистишия*. Характерным примером может послужить «Бородино» Лермонтова:

— Скажи-ка, дядя, ведь не даром
Москва, спаленная пожаром,
Французу отдана?
Ведь были ж схватки боевые,
Да, говорят, еще какие!
Недаром помнит вся Россия
Про день Бородина!

— Да, были люди в наше время,
 Не то, что нынешнее племя:
 Богатыри — не вы!
 Плохая им досталась доля:
 Немногие вернулись с поля...
 Не будь на то господня воля,
 Не отдали б Москвы!...

Схема этой строфы — ААbСССb. В основе ее лежит обычное шестистишие аабссb, во втором периоде которого один стих удвоен. Ту же особенность мы наблюдали и в пятистишии. Такое удвоение одного стиха обычной симметричной строфы — самый частый случай образования нечетных строф. Подобным же образом могут создаваться строфы из девяти, одиннадцати и более стихов, употребляющиеся редко.

Особой формой, отличной от других несимметричных строф, является трехстишная *терцина*. Родиной терцин, как и октав, была Италия. Терцинами написана «Божественная комедия» Данте. Русские поэты XIX века редко обращались к этой строфе, и то преимущественно в стилизованных в духе итальянской поэзии произведениях. Пушкин написал терцинами два стихотворения: «В начале жизни школу помню я...» и «И дале мы пошли — и страх обнял меня...». Первое изображает средневековую Италию, второе является полуподражанием, полупародией на Данте. Из крупных произведений, написанных терцинами, известностью пользуется поэма А. К. Толстого «Дракон», имеющая характерный подзаголовок «Итальянский рассказ XII века». В начале XX века к терцинам иногда обращались символисты. Но обычной для русской поэзии строфой терцины в отличие от октав так и не стали, всегда ощущаясь как стилизация. Приведем для примера первый отрывок из пушкинского подражания Данте:

И дале мы пошли — и страх обнял меня.
 Бесенок, под себя поджав свое копыто,
 Крутил ростовщика у адского огня.
 Горячий капал жир в копченое корыто,
 И лопал на огне печеный ростовщик.
 А я: «Поведай мне: в сей казни что сокрыто?»
 Вергилий мне: «Мой сын, сей казни смысл велик:
 Одно стяжание имел всегда в предмете,
 Жир должников своих сосал сей злой старик
 И их безжалостно крутил на вашем свете.
 Тут грешник жареный протяжно возопил:
 «О, если б я теперь тонул в холодной Лете!
 О, если б зимний дождь мне кожу остудил!
 Сто на сто я терплю: процент неимоверный!» —
 Тут звучно лопнул он — я взоры потупил.
 Тогда услышал я (о диво!) запах скверный,
 Как будто тухлое разбилось яйцо.
 Иль карантинный страж курил жаровней серной.

Я, нос себе зажав, отворотил лицо,
Но мудрый вождь тащил меня все дале, дале —
И, камень приподняв за медное кольцо,

Сошли мы вниз — и я узрел себя в подвале.

Строго говоря, отдельную терцину нельзя назвать строфой: она не обладает звуковой законченностью, смысловая замкнутость для нее тоже не обязательна. Первый и третий стих каждой терцины рифмуются, второй не имеет рифмы, но не остается холостым, так как с ним рифмуются обрамляющие стихи второй терцины. Незарифмованный средний стих второй терцины рифмуется с обрамляющими стихами третьей и т. д. Получается цепь терцин, в которой каждая рифма звучит трижды (кроме начальной пары): aba, bcb, cdc, ded... Такой ряд можно длить бесконечно, и он никогда не будет окончен: средний стих каждой следующей терцины рождает ожидание рифмы. Кончают цепь трехстиший одиноким стихом, рифмующимся со средним стихом последней терцины и замыкающим звукоряд. Терцины писали в России пятистопным и шестистопным ямбом.

Близки к строфам по своему построению так называемые *твердые формы*. Они отличаются от строф тем, что строфы могут повторяться в стихотворном произведении сколько угодно раз, а твердые формы стихотворений состоят из строго определенного количества стихов с заранее заданным расположением рифм.

Из всех твердых форм наибольшее распространение в европейской поэзии получил *сонет* — стихотворение из четырнадцати стихов. Родиной его является Италия. В переводе на русский язык сонет значит «звонкий, звучный». В процессе многовекового развития форма сонета варьировалась, но основа оставалась неизменной. В русской поэзии сонет стал популярен с первой четверти XIX века (в XVIII веке сонеты единичны). Во второй половине века популярность сонета падает. Русские поэты-демократы редко прибегали к изысканным строфическим формам, и сонетом (как и другими каноническими формами) пользовались преимущественно поэты, более или менее близко стоявшие к направлению так называемого «чистого искусства». В начале XX века сонет переживает «второе рождение» в творчестве символистов — и сходит со сцены вместе с этой литературной школой. Так же как октавы и терцины, сонеты писали пятистопным и шестистопным ямбом. В поэзии наших дней сонет — большая редкость.

В качестве примера приведем «Сонет» Пушкина, посвященный прославленным творцам этой формы:

Суровый Дант не презирал сонета;
В нем жар любви Петрарка изливал;
Игру его любил творец Макбета;
Им скорбну мысль Камюэнс облекал.

И в наши дни пленяет он поэта:
Вордсворт его орудием избрал,
Когда вдали от суетного света
Природы он рисует идеал.

Под сенью гор Тавриды отдаленной
Певец Литвы в размер его стесненный
Свои мечты мгновенно заключал.

У нас еще его не знали девы,
Как для него уж Дельвиг забывал
Гекзаметра священные напевы.

Сонет состоит из двух *катренов* (четверостиший) и двух *терцетов* (трехстиший), его схема — *abab abab ccd ede*. Четверостишия могут быть перекрестными, как здесь, или охватными, как в строгой форме сонета, но рифмы в обоих катренах непременно должны повторяться. Восьми первым стихам, несколько монотонным вследствие повторяемости рифм, противостоят вторые шесть, содержащие три пары рифм. Их порядок точно не определен. Строгая форма сонета требует деления по содержанию на две части: первая — два четверостишия, вторая — два трехстишия; тем самым две неравные части уравниваются. Ни одно слово (если не считать местоимений и служебных слов) не должно встречаться в сонете два раза. Рифмы должны быть звучными.

Пушкин не придерживается строгой формы сонета: нет композиционного деления после второго четверостишия; в трехстишиях встречается та же рифма, что и в четверостишиях (*заклучал — забывал*).

Еще дальше от строгой формы отступают сонеты Шекспира, ставшие у нас широко известными благодаря переводам С. Маршака, бережно сохранившего особенности оригинала. Шекспир не придерживается правила повторения рифм в первых двух четверостишиях. Шекспировские сонеты состоят из трех четверостиший и заключительного двустишия — концовки со смежной рифмой:

Замшелый мрамор царственных могил
Исчезнет раньше этих веских слов,
В которых я твой образ сохранил.
К ним не пристанет пыль и грязь веков.

Пусть опрокинет статуи война,
Мятеж развеет каменщиков труд,
Но врезанные в память письма
Бегущие столетия не сотрут.

Ни смерть не увлечет тебя на дно,
Ни темного забвения вражда.
Тебе с потомством дальним суждено,
Мир износив, увидеть день суда.

Итак, до пробуждения живи
В стихах, в сердцах, исполненных любви!⁴

⁴ Подробно о сонете и его истории см. [43].

Европейская поэзия знает ряд изощренных твердых форм, часть из них пытались разрабатывать некоторые русские поэты начала XX века. Из этих редких форм относительно чаще встречались зародившиеся в старофранцузской поэзии *рондо* (фр. *rondeau*, от *gond* — круг) и *триолеты* (фр. *triolet*, от итал. *trio* — трио). В обеих формах через все стихотворение проходят только две рифмы.

Триолет — это восьмистишие, в котором первые два стиха повторяются в конце (стихи седьмой, восьмой); а первый, кроме того, повторяется еще раз, как четвертый. Вот пример из «Триолетов» К. Бальмонта:

Ты промелькнула, как виденье,
О, юность быстрая моя,
Одно сплошное заблужденье!
Ты промелькнула, как виденье,
И мне осталось сожаленье
И поздней мудрости змея.
Ты промелькнула, как виденье,
О, юность быстрая моя.

Рондо имело несколько вариаций. Наиболее употребительна форма, состоящая из двух пятистиший и трехстишия между ними, причем после трехстишия и второго пятистишия повторяются как рефрен начальные слова первого стиха:

В начале лета, осенью одета,
Земля не ждет весеннего привета,
Не бережет погожих, теплых дней,
Но, расточительная, все пышной
Она цветет, лобзанием согрета.

И ей не страшно, что далеко где-то
Конец тaitся радостных лучей,
И что недаром плакал соловей
В начале лета.

Не так осенней нежности примета:
Как набожный скупец, улыбки света
Она собирает жадно, перед ней
Не долгов путь до комнатных огней,
И не найти вернейшего обета
В начале лета

(М. Кузмин. В начале лета...)

Заметной роли эти формы, как и еще более редкие *рондели*, *вилланели* и пр., в развитии русского стиха не сыграли. Многочисленные формы строф и твердых форм описаны Г. Шенгели [21, 270—310].

Из строф, которые поэты начала XX века пытались пересадить на русскую почву, следует отметить распространенную в восточной поэзии *газель* (ее в то время называли обычно *газелла*):

Бессилен друг, коварно время, страшен рок,
Участия нет ни в ком, лишь круг врагов широк.

Лишь страсть как солнце горяча, но безнадежна.
Кто честен, на землю упал, зато подлец высок.

Слабеет разум, совесть упрекает глухо.
Растет любовь, а с ней и горе — все не впрок!

Любая девушка — источник зла для сердца,
Любая бровь — как серп: смертельный завиток...

(Фазули. Бессилен друг. Перевод П. Антокольского)

Первые два стиха газели связаны смежной рифмой. В остальных двустопных первый стих — холостой, второй рифмуется с первым двустопием, таким образом все стихотворение строится на одной рифме: аа ха ха ха ... Первые два двустопных газели зарифмованы как рубаи, остальные повторяют вторую пару стихов этого четверостишия. Газель является развитием рубаи, но в отличие от последнего не обладает законченностью: ряд двустопных может длиться произвольно долго.

Перечисленные выше строфы и твердые формы встречаются в различных вариантах и у многих поэтов и имеют длительную традицию. Но иногда поэты изобретают необычные строфические формы, подчас очень сложные, нужные им для передачи своеобразия интонационного движения. Сами создатели пользуются такими строфами в немногих стихотворениях, нередко — только в одном. В качестве примера усложненного, прихотливого строфического построения можно указать стихотворение Блока «Из хрустального тумана...»:

Из хрустального тумана,
Из невиданного сна
Чей-то образ, чей-то странный...
(В кабинете ресторана
За бутылкою вина.)

Визг цыганского напева
Налетел из дальних зал,
Дальних скрипок вопль туманный...
Входит ветер, входит дева
В глубь исчерченных зеркал.

Взор во взор — и жгуче-синий
Обозначился простор.
Магдалина! Магдалина!
Веет ветер из пустыни,
Раздувающий костер.

Узкий твой бокал и выюга
За глухим стеклом окна —
Жизни только половина!
Но за выюгой — солнцем юга
Опаленная страна!...

Первая и последняя пары стихов каждого пятистишия рифмуются перекрестно, между ними заключен один незарифмованный стих. Однако он не остается холостым, так как рифмуется со средним стихом следующей строфы: abcab, decde и т. д., т. е. пятистишия связаны попарно. Такую же строфу Блок применил в стихотворении «Как свершилось, как случилось?...».

Выше отмечалось, что главными признаками строфы являются интонационная законченность и правильная повторяемость определенного сочетания рифмующихся стихов. Для подавляющего большинства стихотворных произведений, делящихся на строфы, это действительно так, но это не является абсолютным законом. Вообще в такой области, как поэзия, очень мало законов, не знающих исключения. В большинстве случаев мы имеем

право говорить об известных закономерностях, о преобладающих тенденциях, отнюдь не обязательных для поэта.

Так, например, онегинская строфа характеризуется, как правило, четкой законченностью. Но некоторые строфы лишены замкнутости, сливаются воедино, например строфы XXXVIII и XXXIX главы третьей:

XXXVIII

И между тем душа в ней ныла,
И слез был полон томный взор.
Вдруг топот!.. кровь ее застыла.
Вот ближе! скажут... и на двор
Евгений! «Ах!» — и легче тени
Татьяна прыг в другие сени,
С крыльца на двор, и прямо в сад.
Летит, летит; взглянуть назад
Не смеет; мигом обежала
Куртины, мостики, лужок,
Аллею к озеру, лесок,
Кусты сирен переломала,
По цветникам летя к ручью
И, задыхаясь, на скамью

XXXIX

Упала...
«Здесь он! здесь Евгений!
О боже! что подумал он!»
В ней сердце, полное мучений,
Хранит надежды темный сон!..

В строфе XXXVIII есть переносы, создающие заметные экспрессивные паузы: «...и на двор || Евгений», «...взглянуть назад || Не смеет». Но мы ясно ощущаем, насколько сильнее строфический перенос «...на скамью || Упала...»

Строфический перенос (как и обычный, между стихами) принадлежит к той категории исключений, которые подтверждают правило. И чем реже исключения, тем сильнее они воспринимаются как отступление от привычной нормы.

Второй основной признак строфы — правильная повторяемость определенным образом расположенных рифм — тоже является не абсолютным законом, а привычной нормой. Отступления от нее либо могут свидетельствовать об ослабленности строфической организации стихотворения (в этом случае возможны разные степени перехода от формы строфической к нестрофической), либо являются средством эстетического воздействия на читателя. Остановимся на втором случае.

Отступления от правильности чередования рифм в строфах могут быть двух типов: 1) количество стихов в строфе остается неизменным, изменяется расположение рифм; 2) изменяется количество стихов в строфе (а следовательно, расположение рифм тоже). Во втором случае отступление от порядка, ставшего привычным для слуха, ощущается значительно сильнее.

Присмотримся к композиции стихотворения Лермонтова «Великий муж! здесь нет награды...»:

Великий муж! здесь нет награды,
Достойной доблести твоей!
Ее на небе сыщут взгляды
И не найдут среди людей.

Но беспристрастное преданье
Твой славный подвиг сохранит,
И, услышав твое название,
Твой сын душою закипит.

Свершит блистательную тризну
Потомок поздний над тобой
И с непритворною слезой
Промолвит: «Он любил отчизну!»

Первые два четверостишия построены здесь на перекрестной рифмовке. Первые два стиха заключительной строфы как будто повторяют тот же ход (ab), но с третьего стиха движение меняется: вместо ожидаемого ab следует ba. Получается то, что можно назвать эффектом обманутого ожидания, или перебоем, благодаря которому выделяются заключительные строки. Подобного типа изменения чаще всего встречаются в заключительной строфе и подчеркивают лирическую концовку. У Лермонтова, например, подобную замену в концевой строфе перекрестной рифмовки охватной мы встречаем в стихотворениях «Когда волнуется желтеющая нива», «Договор», «Утес», «Пророк» и др.

Рассмотрим композицию стихотворения Некрасова «Смолкли честные, доблестно павшие...»:

Смолкли честные, доблестно павшие,
Смолкли их голоса одинокие,
За несчастный народ вопиявшие,
Но разнузданы страсти жестокие.

Вихорь злобы и бешенства носится
Над тобою, страна безответная.
Все живое, все доброе косится...
Слышно только, о ночь безрассветная!

Среди мрака, тобою разлитого,
Как враги, торжествуя, сближаются,
Как на труп великана убитого
Кровожадные птицы слетаются,
Ядовитые гады сползаются...

Строфичность этого стихотворения ослаблена переносом из второй строфы в третью. Однако первые восемь стихов создают достаточную инерцию правильного следования четверостиший с перекрестной рифмовкой abab. Первые три стиха заключительной строфы закрепляют это ощущение: aba... Но после четвертого стиха с ожидаемой рифмой b вместо понижения голоса (интонационного завершения) наступает повышение и следует

еще один неожиданный стих на ту же рифму. Четверостишие со схемой абаб превращается в пятистишие абабб. Эффект обманутого ожидания здесь гораздо сильнее, чем в предыдущем примере. (Подробнее об этом эффекте см. [44].)

Даже беглый обзор наиболее распространенных в русской поэзии строф позволяет понять, что каждая строфа обладает своими композиционными, ритмическими, интонационными особенностями. Поэт или выбирает из исторически сложившегося репертуара, или сам создает такую строфу, которая наиболее соответствует характеру произведения, поэтическим образам, синтаксической структуре речи, интонации.

В истории развития строфических форм русской поэзии, при всем их разнообразии, можно заметить некоторые закономерности.

Период классицизма беден строфическими формами. Кроме канонической одической строфы, поэты в духовных одах и легких жанрах пользуются преимущественно шестистишиями и четверостишиями или восьмистишиями из двух четверостиший.

В XIX веке русская поэзия обогащается разнообразными строфическими формами. Этому способствуют и развитие новых жанров, и стремление к усилению музыкальной выразительности стиха. В русской поэзии первой половины XIX века значительно шире, чем в XVIII веке, осваивается опыт европейской поэзии (балладные строфы, октава, сонет и т. д.), создаются оригинальные строфические формы. При этом особенно изобретательными в создании новых строфических форм и варьировании уже известных были те поэты, в творчестве которых преобладало музыкальное начало (например, Жуковский в балладах, Фет в стихотворениях романского типа).

В начале XX века стремление к утонченной изысканности стиха заставляет некоторых поэтов, преимущественно символистов, обращаться к изощренным, часто необычным для русской поэзии строфическим формам. Возрождается сонет, пишутся стихи терцинами, появляются триолет, рондо, газель.

Изощренные строфические формы сходят со сцены вместе с символизмом. Современные поэты пользуются преимущественно либо нестрофическим стихом, либо простыми строфами; чаще всего — четверостишиями.

ИНТОНАЦИОННО-РИТМИЧЕСКИЙ СТРОЙ СТИХОТВОРНОЙ РЕЧИ

§ 1. ПОНЯТИЕ СТИХОТВОРНОЙ ИНТОНАЦИИ: ПЕРЕНОС

Понятие интонации включает в себя ряд признаков произносимой речи, служащих для ее членения и в то же время для соединения расчлененных частей. Сюда входят: 1) повышения и понижения голоса (мелодия); 2) более или менее сильные перерывы в речи (паузы); 3) расстановка более или менее сильных фразовых ударений (динамика речи); 4) относительное ускорение и замедление отдельных групп слов (темп). Все эти особенности речи выступают всегда в совокупности и тесно связаны друг с другом.

В речи одного и того же человека эти интонационные особенности проявляются с большей или меньшей силой в зависимости от обстоятельств. Чтение доклада в семинаре отличается по интонации от разговора за чайным столом. К тому же разным людям присущи те или иные индивидуальные свойства речи: одни говорят скороговоркой, другие — медленно и раздельно; одни — выразительнее, другие — монотоннее. Но речи, совсем лишенной интонации, не существует.

Значение интонации — смысловое. Поэтому, когда детей в школе учат «выразительному чтению», то это означает обучение осмысленному чтению (например, умению различать вопросительную и утвердительную интонации). Но слово «смысл» включает в себе в данном случае два понятия — тесно связанных, но различных: логическое значение речи (разделение слов и предложений, отличие утверждения от вопроса и т. д.) и значение эмоциональное (экспрессия, передача чувства, отношения говорящего к предмету высказывания средствами интонации). Так, например, говоря о ком-нибудь «хороший человек», можно сказать это спокойно (констатация факта), с нажимом, пафосом (решительное утверждение), иронически (что превращает значение в противоположное) и т. п. Общеизвестно, что эмоциональная, экспрессивная речь интонационно гораздо богаче,

чем деловая. Но стихотворная речь по сравнению с прозаической — это речь с повышенной эмоциональностью. Естественно поэтому, что интонация в стихотворной речи играет очень большую роль.

Однако возникает вопрос: влияет ли интонация на самую природу стихотворной речи? Ведь экспрессивность речи — это область стилистики. Может быть, характер интонации сказывается только на выразительности чтения, не оказывая воздействия на структуру стиха?

Рассмотрим сначала роль пауз в прозе и стихах.

Прозаическая речь тоже делится на различные интонационные группы, отделяемые друг от друга паузами различной силы. Но в прозе это деление не упорядочено — она в этом смысле аморфна: одни отрезки длиннее, другие — короче, одни паузы отчетливы, другие — нет. Деление стихотворной речи на отдельные стихи слышится очень ясно. Как уже говорилось, ритм стихов не является непрерывным: после каждого стиха наступает пауза, следующий стих снова начинает свой ритмический ряд, подобный предшествующему. Паузы после стиха звучат естественно, потому что в подавляющем большинстве случаев стих составляет не только ритмическое, но и интонационное целое. Рассмотрим с этой точки зрения отрывок из стихотворения Э. Багрицкого «Арбуз»:

Не пить первача в дорассветную стыдь,
На скучном зевать карауле,
Три дня и три ночи придется проплыть —
И мы паруса развернули...

В густой бородач ударяет бурун,
Чтоб брызгами вдрызг разлететься;
Я выберу звонкий, как бубен, кавун —
И ножиком вырежу сердце...

Каждый стих в этом отрывке представляет собой либо целое предложение, либо обособленную в интонационно-синтаксическом отношении группу слов. В прозе между этими группами тоже были бы паузы.

Таким образом, в приведенном отрывке (типичном с этой точки зрения для стихотворной речи) интонационно-синтаксическое и ритмическое членение речи совпадают и тем самым поддерживают и усиливают друг друга. Паузы между стихами слышатся вполне отчетливо.

Такое строение является нормой стихотворной речи, но не абсолютным законом. Из этого правила бывают исключения. Присмотримся и прислушаемся к отрывку из поэмы Багрицкого «Трактир»:

С утра до вечера — еда, и только...
Певец толстее. Вместо глаз уже
Какие-то гляделки. Вместо рук —

Колбасы. А стихи давным-давно
Забыл он. Только напевает в нос
Похабщину какую-то. Недели
Проходят за неделями. И вот
Еда ему противной стала. Он
Мечтает о работе, о веселых
Земных дорогах, о земной любви,
О голоде, который обучил
Его стихам, о чердаке пустом,
О каплях стеарина на бумаге...

Некоторые стихи в этом отрывке построены так же, как в предыдущем. Но большинство нарушает обычное, привычное для слуха соотношение интонационно-синтаксического и ритмического рядов. Если бы мы делили предложения только по синтаксическому строению, то второй — четвертый стихи приняли бы такой вид:

Вместо глаз уже какие-то гляделки.
Вместо рук — колбасы.
А стихи давным-давно забыл он.

Но такое членение невозможно, так как нарушает ритмическую структуру, а стих с разрушенной ритмической структурой — уже не стих. Поэт подчиняет синтаксическое строение ритмическому, но привычное соотношение нарушается, членение синтаксическое приходит в противоречие с членением ритмическим. Короткое предложение, которое в прозе было бы произнесено на одном дыхании без паузы, не заканчивается вместе со стихом, а переносится в следующий стих. Возникает неожиданная внутристиховая пауза, а необходимая между стихами ритмическая пауза несколько ослабевает, хотя и не исчезает.

Это явление называется *переносом* (иногда употребляют также французский термин *enjambement*). Переносы, связанные с появлением внутристиховых пауз, нарушают плавность течения стиха, однако не разрушают деления речи на соизмеримые отрезки. Паузы между стихами могут ослабнуть, но не исчезают совсем; если бы они исчезли, стих превратился бы в прозу. (Нельзя забывать, что стихотворная речь — это речь с постоянными паузами после соизмеримых отрезков — стихов). Возникает вопрос: не разрушают ли ритмические паузы при переносах синтаксическую структуру речи? На этот вопрос надо ответить отрицательно.

Кроме пауз логических, единственно необходимых в речи деловой, существуют эмфатические паузы, характерные для эмоциональной речи. Они могут совпадать с синтаксическими и усиливать их, могут порой и противоречить им. Художественная проза может передать только резкие перерывы в речи взволнованного человека, что обозначается многоточиями. Вот, например, фраза Николая Артемьевича Стахова во время тяжелого объяснения с Еленой («Накануне» Тургенева): «... но

поверьте, еще существуют законы, не позволяющие... не позволяющие... словом, еще существуют законы...» Эмфатические паузы между стихами при переносах способны передать различные, порой очень тонкие эмоциональные оттенки речи. Рассмотрим два примера. Вот реплика Бориса Шуйскому (в «Борисе Годунове» Пушкина) в сцене, где Шуйский сообщает царю о появлении самозванца:

... Не правда ль, эта весть
Затейлива? ..

Пауза между двумя последними словами, заминка в речи, передает смятение Бориса, подыскивающего слово, которое могло бы скрыть от Шуйского ужас, охвативший царя. В прозе эту интонацию могло бы в известной степени передать много-точие.

А вот другой пример — из стихотворения Пушкина «...Вновь я посетил...»:

Уж десять лет ушло с тех пор — и много
Переменилось в жизни для меня...

Эмфатическая пауза выделила, подчеркнула важное по смыслу слово «много». И никаким знаком препинания этот оттенок интонации передать нельзя.

Значение переносов бывает различным. Они могут придавать стихотворной речи сильную взволнованность, задумчивость, разговорно-бытовую, прозаизированную интонацию и т. д. Подробный анализ переносов и внутристиховых пауз см. [37, 43—51].

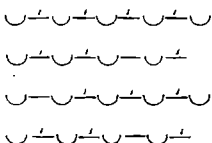
Из сказанного ясно, что неправильно поступают те чтецы, которые в погоне за мнимой естественностью исполнения сливают при переносах стихи, совершенно уничтожая паузу. Вместе с паузой могут исчезнуть смысловые оттенки, порою очень тонкие.

§ 2. ОСНОВНЫЕ ТИПЫ СТИХОТВОРНОЙ ИНТОНАЦИИ

Сравним стихотворные отрывки по четыре стиха, написанные одинаковыми размерами с одинаковым перекрестным чередованием мужских и женских рифм:

И жив ли тот, и та жива ли?
И нынче где их уголок?
Или уже они увяли,
Как сей неведомый цветок?

Мой дядя самых честных правил,
Когда не в шутку занемог,
Он уважать себя заставил
И лучше выдумать не мог.

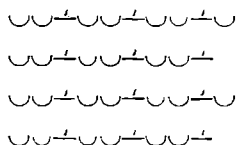


Сопоставив метрическую схему отрывков из «Цветка» Пушкина и «Евгения Онегина», мы убеждаемся, что они тождественны — в обоих четырехстопный ямб, пиррихии расположены совершенно одинаково, даже ударение в обоих случаях на третьей стопе третьего стиха несколько ослаблено (слабоударные местоимения «они» и «себя»). Казалось бы, и звучать они должны сходно. И тем не менее мы ясно ощущаем, насколько четверостишие из «Цветка» напевно, молодично, само, как говорится, просится на музыку, и насколько отрывок из «Евгения Онегина» уступает первому в напевности, выигрывая зато в выразительности разговорной интонации.

То же явление мы наблюдаем и в трехсложных размерах:

Что ты жадно глядишь на дорогу
В стороне от веселых подруг?
Знать, забило сердечко тревогу —
Все лицо твое вспыхнуло вдруг.

«Государь мой! куда вы бежите?»
— «В канцелярию; что за вопрос?»
Я не знаю вас!» — «Трите же, трите
Поскорей, бога ради, ваш нос!...»



Оба приведенных четверостишия (из «Тройки» и «О погоде» Некрасова) написаны трехстопным анапестом, рифмовка и чередование клаузул одинаковы, но «Тройка» не случайно стала народной песней, а отрывок из цикла «О погоде» в пении звучал бы противоестественно.

Все это нельзя истолковать, оставаясь только в пределах метрики. Очевидно, что звучание стиха объясняется не просто его ритмическим строем (чередование сильных и слабых мест или словесных ударений), а строем интонационно-ритмическим. Расположение пауз, повышений и понижений голоса, общий тон имеют для организации стихотворной речи очень большое значение.

Разумеется, речь идет о типе интонации, объективно обусловленном характером текста, а не о субъективной и весьма индивидуальной манере актерского исполнения или читательского восприятия. При правильном восприятии и воспроизведении авторского замысла индивидуальные различия будут лишь вариантами некоего единого интонационного типа. Каждый читает стихи по-своему, но «Пророка» Пушкина нельзя читать так же, как «Муху-Цокотуху» К. Чуковского.

Проблемы метрики были центральными в стиховедении, начиная с Тредиаковского и до наших дней, по этому вопросу имеется обширная литература. Вопросы стихотворной интонации стали разрабатываться у нас недавно, написано об этом сравнительно мало, здесь еще много неясного [см. 37, 42, 45, 46,

47]. Однако некоторые общие положения уже достаточно прояснены.

Мы интуитивно воспринимаем, что напечатанные слева четверостишия (из «Цветка» и «Тройки») напевны, а расположенные справа (из «Евгения Онегина» и «О погоде») — очень выразительны, но совсем не мелодичны. Каковы же основные типы интонации и каковы объективные причины, вызывающие тот или иной тип интонации?

На интонационно-ритмическую структуру стиха влияет прежде всего соотношение ритмического и синтаксического членения речи. В главе III отмечалось, что основная ритмическая единица (стих) является в то же время, как правило, элементарной синтаксической единицей — группой слов, произносящейся на одном дыхании. Тем самым ритмическое деление на стихи совпадает с синтаксическим членением на интонационно обособленные группы слов, синтагмы. Совпадение в конце стиха ритмических и синтаксических пауз усиливает членение речи на равномерные отрезки. То же в еще большей степени относится к строфе, объединяющей ряд стихов в единицу высшего порядка — как синтаксическую, так и ритмическую. Переносы, нарушая привычное соотношение, могут вызывать эмфатические паузы, не обусловленные синтаксическим строем речи, и в большей или меньшей степени ослабляют мерность стихов.

Но этим не исчерпывается вопрос о соотношении ритмического и синтаксического строя стихотворной речи.

Стихи по интонации делятся на две основные группы: напевные и говорные. Рассмотрим каждый тип отдельно.

§ 3. НАПЕВНЫЙ СТИХ

Напевные стихотворения легко положить на музыку (песня, романс). И произносятся они не так, как говорные. Читая их, мы невольно растягиваем стихотворные строчки, усиленно подчеркивая мелодическое движение и паузы между стихами и строфами. Каковы же условия, вызывающие такую интонацию?

Прежде всего совпадение членения метрического и интонационного. Выше указывалось, что интонационная законченность каждого отдельного стиха является нормой стихотворной речи — но нормой, допускающей исключения в виде переносов. Для напевного стиха эта норма — почти абсолютный закон (одно из редких исключений рассматривается ниже). В стихотворениях напевного типа каждый стих является относительно обособленным интонационным целым и произносится обычно без пауз, одним дыханием, а если и делится паузами, то на симметричные части.

Для напевного стиха характерна более или менее ярко выраженная симметричность — как ритмическая, так и интона-

ционная (объединение отдельных стихов в строфы и интонационно-ритмические периоды, упорядоченность синтаксического строя). Прислушаемся и присмотримся к стихотворению М. Исаковского «Ой, туманы мои, растуманы...», ставшему популярной песней:

Ой, туманы мои, растуманы,
Ой, родные леса и луга!
Уходили в поход партизаны,
Уходили в поход на врага.

На прощанье сказали герои:
— Ожидайте хороших вестей. —
И на старой смоленской дороге
Повстречали незваных гостей.

Повстречали — огнем угошали,
Навсегда уложили в лесу
За великие наши печали,
За горячую нашу слезу.

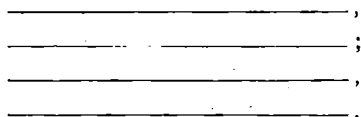
С той поры да по всей по округе
Потеряли злодеи покой:
День и ночь партизанские выюги
Над разбойной гудят головой.

Не уйдет чужеземец незванный,
Своего не увидит жилья...
Ой, туманы мои, растуманы,
Ой, родная сторонка моя!

Стихотворение состоит из пяти строф простой и симметричной структуры: четверостиший с перекрестной рифмовкой. Каждая строфа завершена тематически и интонационно. Строфы отчетливо делятся пополам на ритмико-интонационные периоды. Во всех четверостишиях, кроме второго, встречается самая симметричная синтаксическая структура — синтаксический параллелизм, при этом им скрепляются стихи только внутри периода — первый со вторым и третий с четвертым, и никогда второй с третьим, потому что это разрушило бы симметричное членение четверостишия на два ритмико-интонационных периода. В первой, третьей и пятой строфах синтаксический параллелизм усилен анафорой. Каждый стих интонационно завершен. Во всех четверостишиях выдержана иерархия членения: строфа — период — стих.

Симметрия ритмико-синтаксического строя порождает симметричность расстановки и силы пауз. После начального стиха каждого периода, т. е. первого и третьего стихов четверостишия, возникает пауза определенной силы (условно говоря, равная паузе после запятой); после каждого периода, т. е. после второго стиха строфы, — более сильная пауза (условно говоря, как после точки с запятой); конец четверостишия, завершение темы — самая сильная пауза (условно говоря, как после

точки). Это можно показать такой схемой пауз в четверостишии:



Синтаксическая симметрия вызывает также симметрию мелодическую (повышений и понижений голоса), совпадающую с градацией пауз. Конец строфы — это конец предложения, что мелодически выражается отчетливым понижением голоса. Такое мелодическое движение обозначается термином *каденция*. Конец первого и третьего стиха (т. е. первого стиха-периода) — это конец синтагмы, но не предложения, что мелодически обозначается повышением голоса. Такое мелодическое движение назовем термином *антикаденция*. Наконец, окончание периода обозначается некоторым понижением голоса, но меньшим, чем каденция, назовем его *полукаденцией*. Таким образом, мелодическая структура в этом стихотворении строго выдержана и соответствует структуре пауз.

Стихи могут связываться различными формами интонационного параллелизма. Один из самых простых случаев — более или менее полный синтаксический параллелизм, особенно часто встречающийся в фольклоре:

Вдоль да по речке, вдоль да по Казанке
Сизый селезень плывет.
Вдоль да по бережку, вдоль да по крутому
Добрый молодец идет.

В этом куплете песни образный параллелизм (*селезень—молодец*) подчеркивается полным синтаксическим параллелизмом. Последний, естественно, вызывает полный интонационный параллелизм. На одних и тех же местах стихов (предложений) появляются фразовые ударения и паузы равной силы, мелодическое движение в обеих половинах куплета (повышения и понижения голоса) совершенно одинаково.

Для повторения мелодического движения не обязательно чтобы синтаксический параллелизм был полным:

Не ветер бушует над бором,
Не с гор побежали ручьи,
Мороз-воевода дозором
Обходит владенья свои.

(Н. Некрасов. Мороз, Красный нос)

В первых двух стихах этого четверостишия подлежащие и обстоятельства меняются местами, но общее строение предложений, как и мелодическое движение, сходно.

Сходство мелодического движения возникает и тогда, когда несколько стихов (или групп стихов), которые могут быть и различными по синтаксическому строю, повторяют интонацию вопроса, восклицания, сомнения и т. п.:

Где вы, мои друзья, вы, спутники мои?
Ужели никогда не зреть соединенья?
Ужель иссякнули всех радостей струи?
О вы, погибши наслажденья!

(В. Жуковский. Вечер)

Мелодический параллелизм значительно усиливается анафорой, очень характерной для напевного стиха:

Помнишь тот горячий ключ,
Как он чист был и бегуч,
Как дрожал в нем солнца луч
И качался,
Как пестрел соседний бор,
Как белели выси гор,
Как тепло в нем звездный хор
Повторялся...

(А. Фет. Горячий ключ)

В напевном стихе нередко встречаются не только анафоры, но и повторения целых строк, двустиший, строф. Самый характерный тип повторения — рефрен, особенно свойственный куплетной песенной форме. Простейший его тип — припев народной песни («ай-люли» и т. п.). Могут быть и более сложные формы рефрена:

Слышали ль вы за рощей глас ночной
Певца любви, певца своей печали?
Когда поля в час утренний молчали,
Свирили звук унылый и простой
Слышали ль вы?

Встречали ль вы в пустынной тьме лесной
Певца любви, певца своей печали?
Следы ли слез, улыбку ль замечали,
Иль тихий взор, исполненный тоской,
Встречали вы?

Вздохнули ль вы, внимая тихий глас
Певца любви, певца своей печали?
Когда в лесах вы юношу видали,
Встречая взор его потухших глаз,
Вздохнули ль вы?

(А. Пушкин. Певец)

Здесь целая система повторов, усиливающих мелодичность стихотворения. Во всех строфах точно повторяется второй стих. Заключительные стихи синтаксически и мелодически однородны. Эта повторность усилена кольцевым строением строф, подобных по расстановке пауз и мелодическому движению.

Иногда повторения приобретают более прихотливую форму, теряя прикрепленность к определенному месту строфы. Интересно с этой точки зрения стихотворение А. К. Толстого «То было раннею весной...», в котором сочетаются разные указанные выше признаки напевности:

То было раннею весной,
Трава едва всходила,
Ручьи текли, не парил зной,
И зелень рощ сквозила;

Труба пастушья поутру
Еще не пела звонко,
И в завитках еще в бору
Был папоротник тонкий.

То было раннею весной,
В тени берез то было,
Когда с улыбкой предо мной
Ты очи опустила.

То на любовь мою в ответ
Ты опустила вежды —
О жизнь! о лес! о солнца свет!
О юности! о надежды!

И плакал я перед тобой,
На лик твой глядя милый, —
То было раннею весной,
В тени берез то было!

То было в утро наших лет —
О счастье! о слезы!
О лес! о жизнь! о солнца свет!
О свежий дух березы!

Из приведенных примеров видно, что симметричность структуры напевного стиха не делает его однообразным и монотонным. Употребление различных строф, сочетаний многих форм мелодического движения и членения речи паузами создает самые разнообразные варианты напевного стиха.

В этом многообразии можно выделить две крайние, наиболее отличные друг от друга формы, между которыми имеется много промежуточных. Эти формы можно условно назвать *куплетной* и *романсной*.

Главная особенность куплетного напевного стиха — четкая и простая симметричность и интонационная завершенность строфы. Наиболее употребительная строфа — четверостишие, реже — шестистишие. Строфы почти всегда симметричны. Вот характерный пример:

Бьется в тесной печурке огонь.
На поленьях смола, как слеза,
И поет мне в землянке гармонь
Про улыбку твою и глаза.

Про тебя мне шептали кусты
В белоснежных полях под Москвой.
Я хочу, чтобы слышала ты,
Как тоскует мой голос живой.

Ты сейчас далеко-далеко.
Между нами снега и снега.
До тебя мне дойти нелегко,
А до смерти — четыре шага.

Пой, гармоника, вьюге назло,
Заплутавшее счастье зови.
Мне в холодной землянке тепло
От моей негасимой любви.

(А. С у р к о в. Бьется в тесной печурке огонь...)

Это стихотворение, написанное в 1941 году, стало чрезвычайно популярным в дни Отечественной войны как песня, распеваемая в часы отдыха во всех землянках и воспринимаемая как народная. Что же, кроме лирического содержания, помогло этому стихотворению стать солдатской песней? — Ясная песенная форма. Симметричные перекрестные четверостишия четко делятся на интонационно-ритмические периоды (2+2). Отчетливо закончен также каждый стих. Каждая строфа интонационно завершена, что дало возможность сделать ее песенным куплетом. Каждая следующая строфа сызнова начинает интонационное движение.

Так же строятся песни «Вдоль да по речке...» и «Ой, туманы мои, растуманы...».

Сложнее структура напевного стиха романсного типа. В нем единое мелодическое движение охватывает обычно не одну строфу, а целое стихотворение, конечно небольшого размера, или ряд строф:

Я пришел к тебе с приветом
Рассказать, что солнце встало,
Что оно горячим светом
По листам затрепетало;

Рассказать, что лес проснулся,
Весь проснулся, веткой каждой,
Каждой птицей встрепенулся
И весенней полон жаждой;

Рассказать, что с той же страстью,
Как вчера, пришел я снова,
Что душа все так же счастью
И тебе служить готова;

Рассказать, что отовсюду
На меня весельем веет,
Что не знаю сам, что буду
Петь, — но только песня зреет.

(А. Ф е т. Я пришел к тебе с приветом...)

Все стихотворение состоит из одного значительно распространенного сложного предложения; скрепленные анафорой четверостишия однородны грамматически (соподчиненные придаточные), поэтому несколько ослабляется интонационная обособленность каждой отдельной строфы, зато создается единая, нарастающая от стиха к стиху, от строфы к строфе восходящая интонация, разрешающаяся нисходящей только в последнем стихе.

В этом стихотворении обращает на себя внимание перенос. Появление переноса совершенно разрушило бы структуру куплетного стиха. В романсном стихе он может иногда встречаться в тех местах, где происходит перелом мелодического движения. В стихотворении «Я пришел к тебе с приветом...» — в концовке, на переломе от восходящей интонации к нисходящей:

... Что не знаю сам, что *буду*
Петь, — но только песня зреет.

Перелом интонации в романсном стихе обычно совпадает с переломом темы и подчеркивает его (в данном случае выделяет лирическую концовку).

В куплетном стихе четкую интонационную симметрию могут иногда создавать противительные пары слов: *не... а...; где... там...; когда... тогда...* и т. п. В романсном стихе такие пары могут вытягиваться в целые цепочки, создавая единую нарастающую интонацию, разрешающуюся противительной концовкой: *не... не... не... а...; где... где... где... там...* и т. п. Так, например, построено стихотворение Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива...»: три строфы начинаются словом *когда*, а заключительная — словом *тогда*.

Мелодическое движение в романсном стихе бывает подчас сложным и прихотливым. Если тема развивается не прямолинейно, а с торможениями, возвратами, повторами, то так же развивается и мелодическое движение (см. «То было ранней весной...»). Многообразные примеры стихотворений этого рода можно найти в творчестве Жуковского и Фета.

Если куплетный стих тяготеет к простым, симметричным строфам, то прихотливая интонация романсного стиха может потребовать для своего воплощения столь же прихотливой строфы. Не случайно именно Фет был так изобретателен в области строфики.

Куплетный и романсный стих — не отгороженные друг от друга области, а разные формы того же напевного стиха. Между этими крайними, ясно выраженными формами — много переходных. Надо помнить, что интонационные особенности стихотворной речи характеризуются не каким-нибудь одним признаком, а их совокупностью, и каждый признак может быть в том или ином стихотворении более или менее ясно выражен.

Это и создает богатство интонационных форм всякого стиха, в том числе напевного.

Влияют ли на характер интонации особенности словаря и фразеологии? В напевном стихе это проявляется не очень отчетливо, но все же некоторые закономерности уловить можно. В большинстве случаев для напевного стиха обычна некоторая приподнятость, поэтичность лексики. Напевный стих (если не считать комических куплетов, пародий и т. п.) избегает сугубо разговорных слов и оборотов речи. Вряд ли уместны были бы в напевных стихах такие, например, строки:

Что вы сказали? Все болит живот?

Ах, как мне жаль! Но ничего, пройдет!

Ба! Что я вижу! Тит Евсееч здесь!

(А. К. Толстой, Сон Попова)

Область применения напевного стиха — лирика, прежде всего интимная и пейзажная; в гражданской лирике напевный стих чаще всего выступает в песенной форме (например, стихи, ставшие революционными песнями). Если эпический стих звучит напевно, то это обычно свидетельствует о проникновении в повествование лирического начала. Драматический стих совершенно чужд напевности — если не считать вставных лирических песен или стихов, исполняемых действующими лицами.

Таким образом, напевный стих характеризуется симметричностью ритмической и интонационной (упорядоченность пауз и мелодического движения). В куплетном стихе симметрия строже, строфы обычно малы, чаще всего это четверостишия; мелодическое движение завершается вместе со строфой. В романсном стихе мелодическое движение усложнено, охватывает ряд строф; интонационная завершенность строф может быть ослаблена, сами строфы могут быть более сложными; на месте перелома интонации иногда возникают переносы. Языку обычно присуща некоторая поэтичность, приподнятость; сугубо разговорные слова и обороты речи чужды напевному стиху.

§ 4. ГОВОРНОЙ СТИХ

Как в устной речи, так и в стихах речевая интонация имеет множество оттенков — от непринужденного тона бытового разговора до высокой патетики ораторской речи. Торжественная ода по интонационному строю полярна фамильярному посланию. Между этими двумя полюсами уместны важный тон философской лирики, эмоциональная приподнятость элегического раздумья, язвительная речь сатиры с широкой амплитудой от патетического негодования до грубоватой насмешки, множество оттенков интонации эпического стиха — от торжественного повествования классической поэмы («Россиада» М. Хе-

раскова) до шутиwego рассказа («Граф Нулин» А. Пушкина). В отличие от напевного стиха с его мелодичностью все эти разновидности говорного стиха своеобразно воспроизводят интонацию живой речи.

Разные формы стиха — явление живое, историческое, характеризующееся рядом признаков. Эти формы нельзя определить математически точно, границы между ними не всегда отчетливы. Поэтому для анализа правильнее брать не промежуточные, а крайние, наиболее четко выраженные формы. Такими полярными формами говорного стиха являются *разговорный*, передающий интонацию непринужденной живой речи, и *ораторский*, передающий интонацию речи торжественной, высокой.

Одной из основных особенностей разговорно-бытовой речи является ее непринужденность. Синтаксический (а следовательно, и мелодический) строй ее не упорядочен, свободен, длинные и короткие предложения разного строения сменяют друг друга без всякой заранее заданной системы, зато интонация гораздо экспрессивнее. Часто встречаются неполные предложения, иногда некоторые члены предложения не произносятся, заменяясь в разговоре жестом, а также тем, что можно условно назвать интонационным жестом. Последний может придавать стиху большую выразительность:

Видишь —
 вон
 выгребают мусор —
на обедках
 с детьми проняньчиться...
(В. Маяковский. Порядочный гражданин)

Если перевести это экспрессивное предложение на интонационно бедную деловую речь, то получится примерно следующее: «Если ты посмотришь туда, куда я указываю, то увидишь, что какие-то люди роются в мусоре с той целью, чтобы накормить найденными в нем обедками себя и своих детей». И хотя это предложение втрое длиннее, по содержанию оно несравненно беднее строк Маяковского: оно бесстрастно, бездушно констатирует факт, но не передает чувств скорби и негодования, которые так ясно слышатся в интонации стихов поэта и составляют их лирическое содержание.

Один из основных признаков разговорного стиха — наличие оборотов речи и синтаксических конструкций, характерных для разговорной речи, и экспрессивных интонационных жестов («Видишь — вон...» и т. п.).

Такая особенность синтаксиса порождает совершенно иное, чем в напевном стихе, соотношение ритмического и синтаксического членения речи:

Я страха смолоду не знал,
Считал я братьями людей,

И даже скоро перестал
 Бояться леших и чертей.
 Однажды няня говорит:
 «Не бегай ночью — волк сидит
 За нашей ригой, а в саду
 Гуляют черти на пруду!»
 И в ту же ночь пошел я в сад.
 Не то чтоб я чертям был рад,
 А так — хотелось видеть их.
 Иду. Ночная тишина
 Какой-то зоркостью полна,
 Как будто с умыслом притих
 Весь божий мир — и наблюдал,
 Что дерзкий мальчишка затевал!
 И как-то не шагало мне
 В всезрящей этой тишине.
 Не воротиться ли домой?
 А то как черти нападут
 И потащат с собою в пруд,
 И жить заставят под водой?
 Однако я не шел назад.
 Играет месяц над прудом,
 И отражается на нем
 Береговых деревьев ряд.
 Я постоял на берегу,
 Послушал — черти ни гу-гу!...

(Н. Некрасов. На Волге)

В этом отрывке прежде всего обращает на себя внимание неравенство предложений — от коротких, в одно слово («Иду»), до обнимающих пять стихов. При этом, как и в живом разговоре, нет никакой упорядоченности в чередовании длинных и коротких предложений. Стихи нестрофичны, делить их мы можем только на смысловые, синтаксически неравные группы. Стихи связаны между собой то перекрестной, то смежной, то охватной рифмой, чередуются разные способы рифмовки свободно, без определенной системы.

Не упорядочены паузы не только между стихами. Внутри стиха тоже нередко появляются паузы, при этом в любом месте стиха. Пауза посередине стиха, особенно сопровождаемая параллелизмом полустий, усиливает, как отмечалось выше, симметричность стихов («И жив ли тот, | и та жива ли?..»). Паузы, делящие стих на неравные части, разрушают его симметричность и целостность («Иду. | Ночная тишина...» — «А так — |хотелось видеть их...» — «Послушал — |черти ни гу-гу...»). Отметим, что если в первом из этих примеров («Иду. Ночная тишина...») пауза вызывается чисто синтаксическими условиями, разграничивая два предложения, то в двух остальных примерах пауза усилена экспрессивным «интонационным жестом».

В большинстве случаев отдельный стих в этом отрывке, как обычно, интонационно закончен, но встречаются и переносы:

Не бегай ночью — волк сидит
 За нашей ригой...

Естественно, что при подобной ритмико-синтаксической структуре мелодическое движение тоже не упорядочено, а это еще более усиливает асимметричность разговорного стиха.

В русской поэзии за последние полвека явно преобладают простые строфы, в особенности четверостишие. Чем менее симметрично оно построено, тем отчетливее может выразиться в нем разговорная интонация. Маяковский, например, чаще всего пользовался четверостишиями с перекрестной рифмой, но строил их очень свободно, нередко сочетая стихи разной длины, расчленяя их внутренними паузами, обильно насыщая интонационными жестами (разбивка стиха «лесенкой» и является обозначением паузы или интонационного жеста):

Превращусь
 не в Толстого, так в толстого, —
 ем,
 пишу,
 от жары балда.
 Кто над морем не философствовал?
 Вода.
 Вчера
 океан был злой,
 как черт,
 сегодня
 смирненней
 голубицы на яйцах.
 Какая разница!
 Все течет...
 Все меняется.
 Есть
 у воды
 своя пора:
 часы прилива,
 часы отлива.
 А у Стеклова
 вода
 не сходила с пера.
 Несправедливо...
 («Мелкая философия на глубоких местах»)

В обычном равностопном или равноударном стихе свободное расположение предложений и интонационно обособленных групп слов разной длины вызывает внутристиховые паузы и переносы. Вольные ямбы могут обходиться без переносов: длина стиха определяется в них длиной интонационного отрезка, неупорядоченно колеблясь от одной до шести стоп. Эта метрическая форма по своей природе приспособлена именно для разговорного стиха.

На создание разговорной интонации сильное влияние оказывают стилистические особенности словаря и фразеологии:

Румяный критик мой, насмешник толстопузый,
Готовый век трунить над нашей томной музой,
Поди-ка ты сюда, присядь-ка ты со мной,
Попробуй, сладим ли с проклятою хандрой. . .

(А. Пушкин. Румяный критик мой. . .)

В этом отрывке, помимо разговорной фразеологии и просторечной лексики, отметим еще обращение поэта к собеседнику. При обычном повествовании собеседника нет: автор обращается ко всем вообще, ни к кому в особенности. Для разговора нужен собеседник — хотя бы условный, воображаемый. Разговорный стих нередко строится так, как будто автор говорит с определенным лицом. Наиболее ясно это проявляется в жанре послания. Но и в басне слышится обычно интонация лукавого рассказа:

Завистники на что ни взглянут,
Подымут вечно лай.
А ты себе своей дорогою ступай:
Полают, да отстанут.

(И. Крылов. Прохожие и собаки)

Часто встречается такая форма и в шутовском повествовании:

Но кто же более всего
С Натальей Павловной смеялся?
Не угадать вам. Почему ж?
Муж? — Как не так! совсем не муж. . .

(А. Пушкин. Граф Нулин)

У Маяковского разговор с реальным или вымышленным собеседником (памятником Пушкину, фининспектором, Эйфелевой башней и т. д.) — излюбленная форма стихотворений. Даже с неназванным читателем поэт беседует как с конкретным собеседником:

Вы себе представляете
— парижских женщин
С шеей разжемчуженной,
разбриллиантенной рукой. . .

Бросьте представлять себе!

Жизнь —
жестче —

у моей парижанки

вид другой. . .

(В. Маяковский. Парижанка)

Форма разговора с читателем интонационно выразительна еще и потому, что средствами стиля и интонации создается образ говорящего и в значительной мере слушающего. Поэт обращается к определенной аудитории. По-разному будут звучать интимное послание и речь на митинге («Левый марш» Маяковского имеет характерный подзаголовок: «Матросам»).

Из сказанного ясно, что разговорный стих уступает напевному в организованности как ритмико-синтаксической, так и мелодической. Зато он настолько же выигрывает в выразительности, разнообразии и богатстве ритмических и мелодических оттенков. Поэтому совершенно неправильно было бы, опираясь на субъективные вкусы, отдавать предпочтение тому или иному типу стиха. Поэт выбирает ту форму, которая наилучшим образом выражает содержание произведения.

Ораторский стих значительно отличается от разговорного. Ораторская речь — и в стихах, и в прозе — это речь необычная, совсем не похожая на бытовую и по своему содержанию, и по строю. Область ее применения — общественная жизнь в ее высоких проявлениях, и в этом ее отличие от деловой общественной речи. Высокое содержание выражается и особым словарем и синтаксисом, и особой интонацией: не естественность, как в разговорном стихе, а приподнятость торжественного патетического тона составляет ее достоинство.

По сравнению с разговорной ораторская речь в синтаксическом отношении строже и организованней. Это отражается и на стихе. Обычно он звучит мерно, лишен внутристиховых пауз и переносов (интонационно-синтаксическое и метрическое членение совпадают). В XVIII—начале XIX века это было правилом, сформулированным теоретиками (впервые у нас Тредиаковским, заимствовавшим это правило у теоретика французского классицизма Буало). Перенос считался «поэтической погрешностью», едва терпимой в александрийском стихе как «поэтическая вольность», при этом употребление переноса ограничивалось требованием, чтобы перенесенная из предыдущего стиха часть предложения оканчивалась вместе со следующим стихом или в крайнем случае на цезуре, т. е. на тех местах, где стоит более или менее сильная метрическая пауза [48, ч. II, 364 и 382]. Погрешностью считался перенос и в четырехстопном ямбе оды. Таким теоретическим воззрением соответствовала за редкими исключениями и поэтическая практика:

Лице свое скрывает день;
Поля покрыла мрачна ночь;

Взошла на горы черна тень;
Лучи от нас склонились прочь;
Открылась бездна звезд полна;
Звездам числа нет, бездне дна...

(М. Ломоносов. Вечернее размышление о
божьем величестве при случае великого
северного сияния)

Совпадение метрического и синтаксического членения здесь очень отчетливо: каждый стих является законченным предложением. С конца XVIII века правила нормативной поэтики классицизма отходят в прошлое, но поэты в ораторском стихе редко допускают переносы: дело здесь не в обязательных правилах, а в природе ораторской интонации. В «Гражданине» К. Рылеева, «Пророке» и «Памятнике» А. Пушкина, «Элегии» Н. Некрасова и т. п. переносы либо совсем отсутствуют, либо изредка появляются в шестистопных ямбах в том виде, как их допускал еще Тредиаковский — с паузой на цезуре:

Пускай нам говорит изменчивая мода,
Что тема старая «страдания народа»
И что поэзия забыть ее должна.
Не верьте, юноши! не стареет она.
О, если бы ее могли состарить годы!
Прощел бы божий мир!... Увы! пока народы
Влачатся в нищете, покорствуя бичам,
Как тощие стада по скошенным лугам,
Оплакивать их рок, служить им будет муза,
И в мире нет прочней, прекраснее союза!...

(Н. Некрасов. Элегия)

Мерный строй ораторского стиха типичен для русской поэзии от XVIII века и до наших дней. Исключения встречаются не часто.

Разворачивайтесь в марше!
Словесной не место кляузе.
Тише, ораторы!
Ваше
слово,
товарищ маузер...

(В. Маяковский. Левый марш)

Такой перенос (здесь он выделен графически разбивкой стихотворной строки на «подстроicia») в ораторских стихах советских поэтов и у самого Маяковского редок.

В ораторском стихе мелодическое движение иногда может быть упорядочено повторением восклицательных и вопросительных предложений и связанными с ними анафорами. Яркий пример находим в уже цитировавшемся «Вечернем размышлении...» Ломоносова:

Но где ж, натура, твой закон?
С полночных стран встает заря!

Не солнце ль ставит там свой трон?
Не льдисты ль мещут огонь моря?
Се холодный пламень нас покрыл!
Се в ночь на землю день вступил! . . .

Что зыблет ясный ночью луч?
Что тонкий пламень в твердь разит?
Как молния без грозных туч
Стремится от земли в зенит?
Как может быть, чтоб мерзлый пар
Среди зимы рождал пожар?

Во втором шестистишии вопросы расположены в четком порядке: сначала идут два стиха, каждый из которых содержит вопрос; затем два вопросительных предложения, охватывающих по два стиха. В первом шестистишии в сходном порядке располагаются перемежающиеся вопросы и восклицания (вопрос, восклицание, два вопроса, два восклицания).

Мерность стиха, иногда мелодическая упорядоченность сближают ораторский стих с напевным. Однако между ними есть и заметные отличия.

Интонационно-ритмическая симметрия в ораторском стихе обычно значительно менее ярко выражена, чем в напевном. Ораторский стих либо нестрофичен, либо тяготеет к крупным строфам, по большей части несимметричным. Четверостишия встречаются не столь часто.

Мелодическое движение строф редко бывает таким стройным, как в двух приведенных выше строфах из «Вечернего размышления». Но главное различие мелодического строя ораторского и напевного стиха в другом. Для ораторского стиха характерны риторические фигуры — патетические риторические восклицания, вопросы, обращения. (Вспомним, что риторикой называлась в старину теория ораторского искусства.) Восклицания, вопросы, обращения в напевном стихе насыщены другим эмоциональным содержанием: они не патетичны, а лиричны (если пользоваться терминологией XVIII века, то в ораторском стихе они «высокие», в напевном — «нежные»).

Эту разницу легко увидеть, сравнив два междометия, постоянно сопровождающие восклицания и обращения того и другого типа.

В XVIII веке неизменным спутником риторических фигур было междометие *о*. Перешло оно и в поэзию XIX и XX веков:

О ты, пространством бесконечный! . .
(Г. Державин. Ода «Бог»)

О, если бы ее могли состарить годы! . .
(Н. Некрасов. Элегия)

Тебе,
освистанная,
осмеянная батареями,
тебе,

изъявленная злословием штыков,
восторженно возношу
над руганью реемой
оды торжественное
«О»!

Тебе обывательское
— о, будь ты проклята трижды! —
и мое,
позово
— о, четырежды славься, благословенная!

(В. Маяковский. Ода революции)

Типичным «нежным» междометием в XVIII веке было *ах*, нередко и в лирике наших дней:

Ах, несчастье, ах, несносная беда,
Что досталась я такому, молода...

(А. Сумароков. Не грусти, мой свет...)

Иногда *о* употребляется в «нежном» восклицании и обращении. Тогда оно по эмоциональному содержанию ближе к *ах*, чем к ораторскому *о*:

О дитя! как легко средь незримых зыбей
Доверяться мне песне твоей...

(А. Фет. Певице)

Ах, дитя, к тебе привязан
Я любовью безвозмездной!...

(А. Фет. Ах, дитя...)

В обоих этих случаях *о* и *ах* можно поменять местами, изменив лишь оттенки значения предложения. Но вместо ораторского *о* поставить *ах* совершенно невозможно. «Ах, если бы ее могли состарить годы» имеет другой смысл, чем у Некрасова; «Ах ты, пространством бесконечный» просто абсурдно.

Таким образом, вопросы, восклицания, обращения в напевном и ораторском стихе отличаются по своей интонации.

Существенное значение для создания ораторской интонации имеют (как и в разговорном стихе) лексика и фразеология:

Я памятник себе воздвиг нерукотворный,
К нему не зарастет народная тропа,
Вознесся выше он главою непокорной
Александровского столпа.

Нет, весь я не умру — душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит —
И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит...

(А. Пушкин. Я памятник себе воздвиг...)

«Памятник» беден риторическими фигурами, в первой строфе их нет совсем. По соотношению ритмического и синтаксиче-

ского членения он может принадлежать и к ораторскому, и к напевному типу. Однако с первых же слов мы слышим мерную, торжественную, высокую интонацию.

Что же делает этот стих возвышенно ораторским? Интонация определяется в конечном итоге темой, лирическим содержанием, но именно в конечном итоге. Это содержание раскрывается в поэтических образах не сразу, а лишь по мере чтения стихотворения и полностью проявляется только к концу; а интонационно-ритмический строй мы схватываем обычно (как и в этом случае) с первых же слов или строк. Характер интонации обусловлен здесь прежде всего стилистическими особенностями лексики и фразеологии. Многочисленные возвышенные славянизмы (*воздвиг, нерукотворный, вознесся, главою, столпа* и пр.), при полном отсутствии слов с разговорно-бытовой или интимно-лирической экспрессивной окраской, настоятельно требуют торжественной, патетической ораторской интонации. Словарю соответствует строение предложений — полных, законченных, не разбивающих стих переносами (как в стихе разговорном). Мерный стих поддерживает ораторскую интонацию, но создается она в данном случае в первую очередь высоким строем речи.

Если на интонацию стихотворной речи оказывают такое влияние лексика и фразеология, то отсюда можно сделать вывод, что интонационные особенности стиха нельзя объяснить, не определив характера стиля речи. Выше говорилось о том, что звучание стиха обуславливается особенностями как размера, так и интонации. Таким образом, при изучении звучания стиха нужно учитывать соотношение размера, интонации, стиля речи. Чисто стиховедческая дисциплина, метрика, оказывается связанной, таким образом, с синтаксисом и стилистикой.

Подведем итоги.

Интонация стиха определяется не одним каким-либо признаком, а совокупностью ряда факторов, из которых в каждом отдельном произведении одни могут проявляться сильнее, другие слабее. Факторы эти таковы: 1) особенности размера; 2) соотношение метрического и синтаксического членения речи; 3) большая или меньшая организованность пауз и мелодического движения; 4) синтаксическая структура речи: большая или меньшая симметричность предложений, наличие или отсутствие риторических и синтаксических фигур (параллелизм, анафора и т. п.); 5) стилистические особенности словаря и фразеологии.

Сочетание этих факторов дает возможность буквально неисчерпаемого разнообразия звучания стиха. При анализе конкретного стихотворного произведения необходимо учитывать не только каждый из этих факторов, но также эффект их взаимодействия, порой достаточно сложного.

§ 5. СМЕШАННЫЕ ИНТОНАЦИОННЫЕ ФОРМЫ

Как уже говорилось, интонационно-ритмический строй стиха стали изучать недавно. Первым интонационные типы стиха исследовал Б. М. Эйхенбаум в книге «Мелодика русского лирического стиха» [45]. Он установил три резко отграниченных интонационных типа: напевный, риторический и говорной. Посвящая свою работу изучению стиха напевного, преимущественно романсной его формы, он только бегло определил особенности двух других. Работа Эйхенбаума была крупным шагом в развитии стиховедения, он прокладывал новые пути в науке, но были в книге и серьезные недостатки. На некоторые тогда же указал В. М. Жирмунский в статье «Мелодика стиха» [46], некоторые выявились позже.

В настоящее время классификация Эйхенбаума уже не может нас удовлетворить: он игнорировал переходные, промежуточные интонационно-ритмические типы, а их в русской поэзии больше, чем чистых.

Более правильной представляется предлагаемая здесь классификация: основных интонационно-ритмических типов два — напевный и говорной. Структура первого определяется музыкальной композицией: композиционная симметрия подчиняет себе синтаксический строй. Стихотворения этого типа легко могут быть положены на музыку.

Говорной стих (в принятой здесь классификации) включает в качестве противоположных полюсов торжественный ораторский (или, по терминологии Эйхенбаума, риторический, декламативный) и наиболее свободный и наименее упорядоченный разговорный (по терминологии Эйхенбаума, говорной). Между этими полюсами располагаются многочисленные переходные формы.

Период классицизма был временем четко очерченных, отграниченных друг от друга жанров. Каждому жанру был присущ свой круг тем и переживаний: возвышенно-ужасное в трагедии, восторг в оде и т. д. А каждому типу переживаний соответствовал свой стиль речи и тип интонации, закрепленный, таким образом, за жанром.

Говорной стих в это время безусловно преобладает: патетический ораторский — в поэме, трагедии, оде, более близкий к разговорному — в «низких» жанрах (комедии, басне).

Поэтика романтизма разрушает иерархию жанров и их замкнутость. Интимно личное становится столь же поэтически «высоким», как и героическое, расцветают баллада, элегия, а с ними и мелодический, напевный стих. Изображение противоречивых чувств в свою очередь разрушает замкнутость, единство лирических жанров и стиля речи, а вместе с тем и единство заранее заданной стихотворной интонации.

Начатое в этом направлении романтиками углубляется и

расширяется реалистами. Изображение сложных, противоречивых характеров становится обычным в эпических произведениях, изображение сложных чувств — в лирике. Само разделение лирических жанров, принятое в XVIII веке, исчезает к середине XIX века, настолько обычными становятся жанры смешанные. Это присуще, естественно, и современной поэзии. Когда мы подразделяем лирику на гражданскую, интимную, философскую, пейзажную, то в основу этого деления кладем принцип, строго говоря, не жанровый, а тематический.

Разумеется, процесс, намеченный здесь крайне схематично, протекал на самом деле очень сложно. В борьбе идей и литературных направлений, в ходе общего развития литературы расцветали одни стихотворные формы, отмирали другие, обогащались и совершенствовались литературный язык и стих. Здесь нужно лишь отметить, что развитие разных форм стиха зависит от более общих закономерностей развития поэзии и художественной литературы в целом.

Если в произведении сталкиваются различные темы, изменяется характер эмоций, то одним из средств выражения этого может быть изменение стиля речи и стихотворной интонации. Покажем это на примерах.

«Медный всадник» Пушкина — произведение многотемное и сложное; здесь нет нужды и возможности подробно его разбирать, обратим внимание лишь на некоторые особенности стихотворной интонации.

Написана поэма нестрофическими четырехстопными ямбами с неупорядоченной рифмовкой, интонация ее — типично разговорная — колеблется в очень широких пределах от разговорно-бытовой до высокой ораторской.

Итак, домой пришед, Евгений
Стряхнул шинель, разделся, лег.
Но долго он заснуть не мог
В волнении разных размышлений.
О чем же думал он? о том,
Что был он беден, что трудом
Он должен был себе доставить
И независимость и честь;
Что мог бы бог ему прибавить
Ума и денег. Что ведь есть
Такие праздные счастливыцы,
Ума недалекого ленивыцы,
Которым жизнь куда легка!..

Прозаичность разговорной интонации создается в этом отрывке, с одной стороны, обилием переносов и сильными паузами, делящими стих на несимметричные отрезки, с другой — просторечным стилем («итак», «мог бы прибавить», «куда легка») и прозаичностью деталей («стряхнул шинель» и т. п.).

Переносы являются своеобразным ритмико-интонационным спутником образа Евгения. Но звучат они не всегда одинаково.

Когда Евгений появляется во второй раз, верхом на каменном льве, потрясенный страхом за судьбу Параша, характер стиха меняется:

Его отчаянные взоры
На край один наведены
Недвижно были. Словно горы,
Из возмущенной глубины
Вставали волны там и злились,
Там буря выла, там носились
Обломки... Боже, боже! там —
Увы! близехонько к волнам,
Почти у самого залива —
Забор некрашенный, да ива,
И ветхий домик: там оне,
Вдова и дочь, его Параша,
Его мечта... Или во сне
Он это видит? иль вся наша
И жизнь ничто, как сон пустой,
Насмешка неба над землей?

Интонация здесь неоднородна. Разговорно-бытовой словарь сочетается с поэтическим, разговорный синтаксис — с патетическими восклицаниями, в конце появляются возвышающие речь сравнения, параллелизм, анафора. На этом фоне переносы усиливают интонацию уже не буднично-бытовой, а смятенной, прерывистой речи.

Совсем иначе звучит стих, когда поэт переходит к теме Петра или его детища — Петербурга:

Ужасен он в окрестной мгле!
Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта!
А в сем коне какой огонь!
Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?..

Здесь ясно слышна одическая ораторская интонация. Каждый стих интонационно закончен, переносов нет, риторические восклицания и вопросы, перемежаясь, создают известную симметрию мелодического движения, словарь становится возвышенным (*дума, чело, мощный* и т. д.).

Интонация в поэме очень разнообразна: то эпически спокойное повествование (начало поэмы), то неустойчивая интонация с прихотливыми изменениями мелодического движения (описание возмущенной стихии), то разговорная, то возвышенно-ораторская. Но важно не только разнообразие интонации, но и то, что она меняется в соответствии с развитием образов и тем. Интонационно-ритмический строй стиха и его изменения являются в поэме одним из средств характеристики образов.

То же встречается и в лирике. Ярким примером являются «Размышления у парадного подъезда» Некрасова.

Стихотворение многомерно и может послужить образцом частого в реалистической лирике смещения жанров. Развитие

каждой из тем определяет жанровые, стилистические и интонационные особенности той части стихотворения, в которой раскрывается данная тема. Стихотворение написано трех- и четырехстопными анапестами, чередующимися большей частью без определенного порядка (один стих — двустопный); в целом стихотворение не строфично, рифмовка изменчива, мужские рифмы чередуются то с женскими, то с дактилическими. Такое построение предоставляет большую свободу интонации.

Первая часть стихотворения — развернутая жанровая сцена, в которой имеется свой сюжет (крестьяне стараются попасть к вельможе, но их прогоняют, и они уходят). Вторая часть стихотворения — лирические раздумья поэта над увиденным, широкое лирическое обобщение.

В первой части преобладает разговорная интонация, но выражена она не слишком подчеркнуто, что облегчает переходы к иному строю речи и стиха:

... Записав свое имя и званье,
Разъезжаются гости домой,
Так глубоко довольны собой,
Что подумаешь — в том их призванье!

От него и к нему то и знай по утрам
Всё курьеры с бумагами скачут.
Возвращаясь, иной напевает «трам-трам»,
А иные просители плачут...

Лексика здесь разговорная («что подумаешь — в том...», «то и знай», «трам-трам»), но не подчеркнутая. Стих преобладает плавный, переносов в первой части нет. Внутристиховые паузы расположены преимущественно посередине стиха, только две делят стих на несимметричные части («Кто-то крикнул швейцару: „Гони!“» и «И захлопнулась дверь. Постояв...»). Отметим, что оба эти стиха находятся на переломном месте рассказа.

Интонация первой части стихотворения неоднородна. О «парадном подъезде» поэт говорит то иронически, то саркастически, о мужиках — сочувственно, и это отношение находит выражение в изменении интонации:

Раз я видел, сюда мужики подошли,
Деревенские русские люди,
Помолились на церковь и стали вдали,
Свесив русые головы к груди;
Показался швейцар. «Допусти», — говорят
С выраженьем надежды и муки.
Он гостей оглядел: некрасивы на взгляд!
Загорелые лица и руки,
Армячишка худой на плечах,
По котомке на спинах согнутых,
Крест на шее и кровь на ногах,
В самодельные лапти обутых...

При переходе к изображению крестьян интонация меняется: язык становится более поэтичным, стих выравнивается, уста-

навливается на некоторое время единообразная перекрестная рифмовка, то появляются, то исчезают признаки напевности. Эти плавные переходы возможны потому, что и разговорная, и напевная интонации выражены не слишком сильно. Окрик «Гони!» резко ломает интонационное движение.

Вторая часть еще разнообразнее по интонации. Тут и патетическое обличение, свойственное высокой сатире, — гневная ораторская речь с риторическими обращениями и вопросами:

Ты, считающий жизнью завидною
Упоение лестью бесстыдною,
Волокитство, обжорство, игру,
Пробудись! Есть еще наслаждение:
Вороти их! В тебе их спасение!

Что тебе эта скорбь вопиющая,
Что тебе этот бедный народ?...

Тут и пародия на стиль официальных некрологов и поэтику поэзии «искусства для искусства»:

Безмятежной аркадской идиллии
Закатятся преклонные дни:
Под пленительным небом Сицилии,
В благовонной древесной тени...

Тут и лирические раздумья поэта о судьбе народа:

Назови мне такую обитель,
Я такого угла не видал,
Где бы сеятель твой и хранитель,
Где бы русский мужик не стонал?..

В этой части ясно слышна напевная интонация. Стихи текут плавно, очень отчетлив мелодический параллелизм, скрепленный анафорами. Не случайно эта часть стихотворения стала революционной песней.

От песни поэт переходит к лирико-философской концовке. Переход обозначен сильной внутристиховой паузой, меняющей интонационное движение;

Где народ, там и стон... Эх, сердечный!
Что же значит твой стон бесконечный?..

Поэт изображает разные стороны жизни, размышляет над ними, чувства его различны, порой противоположны: легкая ирония, скорбное сочувствие, негодование, презрение, насмешка, лирическое одушевление, горькое раздумье. Естественно, что все время меняется и стиль речи, меняется в очень широких пределах и ритмико-интонационная структура стиха — то разговорного, то ораторского, то напевного; переходы от одной интонации к другой совершаются то круто, то постепенно.

Интонационные изменения в поэме Пушкина и стихотворе-

нии Некрасова намечены здесь лишь схематично. Но даже схематичный и неполный анализ показывает, что разные типы интонации не отделены друг от друга стеной, могут совмещаться, образуя различные смешанные и переходные формы.

Возможность совмещения разных интонационно-ритмических структур в одном стихотворении не означает, конечно, что это правило универсально в реалистической поэзии. Чаще стихотворения, особенно небольшие, пронизаны каким-либо одним чувством, тогда и стиль речи, и интонационно-ритмическая структура стиха остаются неизменными.



Все сказанное позволяет понять, какое огромное богатство изобразительных средств накопила русская поэзия, начиная с конца XVII века: неисчерпаемое разнообразие размеров, различных строфических и интонационно-ритмических форм, звуковых рифм. И различные особенности стиха выступают не порознь, а тесно связаны между собой.

Изобразительные средства стихотворной речи нужны поэтам не для украшения, не как самоцель, а для создания художественного образа и выражения своего чувства. Недаром говорят, что стихами надо писать лишь тогда, когда прозы недостаточно для раскрытия замысла писателя. Стихотворная форма всегда тесно связана с содержанием того или иного конкретного произведения. Его нельзя понять во всей глубине, не зная закономерностей стихотворной речи. Поэтому каждый филолог должен знать основы теории стиха и уметь применять свои знания при анализе стихотворного произведения.

Некоторые известные поэты были в то же время теоретиками стиха — вспомним Ломоносова, Брюсова, А. Белого, Маяковского. Многие поэты не писали специальных стиховедческих статей, но рассыпанные в письмах, заметках, дневниках записи, а также поэтические высказывания показывают, как тонко и глубоко знали они свое «святое ремесло». Поэты формируют талант, труд и поэтическая культура. Последняя необходима и для филолога, анализирующего творение поэта.

Поэзия каждого исторического периода (и в частности особенности поэтической формы) тесно связана со всей историей литературы и литературного языка. Поэтому глубокое изучение стиха должно быть непременно историческим. Однако задачи и объем настоящей работы, а также современное состояние науки о стихе не позволяют изложить здесь связную историю русского стиха. Исторические закономерности намечались схематически, в связи с отдельными темами. Читатель, интересующийся историей русского стиха, должен обратиться к отдельным монографиям и фундаментальным исследованиям.

УКАЗАТЕЛЬ ЛИТЕРАТУРЫ

1. А. Х. Востоков. Опыт о русском стихосложении. Изд. 2-е. СПб., 1817.
2. В. М. Жирмунский. О ритмической прозе. «Русская литература», 1966, № 4.
- 3.* Б. В. Томашевский. Стих и язык. Филологические очерки. М.—Л., 1959.
4. В. П. Адрианова-Перетц и Д. С. Лихачев. Русская демократическая поэзия XVII века. В кн.: Демократическая поэзия XVII века. «Библиотека поэта», большая серия. Изд. 2-е. М.—Л., 1962.
5. И. П. Еремин. Симеон Полоцкий—поэт и драматург. В кн.: Симеон Полоцкий. Избр. соч. М.—Л., 1953.
6. П. Н. Берков. Симеон Полоцкий. Избранные сочинения [рецензия]. Известия АН СССР, ОЛЯ, т. XIII, вып. 3, 1954.
7. П. Н. Берков. К спорам о принципах чтения силлабических стихов XVII—начала XVIII в. В сб.: Теория стиха. Л., 1968, стр. 294—316.
8. А. М. Панченко. О рифме и декламационных нормах силлабической поэзии XVII в. Там же, стр. 280—293.
9. В. Е. Холшевников. Русская и польская силлабика и силлаботоника. Там же, стр. 24—58.
10. В. К. Тредиаковский. Избр. произв. «Библиотека поэта», большая серия. Изд. 2-е. М.—Л., 1963.
11. М. В. Ломоносов. Избр. произв. «Библиотека поэта», большая серия. Изд. 2-е. М.—Л., 1965.
12. А. Н. Радищев. Путешествие из Петербурга в Москву. Полн. собр. соч., т. I. М.—Л., 1938.
13. Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. II. М., 1949, стр. 469—472.
- 14.* Андрей Белый. Лирика и эксперимент; Опыт характеристики русского четырехстопного ямба; Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре; «Не пой, красавица, при мне...» А. С. Пушкина (опыт описания). В его кн.: Символизм. М., 1910.
15. Н. В. Недоброво. Ритм, метр и их взаимоотношение. «Труды и дни», 1912, № 2.
16. В. Я. Брюсов. Основы стиховедения. Изд. 2-е. М., 1924.
17. Б. В. Томашевский. Русское стихосложение. Пг., 1923.
- 18.* В. Жирмунский. Введение в метрику. Теория стиха. Л., 1925.
- 19.* Б. В. Томашевский. Стилистика и стихосложение. Л., 1959.
20. Г. Шенгели. Трактат о русском стихе. Изд. 2-е. М.—П., 1923.
- 21.* Г. Шенгели. Техника стиха. М., 1960.
22. Б. В. Томашевский. О стихе. Л., 1929.
23. А. Н. Радищев. Памятник дактило-хоресическому вятязю. Полн. собр. соч., т. II. М.—Л., 1941, стр. 201—222.
24. С. П. Бобров. Новое о стихосложении Пушкина. М., 1915.
- 25.* М. Л. Гаспаров. Русский трехударный дольник XX в. В сб.: Теория стиха, стр. 59—106.
26. В. М. Жирмунский. Стихосложение Маяковского. «Русская литература», 1964, № 4.
27. М. Л. Гаспаров. Акцентный стих раннего Маяковского. В сб.: Труды по знаковым системам, III. Тарту, 1967.
- 28.* М. Л. Гаспаров. Тактовик в русском стихосложении XX в. «Вопросы языкознания», 1968, № 5.
29. А. П. Квятковский. Поэтический словарь. М., 1966.
30. В. Е. Холшевников. Каким должен быть словарь [рецензия]. «Вопросы литературы», 1968, № 1.
31. А. Н. Колмогоров, А. М. Кондратов. Ритмика поэмы Маяковского. «Вопросы языкознания», 1962, № 3.
32. А. Н. Колмогоров, А. В. Прохоров. О дольнике современной русской поэзии. «Вопросы языкознания», 1963, № 6; 1964, № 1.

33. А. Н. Колмогоров. Пример изучения метра и его ритмических вариантов. В сб.: Теория стиха, стр. 145—167.
34. В. В. Иванов. Метр и ритм в «Поэме конца» М. Цветаевой. Там же, стр. 168—201.
35. П. А. Руднев. Из истории метрического репертуара русских поэтов XIX—начала XX в. Там же, стр. 107—144.
36. Р. Якобсон. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. Берлин, 1923.
- 37*. Л. И. Тимофеев. Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958.
38. А. Л. Жовтис. О критериях типологической характеристики свободного стиха. «Вопросы языкознания», 1970, № 2.
- 39*. В. В. Маяковский. Как делать стихи? Полн. собр. соч., т. XII. М., 1959.
- 40*. В. Жирмунский. Рифма, ее история и теория. Пб., 1923.
- 41*. М. П. Штокмар. Рифма Маяковского. М., 1958.
- 42*. В. А. Никонов. Строфика. В сб.: Изучение стихосложения в школе. М., 1960.
43. Л. П. Гроссман. Мастера сонета. Собр. соч., т. IV. М., 1928.
- 44*. В. Е. Холшевников. Перебои ритма. В сб.: Русская советская поэзия и стиховедение. М., 1969.
45. Б. М. Эйхенбаум. Мелодика русского лирического стиха. Пб., 1922. Вошло в его кн.: О поэзии. Л., 1969.
46. В. М. Жирмунский. Мелодика стиха. В его кн.: Вопросы теории литературы. Л., 1928.
47. В. Е. Холшевников. Типы интонации русского классического стиха. В сб.: Слово и образ. М., 1964, стр. 125—163.
48. Н. Остолопов. Словарь древней и новой поэзии, ч. I—III. СПб., 1821.
49. М. П. Штокмар. Библиография работ по стихосложению. М., 1933.

Звездочкой * отмечены работы, знакомство с которыми рекомендуется в первую очередь.

КРАТКИЙ ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

- | | |
|---|--|
| Акцентная константа — см. Константа | Асклепиадова строфа 10, 55 |
| Акцентный стих 61—72 | Астрофический стих — см. Нестрофический стих |
| Александрийский стих 11, 13, 24 | Атонироваться 15 |
| Аллитерационный стих 76 | |
| Аллитерация 85, 94, 97—98 | Бакхий 10 |
| Альтернанс (правило альтернанса) — см. Чередование рифм | Балладная строфа 123 |
| Амфибрахий 9, 22—25, 31, 35—36, 48—50 | Белые стихи 101 |
| Амфимакр 10 | |
| Анапуза 48—51 | Венок строф 110 |
| Апаест 9, 22—25, 31, 35—36, 48—50 | Вилланель 131 |
| Антикаденция 143 | Внеметрические ударения 33—36 |
| Антиспаст 10 | Внутристиховые паузы 150, 153, 159 |
| Ассонанс 85, 92 | Вольные стихи 43—44, 72, 111, 125, 152 |

Восходящие размеры 25
Восьмистишие 124

Газелла — см. Газель
Газель 131, 135
Гекзаметр 9, 51—54
Геронический стих 16, 20, 42
Гипердактилические клаузулы — см. Рифма
Гиперметрические слоги 13
Говорный стих 148—157

Дактилические клаузулы — см. Рифма

Дактиль 9, 22—25, 31, 35, 48—49
Двенадцатисложник — см. Александрийский стих
Двусложные размеры 22—35, 43—44
Двустипшие 112—114
Дипиррихий — см. Прокелевсматик
Диподии 28
Дисpondeй 10
Диссонанс — см. Рифма
Дитрохей 10
Диямб 10
Долгота, долгий слог 9
Дольник 54—60

Женская клаузула — см. Рифма

Звуковые повторы 74—75, 85—89
Звукопись 85
Звукоподражательные повторы — см. Звукопись

Изохронность 63
Икт — см. Сильные места (слоги) стиха
Интонация стихотворная 136—163
Ионик 10

Каденция 143
Какофония 87
Катрен 130
Клаузулы 45—47, 106—107
Кольцевая рифмовка — см. Охватная
Кольцевое построение 109
Консонанс — см. Рифма
Константа 12
Краткий слог 9
Куплетная форма 145

Лесенка 44
Логаэды 10, 54—55, 66—67

Магистрал 110
Мелодия 136, 143—147
Метр — см. Размер
Метрика 6
Метрическая система стихосложения 9

Метрические ударения 25—32
Молосс 10
Монорим 118
Моностих 100
Мора 9
Мужская клаузула — см. Рифма

Напевный стих 141—148
Народный стих 14—15
Неравностоящие стихи — см. Вольные стихи
Нестрофический стих 111
Нисходящие размеры 25

Одиннадцатисложник 16
Одическая строфа 122—123
Октава 124—125
Онегинская строфа 126—127
Опорный согласный 79
Опоисывающая рифмовка — см. Охватная
Ораторский стих 149, 153—157
Охватная рифмовка 102

Палимбакий 10
Парная рифмовка — см. Смежная
Пауза 4—5, 7—8, 57, 136—139, 142—143, 150—151
Пауэник — см. Дольник
Пентаметр 53—54
Пентон — см. Пятисложник
Пеон 10, 29, 37—39
Перекрестная рифмовка 102
Перенос 138—139
Пиррихий 10, 26—33
Подстрочие 44
Полукаденция 143
Прокелевсматик 10
Пятисложник 39—40
Пятистишие 127

Разговорный стих 149—153
Размер 6, 22, 28
Рефрен 109, 144
Ритм 28
Ритмико-интонационный период 108
Ритмическая инерция 31—32
Ритмическая проза 6
Ритмические окончания — см. Клаузулы
Ритмический период 51, 107
Ритмичность 6—8
Рифма 75—84, 89—99
 ассонанс 92
 банальная 80
 бедная 79
 богатая 79
 внутренняя 88—89
 гипердактилическая 45
 глагольная 77
 глубокая 94

ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава I. Метрика

§ 1. Стихотворная речь	3
§ 2. Метрическая система стихосложения	9
§ 3. Силлабическая система стихосложения	10
§ 4. Тоническая система стихосложения	13
§ 5. Русский силлабический стих	15
§ 6. Реформа Тредиаковского — Ломоносова	18
§ 7. Русский классический стих (силлабо-тонические размеры)	22
§ 8. Пропуски метрических ударений	25
§ 9. Внеметрические (сверхсхемные) ударения	33
§ 10. Пеоны и пятисложники	36
§ 11. Факторы, определяющие ритм	40
§ 12. Трехсложники с вариациями анакруз	48
§ 13. Гекзаметр. Пентаметр	51
§ 14. Дольники	54
§ 15. Акцентный (чисто тонический) стих	61
§ 16. Общие основы русского тонического стиха	67

Глава II. Фоника

§ 1. Звуки стихотворной речи	74
§ 2. Понятие рифмы. Точная рифма	75
§ 3. Звуковые повторы внутри стиха	85
§ 4. Неточная рифма	89

Глава III. Строфика

§ 1. Объединение стихов рифмами	100
§ 2. Строфа. Ее признаки	103
§ 3. Двустопия и четверостопия	112
§ 4. Сложные строфы. Твердые формы	120

Глава IV. Интонационно-ритмический строй стихотворной речи

§ 1. Понятие стихотворной интонации. Перенос	136
§ 2. Основные типы стихотворной интонации	139
§ 3. Напевный стих	141
§ 4. Говорной стих	148
§ 5. Смешанные интонационные формы	158
Указатель литературы	164
Краткий предметный указатель	165

Холщевников Владислав Евгеньевич

ОСНОВЫ СТИХОВЕДЕНИЯ

Русское стихосложение

Редактор *Н. А. Захарова*

Техн. редактор *В. С. Кузина*

Корректоры *В. К. Измайлович, Г. В. Краснухина*

М-36713. Сдано в набор 6 III 1972 г.

Подписано к печати 12 V 1972 г.

Формат бум. 60×90¹/₁₆. Печ. л. 10,5. Уч.-изд. л. 10,75.

Бум. л. 5,25. Бум. тип. № 3. Заказ 87.

Тираж 15 270 экз. Цена 38 коп.

Издательство ЛГУ им А. А. Жданова

Типография ЛГУ. 199164. Ленинград. Университетская
наб., 7/9.