

# ОСНОВЫ СТИХОСЛОЖЕНИЯ

**Учебно-методическое пособие**  
для студентов филологических факультетов

**БУХАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ  
КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ**

**Д.Х.ТЕМИРОВА**

## **ОСНОВЫ СТИХОСЛОЖЕНИЯ**

**Учебно-методическое пособие  
для студентов филологических факультетов**

**Издательство “Дурдона”  
Бухара - 2022**

Темирова Д.Х.  
ОСНОВЫ СТИХОСЛОЖЕНИЯ: Учебно-методическое пособие для бакалавров и магистрантов филологических факультетов. – Бухара: Издательство БухГУ, 2022. – 110 с.

Учебно-методическое пособие «Основы стихосложения» адресовано студентам, магистрантам гуманитарных факультетов высших учебных заведений. В основу положен свод знаний по изучению основных частей учения о стихотворной речи, таких как: метрика (учение о строении стихотворной строки), строфика (учение о сочетании стихов, о композиции более крупных, чем стихотворные строки, единиц литературного текста), фоника (учение о звуковой организации текста).

#### Рецензенты:

доктор филологических наук **Нигматова Д.Х.**  
кандидат педагогических наук **Сариев А.Б.**

Методическое пособие рекомендовано к изданию решением  
заседания учебно-методического совета БухГУ  
от 27 мая 2022 года №10

## ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методическое пособие «Основы стихосложения» предназначено студентам и магистрантам филологических факультетов высших учебных заведений. Дает слушателю представление о строении литературных произведений, а также рассматривает интонационную и фонетическую организацию стихотворной речи. Основу данного пособия составляют такие составные части учения о стихотворной речи, как:

метрика – учение о строении стихотворной строки, с помощью которого устанавливают метр, размер или ритм стихотворного произведения, выясняют его отношение к одной из известных систем стихосложения;

строфика – учение о сочетании стихов, о композиции более крупных, чем стихотворные строки, единиц литературного текста (кроме собственно строф, объектом изучения также являются и твердые формы, а на фоне строфически организованных произведений изучаются и произведения астрофические);

фоника – учение о звуковой организации текста, с помощью которого определяются как соответствие текста нормам благозвучия в целом (например, текст проверяется на наличие фактов стечения гласных или стечения согласных), так и применение автором звуковых повторов, факты их семантизации.

Основная цель пособия «Основы стихосложения», продолжающего изучение литературоведческих дисциплин в программе подготовки филологов, заключается в выработке и систематизации знаний учащихся по анализу стихотворного текста, изучении строения литературных произведений, а также интонационной и фонетической организации стихотворной речи.

## ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методическое пособие «Основы стихосложения» предназначено студентам и магистрантам филологических факультетов высших учебных заведений. Дает слушателю представление о строении литературных произведений, а также рассматривает интонационную и фонетическую организацию стихотворной речи. Основу данного пособия составляют такие составные части учения о стихотворной речи, как:

- метрика – учение о строении стихотворной строки, с помощью которого устанавливают метр, размер или ритм стихотворного произведения, выясняют его отношение к одной из известных систем стихосложения;
- строфика – учение о сочетании стихов, о композиции более крупных, чем стихотворные строки, единиц литературного текста (кроме собственно строф, объектом изучения также являются и твёрдые формы, а на фоне строфически организованных произведений изучаются и произведения астрфические);
- фоника – учение о звуковой организации текста, с помощью которого определяются как соответствие текста нормам благозвучия в целом (например, текст проверяется на наличие фактов стечения гласных или стечения согласных), так и применение автором звуковых повторов, факты их семантизации.

Основная цель пособия «Основы стихосложения», продолжающего изучение литературоведческих дисциплин в программе подготовки филологов, заключается в выработке и систематизации знаний учащихся по анализу стихотворного текста, изучении строения литературных произведений, а также интонационной и фонетической организации стихотворной речи.

## ОСОБЕННОСТИ СТИХОТВОРНОЙ РЕЧИ

**Ключевые слова:** проза, стих, синтагма, пауза, стили речи, звуковая организация, градация, ритмическая проза, просодия языка.

Как в прозе, так и в стихах речь 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. По содержанию и стилю речь деловая, научная противостоит остальным. 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; внутри предложений членение ощущается то отчетливее, то слабее, и градация пауз может иногда вызвать сомнение.

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

При чтении прозаического текста читатель не обращает внимания на порядок расположения ударных и безударных слогов, порядок следования звуков и т. п. Лишь иногда, при повторах синтаксических конструкций, отчетливо воспринимается слухом ритмичность повышений и понижений голоса и звуковые повторы. И если выбросить из текста или добавить к нему какое-нибудь слово, то пострадает нарисованная автором художественная картина, но структура прозаической речи не будет нарушена.

Совсем иное представляет собой лирический текст. Оно состоит из стихов определенной длины. Стихи объединяются в замкнутую группу высшего порядка (строфу), графически выделенную пробелом. Она представляет собой, с одной стороны, единство смысловое и синтаксическое. При чтении ясно воспринимается слухом симметрия членения, а также и то, что ударения в стихах располагаются упорядоченно. Концы часто скреплены в строфе созвучием — рифмой. Если выбросить или добавить какое-либо слово, хотя бы односложное, то не только испортится нарисованная поэтом картина, но и разрушается структура стихотворной речи.

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 показал В. М. Жирмунский, упорядоченностью синтаксического строя, а не расположением ударений.

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...

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».

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 времена. Древнейшая форма стихотворной речи — это песня, в которой ритмически организованное слово неразрывно связано с мелодией, напевом. Последний и определяет 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. В 60-е — 80-е годы XX века многие поэты писали одновременно поэтический текст и мелодию и сами исполняли их как песни (Б. Окуджава, Галич, В. Высоцкий и др.). 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 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; и наоборот, 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 сы́зно́ва. 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 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 прочесть. Труднее прочесть 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 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? Ответ на этот вопрос вы узнаете на следующей лекции.

## СИСТЕМЫ СТИХОСЛОЖЕНИЯ

**Ключевые слова:** долгий и краткий звуки, мора, стопа, хорей (трохей), ямб, дактиль, амфибрахий, анапест, гекзаметр (шестимерный стих), пиррихий, спондей, трибрахий, логаэды, цезура, акцентные константы, энклитика, проклитика.

**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.

### Античное метрическое стихосложение

В основе древнегреческой и древнеримской поэзии лежала метрическая, или квантитативная, система стихосложения, основанная на соизмеримости строк по времени произношения, достигаемой упорядоченностью долгих и кратких звуков. Единицей долготы стиха являлась доля - мора (матра), равная времени, нужному для произнесения одного краткого слога (в схеме обозначается знаком  $\vee$ ). Произнесение долгого слога (в схеме обозначается знаком  $-$ ) приравнивалось к двум (реже — нескольким) морам.



Повторяющаяся группа долгих и кратких слогов была названа **стопой**. Понятие стопы сохранилось и со временем перешло в силлабо-тоническую систему стихосложения.

В античном стихосложении насчитывалось около тридцати различных стоп. Например, были стопы, состоящие из комбинации одного долгого и одного краткого слогов (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 v, то стопу хорей можно графически обозначить —v, а стопу ямба v—.

Распространены были также трехсложные четырехморные стопы, состоящие из одного долгого и двух кратких: дактиль — vv, амфибрахий v—v и анапест vv—.

Были также пяти-, шести-, семидольные стопы. Трех- и четырехдольные стопы сыграли важную роль в русском классическом стихосложении, основанном на силлабо-тоническом принципе, где долгие слоги были заменены ударными, а короткие - безударными.

Стих в античном стихосложении в целом состоял из одинаковых стоп, и соответствие мор в стопах обуславливало четкий ритм. Но в то же время в таком стихе была возможна замена одних стоп другими, если и в тех и в других было равное количество мор. Правда, иногда друг друга могли заменить и неравнодольные стопы, что в целом способствовало большому ритмическому разнообразию.

Количество стоп и их состав в античном стихе определяли его название. **Гекзаметр** (греч. hexametros - шестимерник) - размер, которым был написан ряд выдающихся произведений античной литературы, включая эпические поэмы Гомера и Вергилия. Это метрический стих, состоящий из шести стоп дактиля, причем последняя стопа усечена и представляет собой хорей:

С трепетом ждали мы все появления божественной Эос...

-vv/-vv/-vv/-vv/-vv/-v

Одиссея, пер. Жуковского

Иногда в гекзаметре допускается замена отдельных дактилических стоп хорейскими. Например, три первых стиха «Илиады» Гомера в классическом переводе В. Вересаева:

Пой, богиня, про гнев Ахиллеса, Пелеева сына

-v/-vv/-vv/-vv/-vv/-v

Гнев проклятый, страданий без счета принесший ахейцам,

-v/-vv/-vv/-vv/-vv/-v

Много сильных душ героев пославших к Аиду...

-v/-v/-v/-vv/-vv/-v

Для поддержания и усиления ритмичности в многостопные стихи вводилась **цезура** (лат. caesura - разрез, рассечение) - обязательный словораздел (в схеме обозначается значком //), или обязательная ритмическая

пауза, разделявшая стих на два относительно равных полустишия и облегчавшая его произношение:

Цезура не может рассекать слово на две части, но может рассекать стопу.

В соединении с гекзаметром часто употреблялся **пентаметр** (греч. *pentameton* - пятимерник), образуя так называемый элегический дистих (двустиие), используемый в элегиях и эпиграммах. Пентаметр образовывался из гексаметра путем усечения третьей дактилической стопы, которую обычно разделяет цезура. Каждое полустишие в пентаметре, таким образом, состоит из двух с половиной дактилических стоп, что в сумме составляет пятистопный стих (четыре дактилических стопы и одна спондеическая). В отличие от гексаметра в пентаметре цезура имеет строго закрепленное место:

Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи.

-vv-vv-//v-vv-vv-v

Старца великого тень чую смущенной душой.

-vv-vv-//vv-vv-

(А. Пушкин)

В приведенном примере первый стих представляет собой дактилохореический гекзаметр (третья дактилическая стопа заменена на хореическую), второй стих - пентаметр.

В античной лирике употреблялись и более сложно построенный стих - **логаэд** - стих, в котором сосуществуют трехдольные и четырехдольные стопы, но в строгом, константно-зафиксированном порядке в пределах повторяющейся группы стихов - строфы.

Ритмическая вариативность логаяда сведена к минимуму, чередуемость сильных и слабых слогов непреложно предопределена и поэтому легко предсказуема. Например, две подряд хореические стопы, за ними одна стопа дактиля и две опять хорей:

Ты клялася верною быть вовеки,

-v -v-vv-v-v

Мне богиню ночи дала порукой;

-v-v-vv-v-v

Север хладный дунул один раз крепче...

-v-v-vv-v-v

(А.Н. Радищев. «Сафические строфы»).

Из четырёхсложных античных стоп отметим **пятиморные пеоны**, состоящие из одного долгого слога и трех кратких в четырех сочетаниях. Они различались по месту долгого слога: пеон первый - **vvv**, пеон второй **v-vv**, пеон третий **vv-v** и пеон четвертый **vvv-**.

Все перечисленные здесь названия стоп встречаются и в классическом русском стихе. Но в античном метрическом стихосложении был ряд стоп, не имеющих аналогий в русском тоническом.

Четыре моры, четыре слога: **дипиррихий (или прокелевсматик) vvvv**.

Пять мор, три слога: **бакхий vv-**; **амфимакр -v-**; **палимбакий -- v**.

Шесть мор, три слога: **молосс (или тримакр)** - - -.

Шесть мор, четыре слога: **ионик восходящий** (малый) **vv--**; **ионик нисходящий** (большой) **--vv**; хориямб **-vv-**; **антиспаст v--v**; **диямб v-v-**; **дитрохей -v-v**.

Семь мор, четыре слога: четыре **эпитрита**, различающихся по месту краткого слога: **эпитрит первый v---**, **второй -v-**, **третий - -v-** и **четвертый ---v**.

Восемь мор, четыре слога: **дисpondeй ----**.

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 **асклепиадовой**:

— v — vv — — vv — vv

— v — vv — — vv — vv

— v — vv — v

— v — vv — v —

### **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. Явление это понятно. 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 слоги равноценны и не различаются по качеству. Эта особенность создавалась 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, поля'ки, не заботимся о долготе слогов).

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. - слог), и присуща она языкам с фиксированным, постоянным ударением. Слух человека способен уловить соразмерность не особенно длинных ритмических отрезков — в силлабическом стихе слогов приблизительно до восьми–десяти. Но даже изошренному уху 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 13-тисложник имел цезуру после седьмого слога, делящую стих на две части - в семь и шесть слогов. Во французском 12-тисложнике (александрийском стихе) цезура стояла после шестого слога, деля стих пополам.

Расположение ударных слогов в силлабических стихах существенной роли не играет. Поэты лишь избегают, как правило, 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 полустушия — 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 вв. пользовались иногда разноударными рифмами, т. е. такими, в которых ударения стоят на разных от конца слова местах, например: *zabija — i ja* (примерное произношение: *заби'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.

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...* считается одиннадцатисложной.

Одиннадцатисложник — наиболее распространенный размер в итальянской классической поэзии. Рифмы в нем, как и в польских стихах, — женские, т. е. с ударением на предпоследнем слого.

Во французском языке ударения всегда падают на последний слог. Потому в одном из самых популярных размеров, двенадцатисложнике с цезурой на шестом слого, 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 слого), как можно было бы ожидать, а чередующиеся с женскими. Возникает вопрос: как же они могут образоваться, если ударение всегда падает на последний слог слова?

В старофранцузском языке в XVI в. прилагательные и некоторые существительные женского рода кончались безударным звуком *e*. Таким образом, ударение в словах мужского рода стояло на последнем слого, в словах женского рода — на предпоследнем, например *petit* — *petite* (малый — ма́лая). Создалась традиция чередовать для разнообразия «женские» рифмы, т. е. образуемые словами женского рода, несущими ударение на предпоследнем слого, и «мужские», с ударением на конце. В XVII в. звук *e* 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 *e*». При этом счет слогов ведется до последнего ударного слога; «немые *e*» 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 приходить в противоречие с просодией языка;

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.

### **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, доро́га и доро́га. Еще более важно, что место ударения может указывать на грамматическую форму слова: ру́ки и руки́, го́ловы и головы́, ле́пится и лепи́ться, про́сится и проси́ться и т. д. (приведенные глаголы графически различаются наличием или отсутствием мягкого знака, но в произношении — 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. Поэтому **основой 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.

Экспериментальные исследования показали, что в русском языке ударные гласные не только произносятся 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.

Такая система стихосложения называется тонической (от греч. - 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 в наше время 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 встретить разные точки зрения на этот вопрос. Но большинство исследователей сходятся на том, что природа былинного стиха — тоническая.

В каждом стихе былины обычно три сильных ударения:

*Как во стольном во городе во Кieve,  
У великого у князя у Владимира...*

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, выбросим характерные для фольклора повторения предлогов, то ритмическая основа не изменится:

*Как во стольном городе Кieve,  
У великого князя Владимира...*

В одном стихе может оказаться и более трех значащих слов (предлоги,

союзы и частицы самостоятельного ударения не имеют и в счет слов не идут). 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.

*Похотелось Вольги много мудрости,  
Щукой-рыбою ходить ему в глубоких морях,  
Птицей-соколом летать ему под оболочки...*

Разные типы русского литературного тонического стиха тоже основаны на качественном различии и противопоставлении ударных и безударных слогов. Но прежде необходимо остановиться на русском силлабическом стихе, который исторически предшествовал литературному тоническому.

## **РУССКИЙ КЛАССИЧЕСКИЙ СТИХ (СИЛЛАБО-ТОНИЧЕСКИЕ РАЗМЕРЫ)**

**Ключевые слова:** урегулированный силлабический стих, раёк, константа, пиррихий, спондей, трибрахий, силлабо-тонические размеры.

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 в. 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.

Самым жизнеспособным оказался наиболее урегулированный и разработанный силлабический стих, утвердившийся со второй половины XVII в. Его окончательные 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-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 в. 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 одиннадцатисложник с цезурой на пятом слоге:

*Человек некий // винопийца б्याше,  
Меры в питии // хранити не знаше,  
Темже многажды // повнегда упися,  
В очю его // всяка вещь двоися.*

(«Пиянство»)

Нередко Симеон Полоцкий обращался 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. Как показал А. М. Панченко, русская силлабика не была простым заимствованием, начала она складываться приблизительно за четверть века до Симеона. Первоначально в книжном стихе смежные строки заметно различались по длине (как, например, в стилизованной под «раёшный» стих «Сказке о попе...» Пушкина), но постепенно (как, впрочем, и в польском стихе XVI–XVII вв.) все отчетливее проявляется тенденция к сближению по количеству слогов смежных рифмующихся стихов — так называемый «относительный силлабизм» (Панченко, 1973). Но именно Симеон Полоцкий 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 в., 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 некстати?*



(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 полустишия 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 в. 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, в частности И. П. Ереминым. Силлабический стих сравнительно долго удерживался в русской поэзии благодаря весьма своеобразной манере декламации. Мы знаем, что во второй половине XVIII и в начале XIX вв. 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. Стихи торжественно «возглашали», наподобие того как священники в церквах возглашают молитвы (напомним, что силлабическая поэзия пришла к нам из духовной академии, что содержание ее в XVII в. 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 в. ). При такой манере чтения слово как бы распадается на слоги, читаемые (или, лучше сказать, скандируемые) 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 (б<sup>я</sup>ше — зн<sup>а</sup>ше 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: себ<sup>е</sup> — не<sup>б</sup>е, тобо<sup>ю</sup> — твою<sup>ю</sup>, рече<sup>е</sup> — чело<sup>в</sup>е<sup>ч</sup>е, Фо<sup>м</sup>у — до<sup>м</sup>у 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 (се<sup>б</sup>е — не<sup>б</sup>е, тобо<sup>ю</sup> — тво<sup>ю</sup>, Фо<sup>м</sup>у — до<sup>м</sup>у), 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.

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 (тобо<sup>ю</sup> — тво<sup>ю</sup>, Фо<sup>м</sup>у — до<sup>м</sup>у и т. п.)

Вопрос и по сей день остается спорным. Однако точка зрения Томашевского представляется аргументированной более убедительно.

### **Реформа Тредиаковского — Ломоносова**

В XVIII в. 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 слогам, 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 в. начинает развиваться поэзия легкая, вполне светского содержания, главным образом в песенном жанре. Некоторые песни близки 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, не могло бы оказать влияния на ритм целого стиха. В коротких размерах постоянные концевые 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, пробежитъ:  
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 расстановке ударений через один слог — на первом, третьем, пятом и седьмом слогах (хореический размер). Нужно отметить также влияние на легкую поэзию с конца XVII в. 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 в. 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 г. 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 тоническая, то есть в едином ударении голоса состоящая... в чем вся сила нового сего Стихосложения

содержится» (Тредиаковский). 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: – v – v– v– // – v – v– v

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 полустишии.

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 полустишия, так что цезура приходилась то на седьмой, то на шестой слоги:

*Негде Ворону унести // сыра часть случилось;*

*На дерево с тем взлетел, // кое полюбилось.*

*Оного Лисице // захотелось вот поесть;*

*Для того, домочься б, // вздумала такую лесть...*

(«Ворон и лисица»)

Тринадцатисложник Тредиаковского с чередованием женских и мужских рифм не получил распространения в русской поэзии. Зато большую роль сыграл в литературе XIX в. созданный Тредиаковским русский гекзаметр.

Если разделить такой тринадцатисложник на два стиха, получится знакомое чередование четырех- и трехстопных хореев:

Раз в крещенский вечерок Девушки гадали...

(В. Жуковский)

Такой размер в XIX и XX вв. встречается у ряда поэтов, например у Некрасова в «Генерале Топтыгине», у Багрицкого в «Думе про Опанаса».

Реформу стиха, начатую Тредиаковским, завершил Ломоносов. В 1739 г. 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:

Восторг внезапный ум пленил, Ведет на верьх горы высокой...

К оде Ломоносов приложил **«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 завершенную 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 не свойственно, из других языков не вносить» (Ломоносов).

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

### **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.

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.

Современная наука отказалась от стопной теории Тредиаковского — Ломоносова, справедливой лишь в первом приближении.

Названия стоп были заимствованы по аналогии из античного греческого стиха. В двусложных размерах стопа с первым ударным слогом называется хореем (—v), со вторым ударным — ямбом (v —). В трехсложных размерах стопа с первым ударным называется дактилем (—v v), со вторым ударным — амфибрахией (v — v) и с третьим ударным — анапестом (v v —).

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 метрических. 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 — v

*Буря мглою небо кроет...* — v — v — v — v

2. Ямб v —

*Пора, пора, рога трубят...* v — v — v — v —

Трехсложные размеры

1. Дактиль — v v

*Вырыта заступом яма глубокая...* — v v — v v — v v — v v

2. Амфибрахий v — v

*В глубокой теснине Дарьяла...* v — v v — v v — v

3. Анапест v v —

*Разъезжаются гости домой...* v v — v v — v v —

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, чаще всего именно этим неудобным окольным методом обучают в школьной практике.

В таком 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.

Схему каждого размера нетрудно выучить на слух. Для этого полезно, уловить слухом закономерность чередования ударений в каждом размере.

Двусложные размеры

Хорей: ра'з-два, ра'з-два, ра'з-два...

Ямб: раз-два', раз-два', раз-два'...

Трехсложные размеры

Дактиль: ра'з -два-три, ра'з -два-три, ра'з -два-три...

Амфибрахий: раз- два'-три, раз- два'-три, раз- два'-три...

Анапест: раз-два-три', раз-два-три', раз-два-три'...

Надо помнить, что размер следует определять по нескольким стихам. Ритмический строй стиха проясняется для слуха при повторении. К тому же

благодаря пропуску метрических ударений размер некоторых стихов может показаться неясным; сопоставление с двумя-тремя соседними прояснит его.

Признавая возможность применения различных размеров, сами поэты XVIII в. 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...». Победил благодаря своему таланту Ломоносов, и поэзия XVIII в. 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. 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».

В наши дни спор о том, какой размер лучше сам по себе, кажется наивным: поэты XIX и XX вв. 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.

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

*Бу'ря | мгло'ю | не'бо | кро'ет...*

Гораздо чаще встречается иное явление:

*Вчера | проси|лась спать | — отказ;*

*«Ждем дру' | га. Ну' | жен гла'з | да гла'з...»*

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.

### **Пропуски метрических ударений**

Еще Ломоносов столкнулся с одной особенностью двусложных размеров в русском языке, которая казалась ему вначале 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:

*Мой дя'дя са'мых че'стных пра'вил... v – | v – | v – | v – v*

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

*Когда' не в шу'тку занемо'г, v – | v – | v v | v –*

*Он уважа'ть себя' заста'вил*    v v | v – | v – | v – v  
*И лу'чие вы'думать не мо'г...*    v – | v – | v v | v –

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, округлённо, одно ударение в русском языке приходится на три слога. Такой подсчет впервые сделал Н. Г. Чернышевский, объяснивший этим неизбежность пропусков схемных ударений в русских ямбах. 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 бо'же мо'й, кака'я ску'ка...»); слова с начальным или конечным ударением (голова', го'ловы) 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 vv и способная замещать стопу как ямба, так и хорей. Но определяя пиррихий как особую стопу, поэты не считали ее самостоятельной, подчеркивая, что она замещает собой стопы ямба и хорей. Ломоносов вначале считал употребление пиррихией 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, приведенное 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 в.

Против их методов в 20-е годы выступили Б. В. Томашевский и В.М.Жирмунский. Расходясь в толковании некоторых вопросов, оба исследователя были солидарны в одном: классические размеры существуют реально; недаром все поэты и читатели XVIII и XIX вв. 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.

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

Современные представления о стихе, принятые большинством стиховедов, таковы. **Деление стиха на стопы искусственно.** Мы их слышим только при скандировании, или скандовке, т. е. при таком мерном чтении, когда на каждый четный слог в ямбе или нечетный в хорею мы ставим сильное ударение, независимо от того, есть оно в слове или нет, например:

Тяже́'-лозво́'н-кое́' скака́'нье // По по́'-трясе́н-ной мо́'-стово́'й.

Скандовка — лучший способ определения размера, но для нормального чтения, конечно, не годится. Теперь принято делить стих на **сильные места** (или **сильные слоги, или икты**), на которых стоят метрические ударения, слышимые при скандовке, и на **слабые места (слоги)**. Реальные словесные ударения стоят на сильных слогах, но не обязательно на всех; **только последний икт всегда ударен**. Это граница стиха, **ударная константа**. Слабые слоги, за относительно редкими исключениями (сверхсхемные ударения), безударны.

Усовершенствовалась и схема обозначения. Например, стих «Не́'т, не черке́'шенка она» обозначали схемой – v |v– |vv |v– .

Неопытному глазу трудно уловить здесь четырехстопный ямб. Удобнее в общей схеме размера слабый слог обозначать v, сильный — ; знаком ' — ударение: -' на сильном слоге, и v' - на слабом слоге.

Общая схема четырехстопного ямба получает вид v — v — v — v —', а конкретный стих «Нет, не черкешенка она»: v' — v —' v — v —'.

Здесь видна и схема размера, и реальное расположение ударений.

Однако нет нужды усложнять и менять традиционные термины. Поэтому мы теперь говорим: четырехстопный ямб, пиррихий, спондей и т. д., — помня, что эти термины условны.

### **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:

*Швед, русский колет, рубит, режет...*

В этом стихе из «Полтавы» Пушкина, написанной четырехстопным ямбом, пять самостоятельных слов и соответственно ударений, из которых первое

стоит на слабом месте первой стопы:

v — v — v — v — v

По аналогии с античной четырехморной стопой, состоявшей из двух долгих слогов, такое явление в русском стихе Тредиаковский назвал **спондеем**. Разумеется, термин «спондей» столь же условен, как и «пиррихий», и понимать его следует тоже не как самостоятельную стопу, а как условное обозначение внеметрического (сверхсхемного) ударения на слабом месте стиха в ямбе и хорее.

В русской поэзии спондеи в ямбе встречаются значительно реже, чем пиррихии. Не ломая совсем метра, спондей создает все же заметный ритмический перебой и тем самым выделяет стих из ряда соседних. Поэтому стихотворцы иногда пользуются спондеем как средством подчеркивания нужного стиха или отдельного слова.

В большинстве случаев спондеи приходятся на начало стиха. В середине стиха, когда его ритмическая инерция определилась, внеметрическое ударение сильно деформирует размер, очень утяжеляет стих. Поэтому спондей в середине стиха — редкость в русской поэзии. Употреблялся он в этом случае обычно после цезуры или после сильной внутристиховой паузы:

Скучна мне оттепель: вонь, грязь — весной я болен...

(А. Пушкин. Осень)

После сильной паузы прерванное ритмическое движение как бы начинается опять, вследствие чего спондей, хотя и вызывает ритмический перебой, все же не ломает стих. Из русских поэтов только Г. Державин часто допускал скопление спондеев в середине стиха, что создает ощущение затрудненного, как бы заторможенного ритма, но его эксперименты не получили развития в XIX в.:

*Пастушьего вблизи внимаю рога зов,*

*Вдали тетеревей глухое токованье,*

*Барашков в воздухе, в куста'х сви'ст соловьев,*

*Ре'в кра'в, гро'м жо'лн и коней ржанье...*

(Г. Державин. Евгению. Жизнь Званская)

Сверхсхемное ударение утяжеляет, ритмически выделяет стих. Поэтому часто наиболее эмоционально насыщенные стихи 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 «хореические» слова с ударением на первом слоге.

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. Современная теория стиха не нормативна, не предписывает правил. Дело науки — отметить, систематизировать и объяснить особенности стиха на каждом этапе его развития.

Трёхсложные 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 здесь 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 трёхсложных размерах — явление редкое. Для этого нужно, чтобы в стихе оказались длинные слова по четыре, пять и более слогов:

*...И пробуждённой природы картиной*

*Не насладился из них ни единый...*

(Н. Некрасов. Псовая охота)

- v v —' v v —' v v —' v

- v v —' v v —' v v —' v

По аналогии с античной стопой, состоящей из трех кратких слогов v v v, пропуски метрического ударения в трёхсложных размерах называют **трибрахией**. Термин этот столь же условен, как и пиррихий. Из трёхсложных 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 в. исключительно редки; в XX в. они встречаются чаще.

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

*Зло'сть бере'т, сокруша'ет хандра',*

*Так и про'сятя сле'зы из гла'з,*

*Не'т! Я лу'чие уйду' со двора'...*

(Н. Некрасов. О погоде)

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

*Та'м ни'же мо'х то'щий, куста'рник сухо'й...*

(А. Пушкин)

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

## **ФАКТОРЫ, ОПРЕДЕЛЯЮЩИЕ РИТМ СТИХОТВОРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

**Ключевые слова:** ритм, сильные и слабые слоги, определители стихотворного ритма, длина стиха, размер, цезура, пиррихий, спондей, длина стиха.

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:

### **Хорей**

Листья падают в саду...  
В этот старый сад, бывало,  
Ранним утром я уйду  
И блуждаю, где попало.

### **Ямб**

Так бей, не знай отдохновенья,  
Пусть жила жизни глубока:  
Алмаз горит издалика –  
Дроби, мой гневный ямб, камня!

### **Дактиль**

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

### **Амфибрахий**

Я долее слушать безумца не мог,  
Я поднял сверкающий меч,  
Певцу подарил я кровавый цветок  
В награду за дерзкую речь.

### **Анапест**

Ни страны, ни погоста  
Не хочу выбирать.  
На Васильевский остров  
Я приду умирать.

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,

Амврозией 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. Одностопными ямбами писать практически нельзя — одностопные 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. Встречаются они иногда среди тех стихотворений В. Маяковского, которые написаны неравностопными 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.

В последних двух примерах из приведенных выше можно отметить еще одну особенность ритма — **наличие цезуры**. В коротких стихах цезура не встречается. В четырехстопных она является редкостью. В шестистопных она употреблялась всегда (этому правилу не следовал лишь Маяковский и некоторые другие поэты XX в.). В пятистопных стихах цезура обычно стояла

на второй стопе, но они могли и не иметь цезуры.

Длина стиха является одним из основных определителей ритма. Чем короче стих, тем, в большинстве случаев, 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» — 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 писались в XVIII в. 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 у Некрасова. С начала XIX в. он постепенно вытесняется из поэм и трагедий пятистопным 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 пятистопному ямбу мерность и плавность течения. В «Домике в Коломне» Пушкин писал:

Признаться вам, я в пятистопной строчке

Люблю цезуру на второй стопе.

Иначе стих то в яме, то на кочке...

Тонкий юмор этих строк заключается в том, что поэт «цезуру на второй стопе» нарушает самым словом «цезура», восхваляя цезуру в бесцезурном пятистопном ямбе. Этим размером Пушкин начинает пользоваться в 30-е годы — в маленьких трагедиях, «Домике в Коломне» и др. После Пушкина он становится столь же обычным, как и цезурованный. К нему обращались, например, А. К. Толстой (драматическая трилогия), А. Блок («Вольные мысли»), Э. Багрицкий («Трактир») и др. Этот стих менее размерен, зато не так связывает поэта, дает возможность создавать большее ритмическое и интонационное разнообразие, и может вместить в себя слова практически любой длины.

Универсальным и самым распространенным 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 рухнулся кумир,  
А завтра вновь  
Встают 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:

Вольными (неравностопными) стихами пользовались также 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.

Поэты XX в. пользовались вольным стихом во всех метрах; у них во всех размерах встречаются строки более шести стоп (Саша Черный, Пастернак, Маяковский) — до 10 стоп или ударений в акцентном стихе; известен уникальный (до 13 стоп) иронический вольный ямб Н. М. Олейникова:

Хвала тому, кто первый начал называть котов и кошек  
человеческими именами,  
Кто дал жукам названия точильщиков, могильщиков и  
дровосеков,  
Кто ложки чайные украсил буквами и вензелями,  
Кто греков разделил на древних и на просто греков...  
(«Хвала изобретателям»)

Неравноstopность стихов нередко подчеркивается графически. Стихи с одинаковым количеством стоп печатают на одинаковом расстоянии от левого поля страницы; в неравноstopных стихотворениях чем короче стих, тем дальше он отстоит от левого поля.

Поэты XVIII и начала XIX вв. 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 в. употреблялись чаще всего трехстопные, четырехстопные трехсложники или их комбинации:

В дороге, в изгнание, 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 гекзаметра, были в XIX в. редкими.

В XX в. они встречаются чаще. Вот, например, один из шестистопников О. Мандельштама:

Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма,

За смолу кругового терпенья, за совестный деготь труда...

Как вода в новгородских колодцах должна быть черна и сладима,

Чтобы в ней к рождеству отразилась семью плавниками звезда.

(«Сохрани мою речь навсегда...»)

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.

**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 зво́н...»); с ударением на предпоследнем слоге — женскими («Мой дядя самых честных пра́вил...»); с ударением на третьем от конца слоге — дактилическими («Надо мной певала ма́тушка...»); с ударением на четвертом от конца слоге и далее — гипердактилическими («Идет Балда, покря́кивает...»). 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 генера́л (м)

Из гор к Тифлису проезжа́л... (м)

Люблю тебя, Петра творе́нье, (ж)

Люблю твой строгий, стройный ви́д... (м)

По вечерам над рестора́нами (д)

Горячий воздух дик и глу́х... (м)

Изменение 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.

Поэты XVII и начала XVIII вв., 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.

Большое влияние на ритмическое звучание стихотворного произведения оказывает **расположение пропусков метрических ударений** (пиррихийев и трибрахийев) и **внеметрических ударений**.

Таким образом, **ритм стихотворения** определяется:

- характером чередования сильных и слабых слогов (характером «стоп»);
- длиной стиха; в том случае, если стихи не одинаковы, — определенным сочетанием стихов разной длины;
- наличием или отсутствием цезуры;
- характером клаузул и их комбинаций;
- расположением пиррихийев и внеметрических ударений;
- расположением словоразделов.

Влияет на ритмическое звучание также синтаксическая структура отдельного стиха и ряда стихов. Нетрудно понять, что из этих элементов возможно огромное количество сочетаний, чем и объясняется ритмическое разнообразие русских стихов.

## **НЕКЛАССИЧЕСКИЕ ФОРМЫ РУССКОГО СТИХА.** **ДОЛЬНИКИ**

**Ключевые слова:** гекзаметр, трехсложные размеры, античные логоэды, междударный интервал, стяжение, паузник, дольник, акцентный стих, ударение.

## Дольники

Начиная с XVIII в. 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, топочут стопой...*

Ритмическая схема каждой строфы такова:

—' v v —' // v —' v v —' v  
—' v v —' // v —' v v —'  
—' v v —' // v —' v v —' v  
—' v v —' v v —'

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 в., например у А. Фета:

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

v —' v —' v // v —' v v —' v  
v —' v —' v // v —' v v —' v  
v —' v —' v // v —' v v —' v  
v —' v —' v // v —' v v —' v

Как и в «Весне» Державина, в стихотворении Фета тоже есть цезура и проходящее через все стихотворение стяжение на одном и том же месте стиха. Но есть и отличие: стяжения у Фета расположены в предцезурной части стиха, между первым и вторым сильными местами. Поэтому нельзя сказать, на какой именно стопе происходит стяжение.

Это лишний раз подтверждает, что стопа — понятие условное.

Так как стяжения в приведенных примерах стоят на одних и тех же местах и все строфы ритмически сходны, их можно уподобить **античным логоэдам** (смешанные размеры в античной метрике, в которых ритмическая единица состоит из различных стоп — хореев, ямбов и дактилей, — а не из одинаковых, по обыкновению) 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 перевод оды Горация, написанной одной из логоэдических строф, асклепиадовой:

*Не опять ли, корабль, волны несут тебя*

*В море? Ах, придержишь якорем в пристани*

*Тихой. Разве не видишь:*

*Обе ска'мьи лишённы весл?..*

(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 недостаточно ритмично. Поэтому, если не считать единичных экспериментов, подобные размеры употреблялись и употребляются только в переводах античных авторов и в русской поэзии не привились.

В приведенных примерах русских логоэдов стяжения располагались симметрично. Но в XX в. развился и получил большое 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.*

v'v —' vv —' vv —' v

vv —' vv —' vv —'

vv —' vv —' v —' v

v'v —' v —' vv —'

$v'v -' v -' vv -' v$   
 $vv -' v -' vv -'$   
 $v'v -' vv -' vv -' v$   
 $vv -' vv -' v -'$

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 — 1 двусложных, как в обычных трехсложниках, и только 5 — односложных.

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

С. П. Бобров, впервые применивший термин «паузник» (1915), 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 общепринятой, будут выглядеть так:

1 строфа	2 строфа
(2) – 2 – 2 – (1)	(2) – 1 – 2 – (1)
(2) – 2 – 2 – (0)	(2) – 1 – 2 – (0)
(2) – 2 – 1 – (1)	(2) – 2 – 2 – (1)
(2) – 1 – 2 – (0)	(2) – 2 – 1 – (0)

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:

- 2/1 – 2/1–' (трехдольник)
- 2/1 – 2/1 – 2/1 – ' (четырёхдольник)

Обратим внимание на то, что знак ударения ' стоит только на последнем сильном слоге. Это значит, что в русских дольниках, как и 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.

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

Положение изменилось с конца XIX — начала XX вв., когда поэты в поисках новых форм выразительности все чаще прибегали к дольникам. 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.

### **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  
Хрипло предлагают «животрепещущих докторов» .  
Гимназисты поводят бумажными усами,  
Горничные стреляют в суконных юнкеров.*

*Шаткие лари, сколоченные наскоро,  
Холерного вида пряники и халва,  
Грязь под ногами хлюпает так ласково,  
И на плечах болтается чужая голова.*

*Червонные рыбки из стеклянной обители  
Грустно-испуганно смотрят на толпу.*

*«Вот замечательные американские жители  
Глотают камни и гвозди, как крупу!...»*

При чтении этого стихотворения наш слух не ощущает никакой инерции трехсложника. Из 36 промежутков между ударными слогами только 14 двусложных. 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 «Н вербе» остается лишь количество ударений в стихе (по четыре). 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.

В разобранный пример количество ударений в каждом стихе было строго урегулировано. Но есть и неравноударные формы акцентного стиха, на которые обратил внимание В. М. Жирмунский. Среди них можно выделить наиболее употребительные (поэты пользуются ими и в отдельности, и в сочетании друг с другом).

**Первая форма — резкое изменение количества слов в строчке**, чаще всего — короткий стих после ряда длинных. Он создает ощущение сильного ритмического перебоя, 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 строке 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  
выпляшет до конца —  
миллионом кровинок устелется след  
к дому моего отца.

При изучении силлабо-тонического стиха мы обращали внимание на то, в какой последовательности чередуются сильные и слабые слоги.

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 сделать вывод, что ритм русского стиха основан на оппозиции ударных и безударных слогов, основой ритма являются ударные слоги.

## **НЕКЛАССИЧЕСКИЕ ФОРМЫ РУССКОГО СТИХА. ТРЕХСЛОЖНИКИ С ВАРИАЦИЯМИ АНАКРУЗ**

**Ключевые слова:** трехсложники, анакруза, гекзаметр, пентаметр, элегический дистих, логаэды, дольник, акцентный стих.

### **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 в. отступления от классических размеров встречаются все чаще, но такое утверждение недостаточно точно; «неправильные», неурегулированные размеры возникли в России гораздо раньше — в XVIII в., одновременно с урегулированными, хотя употреблялись очень редко.

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

Внутренняя структура их совершенно одинакова, отличает их друг от друга лишь ритмический зачин, или **анакруза** (анакруса). Определяют ее по количеству безударных слогов, предшествующих первому сильному слогу в стихе. В хоре анакруза нулевая, в ямбе — односложная.

Сказанное вполне применимо и к трехсложным размерам. Стихи, написанные дактилем («Тучки небесные, вечные странники...»), амфибрахием («Как ныне собирается вещий Олег...») и анапестом («А в обычные дни этот

пышный подъезд...»), изображаются при делении на стопы так:

— v v | — v v | — v v | — v v  
v — v | v — v | v — v | v —  
v v — | v v — | v v — | v v —

Эти же стихи можно изобразить иначе:

— v v — v v — v v — v v  
v | — v v — v v — v v —  
v v | — v v — v v — v v —

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 хорея) анакрюза нулевая, у амфибрахия (как и у ямба) — односложная, у анапеста — двусложная.

Когда мы говорим «четырёхстопный ямб», это означает, что в стихе имеются четыре сильных места, в промежутках между ними по одному слабому слогу, а анакрюза 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 анакрюзы.

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

*Страшна́ в настоя́щем быва́ет душе́  
Гряду́щего те́мная да́ль;  
Мы блаже́нство жела́ли б вкуси́ть в небеса́х,  
Но с ми́ром расста́ться нам жа́ль...*

*Что во вла́сти у на́с, то прия́тнее на́м;  
Хоть мы и́щем друго́го поро́й,  
Но в ча́с расстава́нья мы ви́дим ясне́й,  
Как оно́ породни́лось с душо́й.*

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:

v | —' v v | —' v v | —' v v | —'  
v | —' v v | —' v v | —'  
v v | —' v v | —' v v | —' v v | —'      **a**  
v | —' v v | —' v v | —'  
  
v v | —' v v | —' v v | —' v v | —'      **a**



$\text{v v} | \text{—} \text{' v v} | \text{—} \text{' v v} | \text{—} \text{'}$  а  
 $\text{v} | \text{—} \text{' v v} | \text{—} \text{' v v} | \text{—} \text{' v v} | \text{—} \text{'}$   
 $\text{v v} | \text{—} \text{' v v} | \text{—} \text{' v v} | \text{—} \text{'}$  а

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»:

Заце́м я не пти́ца, не во́рон степно́й,  
 Пролете́вший сейча́с надо мно́й?  
 Заце́м не могу́ в небеса́х я пари́ть  
 И одну́ лишь свобо́ду люби́ть?

На за́пад, на за́пад помча́лся бы я́,  
 Где цвету́т моих пре́дков поля́,  
 Где в за́мке пусто́м, на тума́нных гора́х,  
 Их забве́нный поко́ится пра́х.

$\text{v} | \text{—} \text{' v v} | \text{—} \text{' v v} | \text{—} \text{' v v} | \text{—} \text{'}$   
 $\text{v v} | \text{—} \text{' v v} | \text{—} \text{' v v} | \text{—} \text{'}$  а  
 $\text{v} | \text{—} \text{' v v} | \text{—} \text{' v v} | \text{—} \text{' v v} | \text{—} \text{'}$   
 $\text{v v} | \text{—} \text{' v v} | \text{—} \text{' v v} | \text{—} \text{'}$  а

$\text{v} | \text{—} \text{' v v} | \text{—} \text{' v v} | \text{—} \text{' v v} | \text{—} \text{'}$   
 $\text{v v} | \text{—} \text{' v v} | \text{—} \text{' v v} | \text{—} \text{'}$  а  
 $\text{v} | \text{—} \text{' v v} | \text{—} \text{' v v} | \text{—} \text{' v v} | \text{—} \text{'}$   
 $\text{v v} | \text{—} \text{' v v} | \text{—} \text{' v v} | \text{—} \text{'}$  а

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

Вариации анакруз в силлабо-тонических размерах встречаются только в трехсложниках. В двусложных размерах русская классическая поэзия их не знает; изредка они будут встречаться в поэзии XX в.

## Гекзаметр. 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 хореев с дактилями и ямбов с анапестами. В таких стихах промежутки между сильными местами оказываются то в один, то в два слога. В XVIII в. были отдельные попытки писать подобными метрами, но распространения они не получили. Зато один 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 (гл. «Тверь»). В «Опыте о русском стихосложении» этот размер пропагандировал А. Х. Востоков. Разработали его Ник.Ив.Гнедич, переведший гекзаметром «Илиаду», Ант.Ант. Дельвиг, Вас.Анд. Жуковский. Среди произведений последнего, написанных этим размером, отметим перевод «Одиссеи». Поэты XIX в. пользовались гекзаметром в переводах античных авторов и в оригинальных стихотворениях на антологические (созданные в духе античной лирики) темы, в идиллиях и других жанрах, к которым подходил этот мерный, неторопливый стих.

Для того чтобы понять русский гекзаметр, надо остановиться на основных свойствах гекзаметра 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 —' v v и спондей —'—' были равными по длительности четырехморными стопами), но лишала стих монотонности, придавала его звучанию разнообразие. А.Востоков насчитал 32 возможные ритмические вариации гекзаметра. Гекзаметр — стих эпический, им писались такие крупные произведения, как «Илиада» и «Одиссея», поэтому разнообразие ритмических вариантов необходимо этому размеру во избежание монотонности.

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 Леты — Феб, царем прогневлённый,*
3. *Язву на воинство злую навел; погибали народы*
4. *В казнь, что Атрид обесчестил жреца непорочного, Хриза.*
5. *Старец, он приходил к кораблям быстролётным ахейским*
6. *Пленную дочь искупить и, принёсши бесчисленный выкуп*
7. *И держа в руках, на жезле золотом, Аполлонов*
8. *Красный венец, умолял убедительно всех он ахеян,*

9. Паче ж Атридов могучих, строителей рати ахейской.

1. — v v — **v** — v // v — v v — v v — v
2. — v v — v v — **v** // — **v** — v v — v
3. — v v — v v — v // v — v v — v v — v
4. — v v — v v — v // v — v v — v v — v
5. **— v** — v v — // v v — v v — v v — v
6. — v v — v v — // v v — v v — v v — v
7. **— v — v** — // v v — v v — v v — v
8. — v v — v v — // v v — v v — v v — v
9. — v v — v v — v // v — v v — v v — v

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 спондей 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 — v v стопой хорей — v, 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 гексаметра (античные поэты вообще не пользовались рифмой).

Родствен гекзаметру по своему характеру так называемый **пентаметр**. Метрическая схема его такова: — v v — v v — // — v v — v v —. «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 в., 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:

— v v — v v — // v v — v v — v v — v  
— v v — v v — // — v v — v v —  
— v v — v v — // v v — v v — v v — v  
— v v — v v — // — v v — v v —

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 в. 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, умён, предан, наверно, суду.*

(«Преданность»)

В конце XIX и в XX вв. гекзаметр и пентаметр применяют преимущественно в стилизациях и пародиях. Попытки воскресить эти размеры в наше время 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.

## ОБЩИЕ ОСНОВЫ РУССКОГО ТОНИЧЕСКОГО СТИХА

**Ключевые слова:** силлабо-тонические размеры, трехсложник с вариациями анакруз, дольники различных типов, тактовик и акцентный стих.

Сравнение силлабо-тонических размеров, трехсложников с вариациями анакруз, дольников различных типов, тактовика и акцентных стихов приводит к заключению, что, несмотря на все различия, 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 грубую схему форм русского стиха, то она примет такой вид:

- силлабо-тонические размеры: интервал постоянен: либо один, либо два слога, анакруста постоянная;
- дольники: интервал переменный, ограниченный — один или два слога, анакруста может быть переменной;
- тактовики: интервал более свободный, до трех слогов;
- акцентный стих: интервал не ограничен, от нуля до восьми слогов, анакруста неопределенная.

Но между этими основными формами есть целый ряд переходных. Внутренняя структура трехсложников с вариациями анакруз такова же, как у обычных трехсложников, но анакруста 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 в., 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:

силлабо-тонические размеры — трехсложники с вариациями анакруз — логаэды — дольники (урегулированные) — неурегулированные дольники — тактовики (урегулированные) — неурегулированные тактовики — равноударный акцентный стих — неравноударный акцентный стих.

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 учебниках и исследованиях по теории стиха (напр., П. Н. Берков, 1968).

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 (буквоедство) 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. 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 неравны (от нуля до трех слогов) и неупорядочены. 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 («Стихи о красотах архитектуры»)

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

Мы живе́м,  
     зажа́тые  
         желе́зной кля́твой.  
 За нее́ —  
     на кре́ст,  
         и пу́лю чеши́те:  
 э́то —  
     чтобы в ми́ре  
         без Росси́й,  
         без Ла́твий

жи́ть еди́ным  
     челове́чьим общежи́тьем...  
         («Товарищу Нетте, пароходу и человеку»)

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

— v —' v —' v — v —' v —' v  
 — v —' v —' v —' v — v —' v  
 —' v — v —' v — v —' v —' v  
 —' v —' v — v —' v — v —' v

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

v v —'  
     v —' v v  
         v —' v —' v  
 v v —'  
     v —'  
         v —' v v v —' v  
 —' v  
     v v —' v  
         v v —'  
                 v —' v  
 —' v —' v  
     v v —' v v v —' v

Но выделенные слова или словосочетания — отчетливый признак акцентного стиха, указанный еще в начале 20-х годов Р. Якобсоном. 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 «подстроchia», 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.

Следующая особая и очень своеобразная форма стиха — так называемый **свободный стих** (часто употребляется также французский термин *verslibre* — **верлибр**), появившийся на рубеже XIX и XX вв. 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 Л. И. 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.

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.*

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 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 в. 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.

## **ПОНЯТИЕ РИФМЫ. ВИДЫ РИФМ**

**Ключевые слова:** звуки речи, повторяемость звуков, фоника, эвфония, рифма, точная рифма, достаточная, богатая рифма, тавтологическая рифма, ассонанс, аллитерация, неточная рифма

В орфографический словарь, подготовленный Институтом языкознания АН, включено 110 000 слов. Большинство их изменяется (склоняется, спрягается), образуя ряд форм, которых уже больше миллиона. И все это множество составляет 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. 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 смыслоразличительной 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.

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

### **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, кстати 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  
эле-эле  
в русском стихе разбирался Шенгели, —*

и т. д. и т. д. до бесконечности».

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  
Hadubrant untar heriun twem...*

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».

В то же время Маяковский не совсем прав, называя ерундой общепринятое еще в начале XX в. определение рифмы как созвучия окончаний стихов. Такое определение теоретически неточно, но отражает обычай, установившийся в различных литературах в разное время, у нас — со второй половины 18 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 предыдущих лекциях уже шла речь о ритмических свойствах клаузул (рифмы мужские, женские, дактилические). В этой - 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: «Поспешись — людей насмешишь». Иногда созвучие бывает приблизительным: «Хвали сено в стогу, а барина в гробу».

В древнерусской 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-флективные, т. е. образованные созвучием суффиксов и флексий: рифмовались глагол с глаголом, прилагательное с прилагательным... 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: .

У Симеона Полоцкого и его современников встречаются рифмы разноударные, типа Фому' — до'му, что, с нашей точки зрения, не образует рифмы, но в те времена было созвучным благодаря особому, отличному от нашего произношению стихов.

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 грамматически разнородными словами: ночь — прочь, полна — дна и т. п.

Установилось требование точной рифмы, господствовавшей (за редкими исключениями) на протяжении XVIII и большей части XIX в., часто употребляющейся и в наши дни.

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

*Уме, недозрелый плод недолгой науки!*

*Покойся, не понуждай к перу мои руки...*

(А. Кантемир. Сатира «К уму своему»)

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

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

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

*Облокотясь, Татьяна пишет*

.....

*Любовь невинной девы дышит...*

Фонемы «ы» и «и» хотя и различаются акустически и по артикуляции, настолько близки, что некоторые лингвисты считают их вариантами одной фонемы. Звук «и» всегда смягчает предшествующий согласный, звук «ы» стоит только после твердого согласного. При появлении, предшествующего твердого согласного «и» 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 — награду, 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 ит. п.

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

*Блистая 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 достаточной.** 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 достаточные рифмы считались дурными, — они 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. 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 Петрарки и любви...*

Если рифмующиеся слова полностью совпадают по звуковому составу, различаясь по значению (т. е. являются омонимами), 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 XX 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)

Рифма скрепляет воедино разные стихи; появление созвучия вновь возвращает внимание к первому рифмующемуся стиху. Поэтому рифма служит не только для насыщения стихов звуковыми повторами 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 выглядит непременно искусство. Кому не надоели любовь и кровь, трудный и чудный, верный и лицемерный и прочее». 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, вызывающими 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 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 — Смига, Назон — он, боливар — бульвар, педант — франт, раз — васисдас, он — бостон, дама — Бентама, мужчин — сплин 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 в. употреблялись преимущественно в стихотворениях фамильярно-шутливых. Не следует, однако, думать, будто достоинства рифм всегда связана 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 первой главе «Евгения Онегина», в которой столько оригинальных риф гораздо больше самых обыкновенных, встречаются даже банальные, осмеянные самим Пушкиным (младость — радость, кровь — любовь и глагольные (хранила — ходила и др.). Особенности рифмы Пушки в «Евгении Онегине» определились не отказом от обычных созвучий, сравнительно большим количеством оригинальных (в первой главе около 1570) 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 одинаковой грамматической форме и суффиксально-флексивных рифм. Чаще всего это бывает в напевном стихе. 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).

### **Звуковые повторы внутри стиха**

Мы уже говорили о звуковых повторах внутри стиха и 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 — авто 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 пенистых 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»).

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, что 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. В стихе разговорном звуковой повтор может подчеркивать важные для поэта слова.

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 **какофо́ния** (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. 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 внемлет, весь исполнен тайных грез...  
(К. Бальмонт. Фантазия)*

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, неисчислимые...», «Неодолим, неудержим...» (Ф. Тютчев); «И в этом прозренье, и в этом забвенье...», «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).

### **Неточная рифма**

В течение XIX в. 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 цениться

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 в.

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

В XVIII в. и в пушкинский период все гласные в стихах — и ударные, и заударные — произносились одинаково отчетливо. С начала XIX в. 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 образовывали созвучия.

С середины XIX в. 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 в. Часто пользовался приблизительными рифмами А.К.Толстой, впервые применивший этот термин. Вот несколько примеров из его стихотворений: *уединенье — песнопенью, плитах — позабытых, хоромаш — знакомых, тароваты — богата, млады — складу, удалыми — цимбалами, навстречу — сеча, силой — помилуй* и т. д.

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

(А. К. Толстой. Цыганские песни)

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.

Нарушения точности созвучия могут быть различными. Рифмы, в которых гласные (ударная и заударные) созвучны, но согласные 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, простёрто — мёртвый (примеры из Брюсова и Блока).

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

Значительно реже употребляются неточные рифмы, в которых совпадают согласные, но различаются ударные гласные, обычно составляющие основу созвучия: *со'лнца — се'рдца, ро'зах — ри'зах, при'свистом — ше'лестом* (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 в. (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*).

Подведем итоги сказанному о рифме.

Рифма — явление историческое, изменчивое, органически связанное с природой языка, особенностями произношения стиха и литературной традицией. 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-флексивные, или грамматические, и разнородные), по составу (простые и составные), по месту ударения (равноударные, разноударные).

## СТРОФА. ВИДЫ СТРОФ

**Ключевые слова:** стих, основная ритмическая единица, смежная рифмовка, кольцевая рифмовка, перекрестная рифмовка, ритмико-интонационный период, пуант, двустишие, катрен, триолет, сонет, онегинская строфа, октава, терцина.

В любом стихотворном произведении, даже очень коротком, каждый стих воспринимается не изолированно, а в ряду других подобных ему стихов.

Если где-нибудь прочитаем надпись «Производитель работ», наш слух 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. Но когда за строкой «Производитель работ» идет другая: «Акционерной компании», наш слух уже улавливает, что вторая строка ритмически подобна первой.

**То есть, 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 широкую известность только два моностиха: эпитафия Карамзина «Покойся, милый прах, до радостного утра» (в этом случае сильная цезура делит шестистопный стих на два подобных полустопных и почти превращает его в двустопный) 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 в. 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».

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 «проводжала — держала». Два стиха, скрепленные созвучием, образовали слитную пару. Теперь, когда мы прочитали третий стих:

*Он сел на коня и сказал, выезжая в ворота...-*

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

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

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

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

Смежная (парная) рифмовка:

Когда за городом, задумчив, я брожу (а)  
И на публичное кладбище захожу, (а)  
Решетки, столбики, нарядные гробницы, (б)  
Под коими гниют все мертвецы столицы... (б)

Схема сочетания рифм здесь **aabb**.

(Рифмующиеся строчки принято обозначать одинаковыми буквами алфавита)

Перекрестная рифмовка:

Умрешь – начнешь опять сначала (а)  
И повторится все, как встарь: (б)  
Ночь, ледяная рябь канала, (а)  
Аптека, улица, фонарь. (б)

Схема сочетания рифм — abab.

Охватная (опоясывающая, кольцевая) рифмовка:

Роняет лес багряный свой убор, (а)  
Сребрит мороз увянувшее поле, (б)  
Проглянет день как будто поневоле (б)  
И скроется за край окружных гор. (а)

Схема сочетания рифм — 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:

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

(М. Волошин. Осенью)

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

### **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.

**Строфой** (др.-греч. *strophe* — круг, оборот) в стиховедении называют группу стихов, объединенных какими-то общими формальными признаками. Обычно это определенная система рифмовки и общая интонация, придающие строфе завершенность. В редких случаях строфа может заканчиваться переносом, но это исключение, лишь подтверждающее правило. Строфа не должна быть слишком объемной. Обычно она включает в себя от двух до шестнадцати стихов.

**Повторяемость сочетания рифмующихся стихов** — важнейший, но не единственный **признак строфы**. Каждая строфа 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. **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. Даже белые стихи могут делиться на совершенно правильные строфы.

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**. Отчетливым признаком строфы может быть упорядоченное чередование стихов разной длины. Когда стихи не равны по длине, деление на ритмические периоды более отчетливо, чем в том случае, если они различаются только клаузулами. 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 абаб, шестистиший аабссб 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 («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.

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 (А.Пушкин. Певец).

В коротких стихотворениях особое значение приобретает концовка, часто выражающая основную мысль поэта. В комических и сатирических произведениях часто встречается так называемый **пуант** (многозначное французское слово *pointe*, буквально — «точка», имеет также значение неожиданного парадоксального окончания, иногда — остроты, каламбура). В лаконичной эпиграмме пуант является почти обязательным признаком жанра, очень устойчивым на протяжении столетий. Н. И. Дмитриев в 1803 г. перевел с французского эпиграмму Лебрена:

*«Я разорился от воров!»*

*«Жалею о твоём я горе».*

*«Украл пук моих стихов!»*

*«Жалею Я об воре».*

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

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.

## Виды строф

**Двустиишие парной рифмовки** широко применялось в русской поэзии XVII века. В классицизме двустиишие представлено александрийским стихом. Я, признаюсь, люблю мой стих александрийский,  
Ложится хорошо в него язык российский...

П.Вяземский. «Александрийский стих»

**Трехстишие: терцет, терцина.** Канонизирована Данте в «Божественной комедии». Размер стихов в терцине — пятистопный ямб. Каждая строфа включает в себя определенную тему. Схема рифмовки: аба бсб сдс дед е.

Земную жизнь пройдя до половины, (а)  
Я очутился в сумрачном лесу, (б)  
Утратив правый путь во тьме долины. (а)

Данте А. «Божественная комедия»

**Четырехстишие: катрен, стансы.** Четыре стиха четырехстопного ямба с перекрестными рифмами при обязательной строфической замкнутости. Как самостоятельное стихотворение, катрен используется для надписей, эпиграмм, эпитафий, изречений. Например:

В надежде славы и добра  
Гляжу вперед я без боязни:  
Начало славных дел Петра  
Мрачили мятежи и казни.

А.Пушкин. «Стансы»

**Пятистишие** традиционно рифмуется следующим образом: первый, третий и четвертый стихи рифмуются между собой, а второй — с пятым (абааб). Но существуют и другие способы рифмовки. Пример из произведения М.Лермонтова «Последний сын вольности»:

Собрались люди мудрые  
Вкруг постели Гостомысловой.  
Смерть над ним летает коршуном!  
Но, махнувши слабою рукой,  
Говорит он речь друзьям своим..

Встречаются в русской поэзии **шестистишия, или секстины**. Строфа, состоящая из четверостишия и двустиишия с разной системой рифм.

Какая ночь! Как воздух чист,  
Как серебристый дремлет лист,  
Как тень черна прибрежных ив,  
Как безмятежно спит залив,  
Как не вздохнет нигде волна,  
Как тишиною грудь полна!

А.Фет. «Какая ночь!...»

**Семистишие: септима.** Как правило, ямб с расположением рифм аабссб. Редко используются русскими поэтами. Среди самых известных стихотворений, написанных семистишиями, знаменитое «Бородино» М. Лермонтова:

Скажи –ка, дядя, ведь недаром  
Москва, спаленная пожаром,  
Французу отдана?  
Ведь были ж схватки боевые,  
Да, говорят, еще какие!  
Недаром помнит вся Россия  
Про день Бородина!

**Восьмистишие: октава.** Как правило, пятистопный ямб или шестистопный ямб с расположением рифм абабабсс.

Гармонии стиха божественные тайны  
Не думай разгадать по книгам мудрецов.  
У берега сонных вод, один бродя, случайно,  
Прислушайся душой к шептанью тростников,  
Дубравы говору; их звук необычайный  
Прочувствуй и пойми... В созвучии стихов  
Невольно с уст твоих размерные октавы  
Польются, звучные, как музыка дубравы.

А.Майков. «Октава»

**Девятистишие: спенсеровая строфа.** Восемь стихов пятистопного ямба и один стих шестистопного ямба с расположением рифм абаббсбсс. Спенсеровой строфой написано «Паломничество Чайльд-Гарольда» Д.Байрона.

Построение классицистической оды традиционно связано с **десятистишием**, например, «Ода на день восшествия на всероссийский престол ее величества государыни императрицы Елисаветы Петровны, 1747 года». Этот способ рифмовки (абабссдеед) стал каноническим для русской оды на протяжении всего XVIII века, включая радищевскую оду «Вольность»:

О! дар небес благословенный, (а)  
Источник всех великих дел, (б)  
О вольность, вольность, дар бесценный, (а)  
Позволь, чтоб раб тебя воспел. (б)  
Исполни сердце твоим жаром, (с)  
В нем сильных мышц твоим ударом (с)  
Во свет рабства тьму претвори, (д)  
Да Брут и Телль еще проснутся, (е)  
Седяй во власти, да сметутся (е)  
От гласа твоего цари. (д)

**Одиннадцатистишие: лермонтовская строфа.** Четырехстопный или пятистопный ямб с расположением рифм абабассддее. «Сашка» М.Лермонтова.

Особый тип строфы создал Пушкин для своего романа «Евгений Онегин». Это четырнадцатистрочная строфа, состоящая из трех четверостиший и замыкающего их двустишия и получившая название

**«онегинская» строфа.** Первое четверостишие имеет перекрестную рифмовку, второе — смежную, а третье — кольцевую.

Иногда строфическое построение и сочетание строф определяют некоторые малые лирические жанры. Среди них наиболее известными являются триолет и сонет.

**Триолет** - восьмистишие, написанное чаще всего четырехстопным ямбом. Основан триолет на тройном повторении (рефрене) - первая строчка повторяется как четвертая и седьмая при обязательной общей рифме, а вторая строка повторяется как восьмая, заключительная. Например, триолет И.Северянина, написанный шестистопным ямбом:

Мне что-то холодно... А в комнате тепло: (а)  
Плита натоплена, как сердце нежной лаской. (б)  
Я очарован сна загадочною сказкой, (б)  
Но все же холодно, а в комнате тепло, (а)  
Рассудок замер. Скорбь целует мне чело. (а)  
Таинственная связь грозит своей развязкой, (б)  
Всегда мне холодно... другим всегда тепло!.. (а)  
Я исчервлен теплом, как сердце — едкой лаской... (б)

**Сонет** - лирическое стихотворение из четырнадцати строк, написанное четырехстопным или пятистопным ямбом. Сонет возник в Италии в XIII веке, и его расцвет связан с творчеством Данте и Петрарки. Здесь сложился так называемый итальянский образец сонета, состоящий из двух катренов и двух терцетов (так иногда называют строфу из трех стихов). Английский вариант — три катрена и одно двустишие.

Некоторые «твердые формы» европейскими поэтами были заимствованы из восточной поэзии, например рубай и газель.

**Рубай** (араб.) — четверостишие, чаще всего рифмующееся по схеме ааба, реже — аaaa. Признанным мастером рубай в иранской поэзии был Омар Хайям:

Мы источник веселья — и скорби рудник.  
Мы вместилище скверны — и чистый родник.  
Человек, словно в зеркале мир, - многолик.  
Он ничтожен — и он же безмерно велик!

**Газель** (араб.) — небольшое лирическое стихотворение, состоящее не менее чем из трех, но и не более пятнадцати бейтов (двустуший). В первом бейте рифмуются оба полустишия, далее следует рифмовка по схеме: ба са да... В последнем бейте обязательно упоминание тахаллуса автора, т. е. псевдонима, литературного имени поэта. Наибольшей степени совершенства жанр газели достиг в ирано-таджикской поэзии, в творчестве Рудаки, Саади, Навои, Хафиза. К форме газели обращались и европейские поэты в стихах восточной тематики (например, И. В. Гёте).

Бывают стихи, не членимые на строфы. Такие стихи называются **астрофическими**. В них в беспорядке смешиваются парные, перекрестные, кольцевые рифмы. В астрофических стихах также может соблюдаться членение текста, но не на строфы, а на абзацы, неравные, как в прозе.

Примером таких стихов могут служить поэмы «Руслан и Людмила» и «Медный всадник» Пушкина, «Беглец» и «Демон» Лермонтова, «Тишина» и «Коробейники» Некрасова и др.

## ОСНОВНЫЕ ТИПЫ СТИХОТВОРНОЙ ИНТОНАЦИИ

**Ключевые слова:** интонация, перенос, эмфатические паузы, напевный стих, синтаксический параллелизм, говорный стих, ораторский стиль.

Понятие интонации включает в себя ряд признаков произносимой речи, служащих для ее членения и в то же время для соединения расчленённых 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 обычно в совокупности и тесно связаны друг с другом, позволяя выразить нужную экспрессию речи.

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. Сказывается ли характер интонации только на выразительности чтения, не оказывая воздействия на структуру стиха?

Рассмотрим 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: 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.

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 толстееет. Вместо глаз уже  
Какие-то гляделки. Вместо рук —  
Колбасы. А стихи давным-давно  
Забыл он. Только напевает в нос  
Похабищину какую-то...*

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 - **анжамбеман**). 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, ещё 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.

Значение переносов бывает различным. Они могут придавать стихотворной речи сильную взволнованность, задумчивость, разговорно-бытовую, прозаизированную интонацию и т. д. 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.

### **Основные типы стихотворной интонации**

Сравним стихотворные отрывки по четыре стиха, написанные одинаковыми размерами с одинаковым перекрестным чередованием мужских и женских рифм:

<i>И жив ли тот, и та жива ли?</i>	<i>Мой дядя самых честных правил,</i>
<i>И нынче где их уголок?</i>	<i>Когда не в шутку занемог,</i>
<i>Или уже они ували,</i>	<i>Он уважать себя заставил</i>
<i>Как сей неведомый цветок?</i>	<i>И лучше выдумать не мог.</i>

v-´ v-´ v-´ v-´ v  
v-´ v-´ v- v-´  
v- v-´ v-´ v-´ v  
v-´ v-´ v- v-´

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, мелодично, само, как говорится, просится на музыку, и насколько отрывок из «Евгения Онегина» уступает первому в напевности, выигрывая зато в выразительности разговорной интонации.

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, повышения и понижения 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.: Тимофеев, 1958; Эйхенбаум, 1969; Жирмунский, 1977; Холшевников, 1991). Однако некоторые общие положения уже достаточно прояснены.

Мы интуитивно воспринимаем, что напечатанное четверостишие из «Цветка» напевно, а расположенное справа из «Евгения Онегина» - очень выразительно, но совсем не мелодично. 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. Вспомним, 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.

### **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 рассмотрим ниже). В стихотворениях напевного типа каждый стих является относительно обособленным интонационным целым и произносится обычно без пауз, на одном дыхании, а если и делится паузами, то на симметричные части.

Для напевного стиха характерна более или менее ярко выраженная симметричность — как ритмическая, так и интонационная (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 угощали,*

*Навсегда уложили в лесу*

*За великие наши печали,*

*За горючую нашу слезу.*

*С той поры да по всей по округе*

*Потеряли злодеи покой:*

*День и ночь партизанские вьюги*

*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 и четвертого, 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. Кроме того, синтаксический параллелизм первой, третьей и пятой строф 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).

Синтаксическая симметрия вызывает также симметрию мелодическую (повышений и понижений голоса). 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.

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, двестиший, 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:

Слыхали ль вы за рощей глас ночной  
Певца любви, певца своей печали?

Когда поля в час утренний молчали,  
Свирели звук унылый и простой

Слыхали 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. 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.*

(А. Сурков, «Бьется в тесной печурке огонь...»)

Это стихотворение, написанное в 1941 г., стало чрезвычайно популярным в дни войны как песня, распевавшаяся в часы отдыха во всех землянках и воспринимавшаяся 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 объема, 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 встрепетался  
И весенней полон жаждой...*

(А. Фет. «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.

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.

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.

### **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 уместаются 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. Хераскова) до шутивного 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, характеризуемое 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 пронянчиться...*

(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:

*...Иду. Ночная тишина*

*Какой-то зоркостью полна,*

*Как будто с умыслом притих*

*Весь божий мир — и наблюдал,*

*Что дерзкий мальчик затевал!*

*И как-то не шагалось 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.

Таким образом, если напевный стих характеризовался симметричностью и совпадением метрического и интонационного членения речи, то разговорный стих отличают асимметричность, свобода в соотношении интонационно-синтаксического и метрического рядов. Стих то интонационно закончен, то нет; паузы между стихами слышатся то отчетливее, то слабее; стих то произносится одним дыханием, то разбивается паузами. Естественно, что при подобной ритмико-синтаксической структуре мелодическое движение тоже не упорядочено, а это еще более усиливает асимметричность разговорного стиха. Разговорный стих (ср. «На Волге» Некрасова или «Граф Нулин» Пушкина) часто нестрофичен — это наиболее свободная форма. Крупные строфы дают значительную свободу интонации, поэтому к ним тоже нередко обращались в разговорном стихе (октавы «Домика в Коломне» Пушкина или «Сна Попова» А. К. Толстого, онегинская строфа).

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, насмешник толстопузый...»)

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)

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 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 полных 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 различия.



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.

Для ораторского стиха **характерные фигуры** — патетические риторические восклицания, вопросы, обращения. Восклицания, вопросы, обращения в напевном стихе насыщены другим эмоциональным содержанием: они не патетичны, а лиричны.

Эту разницу легко увидеть, сравнив два междометия, постоянно сопровождающие восклицания и обращения того и другого типа. В XVIII в. неизменным спутником риторических фигур было междометие «о». Перешло оно и в поэзию XIX и XX вв.:

*О ты, пространством бесконечный!..*

*(Г. Державин, Бог)*

*О, если бы ее могли состарить годы!..*

*(Н. Некрасов. Элегия)*

*Тебе, освищенная, осмеянная батареями,  
тебе, изъязвленная злословием штыков,  
восторженно возношу над руганью реемой  
оды торжественное «О»!*

*(В. Маяковский. Ода революции)*

Типичным «нежным» междометием в XVIII в. было «ах», нередкое и в лирике наших дней:

*Ах, несчастье, ах, несносная беда,*

*Что досталась я такому, молода...*

*(А. Сумароков. «Не грусти, мой свет...»)*

Таким образом, вопросы, восклицания, обращения в напевном и ораторском стихе различаются 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*

*Александрийского 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 нерукотворный...»)*

«Памятник» беден риторическими фигурами, в первой строфе их нет совсем. По соотношению ритмического и синтаксического 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? 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.

Поэзия каждого исторического периода тесно связана со всей историей литературы и литературного языка. Поэтому глубокое изучение стиха должно быть непременно историческим.

## **ЧАСТЬ II. ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ И ВОПРОСЫ ПО ТЕМАМ**

---

### **ТЕМА 1. МЕТРИЧЕСКАЯ, СИЛЛАБИЧЕСКАЯ И ТОНИЧЕСКАЯ СИСТЕМЫ СТИХОСЛОЖЕНИЯ**

#### **ПЛАН:**

1. Типы речи. Различия в их построении.
2. Особенности построения стихотворной речи.
3. Метрическая система стихосложения.
4. Силлабическая система стихосложения
5. Тоническая система стихосложения

**Ключевые слова:** ритмические паузы, ритмическое ударение, константное ударение, просодия, тоническая система стихосложения, метрическая система стихосложения, силлабическая система стихосложения.

#### **ВОПРОСЫ:**

- Что является основной повторяющейся ритмической единицей в стихотворном произведении во всех системах стихосложения?
- От чего зависит различие систем стихосложения?
- Назовите три наиболее распространенные системы стихосложения?

#### **МЕТРИЧЕСКАЯ СИСТЕМА СТИХОСЛОЖЕНИЯ**

- Какая система стихосложения была основной древнегреческой и древнеримской поэзии?
- Что такое мора? Чему она равна?
- Что называется стопой?
- Сколько стоп в античном стихосложении?
- Какой принцип лежит в основе русского классического стихосложения?
- Что обуславливало четкий ритм в античном стихосложении?
- Что такое гекзаметр?
- Что такое цезура?
- Как образовывается пентаметр?
- Что пришло на смену античному стихосложению?

**Анализ отрывков поэм «Иллиада» и «Одиссея»**



#### **ТОНИЧЕСКАЯ СИСТЕМА СТИХОСЛОЖЕНИЯ**

- Имеет ли стопы тонический стих?
- Как регулируется ритм в тоническом стихе?
- Сколько ударений в тоническом стихе?
- Характерна ли рифма для тонического стиха?
- Что отличает раешный стих от ритмизированной прозы?

- Какой стих использовали русские поэты при создании произведений в «народном духе»?
- Каким стихом написана сказка Пушкина «Сказка о попе...»?
- Каким стихом написана «Песня про купца Калашникова...» М.Ю.Лермонтова?

**Анализ сказки А.Пушкина «Сказка о попе и работнике его Балде»**



## **СИЛЛАБИЧЕСКАЯ СИСТЕМА СТИХОСЛОЖЕНИЯ**

- Посредством чего создается ритмичность в силлабическом стихе?
- Как различается стих в зависимости от количества слогов в строке?
- Что стало ритмообразующим элементом в русском стихосложении?
- Какова роль цезуры в силлабическом стихе?
- В чем суть анжабемана?

### **Задания:**

Подготовить небольшие сообщения по темам:

- Особенности разностопного или вольного ямба
- Ритмичность в жизни и искусстве.
- Ритмичность в стихе и прозе.
- Тоническая система стихосложения. Увеличение роли слова.
- Декламационно-тоническое стихосложение (Маяковского).

## **ТЕМА 2. РУССКИЙ СИЛЛАБИЧЕСКИЙ СТИХ**

### **ПЛАН:**

1. Ранние формы книжного русского стиха
2. Образцы польского силлабического стиха
3. Творчество С.Полоцкого
4. Основные характеристики русского силлабического стиха

### **ВОПРОСЫ:**

- Имела ли русская церковная книжность стихотворные традиции?
- Назовите ранние формы книжного русского стиха
- Силлабический стих. Происхождение.
- Вклад Симеона Полоцкого в разработку русского стиха
- Причины утверждения (100 лет) силлабического стиха в русской литературе (гипотезы Б.Томашевского и П.Беркова)
- Лингвистические причины неорганичности русской силлабики.



**Анализ силлабического стиха Симеона Полоцкого**

### ТЕМА 3. СИСТЕМА РАЗМЕРОВ СИЛЛАБО-ТОНИЧЕСКОГО СТИХА

#### ПЛАН:

1. Силлабо-тоническая система.
2. Понятие размера. Двусложные размеры стиха.
3. Трехсложные размеры стиха.
4. Понятие ритма, стопы, клаузулы.

**Ключевые слова:** размер, вольный ямб, ритм, двусложные размеры, трехсложные размеры, ямб, хорей, дактиль, анапест, стопа, ударный слог, клаузула.

#### ВОПРОСЫ:

1. Как определяется понятие стихотворного размера?
2. Какой стихотворный размер традиционно закреплен за жанром элегии?
3. В чем заключается особенность разностопного или вольного ямба?
4. Ритмичность в жизни и искусстве. Ритмичность в стихе и прозе. Конкретные особенности ритмической организации стиха, обусловленные своеобразием данного национального языка.
5. Силлабо-тоническое стихосложение. Двусложные и трехсложные размеры. Стопа. Окончание стиха (клаузула). Ритм и синтаксис. Перенос. Цезура.

#### ЗАДАНИЯ:

Разучивание схем размеров путем скандирования:

Двусложные размеры

Хорей: ра'з-два, ра'з-два, ра'з-два...

Ямб: раз-два', раз-два', раз-два'...

Трехсложные размеры

Дактиль: ра'з -два-три, ра'з -два-три, ра'з -два-три...

Амфибрахий: раз- два'-три, раз- два'-три, раз- два'-три...

Анапест: раз-два-три', раз-два-три', раз-два-три'...

### ТЕМА 4. РЕФОРМА В.ТРЕДИАКОВСКОГО И М.ЛОМОНОСОВА

#### ПЛАН:

1. Национально-исторические причины реформирования силлабического стиха.
2. «Новый и краткий способ к сложению стихов российских» В.К.Тредиаковского.
3. М.В. Ломоносов — систематизатор русского стихосложения. «Письмо о правилах российского стихотворства»:

**Ключевые слова:** силлабический стих, сложение стихов, звук, слог, стопа, стих, ритм, графическая схема, модель стиха.

### **ВОПРОСЫ:**

1. Определите национально-исторические причины реформирования силлабического стиха.
2. «Новый и краткий способ к сложению стихов российских» В.К.Тредиаковского:
  - а) новые понятия: звук, слог, стопа, стих, ритм в трактате В.К.Тредиаковского и их соотношение;
  - б) тоническая модель (графическая схема) нового силлабо-тонического стиха;
  - в) непоследовательность Тредиаковского и причины незавершенности реформы.
3. М.В. Ломоносов — систематизатор русского стихосложения. «Письмо о правилах российского стихотворства»:
  - а) моменты совпадения в теориях Ломоносова и Тредиаковского;
  - б) новые стиховедческие понятия в «Письме» Ломоносова;
  - в) элементы непродуктивности в теории Ломоносова.

### **Задания:**

Письменная работа: формальные характеристики силлабического и силлабо-тонического стиха. Анализ текста.

- 1) Составить конспект трактатов В.К. Тредиаковского и М.В. Ломоносова.
- 2) Подобрать стихотворные примеры к каждому вопросу.
- 3) Законспектировать статьи из указанного списка литературы.

## **ТЕМА 5. ФАКТОРЫ, ОПРЕДЕЛЯЮЩИЕ РИТМ**

### **ПЛАН:**

Определители стихотворного ритма:

- 1) характер чередования сильных и слабых слогов (характер «стоп»);
- 2) длина стиха; в том случае, если стихи не одинаковы, — определенное сочетание стихов разной длины;
- 3) наличие или отсутствие цезуры;
- 4) характер клаузул и их комбинаций;
- 5) расположение пиррихий и внеметрических ударений;
- 6) расположение словоразделов;
- 7) влияет на ритмическое звучание также синтаксическая структура отдельного стиха и ряда стихов.

### **Разбор лирических текстов**

- 1)  
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)

2)  
Ночной зефир  
Струит эфир,  
Шумит,  
Бежит  
Гвадалквивир...

Лишь розы увядают,  
Амврозией дыша...

3)  
Признаться вам, я в пятистопной строчке  
Люблю цезуру на второй стопе.  
Иначе стих то в яме, то на кочке...

4)  
Однажды русский генера'л (м)  
Из гор к Тифлису проезжа'л... (м)  
Люблю тебя, Петра творе'нье, (ж)  
Люблю твой строгий, стройный ви'д... (м)  
По вечерам над рестора'нами (д)  
Горячий воздух дик и глу'х... (м)

5) 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...

## ТЕМА 6. ТРЕХСЛОЖНИКИ С ВАРИАЦИЯМИ АНАКРУЗ

### Вопросы и задания:

1. Какие формы русского стиха относят к неклассическим?
2. Что такое анакруза?

3. Что собой представляет трехсложник с переменной анакрузой?
4. Составление графических схем

**Задания: Разобрать и составить схему трехсложника с переменной анакрузой.**

Стихотворение «Желание» М. Лермонтова

Заче́м я не пти́ца, не во́рон степно́й,  
Пролете́вший сейча́с надо мно́й?  
Заче́м не могу́ в небеса́х я пари́ть  
И одну́ лишь свобо́ду люби́ть?

На за́пад, на за́пад помча́лся бы я́,  
Где цвету́т моих пре́дков поля́,  
Где в за́мке пусто́м, на тума́нных гора́х,  
Их забве́нный поко́ится пра́х.

v | —' v v | —' v v | —' v v | —'  
v v | —' v v | —' v v | —'  
v | —' v v | —' v v | —' v v | —'  
v v | —' v v | —' v v | —'

v | —' v v | —' v v | —' v v | —'  
v v | —' v v | —' v v | —'  
v | —' v v | —' v v | —' v v | —'  
v v | —' v v | —' v v | —'

### ГЕКСАМЕТР, ПЕНТАМЕТР

1. Нарушения правильности внутренней структуры стихов: сочетания хореев с дактилями и ямбов с анапестами
2. Основные характеристики античного гекзаметра
3. Особенности русского гекзаметра
4. Метрическая схема пентаметра

**Задания: Разобрать и составить схему отрывка из первой песни «Илиады» в переводе Гнедича**



**Разобрать и составить схему отрывка из первой песни «Илиады» в переводе Гнедича:**

1. Кто ж от богов бессмертных подвиг их к враждебному спору?
2. Сын громовержца и Леты — Феб, царем прогневлённый,
3. Язву на воинство злую навел; погибали народы
4. В казнь, что Атрид обесчестил жреца непорочного, Хриза.
5. Старец, он приходил к кораблям быстролётным ахейским



6. *Пленную дочь искупить и, принёши бесчисленный выкуп*
7. *И держа' в руках, на жезле' золотом, Аполлонов*
8. *Красный венец, умолял убедительно всех он ахе'ян,*
9. *Паче ж Атридов могучих, строителей рати ахейской.*

1. — v v — **v** — v // v — v v — v v — v
2. — v v — v v — **v** // — **v** — v v — v
3. — v v — v v — v // v — v v — v v — v
4. — v v — v v — v // v — v v — v v — v
5. — **v** — v v — // v v — v v — v v — v
6. — v v — v v — // v v — v v — v v — v
7. — **v** — **v** — // v v — v v — v v — v
8. — v v — v v — // v v — v v — v v — v
9. — v v — v v — v // v — v v — v v — v

**Метрическая схема пентаметра:** \_ u u \_ u u \_ // \_ u u \_ u u \_.

## ТЕМА 7. ДОЛЬНИКИ

### ПЛАН:

1. Античный логоэд. Разбор примеров
2. Дольник как переход от силлабо-тонической к тонической системе.

### ВОПРОСЫ:

1. Какие формы русского стиха относят к неклассическим?
2. Что такое анакруза?
3. Что собой представляет трехсложник с переменной анакрузой?
4. Что собой представляет гекзаметр?
5. Стяжение – это..
6. Дайте определение дольника.

В литературе можно встретить два названия этого размера — *паузник* и *дольник*. С.П.Бобров, впервые применивший термин «паузник» (1915), 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**».

**ЗАДАНИЯ:** Разобрать и составить схему стихотворения А. Ахматовой о юном Пушкине:

1. Смуглый отрок бродил по аллеям,
2. У озерных грустил берегов,
3. И столетие мы лелеем
4. Еле слышный шелест шагов.
5. Иглы сосен густо и колко
6. Устилают низкие пни...

7. Здесь лежала его треуголка
8. И растрепанный том Парни.

1. U' U _ ' U U _ ' U U _ ' U	трехстопный анапест
2. U U _ ' U U _ ' U U _ '	трехстопный анапест
3. U U _ ' U U _ ' U ■ ' U	стяжение
4. U ' U _ ' U ■ ' U U _ '	стяжение
5. U ' U _ ' U ■ ' U U _ ' U	стяжение
6. U U _ ' U ■ ' U U _ '	стяжение
7. U ' U _ ' U U _ ' U U _ ' U	трехстопный анапест
8. U U _ ' U U _ ' U ■ '	стяжение

Разобранное выше стихотворение Ахматовой имеет **три сильных места** в каждом стихе. Назовем его трехдольником.

## ТЕМА 8. АКЦЕНТНЫЙ СТИХ

### ПЛАН:

1. Декламационно-тоническое стихосложение. Акцентный стих.
2. Верлибр – свободное стихосложение

### ВОПРОСЫ:

1. Какие формы русского стиха относят к неклассическим?
2. Что собой представляет античный логоэд?
3. Что собой представляет гекзаметр?
4. Стяжение – это..
5. Дайте определение дольника.
6. Что представляет собой акцентный (чисто тонический) стих?

**ЗАДАНИЕ:** разобрать и составить схему стихотворения Саши Черного «На вербе»:

Бородатые чуйки с голодными глазами	(2) — 2 — 2 — 3 — (1)
Хрипло предлагают «животрепещущих докторов».	(0) — 3 — 4 — 4 — (0)
Гимназисты поводят бумажными усами,	(2) — 2 — 2 — 3 — (1)
Горничные стреляют в суконных юнкеров.	(0) — 4 — 2 — 3 — (0)
Шаткие лари, сколоченные наскоро,	(0) — 3 — 1 — 3 — (2)
Холерного вида пряники и халва,	(1) — 2 — 1 — 4 — (0)
Грязь под ногами хлюпает так ласково,	(0) — 2 — 1 — 3 — (2)
И на плечах болтается чужая голова.	(3) — 1 — 3 — 3 — (0)
Червонные рыбки из стеклянной обители	(1) — 2 — 3 — 2 — (2)
Грустно испуганно смотрят на толпу.	(0) — 2 — 2 — 3 — (0)
«Вот замечательные американские жители —	(0) — 2 — 6 — 2 — (2)
Глотают камни и гвозди, как крупу!..»	(1) — 1 — 2 — 3 — (0)

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.

Подобрать примеры дольников (не менее 5), разобрать.

## **ТЕМЫ 9-10. РИФМА. ТОЧНАЯ РИФМА. ЗВУКОВЫЕ ПОВТОРЫ ВНУТРИ СТИХА. НЕТОЧНАЯ РИФМА.**

### **ПЛАН:**

1. Звуки стихотворной речи.
2. Рифма. Точная рифма.
3. Звуковые повторы внутри стиха.
4. Неточная рифма.

**Ключевые слова:** звуки речи, повторяемость звуков, фоника, эвфония, рифма, точная рифма, достаточная, богатая рифма, тавтологическая рифма, ассонанс, аллитерация, неточная рифма

### **ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ:**

1. Раздел стиховедения, рассматривающий звуки речи с точки зрения их фонетических (т. е. акустических и артикуляционных) свойств — это...
2. Дайте понятие рифмы
3. Точной рифмой — это...
4. Неточная рифма — это...

### **ЗАДАНИЯ:**

Определить вид рифм:

*Уме, недозрелый плод недолгой науки!*  
*Покойся, не понуждай к перу мои руки...*

*Блистая взорами, Евгений*  
*Стоит подобно грозной тени...*

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

*...Но по-над тучей башня Кремля,*  
*Шахматную повторя ладью,*

*С галкой, устало прикрывшей веко,  
Являла пейзаж XX века...*

### **ЗВУКОВЫЕ ПОВТОРЫ ВНУТРИ СТИХА**

Повтор гласных звуков называется ассонансом. Подобрать пример ассонанса.

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

(Н. Некрасов. Железная дорога)

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

(В. Маяковский. Гимн судье)

Повтор согласных звуков называется аллитерацией. **Дать пример аллитерации.**

Очень часто ассонанс и аллитерация встречаются одновременно:

*Иду — авто дудит в дуду.  
Танцую — не иду.*

(В. Маяковский. Венера Милосская и Вячеслав Полонский)

**Звукоподражательные повторы — так называемая звукопись.**

Строчки К. Бальмонта:

*Умирает каждый лист,  
В роце шелест, шорох, свист... —*

### **ТЕМЫ 11-12. СТРОФА И ЕЕ ПРИЗНАКИ.**

#### **СЛОЖНЫЕ СТРОФЫ. ТВЕРДЫЕ ФОРМЫ.**

##### **ПЛАН:**

1. Объединение стихов рифмами
2. Строфа. Ее признаки
3. Астрофическое построение художественного текста
4. Виды строф

**Ключевые слова:** стих, основная ритмическая единица, смежная рифмовка, кольцевая рифмовка, перекрестная рифмовка, ритмико-интонационный период, пуант, двустипшие, катрен, триолет, сонет, онегинская строфа, октава, терцина.

**ЗАДАНИЯ:** Подобрать примеры к 3-м основным способам рифмовки:

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.

Перекрестная рифмовка:

*Вам, конечно, известно явление «рифмы».  
Скажем, строчка окончилась словом «отца»,  
и тогда через строчку, слога повторив, мы  
ставим какое-нибудь «ламцадрица-ца'».*  
(В. Маяковский. Разговор с фининспектором о поэзии)

Схема сочетания рифм — abab.

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 великоленью!*  
(В. Брюсов. Разоренный Киев)

ОПРЕДЕЛИТЬ: Почему поэт разделил стихотворение не на четверостишия, а на восьмистишия?

*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 истошил 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)

**Подобрать примеры сложных строф. Определить рифмовку.**

**Темы 13-15.**

**ОСНОВНЫЕ ТИПЫ СТИХОТВОРНОЙ ИНТОНАЦИИ.  
НАПЕВНЫЙ СТИХ. ГОВОРНОЙ СТИХ  
СМЕШАННЫЕ ИНТОНАЦИОННЫЕ ФОРМЫ**

**Ключевые слова:** интонация, перенос, эмфатические паузы, напевный стих, синтаксический параллелизм, говорный стих, ораторский стиль.

**ДОКЛАДЫ:**

1. Понятие стихотворной интонации.
2. Влияние интонации на природу стихотворной речи
3. Роль пауз в прозе и стихах
4. **Определение** понятия «перенос»
5. Основные типы стихотворной интонации. Напевный стих.
6. Основные типы стихотворной интонации. Говорный стих.
7. Смешанные интонационные формы

**ЗАДАНИЯ:**

**Подобрать примеры (не менее 5) к каждому из типов стихотворной интонации. Разобрать, определить особенности**

**Работа с текстом.**

**Рассмотреть стихотворение М. Исаковского «Ой, туманы мои, растуманы...»:**

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 угощали,

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!

### Сложные формы рефрена:

Слыхали ль вы за рощей глас ночной  
Певца любви, певца своей печали?  
Когда поля в час утренний молчали,  
Свирели звук унылый и простой  
Слыхали 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)

### Рассмотреть признаки говорного стиха в нижеследующем примере:

Я страха смолodu 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 мальчик затевал!  
И как-то не шагалось 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)

**Определите фигуры, характерные для ораторского стиха в  
нижеследующем отрывке:**

О ты, пространством бесконечный!..  
(Г. Державин, Бог)  
О, если бы ее могли состарить годы!..  
(Н. Некрасов. Элегия)  
Тебе, освищенная, осмеянная батареями,  
тебе, изъязвленная злословием штыков,  
восторженно возношу над руганью реемой  
оды торжественное «О»!  
(В. Маяковский. Ода революции)  
Ах, несчастье, ах, несносная беда,  
Что досталась я такому, молода...  
(А. Сумароков. «Не грусти, мой свет...»)

Я памятник себе воздвиг нерукотворный,  
К нему не зарастет народная тропа,  
Вознеся выше он главою непокорной  
Александрийского 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 нерукотворный...»)



### ЧАСТЬ 3. ТЕКСТЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

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

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

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

Ты скажешь: ветреная Геба,  
Кормя Зевесова орла,  
Громокипящий кубок с неба,  
Смеясь, на землю пролила.  
(Ф. Тютчев. Весенняя гроза)

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 некстати?

(А.Кантемир. Сатира II «Филарет и Евгений»)

Нет, дерзкий хищник, нет, губитель...  
Так! было время: с Кочубеем...  
Что стыд Марии? что молва?..  
О, если б ведала она...

(А. Пушкин. Полтава)

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

(В. Курочкин. 1861 год)

Все, 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...

(Н. Заболоцкий. «Все, что было в душе...»)

Протирая лорнеты,  
Туристы блуждают, глаза  
На безруких богинь,  
На героев, поднявших щиты.

Мы проходим втроем  
По античному залу музея:  
Я, пришедший взглянуть  
Старичок завсегда  
И ты..

(Д. Кедрин. Афродита)

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...

(Г. Державин. Весна)

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.

(А. Ахматова. Пушкин).

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

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

Червонные рыбки из стеклянной обители  
Грустно-испуганно смотрят на толпу.  
«Вот замечательные американские жители  
Глодают камни и гвозди, как крупу!..»

(Саша Черный. На вербе)

Красивые шпили  
                        домов-рапир  
видишь,  
                        в авто несясь.  
Прекрасны  
                        в Париже  
                        пале' ампир,  
прекрасны  
                        пале' ренесанс.  
Здесь чтут  
                        красоту,  
                        бульвары метя,  
искусству  
                        почет здоров -  
сияют  
                        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 нестоящих:  
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.  
                  (В.Маяковский. Стихи о красотах архитектуры)

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...»)

Все хорошо под сиянием лунным,  
Всюду родимую Русь узнаю...  
Быстро лечу я по рельсам чугунным,  
Думаю думу свою...  
                  (Н. Некрасов. Железная дорога)

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

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)

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, любуясь 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)

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 репейник,  
Лебеда, полынь, поганки  
И глупейшая ромашка.

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

Почему на хмурых соснах  
Не качаются сосиски?  
Почему лопух шершавый  
Не из шелковых волокон?

Ведь тогда б для всех на свете  
Социальная проблема  
Разрешилась моментально.  
О дурацкая природа...  
(С.Черный. Кумысные вирши)

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.  
    (Ф. Тютчев. «Сижу задумчив и один...»)

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)

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)

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)

Суровый Дант не презирал сонета;  
В нем жар любви Петрарка изливал;  
Игру его любил творец Макбета (В.Шекспир);  
Им скорбну мысль Камо'энс облакал.  
И в наши дни пленяет он поэта:  
Вордсворт его орудием избрал,  
Когда вдали от су'етного света  
Природы он рисует идеал.  
Под сенью гор Тавриды отдаленной  
Певец Литвы (А.Мицкевич) в размер его стесненный  
Свои мечты мгновенно заключал.  
У нас еще его не знали девы,  
Как для него уж Дельвиг забывал  
Гекзаметра священные напевы.

А.Пушкин «Сонет»

В начале лета, юностью одета,  
Земля не ждет весеннего привета,  
Не бережет погожих, теплых дней,  
Но, расточительная, все пышней  
Она цветет, лобзанием согрета.

И ей не страшно, что далеко где-то  
Конец таится 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 долог путь до комнатных огней,  
И не найти вернейшего обета

В начале лета.

(М. Кузмин. «В начале лета, юностью одета...»)



## ГЛОССАРИЙ

**АКЦЕНТНЫЙ СТИХ** (от *лат. accentus* или от *греч. tonos* – ударение) – тонические стихи, основанные на равенстве ударных слогов в строках, место же ударений и количество безударных слогов произвольно.

**АЛЕКСАНДРИЙСКИЙ СТИХ** – французский двенадцатисложный стих с цезурой после шестого слога, с обязательными ударениями на шестом и двенадцатом слоге и с обязательным смежным расположением попеременно то двух мужских, то двух женских рифм. Название свое получил от «Романа об Александре», который и был написан таким двенадцатисложным стихом.

**АМФИБРАХИЙ** (от *греч. amphí* – кругом, *brachys* – краткий) – стихотворный размер (метр), образуемый трехсложными стопами с сильным местом (ударением) на втором слоге.

**АНАПЕСТ** (от *греч. anapaiston* – отраженный назад) – стихотворный размер, образуемый трехсложными стопами с сильным местом (ударением) на третьем слоге.

**АНЖАНБЕМАН** (фр. *enjambement* – перешагивать, перескакивать) – несовпадение синтаксической и ритмической паузы в стихе.

**БЕЛЫЙ СТИХ** – стих, не имеющий рифмы, в отличие от свободного стиха, обладает определенным размером: белый ямб, белый анапест и т.д.

**БУРЛЕСК** (фр. *burlesque* – шутка) – вид комической поэзии, сформировавшийся в эпоху Возрождения. Серьезное содержание выражается несоответствующими ему образами и стилистическими приемами.

**ВЕРЛИБР** (от фр. *vers libre*) – стих, свободный от жесткой рифмометрической композиции.

**ВОЛЬНЫЙ СТИХ** – силлабо-тонический рифмованный стих, в котором строки имеют разную длину (неодинаковое количество стоп). Особенно распространен вольный ямб (с колебанием от 1 до 6 стоп), который также называется басенным стихом, т.к. чаще всего встречается в произведениях этого жанра.

**ДАКТИЛЬ** (от *греч. dactylos* – палец) – стихотворный размер, образуемый трехсложными стопами с первым ударным слогом.

**ДОЛЬНИК** (паузник) – вид тонического стиха, в строках которого совпадает количество ударных слогов, количество безударных слогов колеблется между ними колеблется от 0 до 2.

**КЛАУЗУЛА** (лат. *clausula* – заключение, окончание, конец) – в силлабо-тоническом стихосложении заключительные слоги стиха, начиная с последнего ударного слога. Клаузулы различают по числу слогов: 0 слогов – мужская (огонь), 1 слог – женская (воды), 2 слога – дактилическая (молоды) и т.д.

**КОНСТАНТА** (от лат. – постоянный) — постоянный признак, определяющий ритмическую природу стиха в различных системах стихосложения. Обычно термин «константа» употребляется в более узком значении - это постоянное ритмообразующее ударение в конце стиха. Так, в русском силлабо-тоническом стихе в каждой строке есть несколько метрических ударений, но только последнее - константа, остальные же могут пропускаться. Примером тому может служить пиррихий в ямбе.

**ОКТАВА** (от лат. *octo* – восемь) – строфа из восьми строк с твердой схемой рифм *абабаввв* (обязательно чередование мужских и женских окончаний).

**ОНЕГИНСКАЯ СТРОФА** – строфа из 14 стихов 4 стопного ямба с рифмовкой *AbAb CCdd EffE gg* (прописные буквы – женские рифмы, строчные – мужские), специально созданная А.С.Пушкиным для романа в стихах «Евгений Онегин».

**ПИРРИХИЙ** (от греч. *pyrriche* – военная пляска) – в античном стихосложении - стопа, состоящая из двух безударных слогов; в силлабо-тоническом стихосложении пиррихией принято называть не самостоятельную стопу, а обозначать этим термином условно замену стопы ямба или хореей стопой из двух безударных слогов, пропуск ударения на ритмически сильном слоге в ямбе и хорее.

**ПОВЕСТЬ** – прозаический жанр, занимающий по объему текста промежуточное место между романом и рассказом, тяготеющий к хроникальному сюжету, воспроизводящему естественное течение жизни.

**ПОЭТИКА** - термин в современном литературоведении имеет два основных значения:

1. Совокупность художественных приемов (*сюжет, композиция, язык, стих* и т.д.) литературного произведения;
2. Учение о художественной форме литературных произведений.

**ПРОСОДИЯ** (др.-греч. – «ударение») – в стиховедении – учение о метрически значимых элементах речи, таких как паузы, слоги: длинные и краткие, ударные и безударные. Понятие просодии в стиховедении не однозначно, может рассматриваться как синоним ритмики.

**РИТМ** (от греч. *rhythmos* – стройность, соразмерность) – повторяемость в стихотворной речи однородных звуковых особенностей через равные

промежутки. Ритм стиха проявляется в обязательном членении речи на отдельные отрезки, стихи или стихотворные строки. В ритме прозы нет заданной равномерности ритмических единств: ритмические единицы прозы одновременно являются и единицами обычного членения на слова, фразы, фразы-предложения и т.п. Если в основе стихотворного произведения лежит «я» поэта, его взгляд и настроение, прозаическое произведение строится, прежде всего, по образу объективно развивающегося человеческого бытия. В этом тоже заключается существенная разница между ритмом стиха и ритмом прозы.

**РИФМА** (от *греч. rhythmos* – такт, соразмерность) – повторение звуков, связывающее концы стихотворных строк.

**СИЛЛАБО-ТОНИЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ** (от *греч. syllable* – слог и *tonos* – ударение) – система стихосложения, основанная на упорядоченном чередовании ударных и безударных слогов в стихе. В России эта система получает распространение после появления трудов В.К. Тредиаковского («Новый и краткий способ к сложению российских стихов», 1735) и М.В. Ломоносова («Письмо о правилах российского стихотворства», 1739), реформировавших русское стихосложение. Чередующиеся группы слогов, состоящие из одного ударного и одного или двух безударных, носят те же названия, что и в античном стихосложении: среди первых различаются стопы хорея и ямба, среди вторых – дактиля, амфибрахия и анапеста. Впервые термин был применен в 40-е годы XIX века Н.И. Надеждиным, назвавшим русский классический стих «силлабо-тоническим».

**СПОНДЕЙ** (от *греч. spondeios* – жертвенное возлияние) – в русском силлабо-тоническом стихосложении условно называемое сверхсхемное ударение в двусложной стопе; не является самостоятельной стопой. В поэзии спондеи встречаются гораздо реже, чем пиррихии. Поэты иногда пользуются спондеем как средством подчеркивания нужного стиха или даже отдельного слова. В большинстве случаев спондеи приходятся на начало стиха: Мне мил мой стол, он право мне даст... (М.Ю. Лермонтов)

**СТОПА** – основная единица стиха в силлабо-тоническом стихосложении, представляющая собой группу слогов, состоящую из одного ударного или двух или нескольких безударных; их повторение определяет размер стиха; в конце строки (стиха) стопа нередко остается неполной.

**СТРОФА** (*греч. strophe* – кружение, оборот) – сочетание стихов (строк), объединенных между собой каким-либо формальным признаком (рифмовкой, количеством и т.п.), который периодически повторяется и составляет ритмико-синтаксическое целое, отделенное от смежных стихосочетаний графически выделенной и заметной на слух паузой. Минимальная строфа – моностих (одностишие); максимальный ее объем в

различных стиховедческих трудах объясняется по-разному и произвольно: двенадцать, четырнадцать, восемнадцать стихов. Абсолютную границу в данном случае определить невозможно. Отсюда происходит богатство строфических форм в русском стихосложении, где они играют исключительную роль в выразительном рисунке стиха и помогают раскрыть внутреннее содержание стихотворения.

**ХОЛОСТОЙ СТИХ** – нерифмованный стих среди рифмованных.

**ХОРЕЙ** или **ТРОХЕЙ** (от *греч. choreios*, от *choros* – хор) – в русском силлабо-тоническом стихосложении - размер, образуемый стопами из двух слогов, где ударный слог предшествует безударному.

**ЦЕЗУРА** - (от *лат.* - сечение, рубка, рассечение, разрез) — постоянный словораздел в стихе, ритмически перелаamyвающийся стих, делящийся на два полустишия или на три части. Широко использовалась в античной поэзии, где применялись такие многосложные стихи, как гекзаметр. В русской поэзии, чем длиннее стих, тем больше он нуждается в цезуре, где она обычно является сильной интонационной паузой

**ЯМБ** (от *греч. jambos* – название музыкального инструмента) – в русском силлабо-тоническом стихосложении - размер, образуемый стопами из двух слогов, где ударный слог следует за безударным.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Холшевников В.Е. Основы стиховедения: Русское стихосложение: Учеб. пособие для студ. филол. фак. – СПб., 2002.
- Илюшин А.А. Русское стихосложение. М., 1988.
- Стиховедение: Хрестоматия / Сост. Л.Е. Ляпина.– 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Флинта : Наука, 1998. – 248 с. – ISBN 5-02-011702-1.
- Федотов О.И. Основы русского стихосложения. Метрика и ритмика. – М. : Флинта : Наука, 1997. – 336 с. – ISBN 5-89349-006-1.
- Федотов О.И. Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха: В 2-х кн. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 360 с. – ISBN 5-02- 022524-X.
- Литературный энциклопедический словарь /Под общ. ред. В.М.Кожевникова, П.А.Николаева.- М., 1987.- 715 с.
- Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л., 1978.
- Николаев А. И. Лексические средства выразительности // Николаев А. И. Основы литературоведения: учебное пособие для студентов филологических специальностей. — Иваново: ЛИСТОС, 2011. — С. 121—139.
- Основы литературоведения: Учебное пособие/ Мещеряков В.П. и др. – М.: Дрофа, 2003.
- Современная иллюстрированная энциклопедия/ Под ред. проф.Горкина А.П. – М.: Росмэн, 2006.
- Хализев В.Е. Теория литературы.- М., 2001

## СОДЕРЖАНИЕ

Пояснительная записка	4
<b>ЧАСТЬ I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛ</b>	
Тема 1. Особенности стихотворной речи.....	5
Тема 2. Системы стихосложения. Античное СС.....	8
Тема 3. Силлабическая система стихосложения.....	11
Тема 4. Тоническая система стихосложения .....	13
Тема 5. Русский классический стих (силлабо-тонические размеры)..	15
Тема 6. Факторы, определяющие ритм стихотворного произведения	28
Тема 7. Неклассические формы русского стиха. Дольники.....	33
Тема 8. Акцентный (чисто тонический) стих .....	37
Тема 9. Трехсложники с вариациями анакруз .....	39
Тема 10. Гекзаметр. Пентаметр .....	42
Тема 11. Общие основы русского тонического стиха .....	44
Тема 12. Понятие рифмы. Виды рифм .....	49
Тема 13. Строфа. ....	61
Тема 14. Виды строф .....	66
Тема 15. Основные типы стихотворной интонации .....	69
<b>ЧАСТЬ II. ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ И ВОПРОСЫ ПО ТЕМАМ</b>	
Тема 1. Метрическая, силлабическая и тоническая системы стихосложения .....	<b>83</b>
Тема 2. Русский силлабический стих.....	84
Тема 3. Система размеров силлабо-тонического стиха.....	85
Тема 4. Реформа В.Тредиаковского и М.Ломоносова.....	85
Тема 5. Факторы, определяющие ритм .....	86
Тема 6. Трехсложники с вариациями анакруз .....	87
Тема 7. Дольники .....	89
Тема 8. Акцентный стих .....	90
Тема 9. Рифма. Точная рифма.....	91
Тема 10. Звуковые повторы внутри стиха. Неточная рифма.....	92
Тема 11. Строфа и ее признаки. ....	92
Тема 12. Сложные строфы. Твердые формы .....	93
Тема 13. Основные типы стихотворной интонации.....	94
Тема 14. Напевный стих. Говорной стих .....	95
Тема 15. Смешанные интонационные формы .....	96
<b>ЧАСТЬ III. КОМПЛЕКС ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ ДЛЯ АНАЛИЗА .....</b>	<b>97</b>
<b>ЧАСТЬ IV. ГЛОССАРИЙ .....</b>	<b>105</b>
<b>ЧАСТЬ V. ЛИТЕРАТУРА .....</b>	<b>109</b>