

ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ

РУССКОГО БИБЛИОГРАФИЧЕСКОГО ИНСТИТУТА ГРАНАТ.

СЕДЬМОЕ ИЗДАНИЕ

до 33-го тома под редакцией

проф. Ю. С. Гамбарова, проф. В. Я. Железнова, проф. М. М. Ковалевского, проф. С. Н. Муромцева и проф. К. А. Тимирязева.

Том сорок первый—часть IV.

Союз Союзов—Стрелковский.

Lexicographis secundus post Herculem labor.

(Скаликер).



Редакция и экспедиция „Русского Библиографического Института Гранат“:
Москва, Тверской бульвар, 25.

в Венеции, занимаясь преподаванием математики. Там в 1717 г. выпустил небольшую работу о кривых 3-го порядка— „Lineae tertii ordinis Newtonianae“, в которой пополнил ньютоновскую классификацию этих кривых. Благодаря этой работе сблизился с Ньютоном, с помощью которого ему удалось в 1725 г. вернуться на родину. По возвращении посвятил себя научной деятельности, но получить кафедру ему не удалось; впоследствии был управляющим горнопромышленного о-ва. Важнейшая работа С., „Methodus differentialis sive tractatus de summatione et interpolatione serierum infinitarum“ (1730), содержит метод суммирования рядов с положительными членами и известную формулу для нахождения логарифма произведения $1.2.3....z$ (см. числ. конечных разностей, XXII, прил. к 335/36, 9-10). Ср. *M. Cantor*, „Vorlesungen über Geschichte der Mathematik“, т. III. А. III.

Стироль, см. *бальзамы*, IV, 569.

Стих, см. *стихосложение*.

Стихаре, см. *далматик*, XVII, 525.

Стихия (греч.), в древности название каждого из 4-х предполагавшихся основных элементов мироздания, т.е. земли, воды, огня и воздуха. В наше время под С. разумеют непреодолимую силу природы.

Стихосложение, или *версификация*, учение о звуковой форме стиха (в более узком значении — о тех элементах звуковой формы, которые отличают стих от прозы). Стих отличается от прозы закономерным чередованием сильных и слабых звуков. Закон этого чередования называется *метром* (размером); он обозначается метрической схемой и может быть обнаружен для слуха с помощью *скандирования* (искусственно-равномерного чтения, одинаково выделяющего все сильные слоги). Реальное чередование сильных и слабых звуков в отдельном стихе не всегда совпадает с метрической схемой: возможны отступления или вариации, как результат компромисса между метрическим заданием и фонетическими свойствами языкового материала. Реальное чередование сильных и слабых звуков обозначается термином *ритм*.

Таким образом метр в стихе есть принцип единства, ритм создает его многообразие. Исторически эта двойственность объясняется тем, что метрические схемы перенесены в поэзию из музыки, с которой поэзия первоначально образовала единое синкретическое искусство (хоровод, рабочая песня). Между стихом и прозой существуют переходные формы: с одной стороны — свободный стих (в котором так или иначе ослаблен принцип метрической композиции); с другой стороны — ритмическая проза (в которой появляются некоторые признаки ритмического членения и упорядочения акцентных отношений). И в той и в другой переходной форме вторичные признаки ритмической организации (см. ниже) — напр., синтаксический параллелизм, звуковые повторы — могут заменить признаки первичные (метр).

Различают несколько типов С. в зависимости от того фонетического материала, в котором осуществляются метрические чередования.

1. *Метрическое С.* Стихи древних греков и римлян строились на чередовании долгих и кратких, безотносительно к расположению ударений (принцип длительности). В античной метрике, тесно связанной с музыкой, за единицу времени принимается краткий слог (*мора*); долгий — признается равным двум кратким. Закономерность осуществляется в повторении определенным образом построенной группы долгих и кратких: такая единица повторности называется *стопой* и соответствует музыкальному такту. В античной метрике употребляются следующие стопы (краткий слог обозначается $\cup$, долгий слог —); *дву-сложные*: ямб $\cup$ —; хорей (или трохей) — $\cup$; спондей — —; пиррихий $\cup$ —; *трех-сложные*: дактиль $\cup$ — —; амфибрахий $\cup$ — $\cup$; анапест $\cup$ — $\cup$; трибрахий $\cup$ — $\cup$; амфимахр (кретик) — — $\cup$; бакхий $\cup$ — — антибакхий — — $\cup$; молосс — — —; *четырёхсложные*: хорямб $\cup$ — — —; антиспаст — — — $\cup$; ионик восходящий $\cup$ — — —; ионик нисходящий — — — $\cup$; пэон I — — — $\cup$; пэон II — — — $\cup$; пэон III — — — $\cup$; пэон IV — — — $\cup$; эпитрит I — — — —; эпитрит II — — — —; эпитрит III — — — —; эпитрит IV — — — —; диямб $\cup$ — — — —; диxорей

— — — — —; дисpondeй — — — — —; про-
келевсмастик — — — — —; *пятислоговые*:
дохмий — — — — —. Долгий слог мо-
жет быть заменен двумя краткими и
обратно; некоторое ограничение в эти
вариации вводит традиция соответ-
ствующего размера. Так, в ямбе допу-
скается замена трибрахией, в дактиле—
спондеем. *Гекзаметр* (эпический размер
древних) — шестистопный дактиль, с
последней стопой двусложной (хореи-
ческой или спондеической), допускает
замену дактиля спондеем во всех сто-
пах, кроме предпоследней. В образова-
нии книжной метрики новых европей-
ских народов (в особенности т. н. сил-
лабо-тонической системы) античные
размеры сыграли большую роль, при-
чем равномерное чередование долгих
и кратких слогов (напр., в ямбе) вос-
производилось, в соответствии с особен-
ностями С. новых народов, как такое
же чередование ударных и неударных,
что также соответствовало школьному
чтению и пониманию античных стихов
в эту эпоху.

2. *Тоническое С.* Стихи новых евро-
пейских народов основаны на чередо-
вании ударных и неударных слогов
(принцип динамический). В *чисто-то-
ническом* (или *акцентном*) стихе посто-
янной величиной является только чи-
сло ударений; число неударных между
ударениями есть величина переменная.
Общая схема такого стиха: $X \text{ — } X \text{ — } X \text{ — } X \dots$, где $X=0, 1, 2, 3\dots$. Наиболее
употребительные метрические типы—
стих трехударный и четырехударный
(напр.: Потемнели, поблекли залы...;
Едва ей было четырнадцать лет...). От
значений, которые может иметь X (меж-
ударный промежуток) зависят ритми-
ческие особенности стиха; в некоторых
типах чисто-тонического стиха X за-
ключен в известные пределы (напр., в
лирических „должниках“ X обычно ра-
вен 1, 2 слогам). Чисто-тонический стих
распространен особенно широко в по-
эзии германских народов (напр., в не-
мецкой, английской), где он соответ-
ствует исконной национальной традиции
(древне-германский аллитерационный
стих, архаические формы немецкого ге-
роического эпоса и рыцарской лирики
миннезингеров, стих народной песни и
ее отражений в новейшей поэзии в кон-

це XVIII века, в особенности—в эпоху
романтизма и т. д.); счет слогов между
ударениями устанавливается в поэзии
германских народов, как в средние
века (рыцарский эпос и лирика), так
и в новое время, под влиянием антич-
ного С. и силлабической системы ро-
манских народов.

3. В системе *силлабо-тонической* (или
метрико-тонической, по старой терми-
нологии) число неударных слогов
между ударениями есть величина по-
стоянная. По примеру античной метри-
ки, которая сыграла существенную
роль в историческом генезисе этой
системы, стихи такого рода, при опре-
делении их метрической схемы, разби-
ваются на закономерно-повторяющиеся
слоговые группы — *стопы*. Силлабо-
тоническая стопа состоит из одного удар-
ного слога подного или двух неударных.
Различают следующие типы: *двудоль-
ные размеры* — ямб ($\text{— } \text{—}$): Мой дядя са-
мых честных правил; хорей ($\text{— } \text{—}$):
Буря мглою небо кроет; *трехдольные*
размеры — дактиль ($\text{— } \text{— } \text{—}$): Тянутся
по-небу тучи тяжелые; амфибрахий
($\text{— } \text{— } \text{—}$): Как ныне собирается вѣщий
Олег; анапест ($\text{— } \text{— } \text{—}$): Уноси мое
сердце в звенящую даль. Силлабо-
тоническая стопа является отвлечен-
ной единицей повторности, элементом
метрической схемы, а не реального
звучания стиха: границы стопы не
должны совпадать с границами слова.
Самый способ измерения стиха по
стопам в этом смысле — условность,
установившаяся под влиянием антич-
ной теории. В новейшее время пред-
лагали разбивать стих, по примеру
тактового деления новой музыки, на
ударные периоды, начиная счет с пер-
вого ударения и отделяя предударную
часть, как особый приступ (соответ-
ствующий *затакту* в музыке) — под на-
званием *анакрузы*. При такой нотации
различаются только два основных
размера — *двудольный* и *трехдольный*,
при чем остальные разновидности от-
личаются только характером анакрузы:
хорей и дактиль анакрузы не имеют,
в ямбе и амфибрахии она односложная,
в анапесте — двусложная. Возможна
также вариация анакрузы в пределах
одного стихотворения; русская поэзия
допускает это явление в размерах

трехдольных, напр.: $\cup$ Русалка плыла по реке голубой | $\cup \cup$ Озаряема полной луной. Силлабо-тоническое С. есть господствующая система в поэзии немецкой, английской, русской. Поскольку возникновение правильного чередования слогов между ударениями, вместо свободного тонизма национальной метрики, связано с применением к речевому материалу новых языков стиховых схем античной метрики, равномерное чередование, заданное в метрической схеме, наталкивается в каждом из этих языков на то или иное сопротивление языкового материала. Так, в русском стихе, в двусложных размерах, часто встречаются пропуски метрически заданных ударений. Напр., в четырехстопном ямбе: Когда не в шутку занемог (пропуск III-го ударения). Для берегов отчизны дальней (I удар.); Вадыха подносить лекарство (II); Нижегородский мешанин (I и III). Или в хорее: Освещает снег летучий (пропуск I удар.). Невидимкою луна (I—III). Безусловно прочным является только последнее ударение стиха; чаще всего пропускается предпоследнее; относительная прочность других ударений различна в разных размерах и, вместе с тем, может составлять индивидуальное отличие ритмического стиля поэтов, при чем впечатление ритмического разнообразия стихотворения связано прежде всего с характером и расположением этих отклонений. Из других отклонений в ямбах нередко встречается отягчение первого слога добавочным ударением (*Швед*, русский *колет, рубит, режет*) или перенесение ударения со второго слога на первый (*В час незабвенный, в час печальный*), при чем в обоих случаях в русской поэзии такое отягчение начального слога допускается только для односложного слова (наименее заметный случай). Внутри стиха внеметрические отягчения на односложном слове встречаются крайне редко. Иначе — в размерах трехдольных, где пропуски ударения не употребительны (за исключением первой стопы дактиля, ср.: В недоуменьи тащат муравьи... Не отходи от меня...), но зато нередко встречаются более или менее сильные отягчения на метрически-неударном

месте (*Все сорвать хочет ветер, все смыть хочет ливень ручьями*), в особенности часто — на первом слоге анапеста (*Выше, выше лечу серебряным путем*). Это различие двухдольных и трехдольных размеров в отношении к пропуску метрически заданных ударений объясняется свойствами языкового материала: русское слово (акцентная группа) имеет в среднем несколько меньше трех слогов (около 2,7), так что, с удобством помещаясь в трехдольных размерах, оно оказывает сопротивление двухдольным. Напротив, в немецких ямбах и хореех пропусков ударений почти не встречается (слова — двусложные), и ритмические вариации заключаются, главным образом, в различной силе ударений под влиянием отношений синтаксических, за исключением перестановки и отягчения в первой стопе ямба, явления и здесь вполне обычного. В английской поэзии широко допускается в размерах двухдольных как перестановка ударений внутри стиха, так и отягчение неударных слогов добавочными ударениями, благодаря чему английская система является переходной к т. н. силлабической.

4. Силлабическим С. называется система, построенная на счете слогов в стихе: расположение ударений относится здесь к области ритмических вариаций, не связанных метрическим законом. В силлабическом С. новоевропейских народов (французском, итальянском, испанском, польском) одно ударение является, однако, обязательным: в конце соответствующего ритмического ряда — стиха или полустихия (если стих, по своим размерам, распадается на две самостоятельные группы); напр., французский восьмисложный стих имеет обязательное ударение на восьмом слоге, двенадцатисложный (т. н. *александрийский стих*) — на шестом и двенадцатом. Впрочем, и в силлабическом стихе обычно намечаются некоторые излюбленные ритмические каденции; напр., во французском александрийском стихе — через один слог, по типу ямба (*Salut, deniers beaux jours | ...*), или через два слога, по типу анапеста (*Ce soleil pâlisant | ...*). В итальянском стихе

эти каденции являются гораздо более однообразными, чем во французском: напр., десятисложный стих приближается к типу пятистопного ямба. В этом смысле итальянский стих приближается к силлабо-тоническому строю, как английский — к строю силлабическому, образуя как бы переходные формы между крайними — немецкой и французской. Существенным для силлабического С. является вопрос о счете слогов, ориентирующий в значительной степени на литературную традицию. Так, в стихе французском за особый слог считается т. н. „немое е“ (е muet — rose, thème), которое в прозаической речи перестало, в большинстве случаев, произноситься; если за немым е следует гласный, то это е отбрасывается („элизия“). Точно так же в итальянском стихе при встрече двух гласных (внутри слова или в конце одного слова и в начале другого) такая группа учитывается в метрическом отношении как один слог, хотя в произношении и не происходит отсечения („элизии“), а только стяжение (synaloephe).

В русском С. представлены три последние системы. Русский народный стих является чисто-тоническим (на музыкальной основе). Напр., былинный стих имеет четыре обязательных ударения, из которых предпоследнее ложится обычно на третий слог с конца, а последнее — на конечный слог, отягчая его метрическим ударением независимо от того, имеется ли на нем словесное ударение (т. н. „дактилическое окончание“ народной поэзии, точнее — двухударное окончание дактилического типа: Матушка, хоробрый, Киев-град). Ср.: Молодой Вольгб Святославгович... Из того ли города из Муромля... Другой тип представляет группа былин, в большинстве относящихся к историческим событиям XVI — XVII в. в., имеющих три ударения и хореическое („женское“) окончание, напр.: Посредель было Московского царства... Ударения, учитываемые в былинном стихе, могут падать не только на отдельные слова, но и на неразрывные синтаксические группы, рассматриваемые как целое: добрый-конь, красна-девица, хлеба-кушати. Русский книжный стих

возникает в Малороссии под влиянием польских образцов, как силлабическая система (конец XVI в.), и отсюда переносится на Москву („вириш“ Симеона Полоцкого и Феофана Прокоповича, „Сатиры“ Кантемира, первые стихи Тредьяковского). Тредьяковский и Ломоносов проводят реформу русского стиха в духе силлабо-тонического С., при этом Тредьяковский в первом издании своего „Способа к сложению российских стихов“ (1735) имеет в виду лишь упорядочить длинные тринадцатисложные (героические) стихи установлением в них хореической каденции, как наиболее благозвучной, а установление новой системы С. в целом является уже делом Ломоносова, опирающегося на немецкие образцы („Письмо о правилах российского стихотворства“, 1739), при чем Тредьяковский во втором издании „Способа“ в этом вопросе следует за Ломоносовым (об этом см. Б. Томашевский в статье „Проблемы стихотворного ритма“ — „Литерат. Мысль“, 1923, II). На протяжении всего XVIII и XIX в. в. силлабо-тоническая система господствовала почти безраздельно. Однако, можно отметить ряд опытов в направлении более свободной чисто-тонической системы. 1) Подражания русскому народному стиху: в XVIII в. народный стих передавали, по преимуществу, как хорей (сдактилическим окончанием), в XIX в. после статей и примеров А. Востокова („Опыт о русском С.“, 1812—1817) появляются произведения в народном стиле, написанные чисто-тоническим стихом (у Пушкина — „Песни Западных Славян“, „Сказка о рыбаке и рыбке“, у Лермонтова — „Песня о купце Калашникове“). 2) Переводы и подражания немецким и английским стихотворениям романтической эпохи (Байрон, Т. Мур, Гете, особенно — Гейне), написанным чистым тоническим стихом в духе народной песни или баллады (т. н. лирические „дольники“ — единичные примеры у Жуковского, Тютчева, Лермонтова, Фета и др.). 3) Подражания некоторым античным размерам: лирические размеры древних (т. н. „логаэдические размеры“) допускали чередование разных стоп (двухсложных и трехсложных) по опре-

деленному постоянному закону (напр., строфа сапфическая, алкеева, асклепиадова и др.); в эпическом размере, гекзаметре, могли чередоваться дактили и спондеи, что передавалось в русских (и немецких) переводах, как чередование дактилей и хореев в произвольной последовательности. Широко распространение чисто-тонической системы относится уже к XX веку: русские символисты (Брюсов, особенно — Блок) вводят в употребление лирические долины, где число неударенных между ударениями обычно 1—2 слога (Вхожу я в темные храмы | Совершаю бедный обряд...). В новейшее время (Маяковский и др.) акцентные группы, объединяемые метрическим ударением, становятся более обширными (нередко — не только слово, а целая синтаксическая группа), благодаря чему принцип счета слогов оказывается окончательно преодоленным (ср. у Маяковского: Вы думаете | это бредит | малярия...).

Теория русского стиха развивается в связи с исторической эволюцией стиховых форм. Тредьяковский, Ломоносов, Сумароков („О стопосложении“, „Ответ на критику“) являются первыми теоретиками силлабо-тонического С.: ими выдвинут, между прочим, основной теоретический вопрос — о пропуске ударений в двудольных размерах (в их терминологии — „замена“ стопы ямба или хореев *пиррихией*). В защиту старого силлабического принципа выступает Кантемир („Письмо к приятелю о сложении стихов русских“). В конце XVIII в. начинается борьба против однообразия русских ямбов: выступает Радищев, как защитник более свободного гекзаметра („Апология Тилемахиды“ и „Путешествие из Петербурга в Москву“, глава „Тверь“), выдвигается проблема русского стиха (Н. Львов „Добрыня“). Споры о гекзаметре и русском стихе, как способах обновления господствующей системы, продолжают и в начале XIX в. (статьи С. Уварова, Н. Гнедича, В. Капниста, Д. Самсонова и др. в „Чтениях в Беседе Любителей Русского Слова“, 1813 и 1815 г., и в „Вестнике Европы“, 1817 г.); завершением этих споров и всего первого

периода развития теории русского стиха является „Опыт“ А. Востокова. Середина и вторая половина XIX в. не были плодотворны для развития русской метрики, за исключением ряда работ по теории русского народного стиха, из которых особенно выделяются исследования Ф. Корша (ср. „О русском народном С.“, Изв. отд. р. яз. и слов. Ак. Наук, 1896, т. I, кн. 1, а также „Разбор вопроса о подлинности окончания „Русалки“ А. С. Пушкина“, там же, 1898, т. III, кн. 1, и нек. др.). Новое оживление теоретической мысли начинается с появлением работ А. Белого („Символизм“, 1910). На примере четырехстопного ямба А. Белый впервые дает систематическое описание отступлений, в которых он усматривал признак, характерный для индивидуальной ритмической манеры поэтов. Он выдвигает понятие ритма, как системы отступлений от метра, и усматривает в богатстве, разнообразии и необычности таких отступлений доказательство ритмического богатства. В связи с общей тенденцией эпохи символизма к деформации однообразных силлабо-тонических схем классического русского стиха продолжатели А. Белого (Н. В. Недоброво, В. В. Чудовский, также Валерий Брюсов в „Науке о стихе“, 1919) сильно преувеличили значение отступлений в русском стихе, что привело некоторых из теоретиков этой группы к отрицанию самого понятия метра, как единства и нормы, в пользу свободного ритма, как „выражения естественной напевности души поэта“. Новейшие теоретические работы (Б. Томашевского, В. Жирмунского) ведут борьбу против этой тенденции, основанной на субъективных вкусовых предпочтениях нашего времени. С другой стороны, однако, именно работы А. Белого положили начало целому ряду специальных монографических исследований, посвященных отдельным размерам или метрике отдельных писателей, при чем рассмотрение ритмических вариаций осложнено было изучением расположения словоразделов (границ между словами) в их отношении к ударениям, как существенного признака индиви-



дуальной ритмической манеры (В. Чудовский, Б. Томашевский, Г. Шенгели).

В пределах каждого размера различаются стихи разного типа, в зависимости от числа ударных периодов (напр., стих трехстопный, четырехстопный и т. п. — или трехударный, четырехударный и т. д.). Нормальным пределом емкости стиха являются шесть ударных периодов, т. е. для двудольных размеров — 12 слогов. При этом стихи более обширных размеров (10-12 слогов) обычно распадаются на два полустипия, разделенных *цезурой*. Цезурой называется метрически обязательный словораздел в определенном месте стиха. Обязательную цезуру имеет, напр., шестистопный ямб (От северных оков | освобождая мир). Пятистопный ямб встречается с цезурой после четвертого слога или без цезуры. Первый тип господствовал, под влиянием французского десяти-сложника, в русской поэзии XVIII в. и в первый период творчества Пушкина (ср. „Борис Годунов“: Еще одно | последнее сказанье); второй тип устанавливается под влиянием более свободных немецких и английских образцов (в последний период творчества Пушкина, напр., в маленьких драмах, „Домике в Коломне“). В трехдольных размерах цезура встречается при четырех и более ударениях (Гляжу как безумный | на черную шаль... Месяц зеркальный | бежит по лазурной пустыне...). Наиболее употребительным размером в русской поэзии XVIII—XIX в. в. являются ямбы. Для XVIII в. большое значение имеет шестистопный ямб в парных двустипиях (по примеру французского александрийского стиха), который употребляется, как героический стих, в эпосе и трагедии, но также в лирических жанрах. Четырехстопный ямб первоначально — размер торжественной оды; в конце XVIII и в начале XIX в. он постепенно завоевывает лирические жанры (элегия, послание), а также жанры повествовательные (романтическая поэма). Для пушкинской эпохи это — главенствующий размер. Со второй трети XIX в. выдвигаются размеры трехдольные: в XVIII в. они малоупотребительны; в романтическую эпоху, под влиянием английских

и немецких образцов, они входят в употребление, как балладный размер (ср. Жуковский „Замок Смальгольм“ из Вальтера Скотта или Пушкин „Песнь о вещем Олеге“); начиная с тридцатых годов они получают широкое применение в лирике напевного стиля (ср. особенно у Фета), в какой функции их в XX веке сменяют „дольники“. Пятистопный ямб приурочен в русской поэзии к определенным стихотворным жанрам: он употребляется в драме, как белый стих (под влиянием Шекспира и его немецких подражателей, как напр., Гёте и Шиллер), а также в сложных строфах итальянского происхождения (сонет, октавы, терцины) вместо итальянского десятисложника, первоначально конкурируя здесь с ямбами шестистопными (по французскому образцу). Хорей рядом с ямбами также занимает независимое, но ограниченное место; со второй половины XVIII в. хорей употребляется в подражании русскому народному стиху (отражение этой традиции у Пушкина — „Бесы“, „Утопленник“).

Одинаковые по своему размеру стихи могут отличаться по окончанию. В зависимости от расположения последнего ударения различаются окончания — мужские: Глагол времен металла *звон* (на последнем слоге); женские: Для берегов отчизны *дальной* (на предпоследнем слоге); дактилические: По вечерам над *ресторанами* (на третьем от конца); гипердактилические: Она глядит глазами *суженными*. В русской поэзии наиболее употребительны мужск. и женск. окончания; дактилические в XVIII в. считались „подлыми“, т. е. простонародными, в виду их широкой распространенности в русской народной поэзии, и употреблялись в подражаниях народным жанрам; в XIX в. они получают более широкое распространение как в поэзии народного стиля (Некрасов), так и за ее пределами в лирике стиля романтического (напр., Бальмонт). В русской поэзии XVIII в. и в эпоху Пушкина господствовал закон *чередования мужск. и женск. окончаний*, перенесенный из Франции; однако, лирика романтического стиля вводит также в употребление сплошные

окончания, мужские, женские или даже дактилические, как прием метрической монотонии (так, особенно — сплошные мужск. окончания в трехдолгих размерах балладного типа, по английскому образцу, часто — при смежных рифмах). У других народов различные типы окончаний использованы по-разному, в зависимости от нормального для данного языка положения ударения в слове: немецкая поэзия, по своим возможностям, всего ближе к русской (однако — дактилические окончания крайне редки); в английской — господствуют мужск., в итальянской — женские, при чем допускается также смешение с другими типами, однако — без определенной закономерности; французская поэзия знает только мужск. и женск., причем придерживается установившегося в ней в XVI в. (Ронсар) закона чередования, несмотря на то, что фактически т. н. немое *e* (*e muet*) французских женских окончаний в конце стиха теперь не произносится.

В стихотворном целом стихи могут распадаться на композиционные группы, повторяющиеся по известному закону, — *строфы*. Членение на строфы встречается, по преимуществу, в лирике: книжная лирика унаследовала эту композиционную форму от лирики песенной, хоровой. Так, нормальная строфа, состоящая из четырех стихов, из которых каждый включает четыре ударных периода, повторяет нормальное членение мелодии на 4 + 4, 4 + 4 такта. Примером такой нормальной строфы может служить строфа четырехстопного ямба с чередующимися женскими и мужскими окончаниями:

Не искушай меня без нужды |
Возвратом нежности твоей: ||
Разочарованному чужды |
Все обольщенья прежних дней. |||

Нормальная строфа распадается на два периода (по два стиха в каждом); предыдущие и последующие стихи каждого периода соответственно объединяются одинаковыми и созвучными окончаниями (*рифмой*). При этом членению метрическому соответствует членение синтаксическое и смысловое: стих, период, строфа заключают все более обширные и самостоятельные синтаксические группы; каждая строфа в

синтаксическом и смысловом отношении образует замкнутое целое („стансы“). Несовпадение границ синтаксического и метрического ряда может, однако, также служить приемом художественного воздействия: чаще всего такие „переносы“ (*enjambement*) встречаются из стиха в стих (Настоящую нежность не спутаешь | *Ни с чем* — и она тиха...). В классической поэзии XVII—XVIII вв. перенос был запрещен; в романтической — он играет существенную роль в борьбе против однообразной симметричности композиционного членения (особенно — во Франции: Виктор Гюго и его группа). Строфа из четырех стихов встречается и в других вариациях: напр., последовательность чередующихся окончаний может быть иная (мужское, женское, мужское, женское), возможно употребление окончаний сплошных, в строфе могут объединяться стихи, различные по числу ударений, чередующиеся в известном порядке (напр., — сокращение последующих в каждом периоде, ср. в балладной строфе: 4 + 3, 4 + 3); встречается также иное расположение рифм в строфе: кроме *чередующихся* рифм (*ab, ab*) бывают рифмы *смежные* (*aa, bb*) или *опоясывающие* (*ab, ba*). Простейшая форма строфического членения — парные двустипия со смежными рифмами (*aa, bb, cc...*). Исторически эта форма — наиболее архаическая; но она же получила широкое распространение в эпоху классицизма, чуждавшую сложным строфическим конструкциям (во французской поэзии — двустипия александрийского стиха, в немецкой и русской — шести-стопного ямба, в английской — пяти-стопного). Увеличение размеров нормальной строфы возможно путем удвоения предыдущего или последующего члена в одном из периодов (напр., *ab, aab*) или в обоих (напр., т. н. „хвостатая строфа“ — *rimé coüé: aab, aab*, где последующий элемент *b* обыкновенно сокращен). Строфа может также строиться из трех и более периодов. Трехчленные строфы были широко распространены в средневековой лирике, в связи с традиционной для этой эпохи формой музыкальной композиции; при этом первые два периода („восходящая часть“ — *Aufgesang*) строились парал-

дельно и на одинаковые рифмы, третий период („нисходящая часть“, или „кода“—*Abgesang*) получал особое метрическое строение и нередко — новые рифмы (напр.: *ab | ab | acc*). Более сложные строфы получили распространение в европейских литературах из поэзии романских народов, преимущественно — средневековой (провансальской, итальянской, французской). Из них важнейшие — октавы, терцины, сонет. *Октава* состоит из четырех периодов (*ab | ab | ab | cc*); это — строфа итальянских рыцарских поэм, получившая особое распространение в эпоху Возрождения (Ариосто „Неистовый Роланд“, Тассо „Освобожденный Иерусалим“), в новейшее время, под влиянием итальянцев, — в комической поэме Байрона („Беппо“, „Дон Жуан“) и его подражателей (Альфред де Мюссе „Намуна“, Пушкин „Домик в Коломне“); от Гёте (посвящение к „Фаусту“ и др.) идет употребление этой строфы в элегических думах (Пушкин „Осень“). *Терцины* состоят из трехстиший, связанных цепным построением: средний стих каждого трехстишия объединяется с крайними стихами следующего (*aba | bcb | cdc | d...*); употребление терцин восходит к „Божественной Комедии“ Данте и его подражателям (ср. Пушкин „В начале жизни школу помню я...“). *Сонет* — однострочное стихотворение из 14 стихов, расположенных по принципу тройственного членения: первые 8 стихов (восходящая часть) распадаются на два четверостишия („катрены“), которые в каноническом сонете объединены одинаковыми опоясывающими рифмами (*abba | abba*); последние шесть стихов (нисходящая часть — два „терцета“) объединены в различной последовательности двумя или тремя рифмами; при этом в каноническом сонете метрическому членению должно всегда соответствовать смысловое (напр., I катрен — тема; II катрен — вторая тема, параллельная или контрастная; III часть, терцеты, — синтез). Сонет возникает в Италии в средние века; в эпоху Возрождения, в особенности — под влиянием Петрарки и его подражателей, он распространяется во Франции, в Англии и в других странах Европы; вторая эпоха увлечения сонетом наступает под влия-

нием романтизма и продолжается в течение XIX в. (ср. в Англии — Вордсворт, Китс, Россетти, во Франции — Эредиа и др.). Рядом с канонической формой встречаются также различные отклонения, главным образом — в рифмовке катренов (напр., в английском сонете Шекспира и Вордсворта, в некоторых сонетах Пушкина). Кроме перечисленных строгих строфических форм существуют более свободные формы композиционного объединения. Так, например, строфические *тирады* романтической поэмы („Руслан и Людмила“, „Кавказский пленник“ и другие русские байронические поэмы) объединяются т. н. *вольными рифмами*, т. е. рифмами смежными, чередующимися, опоясывающими — двойными и тройными — в переменной последовательности, причем единственным обязательным законом является чередование окончаний (женск. и мужск.). В т. н. „вольных стихах“ (или „вольных ямбах“) мы имеем разноstopные ямбы с вольными рифмами; эта форма встречается в комических жанрах, напр., в баснях (ср. „Басни“ Крылова), стихотворной комедии („Горе от ума“ Грибоедова), шутиливой стихотворной повести („Душенька“ Богдановича). Стихи без рифмы называются *белыми*; за немногими исключениями такие стихи лишены каких бы то ни было признаков строфического членения и распадаются, по смысловым и синтаксическим основаниям, на тирады различной длины. Наиболее употребительная в русской поэзии форма белого стиха — пятиstopный ямб стихотворной драмы (напр., Пушкин, Ал. Толстой) — восходит к английским и немецким образцам (Шекспир и его современники, Шиллер и Гете). Той же метрической формой пользуется Мильтон в поэмах „Потерянный Рай“ и „Возвращенный Рай“, и через него она получает распространение в описательной и дидактической поэзии XVIII в. (Томсон „Времена года“, Юнг „Ночные думы“). Т. н. „свободные стихи“, кроме отсутствия рифмы, характеризуются чередованием стихов различной длины; т. к. свободные стихи обычно строятся по принципу чисто тоническому (переменное число неударных между ударениями), то в них ослаблены важнейшие при-

знаки нормальной метрической организованности; зато существенную организационную роль обычно приобретают вторичные признаки стиховой композиции (синтаксическое членение, в форме параллелизма и повторений). Не имеют рифмы также переводы и подражания античным образцам (гекзаметры в эпосе, лирические размеры). Лирические строфы древних (строфа сапфическая, алкеева и др.) объединялись, как повторяющееся в определенном порядке сочетание различных по своему строению стихов.

Рифма, как прием строфической композиции, получила распространение в европейской поэзии, начиная с средних веков. Рифмой, в широком смысле, называется всякий звуковой повтор, несущий организующую функцию в метрической композиции стихотворения. Фактически наиболее распространенный тип рифмы в европейских языках — конечная рифма, в которой совпадают окончания стиха, т. е. все звуки, начиная с последнего ударного (т. н. *точная рифма*: мужск. — друг: круг; женск. — надо: стадо; дактилическая — единственный: таинственный). Точная рифма, однако, лишь частный случай в истории рифмы, и может быть, с теоретической точки зрения, разбита на следующие составные элементы: 1. тождество стиховых окончаний (по числу слогов и по расположению ударения); 2. тождество гласных (ударных и заударных); 3. повторение согласных (в одинаковом порядке). Поэтому возможны и действительно встречаются рифмы с отклонениями в каком-нибудь из указанных элементов: 1. *ассонансы* (одинаковые гласные, отклонения в согласных) — гром: стон, пепел: светел; 2. *консонансы* (различные ударные гласные при одинаковых согласных) — розах: ризах, ждут: лед; 3. *рифмы неровносложные* (с пропуском или отсечением слога) — нагло: на-голо, Ковно: нашинковано, границ: парину; 4. *рифмы неравноударные* — почки: форточки. Возможны, напротив, такие рифмы, в которых совпадающие элементы захватывают предударный („опорный“) согласный — *богатые рифмы* (края: рая, чертах: мечтах), или даже предударный гласный — *любимые рифмы* (обеда: победа). Исторически

точная рифма возникла из рифмы эмбриональной (ассонанса и консонанса) путем сложного процесса отбора и канонизации более точных созвучий. Напр., ассонансами пользовался в средние века старо-французский героический эпос (*chansons de gestes*); до сих пор испанские народные баллады (т. н. „романсы“) употребляют форму строфической тирады, объединенной проходящим сквозь всю тираду ассонансом. Вообще народная поэзия (французская, немецкая, английская) сохранила более свободные приемы рифмовки, влияя в этом направлении от времени до времени на поэзию книжную (напр., в эпоху романтизма). Старинная русская народная поэзия (напр., былины) знает рифму только эмбриональную (неточную и необязательную), как следствие синтаксического параллелизма (любимый: зверинный, натягивал: накладывал, прохаживал: проезживал); в новой песне и, в особенности, в частушке точная рифма возникает под влиянием городской поэзии. С другой стороны, новейшие стадии развития рифмы в литературах западной и русской (Блок, Маяковский и др.) показали возможность разрушения привычных созвучий ради художественно-рассчитанных диссонансов (деканонизация точной рифмы), и такие же явления встречались уже прежде в процессе эволюции стиховых форм (напр., у Державина). Колеблется и самое понятие точности рифмы, в зависимости от исторических условий: точная рифма почти всегда является понятием *узким*, установленным литературной традицией, допускающей большие или меньшие отклонения в мелочах (напр., в неударном вокализме; ср. в русской поэзии рифмы с отсеченным *й* — красный: прекрасны, синий: пустыни). Существенную роль в такой *приблизительной* рифме играет орфография. Хотя рифма существует для слуха, а не для глаза, так что с этой точки зрения слова, произносящиеся одинаково, но написанные различно, являются акустически точными рифмами (напр., надо: стада, глас: вас, рад: взгляд), однако фактически различие написания нередко скрывает сходство произношения, или, напротив, сходство напи-

сания может затемнять небольшие различия произношения. Так, во французской поэзии запрещаются некоторые сочетания, звучащие одинаково, но написанные различно (напр., рифмы на различные „немые“ согласные — sang: innocent: persan); в английской поэзии, напротив, широко употребительны рифмы, которые в написании одинаковы, но в произношении имеют различные ударные гласные (floods: woods, stone: one). Русская поэзия XVIII в. требует безусловной точности не только фонетической, но нередко и графической (запрещаются, напр., сочетания заударного — о: — а, которые в произношении звучат одинаково — отрада: стадо). Эта традиция еще очень сильна у Пушкина; начиная с 30-х годов на всем протяжении XIX в. происходит процесс все более свободной рифмовки, при чем, с устраниением орфографической точности, получают постепенно распространение и фонетические отклонения все более значительные, по преимуществу — в области неударного вокализма (напр., плиты: позабытых, воду: свободы). К этому движению примыкает в новейшее время развитие неточной рифмы в эпоху символизма (Брюсов, Блок — по преимуществу ассонансы) и футуризма (Маяковский — рифмы неравносложные и неравноударные, особенно — составные).

Кроме основных организующих признаков метрической структуры стихотворения, наука о стихе изучает также вторичные признаки ритмической организованности стихотворной речи, возникающие как следствие ее метрической композиции и не имеющие постоянного и обязательного значения. Так, в новейшее время предметом особого внимания сделался вопрос о *словесной инструментовке*, т.-е. о закономерностях качественного чередования звуков. Нередко в стихе под ударением повторяются одинаковые гласные („гармония гласных“): Отрадой *г*ладостной *вош*ла...; Вековую *о*сосу я *к*рушу и *пою*...; или в двух соседних стихах гласные расположены одинаково: Она *о*тдалась без *у*прека | она *ц*еловала без *о*лов (а — а — о). Или могут повторяться одинаковые согласные, что особенно заметно перед

ударением или в начале слова („аллитерация“: Вечер. Взморье. Вздохи ветра... Шипенье *п*енистых *б*окалов и *п*ушпа *п*ламень *г*олубой...). Различные комбинации повторяющихся согласных и гласных играют у разных поэтов различную роль, в зависимости от большей или меньшей установки данного поэта на элемент звучанья (ср., напр., звучную инструментовку Бальмонта). При этом может возникнуть вопрос о роли звуковых повторов, как элемента изобразительности („звуко-подражание“) или эмоциональной выразительности (вопрос об эмоциональном значении звуков, выдвинутый с особенной настойчивостью романтиками и символистами; ср. Бальмонт „Поэзия как волшебство“, 1916; А. Белый „Жезл Аарона“, в сборнике „Скифы“, 1917, I). Из комбинации звуковых повторов, приобретающих в стихе постоянную организующую функцию, возникает рифма, как прием метрической композиции. Древне-германский аллитерационный стих пользуется, как организующим средством, аллитерацией опорных согласных ударного слога в определенных местах стиха.

Вторичным признаком ритмической организации является также *ритмико-синтаксический параллелизм*, т.-е. одинаковая последовательность аналогичных ритмических и синтаксических элементов; ср. внутри стиха: Хочу быть дерзким, хочу быть смелым... В час незабвенный, в час печальный... О доблестях, о подвигах, о славе...; в соседних стихах: Я зажигаюсь и горю | Я порываюсь и парю... Последняя форма параллелизма, связанная с повторением, может играть существенную роль в композиции целого стихотворения; например, повторение определенной группы в начале каждой строфы — *анафора* („единоначатие“): Я пришел к тебе с приветом, Рассказать, что солнце встало... Рассказать, что... Рассказать, что...; или повторение в конце каждой строфы — *концовка* (*припев* народной песни); или повторение, объединяющее одинаковой группой слов, стихов или целой повторяющейся строфой начало и конец стихотворения — *кольцо* (ср. у Пушкина стих. „Не пой, красавица,

при мне..."). В последних примерах постоянное повторение становится уже признаком метрической организации. Отсюда — особые строфы с каноническими повторениями: напр., *триолет* (строфа из 8 стихов, расположенные рифм *abaa, abab*, при чем ст. 1 = 4 = 7, 2 = 8) или *рондо* (15 стихов: *aabba, abba, aabbaa*, где *x* повторяет начало первого стиха и остается без рифмы). Значение синтаксического параллелизма и повторения становится особенно заметным в свободном стихе и в ритмической прозе, где эти вторичные элементы выдвигаются взамен отсутствующих признаков строфической композиции, маркируя ритм соотносённых в синтаксическом отношении элементов.

В новейшее время, как существенный элемент звуковой формы стиха, была выдвинута *мелодика*. Согласно исследованию Э. Сиверса, мелодический рисунок каждого стихотворения, осуществляемый в чтении, имеет вполне объективный и общеобязательный характер, несмотря на то, что в декламации (в противоположность пению) мы пользуемся скользящими тонами и неопределёнными интервалами (повышение — понижение). В работах Б. М. Эйхенбаума сделана попытка установить связь между синтаксической композицией стихотворения и мелодикой, при чем для лирики устанавливаются три разных мелодических стиля — говорной, напевный и декламационный.

Инструментовка, ритмико-синтаксические фигуры, движение мелодии, как вторичные признаки ритмической организации, одинаково относятся к области *ритма* в широком смысле, в то время как в узком смысле к ритму относятся только чередование сильных и слабых слогов.

Библиография. В. Жирмунский, „Введение в метрику“, 1925 (сравнительная метрика; с библиограф.). — Б. Томашевский, „Теория литературы“, 1925 (с библи.). — Б. Томашевский, „Русское С.“, 1923. — Н. Шугаповский, „Теория и практика поэтического творчества“, 1914. Немецкая метрика: J. Minot, „Neuhochdeutsche Metrik“, 1902. — Fr. Sagan, „Deutsche Verslehre“, 1907. Английская метрика: G. Saintsbury, „A history of english prosody“, vl. I—III, 1908-1913. — J. Schipper, „Neuenglische Metrik“, Bd. I—II, 1898. Французская метрика: M. Grammont, „Le vers français“, 1913. — A. d. Tobler, „Vom französischen Versbau alter und neuer Zeit“, 1903. — По специальным вопросам.

Рифма: В. Жирмунский, „Рифма, ее история и теория“, 1923. Строфика: В. Жирмунский, „Композиция лирических стихотворений“. Мелодика: E. d. Sievers, „Rhythmisch-melodische Studien“, 1912. — Б. Эйхенбаум, „Мелодика стиха“, 1922. В. Жирмунский.

Стоа (греч. *στόα*, *στοά*), то же, что у римлян *портик* (см.); ср. *стоики*.

Стобей, Иоанн, из Стоби (Македония), составил ок. 500 г. н. э. для своего сына Септимия философский сборник из более чем 500 греч. поэтов и прозаиков, благодаря которому только и дошли до нас фрагменты многих утраченных произведений. Сборник первоначально назывался „*Anthologion*“, а позднее, в средние века, делилось обычно на две части: „*Eschgae physicae et ethicae*“ и „*Florilegium*“.

Стоглав, или „*Стоглавник*“, сборник, содержащий описание деяний и постановления собора 1551 г., созванного Иваном Грозным.

Подлинный акт „соборного уложения“ до нас не дошел, мы располагаем лишь ценным рядом списков сборников, являющихся систематической выборкой „выборничкам“ постановлений и материалов, извлеченных из подлинного „уложения“. Извлечения эти, по видимому, сделаны духовными лицами для руководства в делах церковного управления и соответственных справок. Отсюда, с одной стороны, разнообразие редакций отдельных списков, с другой — подбор самого материала, т. е. постановлений, касающихся почти исключительно церковных вопросов, хотя программа самого собора далеко не исчерпывалась только этими последними. Обычно различают три редакции списков С.: пространную, среднюю и краткую (XVI в.). Все эти редакции имеют в основе своей один общий текст, придерживавшийся деления на 100 глав (по примеру Царского Судебника 1550 г.), откуда произошло и самое название памятника, а также и собора, — и отличаются односторонностью своего состава. Отмеченный характер С. дал повод некоторым исследователям не только отрицать подлинность и всякое официальное юридическое значение памятника, но даже существование самого собора, а след. и каких-либо его „постановлений“. Впрочем, подобного рода крайние взгляды и теории напши должны оценку в новейшей исторической литературе. Стоглавый сбор есть несомненно исторический факт, несомненно также и его официальное значение. Последующие историч. документы правительственного характера подтверждают законную и обязательную силу постановлений собора, а на основании московского собора 1667 г. последовала торжественная официальная отмена постановлений С.: „и что писано о знамении честного креста, сиречь о сложении двоих перстов, и о сугубой аллилуйи, и о прочем, что писано нерассудно, простотою и невежеством в книге С.... тую неправедную и безрассудную клятву Макареву и того собора разрешаем и разрушаем, и той собор не в собор и клятву не в клятву и ни во что не вменяем, яко же и не бысть, вane же той Макарий митрополит и все о нем мудрствоваша невежеством своим безрассудно“. Так совершилось формальное аннулирование соборных постановлений 1551 г., благодаря которому С. приобрел особое значение в глазах старообрядцев (см.). С. превратился как бы в библию русских раскольников.

Но значение собора 1551 г. было значительно шире. И по своему составу, и по программе он представлял явление более сложное. Правда, собор оказался первой наиболее яркой демонстрацией