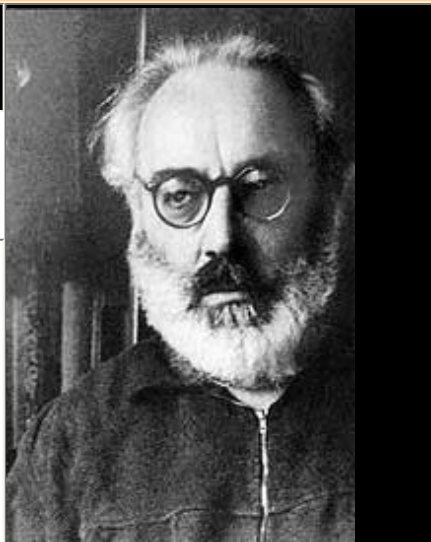


Г. А. Шенгели

ТЕХНИКА СТИХА

М.: Гослитиздат, 1960. – 312 с.



[Poetica](#)

М.Л. Гаспаров. Георгий Шенгели, ученый поэт // Арион, № 4, 1997.

Оглавление

От редактора (Л.И. Тимофеев)	3
От автора	7

Глава первая. Общие сведения о стихе ([PDF - 1,09 Мб](#))

Глава вторая. Описание размеров ([PDF - 4,94 Мб](#))

Глава третья. Леймический (паузный) стих ([PDF - 1,96 Мб](#))

Глава четвертая. Звуковая организация стиха ([PDF - 1,06 Мб](#)) [HTML - 220 Кб](#)

Глава пятая. Строфика ([PDF - 1,52 Мб](#))

ОТ РЕДАКТОРА

Георгий Аркадьевич Шенгели (1894—1956) внес большой вклад в развитие русской поэтической культуры. Советскому читателю он известен как поэт, как автор переводов произведений Байрона, Гюго, Верхарна. Много и плодотворно трудился Г.А. Шенгели в области изучения русского стихосложения. Более сорока лет назад, в 1916 году, написал он свою первую стиховедческую работу — «Два памятника», вышедшую в 1918 году. С тех пор с увлеченностью исследователя он постоянно возвращался к проблемам русского стихосложения.

Поэт, переводчик, филолог, он располагал богатыми и разнообразными данными для изучения стиха. Широкая историко-литературная эрудиция и теоретический кругозор органически сочетались у Г.А. Шенгели с богатым внутренним чувством стихотворной формы, с умением экспериментально подходить к стиху. Стихосложению посвящена и последняя, не завершенная им книга — «Техника стиха», над которой Г. А. Шенгели работал до последних дней своей жизни.

Принципиальной особенностью подхода Г.А. Шенгели к решению вопросов стиховедения было постоянное стремление уловить языковую основу развития стихотворных форм, соотнести закономерности этого развития с общеязыковыми законами. Эта центральная стиховедческая проблема, проблема взаимоотношения языка и стиха, чрезвычайно важна для научного изучения стиха.

Однако зачастую эта тема остается вне поля зрения не только литературоведов, но и лингвистов. Во многих книгах, анализирующих язык и стиль того или иного писателя, стих совершенно не включается в поле зрения исследователя и, таким образом, молчаливо трактуется как нечто не имеющее значения ни для понимания языка, ни для понимания стиля поэта. Даже в работах, имеющих общетеоретический характер, — например, в книгах А.И. Ефимова «Об изучении языка художественных произведений» (1952) и «Стилистика художественной речи» (1957) — не затрагивается вопрос об особенностях поэтической речи, и стих оказывается и вне языка, и вне стилистики художественной речи.

Между тем стих представляет собой особый тип речи, своеобразную выразительную систему, по-своему использующую самые различные языковые элементы и образующую новое и самостоятельно стилистически функционирующее языковое целое, подлежащее, в частности, и лингвистическому изучению. Стихотворный язык ни в какой мере не сводится только к ритмической его организации, на которую чаще всего указывают. Слово в стихе звучит иначе, чем в других типах речи, и играет значительно более самостоятельную роль. Стихотворные паузы представляют собой резко усиленные в своем качестве словоразделы внутри стихотворной строки и в конце ее. Несравнима с другими типами речи и звуковая организация стиха. Об этом свидетельствует не только рифма, но и вообще особая роль звука в стихе, его влияние и на интонацию стиха, и на его лексику. В стихах Пушкина:

О чем, прозаик, ты хлопочешь?
 Давай мне мысль, какую хочешь:
 Ее с конца я заострю,
 Летучей рифмой оперю,
 Вложу на тетиву тугую,
 Послушный лук согну в дугу,
 А там пошлю наудалую,
 И горе нашему врагу! —

нельзя не почувствовать, что звук «у», повторяющийся с такой подчеркнутостью, не мог, очевидно, не влиять на самый отбор слов, на характер словосочетаний. Звуковая организация речи явно имеет здесь определенное стилистическое значение.

Своеобразное явление представляет собой и интонационная структура стиха, непосредственно связанная с синтаксической его структурой. Таким образом, стилистические закономерности стиха не могут быть ничем иным, как проекцией в эту своеобразную область общих языковых закономерностей.

В книге Г.А. Шенгели «Техника стиха» собран весьма богатый материал для обоснования этого положения. Простейшим примером может служить анализируемая им распространенность в русском стихе четырехстопного ямба. В конечном счете она определяется тем, что этот размер является наиболее емким по отношению к словарному составу русского языка, то есть с наибольшей легкостью вмещает в себя слова

с различным количеством слогов и дает возможность гибкой их синтаксической и строфической организации. Для работ Г.А. Шенгели, в особенности для его «Трактата о русском стихе» (2-е изд., 1923) и настоящего издания «Техники стиха» (которое существенно переработано по сравнению с изданием 1940 года), характерно также продуманное и настойчивое соотнесение встречаемости тех или иных стиховых форм с общими нормами языка. Большое количество содержащихся в книге подсчетов и таблиц такого рода чрезвычайно полезно для понимания тех возможностей, которые самый строй языка дает для большего или меньшего развития тех или иных особенностей стиха. Невнимание к этой стороне вопроса во многом ограничило, например, значение обширной работы о силлабизме польского стиха («Poetyka. Wersyfikacja — Syllabism», т. III, Wrocław, 1956). Богато насыщенное фактами, исторически прослеживающее развитие всех силлабических размеров, это исследование вместе с тем почти не соотносит их с фактами языка, в частности, со встречаемостью в польском языке слов различного слогового состава.

В последние годы своей жизни Г.А. Шенгели много времени уделил обоснованию просодии русского стиха применительно к нормам речевой акустики. Он много работал над звукозаписью и тщательной математической обработкой полученных им данных, стремясь определить длительности звуков речи, пауз и т. д. Правда, собранные им материалы не были в достаточной степени завершены и обоснованы. Но самая попытка изучения стиха при помощи современных приборов звукозаписи является чрезвычайно плодотворной, и остается только пожалеть, что намеченное большое теоретическое исследование в этой области Г.А. Шенгели не удалось осуществить.

Настоящее издание «Техники стиха» ставит перед собой две задачи. С одной стороны, книга предназначена для прочного закрепления основного круга знаний, необходимых для изучения стиха. Внимательно ознакомившись с нею, можно получить ясное представление об основных особенностях стихотворной формы в ее соотношении с общезыковыми нормами, выработать умение четко определять конкретные особенности индивидуального стихотворного ритма. В этом отношении книга рассчитана на самого широкого читателя, интересующегося стихом, на учителя-словесника, студента, аспиранта.

Многое даст она и начинающему поэту, стремящемуся в совершенстве овладеть поэтическим мастерством. «Технике стиха,— писал Валерий Брюсов, — можно и должно учиться. Талант поэта, истинное золото поэзии может сквозить и в грубых неуклюжих стихах — такие примеры известны, но вполне выразить свое дарование, в полноте высказать свою душу поэта — может лишь тот, кто в совершенстве владеет техникой своего искусства»¹. Представление о богатстве и разнообразии стихотворных форм поможет развить ритмический слух, научит критически относиться к самому себе, замечать в стихотворении слабые, невыразительные строки.

С другой стороны, работа Г.А. Шенгели, являющаяся итогом многолетнего изучения стиха, окажется интересной и для специалиста, так как многое в его книге подмечено внимательным глазом исследователя. Особенно примечательны в этом отношении его наблюдения над ритмической инерцией, над строфой как ритмическим единством. На большом фактическом материале Г.А. Шенгели показывает необходимость анализа стихотворной строки в ее соотнесенности с окружающими строками, рассматривая движение стихотворной интонации в ее целостности. Эти явления нигде в соответствующей литературе прежде не рассматривались в таком плане.

Следует, однако, отметить, что в стиховедении еще очень много спорного, неустоявшегося, и это не могло не отразиться на книге Г.А. Шенгели. Читатель встретится в ней с положениями, которые находят в стиховедческой литературе различную трактовку (например, леймический стих). Иногда чрезмерное внимание уделяется в книге описанию и классификации различных стихотворных размеров.

Неоднократно подчеркивая обусловленность стихотворных форм идейно-художественным содержанием, Г.А. Шенгели лишь в самой общей форме касается этой важной стороны рассмотрения стихотворных произведений. И это существенно ограничивает значение его работы.

При подготовке рукописи к печати были произведены редакционные и терминологические уточнения. Вместе с тем пришлось пойти на значительные сокращения в тех случаях, когда текст не был окончательно завершен для включения его в книгу. Многие стихотворные примеры в книге (особенно в анализах осложненных форм и в показе дефектных конструкций) составлены автором искусственно. В этих случаях авторство не указывается. Иногда Г.А. Шенгели не сохраняет строфического строения анализируемых текстов».

Л.И. Тимофеев

¹ Валерий Брюсов, Опыты..., М. «Геликон», 1918, стр. 7—8.

ОТ АВТОРА

Хотя эта книга коренным образом переработана и расширена по сравнению с предыдущим изданием, здесь я повторю то, что сказано в предисловии к прежним ее изданиям: задача книги чисто практическая — помочь начинающему поэту, молодому литературоведу или педагогу-словеснику овладеть основами стихосложения. Этим предопределены и структура книги, и анализ, и формулировки, порою, в целях большей доходчивости, упрощенные.

Изучив эту книгу, можно вплотную подойти к усвоению чисто научных работ по истории и теории стиха.

Специфическое орудие, которым пользуется поэзия, осуществляя свои изобразительные задачи, есть стих, реализующий в слове, в живом потоке осмысленной речи законы ритма. Стих — мощное орудие идейной, эмоциональной и смысловой выразительности, и поэт должен владеть им с виртуозностью. Только слыша и чувствуя стих в его тончайшей пульсации, можно достигнуть высокого уровня поэтической выразительности.

Белинский назвал «Онегина» энциклопедией русской жизни. Но объем «Онегина» в пересчете на прозу — 3½ печатных листа, то есть объем маленькой повестушки. И только теми средствами выразительности, которыми располагает стих, можно было дать в этом объеме энциклопедию.

Можно ли все сказанное стихами выразить прозой?

Сравним:

«Нет, Онегин, для меня мало привлекательны и окружающая меня роскошь, и внешний блеск надоевшего мне быта, и те успехи, которых я достигла среди шумной светской жизни, и мой дом, пользующийся в свете популярностью, и мои балы и приемы...» (81 слог) и:

А мне, Онегин, пышность эта,
Постылой жизни мишура,
Мои успехи в вихре света,
Мой модный дом и вечера,
Что в них?.. (36 слогов)

Прозой сказано «то же», что стихами, но разве действительно то же? Передан лишь обнаженный смысл, но исчезла эмоция, исчезли сжатость и энергия слова, покоряющая взволнованность интонации, а также звуковая орнаментика, звуковые повторы, которыми перекликаются слова, напоминая друг о друге и благодаря этому резче и глубже вступая в сферу сознания.

Мне возразят: в прозаическом пересказе дана иная лексика, даны не те слова. Хорошо, сделаем другой

пересказ, дадим «те» слова:

«Что мне, Онегин, в этой пышности, в мишуре постылой жизни, в моих вечерах, в моем модном доме и в моих успехах в вихре света?»

Сходства здесь, может быть, и больше, но все-таки решительно «не то». Выветрено все психологическое напряжение, исчез ритм и связанная с ним интонация, благодаря чему утратилась особая, им присущая, впечатляющая сила, заглохли звуковые повторы, не поддерживаемые ритменной волной.

Из этих примеров с полной наглядностью вырисовывается изобразительная роль стиха.

Весьма часто спрашивают: кем же созданы технические правила стиха? в какой мере они обязательны? разве каждый новый крупный поэт не разрушает старое, не диктует свою поэтику и свою метрику?

Попробуем разобраться в этом.

Прежде всего надо усвоить, что никаких стиховых «правил» в виде внешних, кем-то установленных норм нет.

Есть определенные объективные условия построения поэтической речи и, в частности, стиха, и эти условия вступают в сложное взаимодействие с субъективными устремлениями творческой мысли.

Поэзия пользуется языком, живой речью, и законы этой речи не могут быть обойдены. В каждом поэтическом произведении, каково бы оно ни было и о чем бы ни говорило, приходится склонять и спрягать, согласовывать между собой члены предложения и пр. — и все это «по правилам». Поэт может говорить в стихах более плавно и более отрывисто, может строить фразу более стройно и более запутанно, но он не может не согласовывать определение и определяемое или подлежащее и сказуемое.

Создаваемые им речевые формы в то же время являются и стиховыми фактурами, и, наоборот, любая стиховая фактура есть речевая форма; изменение одной влияет на другую. Поэт может сказать: «На берегу стою один», или «Стою на берегу один», или «Один стою на берегу». Эти три речевые построения, неодинаковые по синтаксическому строю, вполне тождественны по смыслу. Но в стиховом отношении все эти три конструкции — различные вариации одного и того же размера, и поэту не все равно, которую избрать. Выбор будет зависеть от ритмоконтекста, от предшествующей и последующей ритменной «волны», от удельного веса данной фразы в ряду других: быть может, ее надо выделить, быть может, притушевать. Вдобавок третья конструкция требует иной рифмы, чем первые две, и, значит, что-то предопределяет в дальнейшем. Но вот поэт желает сказать то же, но не в настоящем времени, а в прошедшем. Он уже не может просто переменить «стою» на «стоял»: «На берегу стоял один», так как глагол не выражает здесь категорию лица: неизвестно — я, ты или он стоял. Приходится строить фразу иначе, например: «Стоял один на берегу я», — то есть уже дать женское окончание вместо мужского и вызвать другую рифму; или приходится архаизировать лексику: «Один на бреге я стоял», — что стилистически далеко не безразлично и в современных стихах дает ощущение резкого лексического сбоя, и т. п. В итоге многое перестраивается. Так речь и ее нормы влияют на стих и обратно.

Возьмем другую сферу. Поэт хочет писать одним из «пентонов» (пятидольные размеры), — потому ли, что ему нравится их звучание, потому ли, что он хочет «блеснуть оригинальностью», потому ли, что первые же нужные ему слова сами сложились в пентон; он пишет:

Приближаются разгромленные броненосцы,
Развороченные снарядами крейсера...

При известной изобретательности и настойчивости он напишет этим размером стихотворение, даже два-три. Но уже сколько-нибудь обширную поэму он написать пентоном не сможет: в пентоне один ударный слог приходится на четыре безударных, а в русском языке в среднем один ударный слог приходится на два безударных, то есть ударения идут гораздо гуще, что было отмечено еще Чернышевским сто лет назад в рецензии на анненковское издание Пушкина. Точнее, отношение числа ударных слогов к числу безударных составляет 1 : 1,80. Слов, удовлетворяющих условиям пентона, в языке слишком мало; поэт, пишущий пентоном,

скован: громадное количество слов, нужных ему по смыслу, в стих «не ложится», и, значит, выразить свою мысль с достаточной свободой и четкостью поэт не может. Поэтому пентоны не привились и не привьются в русской поэзии.

Так язык обуславливает употребительность и неупотребительность стиховых фактур, большую или меньшую их встречаемость.

Возьмем другой момент. Вот перед нами четырехстопный ямб — тот размер, которым написаны «Евгений Онегин», «Демон», «Возмездие» и множество других поэм и лирических стихотворений. Это гибкий и емкий размер, осваивающий слова самых различных типов по числу слогов и по месту ударения. В речи слова промежыены мгновенными паузами, «словоразделами»; в каждой строке словоразделов несколько:

Печальный /демон,/ дух изгнания...

(Лермонтов.) и стоять они могут после любого слога. Посмотрим, например, как часто в четырехстопном ямбе словораздел этот стоит после шестого, скажем, слога. Вот цифры (у каждого поэта изучено 1000 строк лирики):

Пушкин	497
Фет	479
Бунин	438
Брюсов	444
Блок	444

Цифры чрезвычайно близки; Блок и Брюсов совпадают совершенно. Не может быть сомнения, что никто из этих поэтов и не помышлял о том, чтобы «ставить» или «не ставить» словораздел после шестого слога, но некий закон, помимо их сознания и воли, проявился и дал приведенные показатели. Здесь не место анализировать уловленную закономерность, но можно утверждать, что в иных случаях уже природа стиха диктует нечто слову.

Посмотрим для сравнения на словораздел после седьмого слога. У тех же поэтов на том же материале мы находим такие цифры:

Пушкин	189
Фет	195
Бунин	263
Брюсов	333
Блок	256

Видно, во-первых, что этот словораздел встречается значительно реже (всего 1236 раз против 2302), и, во-вторых, что колебания цифр несравненно резче. Очевидно, роль этого словораздела в звучании стиха иная. Но, давая пестрые цифры встречаемости, этот словораздел неожиданно являет другую закономерность. Посмотрим, как он располагается в четверостишии по строчкам — первой, второй, третьей, четвертой:

Строки		1	2	3	4	Всего
Пушкин		50	50	40	49	189
Фет		60	40	59	36	195

Бунин		83	58	68	54	263
Брюсов		97	67	95	74	333
Блок		91	46	74	45	256
Всего		381	261	336	258	1236

Мы видим, что у всех, за исключением Пушкина, этот словораздел чаще возникает в первой и третьей строках и реже во второй и четвертой. Суммарно в нечетных строках этот словораздел дан в 717 случаях, а в четных в 519 случаях. Опять намечается какая-то закономерность, проявляющаяся неведомо для самих поэтов.

Таким образом, «правил» не вырабатывал и тем более не придумывал никто. Они проистекают из норм языка, из норм мышления, из математических и психофизиологических норм ритма в их сложном взаимодействии друг с другом и с тем содержанием—идейным, предметным и эмоциональным,— которое стремились воплотить поэты, движимые, в свою очередь, бесчисленным количеством факторов, от узколичных до широкоисторических.

Крупный талант, принося новое и богатое содержание, естественно меняет общестилевую «сумму» и ее частности, в том числе стих. В этой сфере есть свои «реформы» и свои «революции», свое поступательное и попятное движение, есть своя «спираль».

Теория стиха — это обобщенная практика; техника — приложение выводов теории к новой практике.

Поскольку перед нами огромное творческое богатство, оставленное гениальными поэтами, постольку, очевидно, именно в их творениях надо искать «норм» и «правил», ни на минуту не забывая, однако, относительной природы этих норм.

Изучать технику приходится, конечно, «с азов». Как ни соблазнительно взять сразу живое стихотворение и рассмотреть его до мельчайших подробностей, показать, как стиховая фактура в неразрывном единстве с содержанием — с мыслью, образом, чувством — гнется и переливается, подавая это содержание на своей упругой волне, но, к сожалению, следовать за таким разбором может лишь читатель, теоретически вооруженный: всякий другой изнеможет под тяжестью подробностей и сопоставлений, не говоря уже о трудностях терминологии.

Начинаю я, естественно, с «пушкинского» стиха, как наиболее разработанного теоретически и практически и дающего возможность объяснить на его фоне другие стиховые системы, бытовавшие и бытующие в русской поэзии.

Георгий Шенгели

1956

Poetica

2006. Ссылка на электронный оригинал желательна.

Глава первая
ОБЩИЕ СВЕДЕНИЯ О СТИХЕ

1. ПОНЯТИЕ О РИТМЕ

Общее понятие о ритме. Возьмем какой-либо протекающий во времени процесс, например, греблю (предполагая, что это гребля хорошая, равномерная, умелая). Процесс этот расчленен на отрезки — от гребка до гребка, и в каждом отрезке есть одни и те же два момента: занос весла, почти не требующий затраты силы, и проводка весла в воде, требующая значительной затраты силы. Весло попеременно — в воздухе и в воде; гребцы попеременно сгибаются и откидываются; мышцы их рук (и спины, конечно) попеременно ослабевают и напрягаются. Такой упорядоченный процесс, расчлененный на равнодлительные звенья, в каждом из которых сильный момент сменяется слабым или, наоборот, слабый сменяется сильным, называется **р и т м и ч е с к и м**, а сама упорядоченность моментов — **р и т м о м**.

Поскольку ритм в основной форме есть чередование во времени сильных и слабых моментов, постольку возможны разные его виды.

Простейший ритм — двудольный: в каждом отрезке процесса (в музыке такие отрезки называются **т á к т а м и**) имеются два момента (две **д о л и**), сильный и слабый, и они чередуются:

тá-та/тá-та/тá-та/тá-та...

Возможен ритм трехдольный — за одним сильным моментом следуют два слабых:

тá-та-та/тá-та-та/ тá-та-та/ тá-та-та...

Двудольный ритм — ритм ходьбы, гребли, косьбы и пр.

Трехдольный ритм свойствен, например, ковке: удар кувалдой, относ ее назад, замах и опять удар и т. д.

Возможны и более многодольные ритмы, но о них мы здесь говорить не будем.

Реализация ритма в речи осуществляется различными путями в зависимости от особенностей данного языка и тех или иных его ритмообразующих элементов. Отчетливые примеры такой ритмизации речи находим в пушкинском стихе (силлабо-тоническом стихосложении).

Стопа. Возьмем стихотворную строчку:

Буря мглою небо кроет...
(Пушкин.)

Напишем ее, отделяя слоги и обозначая ударные гласные крупной буквой:

бУ-ря мглО-ю нЕ-бо крО-ет.

В этой строке восемь слогов. Мы видим, что первый слог ее — ударный, второй — безударный, третий — ударный, четвертый — безударный, и так далее: каждый нечетный по порядку слог — ударный, каждый четный — безударный. Мы можем разбить все слоги этой строки на пары, идя от начала, и в каждой паре первый слог будет ударным, а второй безударным. Обозначая ударный слог черточкою (—), а безударный лежачею скобочкою (∪) и отделяя каждую группу слогов — в данном случае каждую пару — ко-сою черточкою (/), начертим следующую схему этой строки:

бУ-ря/мглО-ю / нЕ-бо / крО-ет.
— ∪ / — ∪ / — ∪ / — ∪

Ясно видно, что ударные и безударные слоги идут попеременно и что каждые два смежные ударные слога промежнены одним безударным. Перед нами д в у д о л ь н ы й р и т м.

Возьмем другую стихотворную строчку, разметим ее таким же способом и дадим ее схему:

вЫ-ры-та / зА-сту-пом / Я-ма глу-/-бО-ка-я.
(Никитин.)
— ∪ ∪ / — ∪ ∪ / — ∪ ∪ / — ∪ ∪

Мы видим, что в этой строчке слоги могут быть разбиты на тройки, и в каждой тройке ударным будет первый слог, а оба следующих — безударными. Мы видим, что ударные слоги и здесь размещены упорядоченно, но перемежаются уже не одним безударным слогом, как в первой строчке, а двумя. Перед нами т р е х д о л ь н ы й р и т м.

Кроме того, отметим (и это очень важно), что первые две группы вмещают каждая отдельное слово, а третья группа охватывает отдельное слово («яма») и один слог следующего слова («глу-»); четвертая же группа заполнена только частью последнего слова («-бокая»), его последними тремя слогами.

Разберем следующую строчку:

гла-гО-/-лом жгИ / серд-цА / лю-дЕй.
(Пушкин.)
∪ — / ∪ — / ∪ — / ∪ —

Она, как видим, тоже расчленяется на группы по два слога, но обратно тому, что мы видели в строчке «Буря мглою небо кроет»: ударение в каждой паре слогов ложится не на первый, а на второй слог; вместо группы — ∪ возникла группа ∪ —, противоположная по строю. Перед нами также двудольный ритм, но, как говорят музыканты, с «затактной долей», со слабой долей (здесь — с безударным слогом), предшествующей первой сильной доле. Схему этой строки мы могли бы написать так:

∪ / — ∪ / — ∪ / — ∪ / — (∪)

и получить схему строки «Буря мглою...», но с безударным слогом перед первой группой.

Вернувшись к первоначальной схеме, мы видим, что в этой строке первая группа заполнена лишь частью, лишь двумя первыми слогами слова «глаголом», а последний слог этого слова и слово «жги» составляют вторую группу; две последние группы вмещают каждая по целому слову.

Возьмем еще строчку:

и шу-мЯ / и кру-тЯсь / ко-ле-бА-/-ла ре-кА.
(Лермонтов.)
∪ ∪ — / ∪ ∪ — / ∪ ∪ — / ∪ ∪ —

Эта строка расчленяется на трехсложные группы, как и вышеприведенная «Вырыта заступом яма глубокая», но размещение ударных и безударных слогов здесь иное, обратное: ударным слогом оказывается не первый слог каждой группы, а последний; вместо группы — ∪ ∪ мы видим группу ∪ ∪ —. Перед нами также трехдольный ритм, но с двумя «затактными долями»; схему строки мы могли бы написать так:

∪ ∪ / — ∪ ∪ / — ∪ ∪ / — ∪ ∪ / — (∪ ∪)

и получить схему строки «Вырыта заступом...», но с двумя безударными слогами перед первой группой.

Мы видим (если взять первоначальную схему), что и здесь границы групп и границы слов не везде совпадают.

Рассмотрим такую строку:

го-рЯ-чим/ при-лИ-вом/ по сЕрд-цу /стре-мИт-ся.

(Фетт.)

— — — / — — — / — — — / — — —

Строка эта расчленяется также на трехсложные группы, но позиция ударения в каждой группе иная: не на первом и не на последнем слоге, как в рассмотренных строках, а на среднем; вместо групп — — — и — — — возникла группа — — —.

Перед нами опять трехдольный ритм, но с одною «затактою долей». Схему этой строки можно написать так:

— / — — — / — — — / — — — / — — — (—)

и получить схему строки «Вырыта заступом...», но с одним безударным слогом перед первой группой.

Такая группа слогов (в рассмотренных случаях двухсложная и трехсложная, а в иных случаях — четырехсложная, о чем дальше), в которой ударение занимает одно и то же место и которая повторяется на протяжении всей строки, называется с т о п о ю.

Виды стоп. Стопы в русском стихе бывают четырехсложные, трехсложные и двухсложные. Четырехсложные являются особым видоизменением двухсложных, и о них мы скажем в своем месте. Мыслимы и пятисложные стопы, в практику не вошедшие. Односложные стопы, очевидно, невозможны, так как стопа есть г р у п п а, а всякая группа предполагает по меньшей мере два элемента; впрочем, попытка располагать стихи в виде подбора односложных слов делалась, и об этом мы скажем также.

Трехсложные стопы. Если группа является трехсложной, то ударение в ней может занимать, очевидно, одно из трех мест: первый, второй или третий слог. Отсюда возникают три вида трехсложных стоп:

1) Д а к т и л ь

Схема — — —. Пример: з О л о т о, р О з о в ы й, к И н у л с я, п О д г о р у, м О ж н о л и, н Е з а ч е м.

2) А м ф и б р а х и й

Схема — — —. Пример: ж е л Е з о, з е л Е н ы й, м е т н У л с я, з а д Е л о, в о з ь м И к а, и в з Я л я.

3) А н а п е с т

Схема — — —. Пример: с е р е б р О, г о л у б О й, у б е ж А л, п е р е д н И м, з а г о р О й, и н е в з Я л.

Двухсложные стопы. Если группа является двухсложной, то ударение в ней может занимать, очевидно, либо первый слог, либо второй. Отсюда возникают два вида двухсложных стоп:

1) Х о р е й (или т р о х е й)

Схема — —. Пример: м О р е, с И н н и й, к И н у л, в О з л е, ш Е л я, т Ы л и, н А п о л.

2) Я м б

Схема — —. Пример: г о р А, к р у т О й, м е т н У л, в д а л И, я в з Я л, н е О н, з а ч т О.

Пять основных размеров. Эти пять видов стоп, три трехсложных и две двухсложных, создают пять основных размеров (у греков — метров) русского силлабо-тонического стиха, носящих те же названия: дактиль, амфибрахий, анапест, хорей и ямб¹.

Нетрудно видеть, что первая из рассмотренных нами строк («Буря мглою...») — хорей; вторая («Вырыта заступом...») — дактиль; третья («Глаголом жгил...») — ямб; четвертая («И шумя и крутась...») — анапест; пятая («Горчим приливом...») — амфибрахий.

Сочетание стоп. Каждая строка стихотворения содержит несколько стоп, от двух до восьми. Более длинные строки на практике почти никогда не встречаются, а если и встречаются, то бывают обычно удвоенными или утроенными более короткими строчками, то есть являются только графической, а не стиховой конструкцией. Горьковская «Песня о Соколе» написана двухстопными строчками, но напечатана «как проза», и неправильно было бы видеть в ее абзацах десяти-, двенадцати- или четырнадцатистопные стихи. Одностопные строки крайне редки и применяются лишь в соединении со строками более длинными.

В громадном большинстве случаев стихотворение пишется одним каким-либо размером: сплошь дактилем, сплошь хореем и т. п. (разделы больших стихотворений и поэмы иногда пишутся иным размером каждый). Смотря по тому, какой основной размер применен в данном стихотворении, и по тому, сколько стоп включают его строки, мы

¹ Названия эти заимствованы, по внешнему сходству схем, из древнегреческой метрики; там, где у нас стоит в схемах ударение, у греков стояла долгота.

получаем разные частные его виды: двухстопный хорей, двухстопный ямб, двухстопный дактиль и т. д.; трехстопный хорей, ямб, дактиль и т. д.; четырехстопный хорей, ямб и пр.; пятистопный и пр., — вплоть до восьмистопных.

В дальнейшем, чтобы избежать длиннот и повторений, мы будем обозначать размеры их первыми буквами Х — хорей, Я — ямб, Д — дактиль, АМ — амфибрахий, АН — анапест, а число стоп обозначать цифрой при данном инициале, поставленной как «показатель степени»; так, Я⁴ будет означать четырехстопный ямб, АМ³ — трехстопный амфибрахий и так далее.

Равностопные и разностопные стихи. Если число стоп во всех строках одинаково, то стих называется **равностопным**; если число стоп меняется, то стих именуется **разностопным**. Например, строки

прозрачные тУчи
сплывАлись в кУчи...

будут равностопными; размер их в данном случае мы назовем просто: двухстопный амфибрахий, АМ². Строчки же:

прозрачные тУчи
над дИкой печЕрской горОю
сплывАлись в кУчи
под зЫбью небЕс голуБОю...
(Фет.)

будут разностопными; размер их мы назовем: двух- и трехстопный амфибрахий, АМ²⁻³.

В данном примере стопность меняется упорядоченно: нечетные по порядку строки, первая и третья, — двухстопные; четные, вторая и четвертая, — трехстопные. И так во всем стихотворении.

Если же стопность меняется более разнообразно, так, что в стихотворении соединены строки трех и более видов по числу стоп, и порядок этих разностопных строк произволен, то стих называется **вольным**. Пример вольного стиха — басни Крылова, «Горе от ума» Грибоедова, где встречаются строчки от шестистопных, до одностопных (вольные стихи пишутся, как правило, ямбом).

Стопа и слово. Для того чтобы составить строку данного размера, например АМ², вовсе нет необходимости подбирать слова; в точности соответствующие схеме данной стопы. Строка АМ², составленная из таких слов, имела бы вид:

гРЕмЕли / фАнфАры

Если бы все строки были составлены только так, то есть только из трехсложных слов с ударением на втором слоге, то стих звучал бы слишком однообразно и монотонно и поэт был бы крайне стеснен в выборе слов, не имея возможности пользоваться словами других слогаударных типов, тем более что слова указанного типа составляют всего 13% речевой массы.

На самом деле нужно лишь, чтобы в строке данного АМ², в ее шести слогах, первое ударение ложилось бы на второй слог, а второе на пятый, что легко увидеть, взглядевшись в схему. Поэтому строка АМ² может быть построена так:

гРЕмЯт ба-/рабАны,

то есть состоять из двухсложного слова с ударением на втором слоге («гРЕмЯт») и из четырехсложного с ударением на третьем слоге («барабАны»); при этом первая стопа составлена из первого слова плюс один слог второго слова, а вторая — из остальных трех слогов второго слова.

Та же строка АМ² может быть построена и так:

гРЕмЯщи-/е трУбы,

то есть включать в себя четырехсложное слово с ударением на втором слоге («гРЕмЯщие») и двухсложное с ударением на первом слоге («трУбы»); первая стопа здесь будет состоять из первых трех слогов первого слова, а вторая — из его последнего слога плюс второе слово.

Наконец слоги, промежуточные между обоими ударными слогами, третий и четвертый, могут быть даны, один или оба, служебными, безударными словами, например:

приШЕл я / и вИжу.

Таковыми же про- и энклитиками¹ могут быть замещены и прочие безударные слоги строки, первый и шестой, — так что все шесть слогов могут быть заполнены шестью односложными словами, из которых лишь второе и пятое

¹ Служебные слова, примыкающие к самостоятельному слову, сливающиеся с ним и утрачивающие свое ударение, называются проклитиками, если они стоят перед господствующим словом (например, «тывзЯл»), и энклитиками, если стоят после него (например, «взЯлты»). А само явление примыкания с утратой ударения называется проклитизой или энклитизой. Слово со своими проклитиками и энклитиками называется фонетическим словом (например, «нехочУя», где самостоятельное слово «хочУ» подчинило себе проклитику «не» и энклитику «я»).

должны быть самостоятельными по смыслу и нести ударения; например:

и встАл я / и спЕл я.

Возьмем теперь строку Я³. Она может быть построена так:

вдалИ / помЕрк / закАт,

то есть состоять из трех двухсложных слов с ударением на втором слоге в каждом.

Но строку можно сложить и так:

далЕ-/кий мЕрк / закАт,

то есть в нее войдут трехсложное слово с ударением на втором слоге, односложное слово и двухсложное слово с ударением на втором слоге; первую стопу образуют первые два слога первого слова; вторую — его последний слог и второе, односложное, слово; третью — целиком третье слово.

Ту же строку можно построить и так:

закАт / далЕ-/кий мЕрк,

взяв те же слова в другом порядке; первая стопа заполнится двухсложным словом; вторая — первыми двумя слогами трехсложного слова; третья — последним слогом плюс односложное слово.

Наконец, заменив слово «закат» словом «запад», двухсложное двухсложным, но с ударением не на втором слоге, а на первом, можно построить строку так:

далЕ-/кий зА-/пад мЕрк,

где первую стопу заполняют два первых слога трехсложного слова, вторую — его последний слог плюс первый, ударный, слог двухсложного слова, третью — его последний, безударный, слог и односложное слово.

Если в первой конструкции каждое слово соответствовало стопе, то в последней ни одно слово не совпадает со стопой, и тем не менее размер остается тем же. Вдобавок любой безударный слог такой строки может быть дан служебным словом, не несущим ударения, например:

не врАг / ли шЕл / на нАс.

Таким образом, для сложения строки Я³ достаточно подобрать слова так, чтобы второй, четвертый и шестой слоги

несли ударения; распределение же безударных слогов будет зависеть от места ударений.

То же самое — соответственно — относится ко всякому другому размеру любой стопности.

Вкратце можно сформулировать: сл о в о р а з д е л ы располагаются между ударными слогами стоп свободно.

Эта многообразная словоемкость стихотворной строки, во-первых, предоставляет поэту значительную свободу в подборе слов, а во-вторых, открывает ему возможность многих художественных эффектов, связанных с «игрой» словесных границ.

Из рассмотренного следует также, что стопа есть только отвлеченная мера, только условный шаблон, который прикладывается к словам, так же как метровая линейка прикладывается к отрезку ткани, вовсе не совпадая непременно с границами ее узоров. Строка состоит из слов, а не из стоп, и применяемое нами выражение «в этой строке столько-то стоп» есть лишь удобная рабочая формула.

2. ОКОНЧАНИЯ

Клáuзула. Вслушаемся в строки Лермонтова:

По небу полуночи ангел летёл,
И тихую песню он пёл,
И месяц, и звезды, и тучи толпой
Внимали той песне святой.

Обратим внимание на то, что последние слоги всех строк — ударные; и так во всем стихотворении.

Возьмем другое лермонтовское стихотворение:

Есть речи — значенье
Темно иль ничтожно! —
Но им без волненья
Внимать невозможно.

Мы видим, что последние слоги всех строк — безударные, а ударными являются предпоследние слоги; и так во всем стихотворении.

Вот еще строки, тоже лермонтовские:

По синим волнам океана,
Лишь звезды блеснут в небесах,
Корабль одинокий несётся,
Несется на всех парусах.

Здесь в нечетных строках предпоследние слоги являются ударными, а последние безударными; в четных строках ударными являются последние слоги; и так во всем стихотворении, в каждом четверостишии.

Возьмем его же строки:

В минуту жизни трудную
Теснится ль в сердце грусть:
Одну молитву чудную
Твержу я наизусть.

Здесь четные строки кончаются ударным слогом, а в нечетных строках ударение стоит на третьем слоге от конца, последние же два их слога — безударные; и так во всем стихотворении.

Возьмем стихи Брюсова:

Итак, это — сон, моя маленькая,
Итак, это — сон, моя милая,
Двоим нам приснившийся сон.
Полоска засветится аленькая,
И греза вспорхнет среброкрылая,
Чтоб кануть в дневной небосклон.

В первых строках каждого трехстишия четвертый слог от конца является ударным, а три последних слога — безударными; во вторых строках каждого трехстишия ударение ложится на третий от конца слог, а два последних безударны; в третьих строках обоих трехстиший ударение падает на последний слог, и так во всем стихотворении.

Иначе говоря, в этих стихах — и почти без исключений во всей русской поэтической классике — осуществляется упорядоченное размещение ударений и безударных слогов в концах стихотворных строк. Они кончаются либо ударным слогом, либо одним безударным с предшествующим ударным, либо двумя безударными с предшествующим ударным (много реже), либо тремя безударными с предшествующим ударным (крайне редко), причем тот или иной тип окончания, или два типа, или — реже — три типа выдерживаются во всем стихотворении.

Такая устойчивая концовка строки называется к л а́-у з у л о й.

Она быстро схватывается слухом и помогает ограничить строку от строки, тем самым позволяя сопоставлять их строй и улавливать их стиховую «игру».

Общий строй клаузул (или о к о н ч а н и й) в данном стихотворении называется к а т а л ё к т и к о й.

Окончания, состоящие из одного ударного слога (...—), называются м у ж с к и м и; состоящие из ударного с одним безударным (...— ъ) — ж е н с к и м и; состоящие из ударного с двумя безударными (...— о о) — д а к т и л и ч е с к и м и (для всех размеров, а не для одного дактиля); состоящие из ударного с тремя (и больше) безударными (...— о о о ...) — г и п е р д а к т и л и ч е с к и м и.

В русской поэзии господствуют мужские и женские окончания, так как в живой русской речи слова, кончающиеся ударным слогом, составляют 41%, кончающиеся одним безударным слогом — 39%, кончающиеся двумя безударными слогами — всего 17%, кончающиеся тремя безударными слогами — менее 3%, а слова с четырьмя и более безударными слогами в конце — лишь дробь процента.

В других языках иначе: в английской поэзии, например, почти исключительно даются мужские окончания, ввиду громадного количества односложных слов; то же — в армянской и тюркской поэзии, но по другой причине: в этих языках ударение фиксировано на последнем слоге; по той же причине в итальянской и польской поэзии господствуют женские окончания, и т. д.

Вот в качестве технического образца стихотворение Брюсова, где попарно даны все возможные окончания, начиная от гипердактилических с шестью безударными слогами (— о о о о о о) и кончая мужскими:

Ветки, темным балдахином свѣшивающіеся,	}	6 безуд. сл.
Шумы речки, с дальней песней смѣшивающіеся,		
Звезды, в ясном небе слабо вздрагивающіе,	}	5 » »
Штамбы роз, свои цветы протягивающіе,		
Запах трав, что в сердце тайно вкрадывается,	}	4 » »
Теней свет, что странным знаком складывается,		
Вкруг луны живая дымка газовая,	}	3 » »
Рядом шепот, что поет, досказывая,		
Клятвы, днем глубоко затаѣнные,	}	2 » »
И еще, еще глаза влюбленные,		

Блеск зрачков при лунном свете белом,
Дрожь ресниц в движении несмелом,
Алость губ, не отскользнувших прочь,
Милых, близких, жданных... Это — нóчы!

} 1 » »
} 0 » »

Стихотворение это само по себе не отличается художественными достоинствами и не притязает на это, являясь лишь лабораторным опытом. Его автор, Брюсов, имел целью дать весь, или почти весь, ассортимент возможных в русском языке окончаний (можно найти слова и с более длинными окончаниями, например «выкристаллизовавшаяся», где восемь безударных слогов).

Окончание и стопа. Последняя стопа в данной строке не обязательно должна быть дана в полном виде. Достаточно дать ее до ударного слога включительно; последующие же ее безударные слоги могут быть отброшены.

Например, строка Д²:

пАдают / кАпельки — ∪ ∪ / — ∪ ∪

может иметь такой вид:

пАдают / кАпли — ∪ ∪ / — ∪ (∪),

то есть утерять последний безударный слог. Ее же можно построить и так:

пАдает / дОждь — ∪ ∪ / — (∪ ∪),

то есть отбросив два последних безударных слога.

Нетрудно видеть, что хотя число слогов в наших примерах меняется, но размещение ударений остается прежним, благодаря чему сохраняется и размер.

Строки, в которых последняя стопа дана не в полном виде, называются **усеченными** или **каталектическими** в отличие от **полномерных** или **акаталектических** (неусеченных). Усечению могут подвергаться строки любой стопности, независимо от числа стоп.

Дактиль может быть усечен на один или на два слога (поскольку дактилическая стопа кончается двумя безударными слогами); амфибрахий и хорей — только на один (так как их стопы имеют только по одному безударному слогу после ударения); ямб же и анапест, кончающиеся ударным слогом, очевидно, не могут быть усеченными.

Наоборот, после заключительного слога последней в строке стопы могут следовать один или несколько лишних безударных слогов.

Например, АМ²:

гремЕли / фанфАры ∪ — ∪ / ∪ — ∪

может иметь такой вид:

гремЕли / фанфАра-/ми ∪ — ∪ / ∪ — ∪ / ∪,

где после заключительной стопы дан лишний безударный слог.

Вот две строки Я⁴:

плылА над мОрем дАль опА-/ловая;
вечЕрный вОздух пОлон лАс-/ки...
(Брюсов.)

Здесь в первой строке после четвертой стопы три лишних безударных слога (∪ — / ∪ — / ∪ — / ∪ ∪ ∪), а во второй строке один (∪ — / ∪ — / ∪ — / ∪).

Такие строки называются **наращенными** или **гиперкаталектическими**.

Наращению могут подвергаться строки любого размера и с любым числом стоп.

Соотношение размеров и каталектики. Из сказанного ясно, что:

1) гипердактилические окончания для всех размеров будут наращенными;

2) дактилические окончания для Д будут полномерными, для прочих размеров наращенными;

3) женские окончания для Д будут усеченными на один слог, для АМ и Х полномерными, для АН и Я наращенными;

4) мужские окончания для Д будут усеченными на два слога, для АМ и Х усеченными на один слог, для АН и Я полномерными.

Это ясно видно из следующей схемы:

Окончание гипердакти- лическое	—	∪	∪	∪	Окончание дактиличе- ское	—	∪	∪
стопа дактиля	—	∪	∪		стопа дактиля	—	∪	∪
» амфибрахия ∪	—	∪			» амфибрахия ∪	—	∪	
» хорей	—	∪			» хорей	—	∪	
» анапеста ∪ ∪	—				» анапеста ∪ ∪	—		
» ямба ∪	—				» ямба ∪	—		

Окончание женское	—	∪		Окончание мужское	—	∪	
стопа дактиля	—	∪	∪	стопа дактиля	—	∪	∪
» амфибрахия ∪	—	∪	∪	» амфибрахия ∪	—	∪	∪
» хорей	—	∪		» хорей	—	∪	
» анапеста ∪ ∪	—			» анапеста ∪ ∪	—		
» ямба ∪	—			» ямба ∪	—		

Соотношения эти надо уяснить себе с полной отчетливостью, так как одни и те же типы окончаний в разных размерах играют разную роль в отношении звучания всей строки.

Игра окончаний, то есть смена их в той или иной последовательности, значительно меняет звучание стиха, и русский язык с его богатейшим слогуударным спектром дает поэту широкие возможности разнообразить стих и повышать его художественную выразительность.

Сравним два четверостишия АМ²:

Румяной зарёю ∪ — ∪ / ∪ — ∪
 Покрылся восток, ∪ — ∪ / ∪ — (∪)
 В селе за рекою
 Потух огонёк.
 (Пушкин.)

Здесь чередуются полномерные и усеченные строки. Прочтем их в другой последовательности:

Покрылся восток
 Румяной зарёю,
 Потух огонек
 В селе за рекою.

Мы ясно слышим, что вариант звучит иначе: резче и отрывистей.

Возьмем еще четверостишие того же размера:

Какую бессмертную
 Венчать предпочтительно
 Перед всеми богинями
 Олимпа надзвездного?
 (Жуковский.)

Здесь дано дактилическое окончание, все строки наращены на один слог (∪ — ∪ / ∪ — ∪ / ∪); и все четверостишие

звучит гораздо медленнее, с плавной затяжкой голоса в конце каждой строки.

Сравним звучание следующих четверостиший, написанных одним и тем же размером, Х⁴:

1) Все строки мужские:

Спит во гробе ледяном,
 Очарованная сном, —
 Спит, нема и холодна,
 Вся во власти чар она.
 (Фет.)

2) Чередование мужских и женских строк:

Не дивись, что я черна,
 Опаленная лучами,
 Посмотри, как я стройна
 Между старшими сестрами.
 (Фет.)

3) Наоборот, чередование женских и мужских строк

Мчатся тучи, выются тучи;
 Невидимкою луна
 Освещает снег летучий;
 Мутно небо, ночь мутна.
 (Пушкин.)

4) Все строки женские:

Летний вечер тих и ясен;
 Посмотри, как дремлют ивы;
 Запад неба бледно-красен,
 И реки блестят извивы.
 (Фет.)

5) Чередование дактилических и мужских строк:

В армяке с открытым воротом,
 С обнаженной головой,
 Медленно проходит городом
 Дядя Влас — старик седой.
 (Некрасов.)

6) Все строки дактилические:

Вот идет солдат. Под мышкою
 Детский гроб несет детинушка.
 На глаза его суровые
 Слезы выжала кручинушка.
 (Некрасов.)

7) Чередование гипердактилических и мужских строк:

Ясно гаснет отуманенная
Заводь сонного пруда,
Сердце, словно птица раненая,
Так же бьется, как тогда.

(Брюсов.)

8) Все строки гипердактилические, но не с тремя безударными слогами, как в предыдущем примере (—○○○), а с четырьмя (—○○○○):

Снег сетями расстилающимися
Вьет над днями забывающимися,
Над последними привязанностями,
Над святыми недосказанностями!

(Брюсов.)

Ясно слышно, что все восемь образцов звучат резко различно.

Но в этих образцах мы далеко не исчерпали всех возможностей, связанных с расстановкой окончаний.

Если считать только четыре типа окончаний: М (мужские), Ж (женские), Д (дактилические) и Г (гипердактилические первого рода, то есть с тремя безударными слогами, так как более длинные применяются крайне редко), то эти типы окончаний могут расположиться в четверостишии следующими способами:

1) Все строки будут иметь одинаковое окончание. Здесь возможны четыре структуры: ММММ, ЖЖЖЖ, ДДДД, ГГГГ.

2) Две строки будут мужские, а две женские. Здесь возможны шесть структур: ММЖЖ, ЖЖММ, МЖМЖ, ЖМЖМ, МЖЖМ, ЖММЖ.

3) Две строки будут мужские, а две дактилические. Здесь возможны также шесть структур: ММДД, ДДММ, МДМД, ДМДМ, МДДМ, ДММД.

4) Две строки будут мужские, а две гипердактилические. Также возможны шесть структур: ММГГ, ГГММ, МГМГ, ГМГМ, МГГМ, ГММГ.

5) Две строки будут женские, а две дактилические. Также шесть структур: ЖЖДД, ДДЖЖ, ЖДЖД, ДЖДЖ, ЖДДЖ, ДЖЖД.

6) Две строки будут женские, а две гипердактилические. Также шесть структур: ЖЖГГ, ГГЖЖ, ЖГЖГ, ГЖГЖ, ЖГГЖ, ГЖЖГ.

7) Две строки будут дактилические, а две гипердактилические. Также шесть структур: ДДГГ, ГГДД, ДГДГ, ГДГД, ДГГД, ГДДГ.

Всего, следовательно, в четверостишии можно разместить четыре типа окончаний сорока способами, и при каждом из них один и тот же размер будет звучать иначе.

В. ЦЕЗУРА

Словоразделы. Стихи состоят из слов; при чтении после каждого слова (с примыкающими к нему про- и энклитиками — предлогами, союзами, частицами и пр., то есть после каждого «фонетического слова») голос делает мгновенную остановку, называемую *с л о в о р а з д е л о м* или *ц е з ў р о й* (иногда говорят «малая цезура»). Фразы и их звенья перемежаются словоразделами более длительными, *п а у з а м и*. Звукозаписи дали возможность измерять длительность словоразделов; но оказалось, впрочем, что иногда словоразделы между словами, тесно связанными по смыслу (например, «большой дом»), являются фикцией: остановки на самом деле нет, слова сливаются; но, зная язык и понимая речь, мы все же улавливаем границы слов (вспомним, что, слушая речь на неизвестном нам языке, мы ощущаем ее почти сплошным потоком, не различая отдельных слов).

Условимся называть словоразделы или цезуры — так же, как и окончания, — мужскими, женскими, дактилическими и гипердактилическими, в зависимости от того, идет ли словораздел после ударного слога, после одного безударного, после двух безударных, после трех и более. Так, в выражении «летит/ураган» словораздел мужской; в выражении «летела/гроза» словораздел женский; в выражении «пронбсится/шторм» словораздел дактилический; в выражении «украинская/ночь» или «запугавшаяся/нитка» словоразделы гипердактилические.

Большая цезура. В многостопных стихах один из таких словоразделов должен находиться в каждой строке после одного определенного слога, считая от начала строки (в разных размерах разного; точные указания будут даны ниже, при описании отдельных размеров).

Такой строго приуроченный к одному месту словораздел называется *б о л ь ш о й* или *г л а в н о й* цезурой или

м е д и а н о й. Нередко, впрочем, малые цезуры называются только словоразделами, а большая — просто цезурой. Этой терминологии мы и будем для простоты придерживаться.

Отсутствие цезуры в надлежащем месте невыгодно отзывается на общем звучании строки, которая в этом случае ощущается неровной, смятой. Пушкин в «Домике в Коломне» говорит шутливо:

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

Вот несколько пушкинских строк Я⁵ со строго выдержанной цезурой:

Роняет лёс // багряный свой убор,
Сребрит мороз // увянувшее поле,
Проглянет день, // как будто поневоле,
И скрётся // за край окружных гор.
Пылай, камён, // в моей пустынной келье;
А ты, вино, // осенней стужи друг,
Пролей мне в грудь // отрадное похмелье,
Минутное // забвенье горьких мук.

Мы видим, что здесь в каждой строке один из словоразделов стоит после четвертого слога, после второй стопы и является, таким образом, цезурой (в смысле «большая цезура»). Заметим также, что в первых трех строках каждого четверостишия цезура является мужскою, идет после ударного слога, а в четвертой строке каждого четверостишия является дактилическою, идет после двух безударных слогов.

Сравним звучание строк с правильно поставленной цезурой и с цезурой смещенной:

Люблю твой слабый свѣтъ // в небѣсной вышине:
Он думы разбудил, // уснувшие во мне.
(Пушкин.)

Он думы пробуждает, // спящие во мне.

В подлинном тексте цезура стоит после шестого слога, а в варианте после седьмого, и стих звучит фальшиво.

Сравним еще пару:

У бурмистра Власа // бабушка Ненила
Починить избѣнку // лесу попросила.
(Некрасов.)

Починить избѣ // лесочку попросила.

В некрасовских строках цезура стоит после шестого слога, а в варианте после пятого, и стих «спотыкается».

Обратим внимание, что в пушкинской строке и в ее варианте правильной является цезура, идущая после ударного слога и перед безударным («дѣл// уснув-»), и неправильной — идущая после безударного слога и перед ударным («дѣет//спя-»); в некрасовских строках как раз наоборот. Причина — иной размер: в разных размерах цезура подчиняется разным условиям.

Вот как звучит многостопная строчка, вовсе лишенная цезуры:

Легкою игрою низводящий радугу на землю...
(Сологуб.)

И вот как прозвучит она же с правильно поставленной цезурой (в этом размере после восьмого слога):

Легкою игрою света // льющий радугу на землю.

Ясно слышно, что первая строка «скомкана» и стих «не держится».

Полустишия. Части строки, размежеванные цезурой, называются пол у с т и ш и я м и — первым и вторым, или левым и правым.

Первое полустишие, независимо от окончания всей строки, может быть наращенным или усеченным, — точно так же, как целая строка.

Вот две строки Д⁴ с усечением первого полустишия (причем усечены и сами строки: первая на один слог, вторая на два):

Что ты заводишь // пѣсню военну — о о / — о (о) // — о о / — о (о)
Флейте подобно, // милый снѣгирь? — о о / — о (о) // — о о / — (о о)
(Державин.)

Вот строки Х⁶ с цезурой после четвертой стопы и усеченным на один слог первым (и вторым) полустишием:

Чтобы лучше осушать // росы слез,
У нее прекрасный сад, // полный роз.
(Манухина; перевод с туркменского.)
— о / — о / о о / — (о) // — о / — (о)
о о / — о / — о / — (о) // — о / — (о)

Вот тот же X⁶, но с цезурой после третьей стопы и наращенным на один слог левым полустишием (правое усечено):

В мире все влюблённые // пронзены тоской;
Черный взор твой — озеро // с горною водой.
(Манухина; перевод с туркменского.)

— ∪ / — ∪ / — ∪ / ∪ // ∪ ∪ / — ∪ / — (∪)
— ∪ / — ∪ / — ∪ / ∪ // — ∪ / ∪ ∪ / — (∪)

Вот две строки Я⁴ с наращенным на один слог левым (и правым) полустишием:

Раздвинув локтем // тумана дрожжи,
цедил белёла // из черной фляжки.
(Маяковский.)

∪ — / ∪ — / ∪ // ∪ — / ∪ — / ∪

Вот две строки того же размера с наращенным на два слог левым (а в первой строке и правым) полустишием:

Теперь, колхозными // коврами крытая,
Богатством властвуя, // встает страна.
(Асеев.)

∪ — / ∪ — / ∪ ∪ // ∪ — / ∪ — / ∪ ∪
∪ — / ∪ — / ∪ ∪ // ∪ — / ∪ —

Иногда, довольно редко, стихотворная строчка строится не с одной, а с двумя и даже с тремя большими цезурами; они также стоят после определенного слога, также бывают мужскими, женскими и т. д.; отделяемые ими доли также могут быть усеченными и наращенными. Вот образец Я⁶ с двумя цезурами и с наращенными на два слога долями строки, уже не полустишиями, а третьестихиями:

Речонка быстрая, // не зная удержу, // вбегает в озеро.
∪ — / ∪ — / ∪ ∪ // ∪ — / ∪ — / ∪ ∪ // ∪ — / ∪ — / ∪ ∪

Здесь после ударного слога второй стопы идут два безударных, создающих наращение; то же — после ударного слога четвертой стопы. Вся строчка также наращена на два слога, но здесь это — случайность: вместо слова «озеро» могли бы стоять слова «море» или «пруд».

4. ОБЩЕЕ СВОЙСТВО СТИХОТВОРНЫХ СТРОК

Речевые отрезки. Раскрывая любую (за редчайшими исключениями) книгу стихов, мы видим, что напечатана она не сплошными, во всю ширину страницы, строчками, а строчками разной длины, если считать число букв. Вчитываясь же, мы замечаем, что обычно в каждой строке, внутри нее, слова по смыслу спаяны теснее, чем последнее слово данной строчки и первое слово следующей. Иначе говоря, мы видим, что стихотворные строчки почти всегда являются речевыми отрезками и что после каждой строчки возможна смысловая пауза. Например:

Не стану я жалеть о розах, (каких?)
Увявших с легкой весной; (почему не жалеть? потому что)
Мне мил и виноград на лозах, (какой?)
В кистях созревший под горой...
(Пушкин.)

Здесь ясно видно, что каждая строчка является словесной, смысловой группой, обособленной частью предложения. Строка нередко оказывается и законченным предложением, например:

Богат и знатен Кочубей.
Довольно у него друзей.
Свою омыть он может славу.
Он может возмутить Полтаву...
(Пушкин.)

Такие же группы мы находим и в прозе; таким же образом мы расчленяем паузами и нашу разговорную речь, но в прозаической речи, письменной и устной, ее отрезки, отделяемые паузами, бывают обычно разной длины как по числу слов, так и по числу слогов.

В приведенных же выше пушкинских отрывках каждая строка, то есть группа, содержит по три самостоятельных слова; число слогов в группах попеременно девять и восемь; окончания чередуются упорядоченно.

Стиховое членение речи. Вот такое рассечение речи на разделенные постоянной паузой смысловые отрезки приблизительно равной (по длительности и по затрате силы) величины и является общим свойством стихов для всех времен и народов. Одного такого членения речи на равновеликие отрезки (небольшой длины, чтобы их легко было воспринимать сразу) достаточно для превращения речи в сво-

его рода стихи, даже без внесения внутрь строк упорядоченного размещения ударных и безударных слогов (или долгих и кратких, как в древнегреческом или арабском стихе).

Более того: если в речи есть упорядоченная последовательность ударных и безударных слогов, но нет членения на равновеликие отрезки, то такая речь не воспринимается как стихи. Например: «Нечего делать; напялив халат, расчихавшись, раскашлявшись, папа, кряхтя и вздыхая, вставал на скрипевший, давно раскачавшийся стул.» (*Белый, «Крещеный китаец», роман.*)

Это — проза, но в ней автор осуществил правильное трехдольное чередование ударных и безударных: за каждым ударным слогом следуют два безударных, — так что приведенный отрывок представляет собою сплошной, непрерывно тянущийся дактиль. Но мы, слыша в этой странной и натушливой прозе какую-то размеренность, стиха в ней не улавливаем.

Но расположим эти строки так:

Нечего делать; напялив халат,
Расчихавшись, раскашлявшись, папа,
Кряхтя и вздыхая, вставал на скрипевший,
Давно раскачавшийся стул.

При такой разбивке, при расстановке междустрочных пауз попеременно после четырех и после трех слов, мы получаем относительно отчетливый стих.

Наличие разноstopных стихов (например, соединение шести- и двухstopных строк) не противоречит сказанному о расчленении речи на равновеликие отрезки, так как чередование таких строк обычно бывает упорядоченным, и как группа осваивается п а р а таких строк, длинная вместе с короткой, а сами строки воспринимаются как правильно чередующиеся подгруппы.

Переброс. Возьмем, однако, следующие пушкинские строчки:

(Нева — Г. III.) как зверь остервенясь,
На город кинулась. Пред нею
Все побежало; все вокруг
Вдруг опустело — воды вдруг
Втекли в подземные подвалы...

Здесь фраза «Пред нею все побежало» разбита между двумя строками: часть — в конце одной строки, часть — в начале другой; то же со следующей фразой: ее начало

заканчивает одну строку, а ее конец начинает следующую: «Все вокруг вдруг опустело». Так же начало следующей фразы: «воды вдруг втекли...» стоит в конце строки. Иначе говоря, в этом отрывке границы строк и границы фраз не совпадают; строки не тождественны с речевыми отрезками. Напишем эти строки как прозу, разметим знаком Z границы фраз и прочтем текст, делая в этих местах паузы:

... на город кинулась. Z Пред нею все побежало. Z Все вокруг вдруг опустело; Z воды вдруг втекли в подземные подвалы...

Стих перестал слышаться.

Если же прочесть текст как надо, то есть не отнимая смысловых пауз между фразами, в то же время осуществляя паузы междустрочные, то стих останется стихом, будет звучать, а наряду с этим приобретет «нервный», запинаящийся характер, подчеркивая тем самым эмоциональность восприятия поэтом всей картины:

... На город кинулась. (и что?) Пред нею (что?)
Все побежало. (а дальше?) Все вокруг (что?)
Вдруг опустело; (и дальше?) воды вдруг (что, что?)
Втекли в подземные подвалы...

Паузы между строчками, разрывая фразы, содействуют подчеркиванию их главных по смыслу частей; паузы между фразами, разрывая строчки, придают им отрывистость, как бы имитирующую торопливый, задыхающийся рассказ.

Такая разбивка фразы между строками называется французским термином enjambement («анжамбеман»). В дальнейшем мы будем пользоваться соответственным русским словом: п е р е б р о с (или перенос).

Виды переброса. Фраза может заполнять строку, заканчиваясь в начале следующей строки, например:

Пред зеркальцем Параши, чинно сидя,
Кухарка брилась. — — — — —
(Пушкин.)

Этот строй называется rejet («рэжé»), с б р о с.

Фраза может начинаться в конце строки и заполнять следующую, например:

— — — — — Но в церкви вдруг
На старую вдову нашел испуг.
(Пушкин.)

Этот строй называется contre-rejet («контр-рэжé»), н а б р о с.

Наконец фраза может начинаться в конце строки и заканчиваться в начале следующей, например:

— — — — — И вышла вон,
Закутавшись. — — — — —
(Пушкин.)

Этот строй называется double-rejet («дубль-рэжé»), двойной бросок.

Переброс бывает тем резче, чем короче по числу слов перебрасываемые части фраз и чем они теснее связаны по смыслу. Двойной бросок всего резче, например:

Был капитаном Бопп, моряк искусный,
Но человек недобрый. Он *своих*
Людей так притеснял, был так *бесстыдно*
Развратен, так ругался дерзко *всякой*
Святыней, что его весь экипж
Смертельно ненавидел...

(Жуковский.)

Здесь тесно спаянные группы, всего из двух слов каждая («своих людей», «бесстыдно развратен», «всякой святыней»), пересекаются междустрочными паузами.

Цезурный переброс. Подобно строкам, расчлененным междустрочными паузами, полустилиши многостопных строк, разделенные большой цезурой, по большей части представляют собою также смысловые группы, вернее подгруппы, более дробные отрезки фраз. Таким образом, цезура в большинстве случаев совпадает с некоторой смысловой паузой.

Сравним две строки:

- 1) Спокойно потекла // прозрачная вода.
- 2) Спокойно потекла // вода. Z А на воде...

Во второй строке цезура не совпадает с членением фразы, заканчивающейся в правом полустилиши. Перед нами — цезурный переброс. Строчка звучит менее гладко и плавно, чем первая.

Цезурный переброс имеет те же три вида, что и переброс строчный:

- 1) Что делать? Z Долго Дук // терпел и размышлял.
- 2) Неограниченны // права Z ему вручая.
- 3) И шмыгают Z кругом // закона Z на свободе.

(Пушкин.)

Ясно слышно, что двойной переброс резче.

Однако поскольку пауза большой цезуры менее глубока, чем пауза междустрочная, постольку и цезурный переброс осваивается слухом легче.

5. ОПРЕДЕЛЕНИЕ РАЗМЕРОВ

На основании всего изложенного можно безошибочно определить размер, которым написано то или иное стихотворение (по крайней мере в классических произведениях Пушкина, Лермонтова, Некрасова и пр. и в произведениях большинства современных советских поэтов). Однако без достаточного опыта при попытках такого определения часто бывают ошибки.

Ошибки в определении. Происходят эти ошибки от следующих причин:

1) При анализе смешивают стопу со словом, забывая, что стопа есть только м е р а, «накладываемая» на слова, и что она иногда совпадает со словом, а иногда (и очень часто, как мы уже видели) пересекает слово или отхватывает по нескольку слогов из смежных слов.

Возьмем, например, строчку:

Прекрасный тёплый летний вечер — / — / — / — / — / —

Это, как видим, Я⁴ с женским окончанием, наращенный. При недостаточном опыте многие, видя, что первое слово строки трехсложное с ударением на втором слоге, решают, что оно — амфибрахий, а заметив, что дальше подряд идут три двухсложных слова и каждое несет ударение на первом слоге, тем соответствуя схеме хорей, приходят к выводу, что размер — «смешанный», что это — «амфибрахий и трехстопный хорей».

Для избежания этой и подобных ошибок следует составить схему строки: сначала сосчитать в ней гласные и поставить на бумаге столько же горизонтальных черточек или скобочек, затем тщательно проставить над соответственными черточками знаки ударения; уяснив, по сколько безударных слогов лежит между ударными (если по одному, то перед нами хорей или ямб; если по два, то один из трехсложных размеров), разбить схему на пары или тройки слогов и далее, в зависимости от позиции ударения в каждой паре или тройке, определить размер, подсчитать число стоп, уяснить окончание.

Предположим, перед нами следующая схема:

○ — ○ — ○ — ○ —

Что это за размер? Казалось бы, что схему можно разбить так:

○ — / ○ — / ○ — / ○ —

и думать, что перед нами Я¹ и АН³. Но ведь можно ее разбить и таким образом:

○ — ○ / ○ — / ○ — / ○ —

и считать, что здесь АМ¹, Я¹ и АН². Мыслима и такая разбивка:

○ — ○ ○ / — ○ ○ / — ○ / ○ —

где будут усмотрены пеон второй (четырёхсложная, еще нами не указанная стопа), Д¹, Х¹ и Я¹.

На самом же деле, видя, что между ударными слогами лежат по два безударных слога, мы прежде всего решаем, что перед нами должен быть трехсложный размер, стопа которого состоит из трех слогов. На основании этого отобьем от начала схемы трехсложные группы:

○ — ○ / ○ — ○ / ○ — ○ / ○ —

Сразу становится очевидным, что эти группы однородны: в каждой по три слога, и ударение лежит на среднем; следовательно, перед нами АМ. Но как быть с последней группой? В ней лишь два слога, ударение на втором; значит ли это, что последняя группа ямба? Нет; согласно учению об окончаниях, последняя стопа не обязательно дается в полном виде: она может быть усечена. Таким образом, перед нами АМ⁴, усеченный:

С дружиной своей в царградской броне... (✓)

(Пушкин.)

2) Другая причина ошибок заключается в следующем: в русских стихах размеры далеко не всегда представлены в чистом виде; довольно часты случаи, когда сверх положенных по схеме ударений стоит где-нибудь лишнее, хотя и ослабленное ударение (называемое обычно «сверхсхемным», или «неметрическим»); в ямбе же и хорее, кроме того, весьма часто обратное явление: вместо ударного слога стоит безударный (об этих отступлениях от размера подробно говорится в следующей главе).

Вот, например, строка:

все сорВАть хочет вЕтер, все смЫть хочет лИвень ручьЯми...
(Фет.)

Это наращенный АН⁵, но из пяти стоп в нем «чистая» лишь одна, пятая; остальные осложнены сверхсхемными ударениями. По такой строке определить размер нелегко: схема окажется неразложимой.

Вот обратный пример:

и клАнялся непринуждЕнно...
(Пушкин.)

Это строка Я⁴, утратившая ударения на второй и третьей стопах, кроме того — наращенная. Схема покажет, что из девяти слогов только два ударных.

В таких случаях, во-первых, оставляя осложненную строку, ищут в стихотворении такую, схема которой окажется простою. Ее анализ обычно уяснит и строку с лишними или недостающими ударениями.

Во-вторых, поступают так. Разграфляют бумагу на столько вертикальных колонок, сколько слогов имеется в самой длинной строке; колонки нумеруют: 1, 2, 3 и т. д., и каждая колонка будет соответствовать первому, второму, третьему и т. д. слогу. Затем, взглядевшись в первую строку, устанавливают, на которых слогах от начала находятся ее ударения, и в соответственных колонках проставляют точки, крестики или «птички». То же делают относительно второй строки (понятно, значки в колонках ставятся «этажом ниже»); то же — относительно третьей строчки и т. д., разобрав таким способом строк 10—15.

Каковы бы ни были отступления, все-таки большинство ударений разместится сообразно норме. Уяснив, в каких колонках окажется большинство ударений, мы легко определим размер.

При этом нужно помнить, что большинство ударений расположится:

при хорее в колонках с нечетными номерами (1, 3, 5, 7 и т. д.),

при ямбе в колонках с четными номерами (2, 4, 6, 8 и т. д.),

при трехсложных размерах попеременно в колонках с нечетными и четными номерами, причем номера колонок будут:

для дактиля — 1, 4, 7, 10, 13, 16 и пр., для амфибрахия —

2, 5, 8, 11, 14, 17 и пр., для анапеста — 3, 6, 9, 12, 15, 18 и пр.

Возьмем, например, строки:

Прибежали в избу дети,
Второпях зовут отца:
«Тятя! тятя! наши сети
Притащили мертвеца».
— Врите, врите, бесенята,—
Заворчал на них отец...

(Пушкин.)

Мы видим, что в этих строках по восемь и по семь слогов. Проставим над колонками номера слогов, а слева, по вертикали, номера строк и разместим знаки ударений (не забудем, что в данном примере, в первой строке, надо произносить «йзбу», ударяя на первый слог, а не «йзбу́», как мы говорим теперь):

	слоги: 1 2 3 4 5 6 7 8							
строки:	1		+		+		+	
	2		+		+		+	
	3	+		+		+		+
	4		+				+	
	5	+		+			+	
	6		+		+		+	

Сразу видно, что все ударения ложатся на нечетные слоги. Перед нами бесспорный X^4 с женскими и мужскими окончаниями.

Возьмем другой текст:

В каком году — рассчитывай,
В какой земле — угадывай,
На столбовой дороженьке
Сошлись семь мужиков:
Семь временнообязанных,
Подтянутой губернии,
Уезда Терпигорева,
Пустопорожней волости...

(Некрасов.)

В строках по восемь слогов, кроме четвертой строки, где их шесть (такие же шестисложные строки встречаются и в дальнейшем тексте). Произведем соответственную разбивку:

	слоги: 1 2 3 4 5 6 7 8							
строки:	1	+		+		+		
	2		+		+		+	
	3			+		+		
	4	+	+			+		
	5	+	+			+		
	6		+			+		
	7	+				+		
	8			+		+		

Подавляющее число ударений ложится на четные слоги; на нечетные падают лишь два: одно в четвертой строке на третий слог и одно в пятой строке на первый слог. Перед нами бесспорный $Я^3$ с дактилическими и мужскими окончаниями.

Рассмотрим еще текст:

Князь тихо на череп коня наступил
И молвил: «Спи, друг одинокий!
Твой старый хозяин тебя пережил:
На тризне, уже недалеко,
Не ты под секирой ковыль обagriшь
И жаркою кровью мой прах напоишь!»

(Пушкин.)

	слоги: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11										
строки:	1	+	+		+		+			+	
	2		+		+	+		+			
	3	+	+		+		+			+	
	4		+		+		+				
	5	+		+		+		+		+	
	6	+			+		+	+		+	

Большинство ударений ложится попеременно на четные и нечетные слоги — 2, 5, 8, 11. Значит, это — трехсложный размер, в данном случае AM^{4-3} .

Но вот возьмем строки:

Что ты заводишь песню военну
Флейте подобно, милый снигирь?

(Державин.)

Разметка окажется такою:

	слоги: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10									
строки:	1	+		+		+		+		+
	2	+		+		+		+		+

Картина странная: ударения разместились в нечетных и четных колонках, но не попеременно; размер, видимо, трехсложный, но как-то осложненный. Замечаем, что между первым и вторым ударением, а также между третьим и четвертым помещается по два безударных слога, а между вторым и третьим — только один. Заключаем отсюда, что один безударный слог выпал и что разметка должна это отобразить. Выпал, очевидно, шестой слог, так как первые пять дают правильное дактилическое чередование и то же последние пять; пропуск может быть лишь между этими пятисложными. Разметка станет такою:

	слоги: 1 2 3 4 5 (6) 7 8 9 10 11										
строки:	1	+		+			+		+		+
	2	+		+			+		+		+

Попеременное размещение восстановилось, ударения легли на 1, 4, 7, 10 слоги, — согласно вышеприведенной табличке для дактиля. Перед нами Д⁴ с усеченным на слог левым полустишием.

Наоборот, если в строках усматриваются наращенные левое полустишие, то разметка также даст перебои. В этих случаях колонки, соответствующие наращенным слогам, оставляют без номера или нумеруют нулем. Так, для строчки Маяковского:

Раздвинув локтем тумана дрожжи...

разметка будет такою:

	слоги: 1 2 3 4 (0) 5 6 7 8 9								
		+		+		+		+	

и ударения, как полагается для ямба, лягут на четные слоги.

1. МНОГООБРАЗИЕ РАЗМЕРОВ

Мы установили, что у нас имеется пять видов стоп. Стихотворная строка вмещает практически от двух до восьми стоп; значит по стопности каждый размер может быть семи видов. Отсюда мы получаем (5×7) тридцать пять размеров. Каждый из них по окончаниям может быть семи видов: мужская строчка, женская, дактилическая, гипердактилическая с тремя безударными слогами, с четырьмя, с пятью, с шестью; более длинные окончания на практике не встречаются. Значит, с учетом окончаний мы получаем (35×7) двести сорок пять размеров. Далее, приблизительно половина этих размеров имеет обязательную цезуру, а при ее наличии левое полустишие может быть полномерным, усеченным на один (а в дактиле на два слога), наращенным на один, два, три — редко более — слога. Считая лишь четыре вида первого полустишия, встречающиеся на практике, и предполагая, что цезурованию подлежат 120 размеров из 245, мы получаем (120×4) четыреста восемьдесят вариаций цезурованных размеров, что вместе со 125 нецезурованными дает шестьсот пять видов стиха.

Предполагая, что стихотворение построено четверостишиями, а в каждом четверостишии можно сочетать строки данного размера с разным числом стоп, с разными окончаниями и в любой последовательности, мы получаем громадное число комбинаций размеров, и каждая комбинация будет звучать по-своему. Сравним два четверостишия:

На светские цепи,
На блеск упонительный бала

Разметка окажется такою:

	слоги: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10									
строки:	1	+		+		+		+		+
	2	+		+		+		+		+

Картина странная: ударения разместились в нечетных и четных колонках, но не попеременно; размер, видимо, трехсложный, но как-то осложненный. Замечаем, что между первым и вторым ударением, а также между третьим и четвертым помещается по два безударных слога, а между вторым и третьим — только один. Заключаем отсюда, что один безударный слог выпал и что разметка должна это отобразить. Выпал, очевидно, шестой слог, так как первые пять дают правильное дактилическое чередование и то же последние пять; пропуск может быть лишь между этими пятисложными. Разметка станет такою:

	слоги: 1 2 3 4 5 (6) 7 8 9 10 11										
строки:	1	+		+			+		+		+
	2	+		+			+		+		+

Попеременное размещение восстановилось, ударения легли на 1, 4, 7, 10 слоги, — согласно вышеприведенной табличке для дактиля. Перед нами Д⁴ с усеченным на слог левым полустушием.

Наоборот, если в строках усматриваются наращенные левое полустушия, то разметка также даст перебои. В этих случаях колонки, соответствующие наращенным слогам, оставляют без номера или нумеруют нулем. Так, для строчки Маяковского:

Раздвинув локтем тумана дрожжи...

разметка будет такою:

	слоги: 1 2 3 4 (0) 5 6 7 8 9								
		+		+		+		+	

и ударения, как полагается для ямба, лягут на четные слоги.

1. МНОГООБРАЗИЕ РАЗМЕРОВ

Мы установили, что у нас имеется пять видов стоп. Стихотворная строка вмещает практически от двух до восьми стоп; значит по стопности каждый размер может быть семи видов. Отсюда мы получаем (5×7) тридцать пять размеров. Каждый из них по окончаниям может быть семи видов: мужская строчка, женская, дактилическая, гипердактилическая с тремя безударными слогами, с четырьмя, с пятью, с шестью; более длинные окончания на практике не встречаются. Значит, с учетом окончаний мы получаем (35×7) двести сорок пять размеров. Далее, приблизительно половина этих размеров имеет обязательную цезуру, а при ее наличии левое полустушие может быть полномерным, усеченным на один (а в дактиле на два слога), наращенным на один, два, три — редко более — слога. Считая лишь четыре вида первого полустушия, встречающиеся на практике, и предполагая, что цезурованию подлежат 120 размеров из 245, мы получаем (120×4) четыреста восемьдесят вариаций цезурованных размеров, что вместе со 125 нецезурованными дает шестьсот пять видов стиха.

Предполагая, что стихотворение построено четверостишиями, а в каждом четверостишии можно сочетать строки данного размера с разным числом стоп, с разными окончаниями и в любой последовательности, мы получаем громадное число комбинаций размеров, и каждая комбинация будет звучать по-своему. Сравним два четверостишия:

На светские цепи,
На блеск упоительный бала

Цветущие степи
Украины она променяла.
(Лермонтов.)

На блеск упоительный бала,
На светские цепи
Украины она променяла
Цветущие степи.

В обоих отрывках одни и те же слова, то же содержание, то же сочетание AM^2 и AM^3 (с единообразным женским окончанием), но мы переместили последовательность разностопных строк, и весь отрывок зазвучал иначе.

Но ведь строфа, то есть группа строк с одинаковым расположением стопностей и окончаний, может быть и шести- и десятистрочной и более длинной — и число возможных комбинаций нарастает лавинообразно. Если, как мы видели выше, в четверостишии можно разместить четыре вида окончаний сорока способами, то восьмистишие дает уже (40×40) тысячу шестьсот возможных структур. Этот расчет нетрудно понять. Предположим для простоты, что четверостишие может иметь лишь три структуры: А, Б, В. Тогда, если в первом четверостишии (в первой половине восьмистишия) будет структура А, то во втором четверостишии может быть и А, и Б, и В; мы получаем, значит, для восьмистишия комбинации АА, АБ, АВ; если в первом четверостишии будет структура Б, то во втором опять-таки возможны все три структуры; мы получаем для восьмистишия еще БА, ББ, БВ; если в первом четверостишии дана структура В, то в сочетании с тремя возможными структурами второго мы получим для восьмистишия новые три комбинации: ВА, ВБ, ВВ. Всего, следовательно, для восьмистишия будет девять комбинаций (то есть 3×3): число возможных структур одной половины восьмистишия умножается на число возможных структур другой половины. Отсюда ясно, что фактические 40 структур четверостишия по окончаниям для восьмистишия дают (40×40) 1600 структур.

Произведем еще некоторые расчеты.

Если строка может иметь от двух до восьми стоп, то двустишие может включать либо одинаковое число стоп в каждой строке, либо неодинаковое.

Если одинаковое, то мы получаем следующие построения по числу стоп в каждой строке: 2—2, 3—3, 4—4, 5—5, 6—6, 7—7, 8—8 — всего семь структур.

Если неодинаковое, то возможны следующие построения:

2—3, 2—4, 2—5, 2—6, 2—7, 2—8; 3—4, 3—5, 3—6, 3—7, 3—8; 4—5, 4—6, 4—7, 4—8; 5—6, 5—7, 5—8; 6—7, 6—8; 7—8 — всего 21 структуру и столько же обратных («зеркальных») структур, с обратной последовательностью стопностей (не 2—3, а 3—2 и т. д.). Значит, двустишие дает $7 + 21 + 21 = 49$ структур по размещению стопностей. А четверостишие (49×49) 2401 структуру!

Если при этом учесть бесконечные вариации окончаний, то перед поэтом поистине безграничные возможности: четверостишие по числу и размещению стопностей и по видам и размещению окончаний может быть построено более чем 96 тысячами способов! Ни в одном руководстве, конечно, нельзя не только оснастить примерами, но и перечислить сколько-нибудь значительную часть этих построений, — тем более что практика не реализовала и одной сотой доли теоретических возможностей (а многие структуры вообще практически неосуществимы).

Отступление от размера. В русском языке, в живом потоке русской речи количество ударных слогов относится к количеству безударных как 100 к 180; иначе говоря, на один ударный слог приходится в среднем 1,8 безударного.

В трехсложных размерах, где стопа состоит из трех слогов, из коих один ударный, — этот один ударный приходится на два безударных; отношение будет 1 : 2; иначе говоря, в живой речи ударений несколько больше, расставлены они несколько гуще, чем требует схема трехсложной стопы. Отсюда: в трехсложных размерах нередко появляются лишние против схемы ударения.

Наоборот, схемы двухсложных размеров требуют одного ударного слова на один безударный; отношение 1 : 1. В языке же ударные слоги расставлены значительно реже. Поэтому в двухсложных размерах весьма часто пропускается то или иное ударение, полагающееся по схеме, заменяясь безударным слогом, — кроме ударения последней стопы, которое остается неизблемым, «константным». Редчайшие исключения из этого правила будут указаны в дальнейшем.

Сверхсхемные ударения встречаются и в двухсложных размерах, пропуск ударений изредка имеет место и в трехсложных размерах.

Это осложнение стиха лишними ударениями или пропуском их в значительной мере меняет звучание размеров, придавая им разнообразие и подвижность.

2. ТРЕХСЛОЖНЫЕ РАЗМЕРЫ

1. Дактиль¹

Двухстопный дактиль, Д². Размер этот встречается довольно редко, ибо «тесен» (в строку можно вложить лишь два слова) и, кроме того, создает затруднения с рифмой, так как рифмовать приходится каждое второе слово.

Вот образчик полномерного Д²:

В рабстве спасённое	— у у / — у у
Сёрдце свободное —	— у у / — у у
Золото, золото	
Сердце народное!	

(Некрасов.)

Ясно ощущается некоторая монотонность стиха из-за членения фразы на двухсловные отрезки.

Гораздо чаще Д² применяется усеченным на один и на два слога. Пример:

Кубок янтарный (у)	— у у / — у (у)
Полон давно — (у у)	— у у / — (у у)
Пеною парной	
Блещет вино...	

(Пушкин.)

Здесь чередование женских и мужских строк.

Словоразделы в Д². Строка Д² по положению своего единственного словораздела может быть трех видов:

1) Словораздел после ударного слога первой стопы, мужской:

Я — / благодарный —
Пью / за вино.

(Пушкин.)

Или:

Русь / не шелóхнется,
Русь — / как убитая!

(Некрасов.)

¹ Виды дактиля рассматриваются здесь подробно как образец модификаций трехсложного размера. (Прим. ред.)

2) После первого безударного слога первой стопы, женский:

Кубок / янтарный
Полон / давно.

Или:

Сила / народная,
Сила / могучая...
(Некрасов.)

3) После второго безударного слога первой стопы, на границе двух стоп, дактилический:

Здравие / славы
Выпью ли / я? ¹

Или:

Золото, / золото...
Матушка / Русь...

Мужской словораздел в Д², очевидно, требует встречи двух слов, первое из коих односложное, а второе начинается двумя безударными слогами; слов первого типа в живой русской речи 15,5%, а слов второго типа около 19%; женский словораздел возникает при встрече двухсложного слова с ударением на первом слоге и слова с ударением на втором слоге; встречаемость таких слов в русском языке соответственно 16 и 36%; дактилический словораздел возникает между трехсложным словом с ударением на первом слоге и словом с любым числом слогов, но с ударением на первом слоге; встречаемость таких слов 6,8 и 38%. Эти цифры показывают, что слова, соседство которых создает женский словораздел, встречаются чаще; значит, и такой словораздел будет более част. Если особым методом (излагать который здесь не место) вычислить вероятность появления каждого из этих словоразделов и принять вероятность дактилического словораздела за 100, то вероятность мужского словораздела определится числом 114, а женского — числом 223. Подсчеты по текстам подтвердили это соотношение. Таким образом, сам язык создает известный фон, на котором вырисовываются более редкие сочетания, приобретающие поэтому выразительность.

Сверхсхемные ударения и пропуск ударений в Д². О сверхсхемных ударениях в Д² мы скажем ниже, освещая

¹ Эти строки взяты из вариантов «Заздравного кубка»; см. А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., АН СССР, т. I, 1937, стр. 400.

Этот вопрос для дактилических размеров в целом. Вот образчик такого ударения на последнем слоге полномерной строки:

Но загорелась в ней — — — / — — —⁺
Искра сокрытая. (Некрасов.)

Пропуск ударения в Д² весьма редок и, естественно, может встречаться лишь на первой стопе (вторая, последняя, по общему правилу ударения не утрачивает). В этом случае мы условно говорим, что стопа дактиля «замещается» «стопую» из трех безударных слогов, именуемой (в древнегреческом стихосложении) *трибрахий* (— — —)¹. Вот строки с таким замещением:

Это веселье — — — / — — — (—)
Не веселит. — — — / — — — (—)
(Пушкин.)

Слоги, образующие во второй строке трибрахий, выделены курсивом. Вот еще образчик:

Рать подымается — — — / — — —
Неисчислимая, — — — / — — —
Сила в ней скажется
Несокрушимая!
(Некрасов.)

Здесь трибрахии во второй и четвертой строках.

Этот строй (или, как часто говорят, «ритмический ход») редок хотя бы потому, что требует слова с ударением на четвертом слоге от начала («невеселит», «неисчислимая»), каковых в русском языке всего 3,5%.

Трехстопный дактиль, Д³. Этот размер более употребителен: он «просторнее», и рифма не идет слишком часто.

Обычный его вид — также с усеченными на слог и на два строками. Пример:

Прямо ли, криво ли вижу, — — — / — — — / — — — (—)
Только душою киплю: — — — / — — — / — — — (—)
Так глубоко ненавижу,
Так бескорыстно люблю!
(Некрасов.)

¹ Во многих работах по стиховедению вопрос о «замещении» не ставится, и в анализе строк просто отмечаются пропущенные или лишние ударения. (Прим. ред.)

Вот обратный строй: с мужскими и женскими окончаниями:

Шляпа, перчатки, портфель, — — — / — — — / — — — (—)
Форменный фрак со звездой, — — — / — — — / — — — (—)
Несколько впалая грудь,
Правый висок с сединою.
(Некрасов.)

Вот полномерные строки, со сплошь дактилическими окончаниями:

В первые годы младенчества — — — / — — — / — — —
Помню я церковь убогую,
Стены ее деревянные,
Крышу неровную, серую,
Мохом зеленым поросшую.
(Некрасов.)

Ясно слышится монотонность этого размера. Поэтому полномерность редко выдерживают в целом стихотворении. Полномерные строки гораздо чаще чередуются с иными.

Вот строки с дактилическими и мужскими окончаниями:

Где твое личико смуглое — — — / — — — / — — —
Нынче смеется, кому? — — — / — — — / — — — (—)
Эх, одиночество круглое!
Не посулю никому!
(Некрасов.)

Обратим внимание на трибрахий в первой стопе четвертой строки и на проклитику в первой строке («твоеличико»); здесь проклитизе подверглось двухсложное служебное слово, чье ударение стоит рядом с ударением господствующего слова; а в предыдущем отрывке такое же двухсложное служебное слово («её»; «стены её») не подверглось энклитизе, так как его ударение удалено от ударения господствующего слова.

Вот обратный строй: мужские и дактилические окончания:

Вы рассчитайте людей, — — — / — — — / — — — (—)
Вы распустите по городу — — — / — — — / — — —
Слух о болезни своей,
Выкрасьте голову, бороду.
(Некрасов.)

При такой последовательности окончаний стих звучит резче и отрывистей.

Вот строки со сплошь мужскими окончаниями:

Рáнней ду́шстой весно́й —○○/—○○/—(○○)
В у́тренней де́вственной мглѐ
Дуб залепечет с сосной,
Грустно поникнет к земле
Ласковый ландыш лесной.
(Бальмонт.)

Трибрахии в Д³. Пропуск схемных ударений в Д³ может иметь место как на первой, так и на второй стопе. О пропуске ударения на второй, внутренней, стопе мы скажем ниже, обобщая этот вопрос для всех дактилических размеров. Пропуск же ударения на первой стопе осуществляется, как и в Д², словом с ударением на четвертом от начала слоге; например:

При несомнённом уме́, ○○○/—○○/—(○○)
Сообра́жении бы́стром, ○○○/—○○/—○○(○)
Мне далеко не пойти —
Быть не могу я министром.
(Некрасов.)

Трибрахий здесь замещает первую стопу в первых двух строках. Вот подобный же строй, но в отрывке с мужскими и дактилическими окончаниями:

Произво́дитель рабо́т ○○○/—○○/—(○○)
Акцио́нерной компáнии, ○○○/—○○/—○○
Сдав́ший недав́но отчет
В обще́м годи́чном собра́нии...
(Некрасов.)

Сравним с этими четверостишиями следующее:

Пел он о сла́вном походе —○○/—○○/—○○(○)
И о вели́кой борьбе́; ○○○/—○○/—(○○)
Пел о свобо́дном народе
И о наро́де-рабе́... ○○○/—○○/—(○○)
(Некрасов.)

Здесь трибрахии идут во второй и четвертой строках, симметрично возникая после полноударных строк. Ясно слышится, что на их фоне трибрахии ощущаются более стремительными и ярче выделяют свои строки. Отсюда: трибрахий выразительнее, когда он не начинается, а продолжает строфу.

Словоразделы в Д³, их «игра». Словоразделов в Д³, что легко уяснить, будет уже два. Каждый из них может быть, конечно, мужским, женским или дактилическим. Следовательно, по размещению словоразделов, строка Д³ может иметь (3×3) девять структур.

Вот их схемы (косую черточкою будем на этот раз означать не границы стоп, а словоразделы):

- 1) —/○○—/○○—○○ 2) —○/○—/○○—○○
3) —○○/—/○○—○○

В этих трех схемах второй словораздел мужской, а первый последовательно мужской, женский и дактилический; схемам можно дать буквенное обозначение: 1) М—М, 2) Ж—М, 3) Д—М.

- 4) —/○○—○/○—○○ 5) —○/○—○/○—○○
6) —○○/—○/○—○○

В этих трех схемах второй словораздел женский, а первый последовательно мужской, женский и дактилический; буквенное обозначение будет таким: 4) М—Ж, 5) Ж—Ж, 6) Д—Ж.

- 7) —/○○—○○/—○○ 8) —○/○—○○/—○○
9) —○○/—○○/—○○

В этих трех схемах второй словораздел дактилический, а первый последовательно мужской, женский и дактилический; буквенное обозначение будет таким: 7) М—Д, 8) Ж—Д, 9) Д—Д.

Все схемы сделаны полномерными, но могут быть и усеченными на один и на два слога, а также наращенными.

В последовательности строк эти словоразделы вступают между собою в те или иные соотношения, в «игру»: могут оказываться в смежных строках на тех же местах или «переходить» на иные, оба или порознь, со сдвигом на один или на два слога, что отражается на общем звучании и обычно, под пером опытного мастера, содействует смысловой выразительности.

Конечно, поэт вовсе не задает себе заранее схему словоразделов, да и расположение их само по себе не выражает той или иной эмоции, того или иного чувства. Основным носителем поэтического содержания, поэтической мысли и образа является слово с его значением и эмоциональным тоном, и поэт в первую очередь подби-

рает нужные ему слова, но расположение этих слов в строке, перестановка их часто дает возможность осуществить такое расположение словоразделов, при котором их игра подчеркнет содержание.

Рассмотрим четверостишие Некрасова (из стихотворения «Демону»):

Дуешь, бывало, на пламя —
Пламя пылает сильней,
Краше волнуется знамя
Юности гордой моей.

На фоне тождественных по словоразделам двух первых строк две последние дают симметрическое чередование словоразделов других типов; появляются «новые», дактилические словоразделы. Поэтому резче выделяются отмежеванные этими словоразделами слова — «знамя» и «гордой», несущие основной «эмоциональный нажим» высказывания. Произносительное подчеркивание этих слов облегчается позицией словораздела.

Четырехстопный дактиль, Д⁴. Вот образчик полномерного двустипия:

Вырыта заступом яма глубокая; — ∪ ∪ / — ∪ ∪ // — ∪ ∪ / — ∪ ∪
Жизнь невеселая, жизнь одинокая...
(Никитин.)

Ясно слышится заунывное звучание стиха, что достигается дактилическими окончаниями, такими же словоразделами («вырыта» «заступом», «невеселая») и синтаксической симметрией второй строки, в которой голос, дважды переходя от существительного к прилагательному, дважды дает нисходящее движение тона.

Вот такой же полномерный Д⁴, но с перекрестным расположением рифм:

Муж — господин красоты замечательной,
В гвардии год прослуживший отечеству,
Был человек разбитной, обязательный,
Склонный к разгулу, к игре, к молодечеству...
(Некрасов.)

Здесь те же дактилические окончания, но из двенадцати словоразделов — восемь мужских, три женских и лишь один дактилический. Кроме того, фраза построена разнообразно и свободно. В результате звучание отрывка вовсе не заунывное.

Но полномерные окончания все же чаще соединяются с окончаниями других типов.

Вот Д⁴ с мужскими и дактилическими окончаниями в парной последовательности (в приводимом отрывке в третьей строке Некрасов дает неправильное, областное ударение: «девочка» вместо «де́вочка»):

Темен верну́лся с кладби́ща Трофи́м; — ∪ ∪ / — ∪ ∪ / — ∪ ∪ / — (∪ ∪)
Малые детки вернулись с ним,
Сын да дево́чка. Домо́й-то без ма́тушки — ∪ ∪ / — ∪ ∪ / — ∪ ∪ / — ∪ ∪
Горько вернуться: доро́гой ребятушки...

Гораздо чаще Д⁴ встречается с женскими и мужскими окончаниями. Вот образчик с наиболее распространенным перекрестным чередованием:

— Сто́й, старина́! — Стари́ка обступили, — ∪ ∪ / — ∪ ∪ / — ∪ ∪ / — (∪ ∪)
Па́рней, и де́вок, и де́тушек тма́. — ∪ ∪ / — ∪ ∪ / — ∪ ∪ / — (∪ ∪)
Все наменяли сластей, накупили —
То-то была су́ета, ку́терьма!
(Некрасов.)

Часто встречается и обратное: мужские окончания чередуются с женскими, например:

Холо́дно Ка́спию, ста́рый ворчи́т: — ∪ ∪ / — ∪ ∪ / — ∪ ∪ / — (∪ ∪)
Дли́тся зима́ утомительно́ до́лго. — ∪ ∪ / — ∪ ∪ / — ∪ ∪ / — (∪ ∪)
Норд, налетев, его волны рябит;
Льдом его колет любовница Волга.
(Брюсов.)

Обратим внимание на проклитику «его» (третья и четвертая строки).

Вот образчик смены окончаний в парной последовательности:

Поздняя осень. Грачи улетели, (∪)
Лес обнажился, поля опустели,
Только не сжата полоска одна... (∪ ∪)
Грустную думу наводит она.
(Некрасов.)

Вот Д⁴ со сплошь мужскими окончаниями:

В море царевич купает коня; (∪ ∪)
Слышит: «Царевич! взгляни на меня!»
Фыркает конь и ушами прыдет,
Брызжет и плещет и дале плывет.
(Лермонтов.)

Вот со сплошь женскими:

Молча сижу под окошком темницы; (○)
Синее небо отсюда мне видно:
В небе играют всё вольные птицы;
Глядя на них, мне и больно и стыдно.
(Лермонтов.)

Обратим внимание на проклитики («мне» во второй и четвертой строках, в разной позиции — на третьем и на втором слоге стопы, и «всё» в третьей строке).

Цезура в Д⁴. В строки этого размера иногда вводят большую цезуру после второй стопы, усекая при этом левое полустишие на один слог, как мы уже видели:

Что ты заводишь // песню военну (○)
Флейте подобно, // милый снигирь? (○○)
(Державин.)
—○○/—○(○)//—○○/—○(○)
—○○/—○(○)//—○○/—(○○)

В том же стихотворении есть строки, где выпадает не шестой слог, как в приведенных, а пятый; шестой же слог присоединяется к правому полустишию, которое, таким образом, приобретает по схеме амфибрахическое строение:

С кем мы пойдем // войной на Гиену?
—○○/—(○)//○—○/○—○

На самом же деле здесь просто передвижка большой цезуры (которая в данном размере вовсе не обязательна):

—○○/—// (○)○/—○○/—○(○)

Иногда такой строй, с выбросом пятого слога, выдерживается во всем стихотворении, например:

Тает зима // дыханьем Фавона,
Взора бежит // прекрасной весны...
(Державин.)

Иногда наряду с пятым слогом выпадает и шестой, так что левое полустишие оказывается усеченным на два слога; например (из того же стихотворения):

Мчится Невá // к Бельту на лоно.

Такое выпадение двух слогов иногда осуществляется в целом стихотворении:

Долгая нощь, // гаснет лампада,
Яростный снег // хлещет в окно...

Так построенный Д⁴ звучит резко и отрывисто, особенно при мужских окончаниях.

Сочетания Д⁴ с Д иной стопности. Д⁴ нередко соединяется в одном стихотворении со строками другой стопности, чаще всего с Д³. Обыкновенно такое соединение бывает упорядоченным: строки иной стопности, замыкая строфу, идут попеременно с четырехстопными, — например, в таком порядке: 4—4—4—3 или в таком: 4—3—4—3, и т. п. Много реже встречается свободная, неупорядоченная последовательность; при этом обычно строки данной стопности имеют всегда одно, такое-то окончание; строки иной стопности — всегда иное, такое-то.

Приведем несколько образцов.

Скрипнула дверь. Задрожала рука.
Вышла я в улицы сонные.
Там, в поднебесьи, идут облака,
Через туман озаренные.

(Блок.)

Обратная последовательность окончаний при той же стопности:

Зарево белое, желтое, красное,
Крики и звон вдалеке.
Ты не обманешь, тревога напрасная,
Вижу огни на реке.

(Блок.)

Звучание резко различно.

Вот такое же сочетание, но с чередованием женских и мужских окончаний:

— Каменщик, каменщик в фартуке белом,
Что ты там строишь? кому?
— Эй, не мешай нам, мы заняты делом.
Строим мы, строим тюрьму.

(Брюсов.)

То же сочетание, но с обратным чередованием окончаний звучит так:

Вот и больница. Светя, показал
В угол нам сонный смотритель.
Трудно и медленно там угасал
Честный бедняк сочинитель.

(Некрасов.)

Вот любопытный образчик соединения полномерного Д⁴ с полномерным же Д¹ при парном чередовании:

Я не поэт, — и, не связанный узами
С музами,
Не обольщаюсь ни лживой, ни правую
Славою.

(Курочкин.)

Вот более прихотливое сочетание, где две полномерные строки Д⁴ соединены со строкой Д³, мужскою, и со строкой Д¹, тоже мужскою:

Думы ли реют тревожно-несвязные,
Плачет ли сердце в груди, —
Скоро повысыплют звезды алмазные,
Жди!

(Фет.)

Вот сочетание цезурованного Д⁴ с усеченным левым полустишием, женского, и Д², мужского:

«Слушай одна ты (), // нам не годится».
Мертвая тишь!..
Только и слышно (), // чуть шевелится
Резвая мышь.

(Фет.)

Вот сочетание цезурованного Д⁴, с усечением левого полустишия на два слога, с мужским окончанием, и обычного Д⁴, тоже мужского (полустишия автор напечатал в две строки, так что их можно считать и двумя строками мужского Д²):

Сад весь в цвету, ()
Вечер в огне,
Так освежительно-радостно мне!

(Фет.)

Словоразделы в Д⁴. В строке Д⁴ имеются уже три словораздела, вступающие в более сложную игру, чем два словораздела трехстопной строки. Эти три словораздела, трех видов каждый, создают для строки (3×3×3)—27 структур, что для четверостишия дает необозримое множество: 27⁴, то есть 531 441 структуру!

Пятистопный дактиль, Д⁵. Размер этот встречается довольно редко и по большей части с мужскими окончаниями, хотя нет никаких оснований предпочитать их другим, — и эти другие встречаются тоже.

Вот образчик:

Был удалец и отважный разбойник Роллбн, ()
С шайкой своей по дорогам разбойничал он.
Раз, запоздав, он в лесу на усталом коне
Ехал и видит: часовня стоит в стороне.

(Жуковский.)

— / — / — / — / — ()

Вот образчик со сплошь женскими окончаниями:

Месяц зеркальный плывёт по лазурной пустыне, ()
Травы степные унизаны влагой вечерней,
Речи отрывистой, сердце опять суеверней,
Длинные тени вдали потонули в ложбине.

(Фет.)

Вот — с женско-мужскими:

Солнце садится, и ветер утихнул летучий, ()
Нет и следа тех огнями пронизанных туч; ()
Вот на окраине дрогнул живой и не жгучий,
Всю эту степь озаривший и гаснущий луч.

(Фет.)

Обратим внимание в этом примере на проклитики («тех» во второй строке и «эту» в четвертой).

В строке Д⁵, самоочевидно, четыре словораздела, что дает для строки 81 структуру.

Цезура в Д⁵. Большая цезура в этом размере обязательна, но, ввиду значительной длины строки, первые две ее стопы (реже — три) обычно заполнены более или менее обособленным стрелком фразы, предложения; благодаря этому второй словораздел часто совпадает со смысловой паузой и воспринимается как большая цезура, только без приурочения ее к определенному слогу. Так, в четверостишии Жуковского в первых трех строках такой словораздел стоит после ударения второй стопы:

Был удалец // и отважный разбойник Роллон...

в четвертой строке — на слог правее:

Ехал и видит: // часовня стоит в стороне.

В третьей строке примера из Фета такой перерыв стоит еще на слог правее:

Речи отрывистой, // сердце опять суеверней...

Это стремление Д⁵ к «цезуре на второй стопе» иногда создает иллюзию цезурного переброса. Так, в последней

строке последнего примера из Фета, поскольку смысловые паузы первых трех строк идут во второй стопе, возникает «цезура» после слова «степь», хотя действительный смысловой раздел идет после следующего слога:

Всю эту степь // озаривший Z и гаснущий луч.

Иногда, впрочем, строго выдерживают позицию второго словораздела после определенного слога, и тогда он становится действительной цезурой, придающей звучанию Д⁵ особую четкость. Вот образчик с цезурой после пятого слога, проведенной сквозь все стихотворение:

Хмурятся скалы, // оплоты земной тишины,
Ветер в пролётах // свистит от стены до стены.
(Бальмонт.)

Вот с цезурой после шестого слога, после второй стопы:

Звуки и отзвуки, // чувства и призраки их,
Таинство творчества, // только что созданный стих.
(Бальмонт.)

При наличии выдержанной цезуры (строго после определенного слога) левое полустишие иногда делают усеченным, иногда наращенным; иногда слог (или слоги) наращенные присоединяют к правому полустишию.

Вот строки с усеченным левым полустишием:

Рыжие кони () // буйным наметом рванули,
Синею сталью () // в небе сверкнули клинки,
Свищут над со́тней () // жадными пчелами пули,
Но, как лавина, () // лавой летят казаки.

Вот — с наращенным:

Веянье оттепели // снег охватило степной,
Ветром качаемые // вербы стоят над рекой,
Мальчик задумавшийся // смотрит на сетку ветвей;
Облачко медленное // рыбкой запуталось в ней.
— () / — () / () // — () / — () / — () ()

Ясно слышно, что первое из этих четверостиший звучит свободно и энергично, а второе с напряженной затяжкой левых полустиший, которая обусловлена их гипердактилическими окончаниями («оттепели» — () () () и пр.).

Вот строки, где наращение «передано» правому полустишию, то есть лишний слог идет справа от цезуры:

Грянула музыка, // и дрогнули стекла в окне,
Дали вечерние // в ракетном сверкают огне.
— () / — () / () // — () / — () / — () ()

При таком строе чувствуется убыстрение правых полустиший.

Но в общем добавка лишних слогов в этом размере (до или после цезуры) придает звучанию нечто искусственное и несвободное, почему и не вошла в практику.

Шестишопный дактиль, Д⁶. В обычном виде размер этот звучит монотонно и применяется редко. В нем, как вообще в шестишопных размерах, обязательна большая цезура после третьей стопы; иногда, впрочем, ее помещают на слог левее, после первого безударного слога третьей стопы, и тогда правое полустишие приобретает (по схеме) амфибрахический вид.

У классиков этот размер в чистом виде, насколько нам известно, не встречается; у символистов его иногда можно встретить.

Вот образчик с «правильной», дактилической, цезурой:

Как нам отрадно задуматься // в сумерках светлых вдвоем!
Тень пролетевшего ангела // вижу во взоре твоём.
(Бальмонт.)

— () / — () / — () // — () / — () / — () ()

Вот строчки со смещенной, женской, цезурой, рассекающей третью стопу:

Ластится к берегу море // волной шаловливо-беспечной,
Сердце невольно томится // какою-то странной тоской.
(Бальмонт.)

— () / — () / — () // () / — () / — () / — () ()

Иногда в этом размере, выдерживая женскую цезуру, как в последнем примере, усекают третий слог третьей стопы, так что правое полустишие уже не начинается безударным слогом; например:

Парус белеет рыбачий () // в черном рокошущем море,
Весь озаренный сияньем () // вставшей над морем луны;
Весело мягкие сѣти () // ставить в широком просторе,
Полною грудью вдыхая () // запах соленой волны!

Гекзаметр и пентаметр. Шестишопный дактиль употребительнее всего в особой форме, усвоившей название г е к з а м е т р (по-гречески — «шестимерный»), и в своеобраз-

ной вариации гекзаметра, именуемой п е н т а м е т р («пятимерный»). В древнегреческом стихе гекзаметр состоял из шести стоп дактиля (шестая усеченная); пентаметр — также из шести стоп, но третья и шестая были усечены каждая на два слога, всего на четыре; длительность стопы дактиля у греков считалась равной четырем единицам (две падали на один долгий слог и две на два кратких); таким образом, пентаметр утрачивал длительность одной стопы, по сравнению с гекзаметром, и становился «пятимерным».

Русские гекзаметр и пентаметр в широкую поэтическую практику не вошли, но гекзаметр применяется при переводах древнегреческих и латинских поэм («Илиада», «Одиссея», «Энеида» и пр.) как имитация греческого гекзаметра. Пентаметр как самостоятельный размер не применяется, но в соединении с гекзаметром (так называемое «элегическое двустушие», где первая строка гекзаметр, вторая пентаметр) также используется при переводах древних авторов или в подражаниях древним. В гекзаметре и пентаметре по традиции не применяется рифма, хотя есть исключения. Итак, гекзаметр — это D^6 , усеченный на слог, женский, без фиксированной цезуры (в гекзаметре, опять-таки следуя античной традиции, цезурою именовали синтаксическую паузу, которая может приходиться к любому слогу). Пример:

Видит Эней между тем в отдаленной и тайной долине ()
Темные своды лесов и кустарник, как роща шумящий,
Видит Летейскую реку, вокруг мирных текущую сеньей...
(Квашнин-Самарин; перевод «Энеиды».)

Здесь в первых двух строках «цезура» стоит после ударного слога третьей стопы, в следующей строке — на слог правее, после первого безударного слога той же стопы. Возможны и другие позиции; возможны две цезуры; например:

И, наконец, // на морском берегу, // разбивающем волны...
(Петровский; перевод из Лукреция.)

Пентаметр представляет собою попросту удвоенный мужской D^3 (— ∪ ∪ / — ∪ ∪ / — // — ∪ ∪ / — ∪ ∪ / —), например:

Резвая дева росла // в хоре богинь Аонид...
(Пушкин.)

Вот несколько элегических двустуший (из которых может быть сложено и длинное стихотворение):

Странное чувство какое-то в несколько дней овладело
Телом моим и душой, // целым моим существом:
Радость и светлая грусть, благотворный покой и желанья
Детские, резвые — сам // даже понять не могу.
(Фет.)

Однако приведенные здесь образцы гекзаметра и элегического двустушия еще не «настоящий» гекзаметр, хотя вполне правильный. Дело в том, что в «настоящем» гекзаметре и пентаметре широко применяется выброс тех или иных безударных слогов, а также имеют место и другие осложнения стиха, благодаря чему эти размеры (монотонные и тягучие в приведенных примерах) приобретают живость и подвижность.

Семи- и восьмистопный дактиль, D^7 и D^8 . Размеры эти в поэтическую практику не вошли, хотя вполне осуществимы. Оба они требуют большой цезуры после четвертой стопы и фактически являются соединением D^4 и D^3 (D^7) или удвоенным D^4 (D^8).

Вот строка D^7 с «правильной», дактилической, цезурой:

Небо затянуто пологом сумрачным, // скучная осень пришла.

Вот эта же строка со смещенной, женской цезурой:

Небо затянуто пологом мрачным, // холодная осень пришла.

Вот она же с мужской цезурой:

Небо затянуто пологом туч, // неприятная осень пришла.

Левое полустушие может быть усечено на один и на два слога.

Примеров D^8 приводить не будем. Достаточно взять две любые строки D^4 и прочесть их как одну.

Рассмотренные частные размеры являются основными для дактиля, хотя применимость их резко различна. «Сверхмногоstopные» дактили — в девять, в десять и т. д. стоп — не встречаются. Возможны многообразные вариации описанных размеров, сводящиеся к усечению и наращению полустуший (помимо уже указанных типов), к применению иных окончаний в иных последовательностях, к другим сочетаниям разноstopных строк.

Сверхсхемные ударения в дактиле. В силу того что в русской живой речи ударения идут несколько «гуще», чем того требуют схемы трехсложных размеров, в дактили-

ческих строках иногда встречаются лишние ударения— то есть тот или иной слог, по схеме безударный, оказывается ударным.

Для того чтобы размер не был сломен такими ударениями или чрезмерно усложнен, нужно: 1) чтобы число таких ударений было невелико; 2) чтобы они принадлежали словам если не совсем служебным (которые попросту теряют ударение, становясь про- и энклитиками), то второстепенным по своему смысловому значению, благодаря чему их ударения будут звучать слабее, чем ударения основных слов, занимающих своими ударными слогами ударные доли стоп.

Но иногда сверхсхемные ударения принадлежат словам также весомым; в этом случае их введение требует особых условий.

Возьмем строку (в схеме будем обозначать сверхсхемное ударение лежачей скобочкой с крестиком: $\vdash$):

День был прозрачен и светел... — $\vdash \cup / - \cup \cup / - \cup (\cup)$

Здесь сверхсхемное ударение в первой стопе принадлежит второстепенному по значению слову «был» — и стих звучит достаточно гладко, дактиль остался дактилем. Попробуем переставить два первых слова:

Был день прозрачен и светел.

Стих явно сломен, так как ударение слова «день», пришедшее на второй слог первой стопы, ставшее, таким образом, сверхсхемным, сильнее, чем ударение слова «был», стоящее на ударной доле стопы. Чтобы выправить стих, мы должны произнести слово «был» с усиленным ударением, а «день» с ослабленным, то есть исказить естественный рельеф фразы, «проглотить» главное по смыслу слово:

Был дѣнь прозрачен и светел.

Таким образом, необходимо тщательно взвешивать смысловую нагрузку слов и осуществлять схемные ударения более весомыми словами, а сверхсхемные — менее весомыми.

Возьмем строку:

День нашей встречи был ясным, хоть свежим.

— $\vdash \cup \cup / - \cup \vdash / - \cup \vdash / - \cup (\cup)$

Здесь дактиль выдержан, сверхсхемные ударения образованы второстепенными словами («нашей», «был», «хоть»), но их слишком много, три на строчку, и стих звучит тяжело, он «засорен» второстепенными ударениями. Ясно, что таких построений следует избегать.

Если же слова, создающие сверхсхемные ударения, по смыслу столь же весомы, как прочие, то для безболезненного введения таких ударений нужно соблюдение особых условий, как уже было сказано. Рассмотрим эти условия.

Сверхсхемное ударение может лечь в каждой данной стопе либо на ее второй слог (первый после ударного), либо на ее третий слог (второй после ударного и предшествующий ударному слогу следующей стопы), то есть либо так: $\vdash \cup$, либо так $\cup \vdash$.

В первом случае мы условно говорим, что стопа дактиля «замещена» стопой $\vdash \cup$, называемую б а к х и й в т о р о й ¹.

Во втором случае мы столь же условно говорим, что стопа дактиля «замещена» стопой $\cup \vdash$, называемую а м ф и м а к р и л и к р е т и к.

Бакхий второй в дактиле. Бакхий в первой стопе, очевидно, состоит из односложного слова, образующего его первое ударение, по отношению к дактилю — схемное, и либо односложного слова, образующего его второе ударение, по отношению к дактилю — сверхсхемное, плюс безударный слог следующего слова, либо двухсложного слова с ударением на первом слоге, — то есть возможны такие две структуры:

1) Дѣнь. Луч горячего солнца. — $\vdash \cup / - \cup \cup / - \cup (\cup)$

2) Дѣнь. Сѣла яркого солнца.

На любой из внутренних стоп строение бакхия остается таким же, с тою разницею, что первое его слово может начинаться безударными слогами в предыдущей стопе. На последней стопе бакхий второй стоять, очевидно, не может; попробуем его туда все же втиснуть: заменим в строке «Вырыта яма глубóкѣя» дактиль последней стопы бакхией: «Вырыта яма в землѣ мокрѣй». Стих явно распадается.

¹ Такая стопа применялась в дренегреческом стихосложении; название, как и в других подобных случаях, заимствовано по внешнему сходству схемы.

На какой бы стопе ни стоял бакхий — на первой или на одной из внутренних,— его второе слово должно быть отделено от его первого слова смысловым перерывом. Например, бакхий во второй стопе:

Дѣнь угасѣл. ⁂ Дѣнь прощѣлся с землѣю. (У)

$$- \cup \cup / - Z - \cup / - \cup \cup / - \cup (\cup)$$

Дѣнь угасѣлъ. / Сѣ́нний сѹмракъ сгуща́лся.

В обеих строках слоги, образующие бакхий, выделены курсивом, второе ударение бакхия, являющееся сверхсхемным по отношению к дактилю, образовано в первой строке словом «день» (вторично сказанным), а во второй — словом «синий». Оба эти слова начинают фразу и отделены от предшествующего слова «угасал» синтаксической паузой. Стих звучит вполне гладко.

Но попробуем устранить эту паузу. Пусть во втором примере слово «синий» относится не к слову «сумрак», а к слову «день», передвинем синтаксическую паузу; строка прозвучит так:

День угасал синий. И Сумрак сгущался.

Размер явно скомкан; мы должны либо «проглотить» слово «синий», либо, ударив на него, сломать стих.

Таким образом, оба удара бакхия второго, схемное и сверхсхемное по отношению к дактилю, должны быть равными; иначе: стопа бакхия должна рассекаться смысловым разделом. Ясно отсюда, что бакхий не может замещать последнюю стопу.

Амфимакр в дактиле. Рассмотрим применение амфимакра. Он может замещать также все стопы, кроме последней. Состоит амфимакр, очевидно, из двух слов, из коих первое создает своим ударением схемное ударение (по отношению к дактилю), а второе сверхсхемное. На первой стопе слова эти могут быть либо односложным и двухсложным (—/—), либо наоборот (—/—), косяю черточкой здесь обозначены словоразделы. На одной из внутренних стоп первое слово амфимакра может быть и не односложным, начинаясь безударными слогами, предшествующими ударному в предыдущей стопе.

Если сверхсхемное ударение дано односложным словом, то перед этим словом должен быть смысловой перерыв:

Ясно и *тѣхо*. / Дно́ моря сверка́ет.

— ∪ ∪ / — ∪ / — / — ∪ ∪ / — ∪ (∪)

Здесь амфимакр замещает вторую стопу; слова, его образующие, выделены курсивом. Мы слышим, что стих звучит вполне гладко, что дактиль ничуть не искажен.

Но устраним синтаксическую паузу в должном месте, передвинем ее:

Ясно и тихо дно. Z Море сверкает.

Отчетливо слышно, что дактилический строй нарушен.

Если же сверхсхемное ударение дано двухсложным словом, то, наоборот, смысловораздел должен стоять после этого слова, а не перед ним, причем оно, оставаясь самостоятельным, все же должно быть подчиненным по смыслу, произноситься в другой тональности, чем предшествующее слово, дающее схемное ударение:

Яростно *грянь, грозá!* З Врѣмя настáло. (У)

$$- \cup \cup / - \cup - Z - \cup \cup / - \cup (\cup)$$

Если же в подобном случае смысловораздел будет стоять перед двухсложным вторым словом амфимакра, то дактиль прозвучит «угловато»:

Яростно встáны! / Грозы́ время настало.

Тримакр в дактиле. Иногда — весьма редко — стопа дактиля «замещается» группой, «стопою», все три слога которой ударные и которая называется т р и м а́ к р, или м о л ó с. Схема ее такова: — — —.

Тримакр состоит, очевидно, из трех односложных слов, из коих первое дает схемное ударение в отношении дактиля, а два прочих — сверхсхемные. Если тримакр замещает не первую стопу, а одну из внутренних (на последней он невозможен), то первое его слово может быть и не односложным, начинаясь безударными слогами в предыдущей стопе.

Основное правило триакры в том, что его первое слово, чье ударение является схемным по отношению к дактилю, должно быть отделено смысловым разделом от последующих слов. Например:

Зна́й: вра́г ста́л бе́шено дра́ться. (У)

$$-Z- \text{---} / \text{---} \cup \cup / \text{---} \cup (\cup)$$

Здесь тримакр, выделенный курсивом, замещает первую стопу. Синтаксическая пауза отделяет слово, которым дано схемное ударение. Строй дактиля, как слышим, не нарушен.

Переместим смысловораздел:

Зна́й, зна́й: З в́раг бе́шено дра́лся.

Дактилическое звучание смято.

Трибрахий в дактиле. Пропуск ударения в дактиле уже был отмечен в главках, относящихся к D^2 и D^3 . Рассмотрим вопрос полнее и обобщенно.

Иногда (довольно редко, ибо сами эти слова редки) бывает нужно ввести в стих многосложное слово, чье ударение находится далее чем на третьем слоге от начала слова или от конца, — например, «заду́мчивая» или «перебежа́вший» (— — — — —, — — — — —) и т. п. В этих случаях та или другая стопа дактиля (кроме последней!) утрачивает свое ударение: вместо ударного слога в ней появляется безударный, стопа дактиля «замещается» стопой трибрахия, — — — «превращается» в — — —.

Первую стопу дактиля трибрахий замещает свободно, без всяких ограничительных условий; например:

И над пове́рженным ле́сом луна́ (— —)

Остано́вилась, кругла́ и ясна́.

(Некрасов.)

— — — — — / — — — — — / — — — — — / — (— —)

Здесь в обеих строках трибрахий, выделенный курсивом, стоит на первой стопе; во второй строке он образован тремя предупредными слогами, а в первой двумя проклитиками и одним безударным слогом.

Если трибрахий замещает одну из внутренних стоп, то соблюдается следующее условие: тот слог трибрахия, на который должно было бы лечь схемное ударение, должен быть первым или последним слогом многосложного слова, то есть таким, на который ложится естественное полуударение. Этим полуударением и компенсируется пропуск ударения. Например:

Ме́дленно пере́смотрела́ тетра́ди. (—)

— — — — — / — — — — — / — — — — — / — (—)

Здесь трибрахий стоит на второй стопе и образован первыми тремя слогами слова «пересмотрела»; по дактилической схеме ударение второй стопы должно было бы лечь на слог «пе-»; слог этот является первым во многосложном слове с удаленным от начала ударением, и на нем стоит естественное полуударение. Стих звучит вполне гладко.

Вот другой случай:

Медленная́ прогремела́ теле́га. (—)

— — — — — / — — — — — / — — — — — / — (—)

Здесь трибрахий занимает ту же вторую стопу, но образован четвертым, последним, слогом слова «медленная» и двумя первыми слогами следующего слова; ударение дактиля должно было бы лечь на четвертый слог первого слова, на слог «-я»; он последний в слове и несет естественное полуударение. Стих звучит гладко.

Возьмем, однако, строку:

Сле́дователя́ми а́кты соста́влены.

Здесь трибрахий также на второй стопе и образован тремя последними слогами слова «следователями»; схемное ударение должно было бы лечь на четвертый слог, на слог «-те-»; но этот слог является внутренним в слове, полуударение естественно к нему не тяготеет, и приходится либо поставить его искусственно (так что в слове прозвучат как бы два ударения: «сле́дователя́ми», что чуждо слуху), либо, оставив полуударение на его естественном месте, на последнем слоге «-ми», смять стих.

2) Амфибрахий¹

Амфибрахий является размером, гораздо более употребительным, чем дактиль. Это объясняется его большей словесной емкостью: в то время как строка дактиля в подавляющем большинстве случаев начинается словом с ударением на первом слоге, каковых в русском языке около 40%, амфибрахий начинается словом с ударением на втором слоге, каковых почти столько же, но, кроме того, легко заменяет первый свой безударный слог односложным ударным словом, а дальше вбирает все те слова, которыми может заполняться строка дактиля.

Чаще всего амфибрахий применяется с женскими и мужскими окончаниями, то есть полномерный и усеченный; реже можно встретить наращенные строки.

Двухстопный амфибрахий, АМ². Размер этот довольно редок по тем же причинам, по которым редок D^2 (как и

¹ В амфибрахии и анапесте расположение словоразделов и замещений однородно с дактилем, поэтому они рассматриваются менее подробно. (Прим. ред.)

вообще двухстопники). Заполняясь (в чистом виде, без сверхсхемных ударений) двумя словами, строка АМ², естественно, имеет лишь один словораздел, мужской, женский или дактилический. Вот образчик:

Отпéтое гóре ◡ — ◡ / ◡ — ◡
Уснóуло в грудí, ◡ — ◡ / ◡ — (◡)
Свобода и море
Горят впереди.
(Фет.)

Вот АМ² с другою последовательностью женских и мужских окончаний:

Он зámкнут ключóм, ◡ — ◡ / ◡ — (◡)
Но горенку в нем
Отвел я веселью, ◡ — ◡ / ◡ — ◡
Мечтам и безделью.
(Дельвиг.)

Вот АМ² со сплошь дактилическими окончаниями, наращенный:

Какóу бессмóртную ◡ — ◡ / ◡ — ◡ / ◡
Венчать предпочтительно
Пред всеми богинями
Олимпа надзвездного?
(Жуковский.)

Вот строки с гипердактилическими и женскими окончаниями:

Люблóу я задóумываться, ◡ — ◡ / ◡ — ◡ / ◡ ◡
Внимáя свирéли; ◡ — ◡ / ◡ — ◡ /
Но слаще мне вслушиваться
В воздушные трели
Небесного жаворонка.
(Дельвиг.)

Трехстопный амфибрахий, АМ³. Этот размер весьма распространен, из амфибрахических размеров, видимо, наиболее употребителен. В строке (в «чистой») три слова и, следовательно, два словораздела, дающие, как и в Д³, девять структур. Окончания применяются чаще всего женские и мужские. Вот образец:

Лишь Тéрек в теснóйне Дарьýла ◡ — ◡ / ◡ — ◡ / ◡ — ◡
Гремя нарушал тишинóу, ◡ — ◡ / ◡ — ◡ / ◡ — (◡)
Волна на волну набегала,
Волна погоняла волну.
(Лермонтов.)

Вот обратное чередование тех же окончаний:

В селé, за четýре версты́, ◡ — ◡ / ◡ — ◡ / ◡ — (◡)
У церкви, где ветер шата́ет ◡ — ◡ / ◡ — ◡ / ◡ — ◡
Подбитые бурей кресты,
Местечко старик выбирает.
(Некрасов.)

Вот АМ³ с дактилическими и мужскими окончаниями, наращенный и усеченный:

Огнй зажигáлись вечерóнные, ◡ — ◡ / ◡ — ◡ / ◡ — ◡ / ◡
Выл ветер и дождик мочíл, ◡ — ◡ / ◡ — ◡ / ◡ — (◡)
Когда из Полтавской губернии
Я в город столичный входил.
(Некрасов.)

Вот сплошь женские строки:

Такая́ дрожáщая бéздна ◡ — ◡ / ◡ — ◡ / ◡ — ◡
В дыхáнье полудня и ночи,
Что ангелы в страхе закрыли
Крылами звездистые очи.
(Фет.)

Вот сплошь дактилические:

Светáет. Над рóщею слýшится ◡ — ◡ / ◡ — ◡ / ◡ — ◡ / ◡
Малиновки звонкая песенка,
Как будто под небом колышется
На трелях висящая лесенка.

Встречаются, конечно, и другие комбинации и последовательности окончаний.

Существенную роль в звучании и в выразительности АМ³ играет, конечно, как это было показано на примере дактиля, размещение словоразделов.

Четырехстопный амфибрахий, АМ⁴. Размер этот также широко распространен. Применяется чаще всего с женскими и мужскими окончаниями. Образец:

Под нáши густýе, старíнные вýзы ◡ — ◡ / ◡ — ◡ / ◡ — ◡ / ◡
На отдых тянуло усталых людéй. ◡ — ◡ / ◡ — ◡ / ◡ — ◡ / ◡ — (◡)
Ребята обступят: начнутся рассказы
Про Киев, про турку, про чудных зверей.
(Некрасов.)

Вот сплошь мужские окончания:

Когда легковерен и молод я бýл, (◡)
Младую гречанку я страстно любил;

Прелестная дева ласкала меня,
Но скоро я дожил до черного дня.
(Пушкин.)

Сплошь женские:

В страдании блаженства стою пред тобою,
И смотрит мне в очи душа молодая.
Стою я, овеянный жизнью иною,
Я с речью нездешней, я с вестью из рая.
(Фет.)

Вот мужские и женские строки в парном чередовании:

В песчаных степях аравийской земли
Три гордые пальмы высоко росли.
Родник между ними из почвы бесплодной,
Журча, пробивался волною холодной,
Хранимый, под сенью зеленых листов,
От знойных лучей и летучих песков.
(Лермонтов.)

Дактилические окончания как-то не привились в АМ⁴, но, конечно, вполне возможны и дают своеобразное звучание. Вот строки с дактилическими и мужскими окончаниями:

Я счастлив, бывая в седом Севастополе,
Седом от маслин, от ветров и камней,
Где плещется флаг на плавающем акрополе
На ветреном рейде среди батарей.

Иногда в АМ⁴ помещают цезуру после второй стопы, и левое полустишие может подвергаться усечению или наращению. Вот образец последнего:

За розовым парусом // пронбсится парус,
За яхтами гонятся // гребные челны,
И солнце, над бухтою // рассыпав стеклярус,
Как будто купается // в сверканье волны.

Весьма распространено сочетание АМ⁴ и АМ³. Вот мужской четырехстопник с женским трехстопником:

Как ныне собирается вещий Олэг
Отмстить неразумным хазарам.
Их села и нивы за буйный набег
Обрек он мечам и пожарам.
(Пушкин.)

То же со сплошь мужскими окончаниями:

По небу полуночи ангел летел
И тихую песню он пел,
И месяц, и звезды, и тучи толпой
Внимали той песне святой.
(Лермонтов.)

То же с женскими и мужскими:

Мы встретились вновь после долгой разлуки,
Очнувшись от тяжелой зимы;
Мы жали друг другу холодные руки
И плакали, плакали мы.
(Фет.)

Пятистопный амфибрахий, АМ⁵. Этот размер встречается довольно редко, хотя отличается большой словесностью и гибкостью и хорошо вмещает сложную фразу. Вот образец с женскими и мужскими окончаниями:

Стыдливый подснежник над прелью весенних проталин.
Набухшие почки готовы пробрызнуть листьвой. ()
Идет батальон вдоль дымящихся черных развалин.
Звенит синевой заднепровский простор ветровой.
(Сурков.)

○ — ○ / ○ — ○ / ○ — ○ / ○ — ○ / ○ — ○
○ — ○ / ○ — ○ / ○ — ○ / ○ — ○ / ○ — ()

Вот еще образец со сплошь женскими окончаниями:

С утра началась знаменитая битва на Висле.
Грозовые гулы над белым простором нависли.
Снаряды и мины метнулись стальным ураганом,
Дорогу стрелкам пробивая тяжелым тараном.
(Сурков.)

Иногда АМ⁵ встречается в соединении с более короткими строками. Вот АМ⁵, равномерно чередующийся с АМ³ и АМ⁴:

И скучно, и грустно, и некому руку подать
В минуту душевной невзгоды...
Желанья!.. что пользы напрасно и вечно желать?..
А годы проходят — все лучшие годы!
(Лермонтов.)

Шестистопный амфибрахий, АМ⁶. Этот размер встречается редко и представляет собою удвоенный АМ³. В нем

обязательна большая цезура после третьей стопы, то есть после девятого слога. Все то, что изложено касательно АМ³, приложимо к полустушиям АМ⁶.

Вот образчик со сплошь мужскими окончаниями:

Я видел норвежские фьорды // с их жёсткой бездушной красой.
Я видел долину Арагвы, // омытую свежей росой,
Исландии берег холодный // и Альп снеговые хребты —
Люблю я пустыню, пустыню, // царицу земной красоты.

(Бальмонт.)
○—○/○—○/○—○//○—○/○—○/○—○(○)

Приводить образцы с другими окончаниями мы не будем. Читатель сам, заменив слово «красой» словом «красою» и слово «росой» словом «росою», получит женские окончания, а переставляя строки, — различную последовательность окончаний.

Семистопный амфибрахий, АМ⁷. Размер этот очень редок; мы встретили не более трех-четырёх его образцов. Он представляет собою соединение АМ⁴ и АМ³ и несёт обязательную цезуру после четвертой стопы. Вот образчик:

По улицам узким, и в шуме, и ночью, // в театрах, в садах
я бродил. (○)
И, в явственной думе грядущее видя, // за жизнью, за сущим следил.

(Брюсов.)
○—○/○—○/○—○/○—○//○—○/○—○/○—○(○)

Возможны, конечно, и другие окончания, а также усеменение и наращение левого полустушия и т. п. Примеров приводить не будем: достаточно взять различные образцы АМ⁴ и АМ³ и, объединяя их в одной строке, получить различные типы АМ⁷.

Восьмистопный амфибрахий, АМ⁸. Этот размер в практику не вошел. Попадает единичными строками в вольных, неупорядоченно-разностопных амфибрахиях. Обязательную большую цезуру несёт после четвертой стопы и является по существу удвоенным АМ⁴.

Сверхсхемные ударения в амфибрахиях. Стопы амфибрахия, так же как стопы дактиля, «замещаются» стопами с лишним ударением.

Встречаются тот же бакхий второй (— —○) и тот же тримакр (— — —). Амфимакр не встречается, так как в нем ударения расположены по обе стороны безударного слога (—○—), что совершенно противоречит строению стопы

амфибрахия, где именно средний слог является ударным. Зато встречается еще стопа, не применимая в дактиле, — бакхий первый (○— —); из самой схемы видно, почему эта стопа в дактиле невозможна.

Общие правила введения в амфибрахий лишних против схемы ударений те же, что и для дактиля: необходимо, чтобы схемное ударение было сильнее сверхсхемного по смысловой значимости соответственных слов; если же эти слова равнозначимы, то схемное ударение должно быть отмежевано от последующего сверхсхемного смысловоразделом.

Но так как стопа амфибрахия построена иначе, чем стопа дактиля, то одни и те же замещающие стопы будут в амфибрахии ощущаться иначе.

3) Анапест

Двухстопный анапест, АН². Этот размер, как все двухстопные, редок; встречается преимущественно с женскими и мужскими окончаниями, то есть наращенным и полным. Вот образец:

Восхищёнью не веря, ○○—/○○—/○
С темнотою — один— ○○—/○○—
У задумчивой двери
Хохотал арлекин.
(Блок.)

Вот АН² со сплошь мужскими окончаниями:

Погляди, как спешу ○○—/○○—
Я в померкнувший сад —
И повсюду ношу
Я цветка аромат.
(Фет.)

Вот редкий образчик мужского АН² в соединении с гипердактилическим одностопником:

Вкруг я Стурдзы хожу, ○○—/○○—
Вкруг библического, ○○—/○○○
Я на Стурдзу гляжу
Монархического.
(Пушкин.)

Трёхстопный анапест, АН³. Размер, гораздо более пространственный, встречается преимущественно с женскими и мужскими окончаниями. Образчик:

Я ломаю слойстые скалы 00—/00—/00—/0
 В час отлива на илстом дне, 00—/00—/00—
 И таскает осел мой усталый
 Их куски на мохнатой спине.
 (Блок.)

Вот — с обратным чередованием тех же окончаний:

Если радуется утро тебя, 00—/00—/00—
 Если в пышную веришь примету, 00—/00—/00—/0
 Хоть на время, на миг полюбя,
 Подари эту розу поэту.
 (Фет.)

Со сплошь мужскими окончаниями:

Я тебе ниче́го не скажу́ 00—/00—/00—1
 И тебя́ не встревожу́ ничу́ть
 И о том, что я молча́ твержу́,
 Не решусь ни за что наме́кнуть.
 (Фет.)

С женскими и мужскими окончаниями, но в парном чередовании:

Не дожда́ться мне, ви́дно, свобо́ды, 00—/00—/00—/0
 А тюремные дни́ будто́ годы;
 И окно́ высо́ко над землёй, 00—/00—/00—
 И у двери́ стоит часовой.
 (Лермонтов.)

С дактилическими и мужскими окончаниями:

Безмяте́жней арка́дской иди́ллии 00—/00—/00—/00
 Зака́тятся прекло́нные дни́; 00—/00—/00—
 Под плените́льным небом Сици́лии,
 В благово́нной древе́сной тени...
 (Некрасов.)

С дактилическими и женскими:

Вот и ле́тние дни́ убавля́ются. 00—/00—/00—/00
 Где же ле́та лучи́ золоти́ые? 00—/00—/00—/0
 Только серые брови́ сдвига́ются,
 Только зыблутся кудри́ седые.
 (Фет.)

Характер звучания, очевидно, меняется от расстановки словоразделов и, конечно, от движения голоса, в зависимости от смыслового рельефа.

Четырехстопный анапест, АН⁴. Размер этот также довольно распространен; в нем также господствуют мужские и женские окончания, в любой последовательности.

Вот женско-мужские строки:

На за́кате мы вы́шли к стене́ Кара́нтина,
 Где ора́нжевый хо́лм обна́жен и высо́к,
 Где звенит под ногой благо́дная глина
 И горя́чей полы́нью горчит ве́терок.
 (В. Рождественский.)

00—/00—/00—/00—/0
 00—/00—/00—/00—

Вот сплошь мужские:

Не гуля́л с кисте́нем я в дрему́чем лесу́,
 Не лежал я во рву́ в непро́глядную но́чь,—
 Я свой век за́губил за де́вицу-красу́,
 За де́вицу-красу́, за дворя́нскую до́чь.
 (Некрасов.)

Вот те же, сплошь мужские, окончания, но не в перекрестной по рифмам, а в парной последовательности:

Я за то́ глубо́ко презира́ю себя́,
 Что живу́ — день за днем́ беспо́лезно губя́;
 Что я, си́лы свое́й не пыта́л ни на чем,
 Осудил сам себя́ беспоща́дным судом.
 (Некрасов.)

Вот довольно редкий образец АН⁴ с дактилическими и женскими окончаниями, то есть наращенного во всех строках:

Сыпня́ками, трево́гами, во́шью изгло́данный,
 По доро́гам войны́, от Чита́ до Донба́сса,
 Он ходил — миро́вой револю́ции подда́нный,
 Безыме́нный гварде́ец восста́вшего класса́.
 (Сурков.)

00—/00—/00—/00—/00
 00—/00—/00—/00—/0

Вот строчки со сплошь женскими окончаниями:

Занима́ется вы́юга над сте́пью безле́сной.
 Перестре́лка за балко́й вски́пает несме́ло.
 Пулемет подхва́тил недо́петую песню́,
 Це́пь, равня́я ша́ги, прибли́жается к бе́лым.
 (Сурков.)

Вот — со сплошь дактилическими:

Бился «ма́ксим» в порыве́ свире́пой приле́жности.
 Бредил ране́ный ломким надорва́нным голосо́м.

[Неуклюжими жёстами наплывающей нежности]
Гаманенко разглаживал Ленькины волосы.

(Сурков.)

Строка этого отрывка, взятая в квадратные скобки, имеет особое строение. АН⁴ иногда рассекают на два двух-стопных полустишия и делают левое наращенным на один или на два слога.

Здесь именно такой случай:

Неуклюжими жёстами // наплывающей нежности...
○○—/○○—/○○//○○—/○○—/○○

Вот из того же стихотворения строка, где левое полустишие наращено лишь на один слог:

По сутулому телу // расплзлась агония...
○○—/○○—/○○//○○—/○○—/○○

Таковыми наращениями, проводя их из строки в строку, пользовался поэт Игорь Северянин, чьи анапесты получили название «северянинского» стиха. Пример:

Ты ко мне не вернешься // даже... даже проститься,
Но над гробом обидно // ты намочишь платок...
Ты ко мне не вернешься // в тихом платье из ситца,
В платье радостно-жёлком, // как грошовый цветок.

Здесь наращения в один слог. Вот (у него же) двухсложные наращения:

В парке плакала девочка: // Посмотри-ка ты, папочка,
У хорошенькой ласточки // переломлена лапочка.

Наличие таких наращений во всех строках придает АН⁴ особую симметричность и монотонность, так как он превращается по существу в последовательность двух-стопных строк.

Весьма нередко АН⁴ вступает в соединение с АН³; например:

До рассвета поднявшись, коня оседлал
Знаменитый Смальгольмский барон;
И без отдыха гнал, меж утесов и скал,
Он коня, торопясь в Бротерстон.
(Жуковский.)

Вот такое же сочетание, но с мужскими и женскими окончаниями:

Зарастает ромашкой его городок,
Прогоняют по улицам стадо,

На бегущий в сирень паровозный свисток
У прудов отвечает дриада.

(В. Рождественский.)

Пятистопный анапест, АН⁵. Этот размер встречается довольно редко, хотя по своим возможностям заслуживает гораздо большего внимания со стороны поэтов. Более распространен с женскими и мужскими окончаниями. Образчик:

Канотье пробегает, а вечер весенний сиренев,
А от Сены так нежно купальней пахнуло простёй,
И мальчишка-Апрель, золотистого мыла напенив,
Над соломинкой Эйфеля выдул пузырь золотой.
(Шенгели.)

○○—/○○—/○○—/○○—/○○—/○
○○—/○○—/○○—/○○—/○○—

Вот АН⁵ со сплошь мужскими окончаниями:

Если жить суждено и на свет не родиться нельзя,
Как завидна, о странник почивший, твоя мне стезя!
Отдаваясь мысли широкой, доступной всему,
Ты успел оглядеть, полюбить голубую тюрьму.
(Фет.)

Вот четверостишие со сплошь женскими окончаниями:

Истрепались сосен мохнатые ветви от бұри,
Изрыдалась осенняя ночь ледяными слезами,
Ни огня на земле, ни звезды в овдовевшей лазури,
Все сорвать хочет ветер, все смыть хочет ливень ручьями.
(Фет.)

Последняя строка здесь загромождена сверхсхемными ударениями.

Вот строки с мужскими и женскими окончаниями:

И в глухое предместье, где в облаке дыма видны
Вековые сосны и низкие черные срубы,
То и дело подолгу с высокой кремлевской стены
Молча смотрят бояре в заморские длинные трубы.
(Кедрин.)

Образцы АН⁵ с дактилическими окончаниями нам не встречались; однако такой строй вполне возможен и обладает своими выразительными особенностями.

Шестистопный анапест, АН⁶. Этот размер мало употребителен. У классиков, насколько мы знаем, не встречается.

Надо мной громоздятся дома, // запевают гудки заводские;
По ночам со звездой говорят // в небесах заводские огни;
Синеглазые парни идут // напролом в потрясенной России,—
Их тяжелый торжественный шаг // обещает великие дни.

~ ~ ~ / ~ ~ ~ ~ / ~ ~ ~ ~ // ~ ~ ~ ~ / ~ ~ ~ ~ / ~ ~ ~ ~ / ~ ~ ~ ~
 ~ ~ ~ / ~ ~ ~ ~ / ~ ~ ~ ~ // ~ ~ ~ ~ / ~ ~ ~ ~ / ~ ~ ~ ~ / ~ ~ ~ ~

Левое полустишие можно сделать наращенным на слог:
 Надо мно́у дома́ громоздя́тся, // запева́ют гудки́ заводские́...
 или на два слога:

Надо мно́ю до́ма подыма́ются, // запевают гудки заводские,
По но́чам со зве́здами небе́сными // говорят заводские огни...

С такими наращиваниями размер приобретает «размашистый» характер.

Иногда АН⁶ разбивают двумя цезурами на три двухстопных звена, придавая первым двум наращенность на один или на два слога, например:

Он был милый и лёгкий, // самодельный какой-то, // из холщёны
и дрáнок,
В перекре́стах шпага́та, // с поворо́тливой па́рой // многострунных
колес;
От земли отрыва́ясь // метров на́ двадцать к не́бу, // он летáл
споза́ранок,
И хрустальное у́тро // на глаза наплывáло // поволокою слез.

(Шенгели.)

У-У- / У-У- / У // У-У- / У-У- / У // У-У- / У-У- / У
 У-У- / У-У- / У // У-У- / У-У- / У // У-У- / У-У- / У

Семи- и восьмистопный анапест, АН⁷ и АН⁸. В практику эти размеры почти не вошли. В АН⁷ обязательна большая цезура после четвертой стопы, так что он является соединением АН⁴ и АН³. Напишем в одну строчку четырехстопную строку и трехстопную и получим АН⁷:

До рассвета поднявшись, коня оседлал // знаменитый
Смальгольмский барон...

Левое полустишие может быть наращенным:
До рассвета поднявшись, пошел на конюшню // знаменитый
Смальгольмский барон.

Левое полустишие в свою очередь можно разбить на два звена, сделав оба наращенными:

До рассвета поднявшись, // поспешил на конюшню // знаменитый
Смальгольмский барон.

В АН⁸ обязательна цезура после четвертой стопы, так что он представляет собою удвоенный АН⁴.

Вот образчик АН⁸ с наращенным на слог левым полустишием:

О далёкое утро на вспённом взморье, // странно-алые краски
стыдливой зарí!

О весенние звуки в серебряном сердце, // и твой сказочно-ласковый
образ, Мари!

(Б р и о с о в.)

00- / 00- / 00- / 00- / 00- / 00- / 00- / 00-

Сверхсхемные ударения в анапесте. Общая норма та же, что и раньше: схемное ударение должно быть выделено или защищено от угашения сверхсхемным.

Стопы анапеста замещаются бакхией первым (— — —), амфимаком (— — —) и тримаком (— — —); бакхий второй в анапесте неприменим, поскольку в нем третий слог является безударным (— — —), что противоречит природе анапеста.

3. ОБОБЩЕНИЕ ПРАВИЛ О СВЕРХСХЕМНЫХ УДАРЕНИЯХ

Сближение трехсложных размеров. Возьмем три строки

Флёт уплывáет в простór.
Корвёт уплывáет в простór.
Гидроплán уплывáет в простór.

Первая — трехстопный, усеченный на два слога дактиль; вторая — трехстопный, усеченный на слог амфибрахий; третья — трехстопный, полномерный анапест. Реальное же различие между этими строками лишь в том, что первая начинается ударным слогом, вторая одним безударным, третья двумя безударными; в остальном они тождественны.

Поэтому их все можно изобразить следующими схемами:

1. () — / — / —
2. () — / — / —
3. — / — / —

Мы как бы приравниваем все строки к анапесту, отсекая для дактиля два безударных слога слева, а для амфибрахия — один слог. Таким образом, все слоги, идущие после первого ударного, во всех трех схемах соответствуют по вертикали один другому.

Рассмотрим все случаи сверхсхемных ударений на внутренней, второй стопе анапестической схемы.

В ней возможно прежде всего одно сверхсхемное ударение; оно может лечь либо на первый, либо на второй безударный слог стопы и может быть образовано либо односложным, либо двухсложным словом в обеих позициях. Затем возможны два сверхсхемных ударения; они, очевидно, могут быть образованы лишь двумя односложными словами.

Одно сверхсхемное ударение на внутренней стопе. Согласно сказанному, возможны при наличии одного сверхсхемного ударения следующие структуры (черточкою изображаем словоразделы):

Чистая стопа: $\cup \cup -$

Осложненная а) $/ - / \cup -$ } амфимакар
 б) $/ - \cup / -$ }
 в) $\cup / - / -$ } бакхий I-й
 г) $/ \cup - / -$ }

При структуре «а», где сверхсхемное ударение дано односложным словом и стоит на первом слоге стопы, чтобы оно не подавило схемного ударения предыдущей стопы, оно должно быть либо слабым, принадлежа отчетливо служебному слову, например:

Флот *мой* уходит в простор.
 Корвет *мой* уходит в простор.
 Гидроплан *мой* уходит в простор...

либо должно быть отделено от предыдущего слова ясным смысловым разделом, например:

Флот / *вдруг* помчался в простор.
 Корвет / *вдруг* помчался в простор.
 Гидроплан / *вдруг* помчался в простор.

При структуре «б», где сверхсхемное ударение дано двухсложным словом и стоит на том же первом слоге стопы, также требуется либо подчиненность этого слова предыдущему:

Дни *наши* любят простор.
 Бойцы *наши* любят простор.
 Корабли *наши* любят простор...

либо его отъединенность:

Дни / *очень* быстро плывут.
 Бойцы / *очень* быстро плывут.
 Корабли / *очень* быстро плывут.

При структуре «в», где сверхсхемное ударение дано односложным словом, но стоит на втором слоге стопы, первый ее безударный слог будет принадлежать, очевидно, предыдущему слову; здесь, однако, те же нормы: либо служебность, либо слабодаренность слова, дающего сверхсхемное ударение:

Ботик *мой* мчится в простор.
 Кораблик *мой* мчится в простор.
 Пароходик *мой* мчится в простор...

либо его отъединенность:

Ботик / *стал* таять вдали.
 Кораблик / *стал* таять вдали.
 Пароходик / *стал* таять вдали.

При структуре «г», где сверхсхемное ударение стоит также на втором слоге стопы, но дано двухсложным словом, норма иная: это слово должно быть отъединено от последующего и связано с предыдущим, либо подчиняясь ему, либо звуча в иной тональности. Пример первого:

Дни *мои* / любят простор.
 Бойцы *мои* / любят простор.
 Корабли *мои* / любят простор.

Пример второго:

Дни, *скажу*, / любят простор.
 Бойцы, *скажу*, / любят простор.
 Корабли, *скажу*, / любят простор.

Отступление от этой нормы, связь двухсложного слова, дающего на втором слоге стопы сверхсхемное ударение, не с предыдущим, как здесь, а с последующим словом, допустимо лишь в случае полной служебности этого двухсложного слова, становящегося поэтому проклитикой, например:

Он / *его* книгу унес... и т. п.

Если же это слово не служебное, а значимое, то стих неприятно «надламывается»:

Челн / *в порыв* бури попал.

Одно сверхсхемное ударение на первой стопе. В дактиле (то есть в усеченном на два слога слева анапесте) от первой стопы анапестической схемы остается лишь схемный ударный слог,— так что о сверхсхемных ударениях говорить не приходится: для них нет места.

В амфибрахии (то есть усеченном на один слог слева анапесте) остается от первой стопы анапестической схемы лишь один безударный слог, по анапестической схеме — второй, фактически — первый. Он может быть замещен сверхсхемным ударением, принадлежащим, очевидно, односложному слову, без всяких ограничительных условий; строки:

Спокойно на череп коня наступил.

И:

Князь тихо на череп коня наступил...

вполне однозначны.

В чистом анапесте два безударных слога первой стопы могут нести сверхсхемные ударения. Первый слог — без ограничительных условий:

Пью за здоровье Мери...
(Пушкин.)

или:

Милой Мери моей...

независимо от того, дано ли это сверхсхемное ударение односложным словом, или двухсложным.

На втором слоге стопы ударение избегают ставить, милясь лишь с явно служебным словом:

Еще тесно дышать от объятий...
(Блок.)

Значимое же слово в такой позиции дает неприятную шероховатость:

Взмахнул палицей воин отважный.

Два сверхсхемных ударения на внутренней стопе. Когда на внутренней стопе (на второй в нашей анапестической схеме) имеются два сверхсхемных ударения, принадлежащих двум односложным словам, то возможны следующие случаи: а) оба слова самостоятельны; б) первое слово самостоятельное, а второе служебное; в) наоборот, первое служебное, а второе самостоятельное; г) оба слова служебные. При этом они могут быть связаны оба с предыдущим словом, или оба с последующим, или первое с предыдущим, а

второе с последующим. Наконец, оба могут быть отъединены и от предыдущего и от последующего в порядке, например, перечислительном:

Лонгобáрд, ф[±]ранк, ф⁺риз, б⁺рйтт замышляли войн⁺у.

Таким образом, у нас множество комбинаций. Разбирать их все нет нужды, так как норма ясна: схемное ударение не должно быть подавлено сверхсхемным, что достигается, как и раньше, либо подчиненностью того слова, которым образовано сверхсхемное ударение, либо его отединенностью. Рассмотрим только некоторые случаи.

Оба слова самостоятельны:

Бот / вдруг был залит водой.

Челнок / вдруг был залит водой.

Пароход / вдруг был залит водой.

Стих звучит гладко, поскольку первое из сверхсхемных ударений обособлено от предыдущего. Строка же, где такого обособления нет, «ломается»:

Весь бот был залит водой.

Пусть теперь первое сверхсхемное ударение принадлежит служебному слову, а второе самостоятельному:

Бот мой сплошь залит водой.

Здесь обособленности этого первого сверхсхемного ударения нет, но стих звучит гладко, ибо слово «мой» становится почти энклитикой, а слово «сплошь» преодолевается схемным ударением слова «залит».

Но пусть это служебное слово подчиняется не предыдущему, а последующему слову:

Бот, мой бот залит водой.

Стих шероховат, так как второе схемное ударение (повторенное слово «бот»), выделяясь на фоне первого, становится слишком сильным и не преодолевается схемным, тем более что отделено от него легкой синтаксической паузой.

Пусть оба слова будут служебными:

Бот мой, твой легкий челнок.

Стих звучит гладко.

Все рассмотренные случаи относились у нас ко второй стопе; совершенно те же нормы действительны для любой

следующей стопы, если мы строку будем анализировать в анапестической схеме.

Два сверхсхемных ударения на первой стопе. Это может иметь место, очевидно, только в анапесте; тогда его первая стопа становится тримаком.

4. ВОЛЬНЫЕ ТРЕХСЛОЖНЫЕ РАЗМЕРЫ

Выразительное значение вольного стиха. Вольным стихом, как сказано выше, называется неупорядоченно разностопный стих.

Выразительное значение такого стиха заключается в следующем: слух привыкает к строкам той стопности, которая представлена в отчетливом большинстве строк данного стихотворения (например, соединены пяти-, четырех-, трех- и двухстопные строки, и четырехстопных будет значительно больше, чем других каждого вида; тогда доминантой станет четырехстопник). Наше ритменное чувство стремится приравнивать одну строку к другой; поэтому, встречая более короткую строку, мы стремимся уравнивать ее с доминантой, — то более медленным и, значит, более подчеркнутым произнесением, то затяжкой междустрочной паузы; в обоих случаях выигрывает выразительность более короткой строки, которая в хорошем разностопнике должна иметь более весомую смысловую «нагрузку». Встречая строку более длинную, мы в том же стремлении к равновесию произносим ее быстрее, как бы более взволнованно; опять-таки выигрывает выразительность, если содержание строки оправдывает такую ускоренность.

На этом и строится «игра» разностопных строк.

Не следует, однако, понимать сказанное слишком узко и догматически. Иногда определенная последовательность стопностей (например, постепенное возрастание числа стоп) вовсе не имеет целью понудить произнести последнюю, самую многостопную строку скороговоркой; здесь может создаваться фон ускорения, чтобы на нем вырисовалась дальнейшая, краткая и медленная, строка. Могут быть и иные комбинации.

Образцы вольного трехсложника. Трехсложные размеры в нашей поэтической практике редко оформлялись в вольный стих, и мы затрудняемся объяснить причину этого, тем более что вольные двухсложные размеры широко применя-

лись и применяются и представлены блистательными образцами (вольный ямб у Грибоедова и Крылова).

Вот образец вольного амфибрахия (в скобках указывается число стоп каждой строки):

Великий был стан за тобой: (3)
Скрипели колеса, верблюды ревели, (4)
Костры, разгораясь, в дыму пламенели, (4)
И пыль как туман поднималась над шумной несметной толпой. (6)
Ты, девочка, тихая сердцем и взором, (4)
Ты знала ль в тот вечер, садясь на песок, (4)
Что сонный ребенок, державший твой темный сосок, (5)
Тот самый Могол, о котором (3)
Во веки веков не забудет земля? (4)
Ты знала ли, Мать, что и я (3)
Восславлю его, — что не надо мне рая, (4)
Христа, Галилеи и лилий ее полевых, (5)
Что я не смиреннее их — (3)
Аттилы, Тимура, Мамаю... (3)

(Бунин.)

В этом отрывке короткие трехстопные строки (помимо первой, дающей темповый «зачин») как раз содержат смысловые центры стихотворения («тот самый Могол»; «и я»; «я не смиреннее»; «Аттилы, Тимура, Мамаю»), а две пятистопные строки являются «трамплином», с которого интонация «прыгает» к коротким. Одна шестистопная строка ощущается как гребень первой волны ускорения, за которой пойдет вторая, создавая инерцию, чтобы тем отчетливей ощутилось нарушение этой инерции в короткой строке. Попробуем выбросить из пятой строки слова «сердцем и», из шестой слова «в тот вечер», из седьмой слова «твой темный», заменив там же слова «сонный ребенок» словом «мальчик», — и с этими изменениями прочесть весь отрывок. Мы ясно ощутим, что центральные строки, восьмая, десятая, и две последних резко потускнеют. Наоборот, вставим в восьмую строку после слова «самый» слова «свирепый, кровавый» — прочтем отрывок. Восьмая строка, став пятистопной, не выделится на фоне предыдущей и потускнеет тоже.

Рекомендуем читателю проделать этот эксперимент и попробовать произвести другие, такого же порядка изменения в других строках.

Вот образчик вольного анапеста:

Ветер в раме свистал, раздувал серый пепел в камине, (5)
 Градом сек по стеклу — и опять были ярки и сини (5)
 Средиземные зыби, глядевшие в дом, (4)
 А за тонким блестящим стеклом, (3)
 То на мгле дождевой, то на водной синевшей пустыне, (5)
 В золотой пустоте голубой высоты, (4)
 Все качались, качались дышавшие морем цветы. (5)
 Проносились февральские шквалы. Светлее и жарче сияли (6)
 Африканские дали, (2)
 И утихли ветры, зацвели (3)
 В каменистых садах минадали... (3)

(Бунин.)

В дальнейшем тексте есть одна одностопная строка.

5. ДВУХСЛОЖНЫЕ РАЗМЕРЫ

Помимо самого строения, основное различие между трехсложными и двухсложными размерами заключается в том, что двухсложные размеры весьма часто (в много-стопных около 80 процентов строк) у т р а ч и в а ю т то или иное из своих ударений, а иногда и несколько в одной строке, тогда как в трехсложных размерах схемные ударения снимаются только в редких случаях. Поэтому трибрахические строки в трехсложных размерах мы можем рассматривать как исключение, а строки с пропущенными ударениями в двухсложных размерах являются их господствующим видом и должны постоянно учитываться.

Это свойство двухсложных размеров придает им большую гибкость и подвижность, большую словесность, благодаря чему эти размеры гораздо более употребительны чем трехсложные.

Когда в двухсложном размере отсутствует то или иное ударение, мы условно говорим, что соответственная стопа замещена стопой, которая называется п и р р и х и й и состоит из двух безударных слогов по схеме ∪ ∪.

Как правило, пиррихий не замещается последняя стопа. Строка четырехсложного ямба:

Пошли гулять ребята в лес... ∪ — / ∪ — / ∪ — / ∪ —

если бы в ней заместить последнюю стопу пиррихийем:

Пошли гулять ребята... ∪ — / ∪ — / ∪ — / ∪ ∪,

попросту превращается в строку трехсложного ямба с дактилическим окончанием.

При известных изменениях в связи с цезурованием пиррихийем не замещаются некоторые внутренние стопы, что мы в своем месте укажем.

Все остальные стопы свободно замещаются пиррихийем.

В дальнейшем мы будем обозначать пиррихий буквой П с цифрой или цифрами внизу, указывающими стопу, на которой стоит пиррихий; так, П₃ будет обозначать пиррихий, стоящий на третьей стопе; формула Х⁴ П₃ будет обозначать четырехсложный хорей с пиррихийем на третьей стопе, формула Я⁶ П₃₋₅ будет обозначением шестистопного ямба с пиррихиями на третьей и пятой стопе. Иногда же для большей наглядности строй строки будем обозначать просто инициалами для каждой стопы; так, формула ЯПЯЯ будет выражением четырехсложного ямба с пиррихийем на второй стопе; формула ПХХПХ будет соответствовать пятистопному хорей с пиррихиями на первой и четвертой стопе.

1) Хорей

Двухсложный хорей, Х². Этот размер по понятным причинам редок; у Пушкина, например, нет ни одного цельного стихотворения, написанного Х²; строки Х² по большей части «подключаются» к более длинным строкам.

Х² строится в двух формах: первая — полноударная (ХХ), вторая — с пиррихийем на первой стопе (ПХ). Пример:

1) Вóет вéтер — ∪ / — ∪ 2) Потемнéло ∪ ∪ / — ∪

Словораздел в 1-й форме может стоять и после первого слога: «грóм / грохóчет». Во 2-й форме словораздела нет.

Обычный вид Х² — с полномерными и усеченными строками:

Пáж, встáвáйте: — ∪ / — ∪
 Не до снá! ∪ ∪ / — (∪)
 Мнé сáдлáйте — ∪ / — ∪
 Скакунá... ∪ ∪ / — (∪)

(Шенгели; перевод из Гюго.)

Здесь в строках второй и четвертой — П₁. Мужские строки с таким пиррихийем («не до сна», «скакуна») внешне

неотличимы от анапеста. Но и полноударные мужские строки («гром гремит») неотличимы от амфимахра (— — —). Если бы все стихотворение было написано мужскими строками, то утверждать, что это X^2 , а не $АН^1$ можно было бы лишь потому, что одностопные стихи сами по себе не встречаются.

Вот X^2 со сплошь женскими окончаниями:

За могíлой — — — — —
Рёчь безмóлвна; — — — — —
Вечной тьмóю
Даль одета.
(Кольцов.)

Со сплошь дактилическими:

Нóчка тёмная, — — — — —
Время позднее,
Скучно девице
Без товáрища. — — — — —
(Кольцов.)

В дальнейших строках этого стихотворения размер осложнен.

Единообразные окончания придают X^2 монотонность. Но вот как звучат дактилические окончания с мужскими:

Двéри скри́пнули, — — — — —
Бьётся кры́лышко:
То колы́шется
Твой плато́к. — — — — —
Где ты, молодóсть?
Где ты, силу́шка?
Где Катю́линка,
Мой дру́жок?
(Северянин.)

Вот образчик X^2 , подключенного к X^4 :

Сны и тени,
Сновиденья,
В сумрак трепетно манящие,
Все ступени
Усыпленья
Легким роем преходящие.
(Фет.)

Трехстопный хорей, X^3 . Этот размер по размещению ударений строится в четырех формах:

- 1) XXX: Вéет лёгкий вéтер, — — — — —
- 2) PXX: Вдалекé белéют — — — — —
- 3) XPX: Пáрусные лóдки — — — — —
- 4) PPX: Необыкнóвénно. — — — — —

Форма 4-я, требующая слов с ударением на пятом слоге, каковых мало, почти не встречается. Словоразделов в форме 1-й два, во 2-й и 3-й — один.

Вот образчик обычного X^3 с женскими и мужскими окончаниями:

Брóви цáрь нахмúря (ф. 1)
Говорíл: «Вчeрá (ф. 2)
Повалила буря (ф. 2)
Памятник Петра». (ф. 3)
(Пушкин.)

Вот со сплошь дактилическими:

Дéвицы, красáвицы, (ф. 3)
Душеньки, подруженьки, (ф. 3)
Разгуля́йтесь, дéвицы, (ф. 2)
Разгуля́йтесь, милые! (ф. 2)
(Пушкин.)

Могут быть иные сочетания окончаний, разнообразящие строй X^3 .

Четырехстопный хорей, X^4 . Это наиболее употребительный из всех хореических размеров; встречается с окончаниями всех видов в любой их последовательности. Чаше всего строится с женскими и мужскими окончаниями. Образчик:

Снóва я́сно; вся блиста́я, — — — — —
Знамену́я вéшний пír, — — — — —
Ча́ша нéба голубáя — — — — —
Опроки́нута на мír. — — — — —
(Бенедиктов.)

Образцов с другими окончаниями здесь не приводим: они даны в первой главе в разделе «Окончания».

Обратим внимание на расстановку ударений в приведенном образце: в первой строке все четыре ударения, в следующих двух — по три, но размещены они неодинаково; в последней всего два ударения. Первая строка здесь полноударная, прочие — с пиррихиями.

Пиррихий в X⁴. По размещению пиррихией X⁴ строится в восьми формах (хотя форма 8-я на практике никогда не встречается и приводится здесь лишь для полноты номенклатуры). Вот эти формы:

А) Полноударная:

1) XXXX: Бúря мглóю нéбо кроёт... —○/—○/—○/—○

Б) с одним пиррихией:

2) П₁: Освещáет снéг летúчий... ○○/—○/—○/—○

3) П₂: К слáвному царю Салтáну... —○/○○/—○/—○

4) П₃: Нáша вéтхая избúшка... —○/—○/○○/—○

В) с двумя пиррихиями:

5) П₁₋₂ И Мафусáйл библéйский... ○○/○○/—○/—○

6) П₁₋₃ Великáны молодéе... ○○/—○/○○/—○

7) П₂₋₃ Пó морю, по окиáну... —○/○○/○○/—○

Г) с тремя пиррихиями:

8) П₁₋₂₋₃ Охарактеризовáли... ○○/○○/○○/—○

Здесь примеры 5-й и 8-й формы искусственные, остальные — из стихов Пушкина.

Форма 5-я почти никогда не встречается, так как требует слова с ударением на пятом слоге. Довольно редко встречаются формы 3-я и 7-я, по причинам, которые будут указаны ниже. Прочие формы очень распространены. Чтобы научиться безошибочно, на слух, различать эти формы, полезно производить анализ соответственных стихотворений, так как главным образом «игрою» форм достигается хорошее звучание и выразительность хорея.

Вот пример:

1) Год прошел как сон пустой, —○/—○/—○/—(○)

2) Царь женился на другой. —○/—○/○○/—(○)

3) Правду молвить, молодца —○/—○/○○/—○

4) Уж и впрямь была царица: ○○/—○/—○/—○

5) Высока, стройна, бела, ○○/—○/—○/—(○)

6) И умом, и всем взяла, ○○/—○/—○/—(○)

7) Но зато горда, ломлива, ○○/—○/—○/—○

8) Своенравна и ревнива. ○○/—○/○○/—○

9) Ей в приданое дано —○/—○/○○/—(○)

10) Было зеркальце одно. —○/—○/○○/—(○)

(Пушкин.)

В этом отрывке одна строка, первая, является полноударной (форма 1-я); в строках второй, третьей, девятой и деся-

той—П₁ (форма 4-я); в строках четвертой, пятой, шестой и седьмой—П₁ (форма 2-я); в строке восьмой—П₁₋₃ (форма 6-я).

В данных строках не представлены формы 3-я и 7-я, хотя они в этом произведении встречаются. Вот как звучат строки, составленные из этих редких форм:

- | | |
|------------------------------|------------------|
| 1) Пламенный истлел закат... | П ₂ |
| 2) Стелющийся дым костра, | П ₂ |
| 3) Тлеющего у шатра, | П ₂₋₃ |
| 4) Вызовет тебя назад. | П ₂ |
| 5) Дышит в темноте верблюд, | П ₂ |
| 6) Вздрагивают бубенцы, | П ₂₋₃ |
| 7) Тонкие свои венцы | П ₂ |
| 8) Звезды на песке плетут... | П ₂ |

(Волошин.)

Ясно слышится напряженное звучание размера.

Безрифменный X⁴. X⁴ нередко применяется без рифм — иногда с упорядоченным расположением окончаний, иногда со свободным.

Пример первого (чередуются женские и мужские строки):

На Испанию роднóу
Призвал мавра Юлиáн.
Граф за личную обиду
Мстить решился королю.
(Пушкин.)

Вот также упорядоченный строй, но женские окончания идут группами по три строки, перемежаясь одной мужской строчкой:

Воскресенье пахло снéгом,
Низкой комнатой и пéчью.
Не оно ль по половíцам
В мягких валенках прошлó?
Я люблю в углу прихожей
Просыхающие лыжи,
Шорох всыпанного чая,
Пар, летящий в потолок.
(В. Рождественский.)

Вот строки со свободной последовательностью женских и мужских окончаний:

Но они мелькают мíмо;
Страшен призракам бесплóтным

Голос жителей землей;
И, однако, меж другими
Я узнал его, узнал
По челу с высокой думой,
По пыливости скорбящей
Глаз, вперившихся в меня.
(Вейнберг; перевод из Гейне.)

Возможен, конечно, X^4 нерифмованный и с другими окончаниями. Обычно, однако, применяются в одном стихотворении лишь два (каких угодно) вида окончаний.

X^4 в соединении с другими хорейскими размерами. X^4 нередко соединяют с X^3 , например:

Как-то раз перед толпою
Соплеменных гор
У Казбека с Шат-горою
Был великий спор.
(Лермонтов.)

Вот такое же соединение, но с обратным расположением окончаний:

Слышь, подкинь еще одну
Ложечку такую,
Я вторую, брат, войну
На веку воюю.
(Твардовский.)

Вот образчик X^4 в соединении с X^2 :

У меня в померкшей келье —
Два меча.
У меня над ложем — знаки
Черных дней.
И струит мое веселье
Два луча.
То горят и дремлют маки
Злых очей.

(Блок.)

Пятистопный хорей, X^5 . Этот размер в последние годы стал очень популярен. У классиков он редок (у Пушкина, например, нет ни одного образца).

Теоретически X^5 имеет шестнадцать форм, но многие из них неупотребительны, так как требуют многосложных слов с далеко занесенными ударениями, редких в языке. Вот эти формы:

А) полноударная:

1) XXXXX: Гóрод мóй! Надéждой свéтлой мíра...
— ∪ / — ∪ / — ∪ / — ∪ / — ∪

Б) с одним пиррихием:

- 2) P_1 : За окнóм кричít ночнáя птíца...
∪ ∪ / — ∪ / — ∪ / — ∪ / — ∪
3) P_2 : Сóлнечным и сáмым свéтлым крáем...
— ∪ / ∪ ∪ / — ∪ / — ∪ / — ∪
4) P_3 : Всéх нарóдов потáйные дýмы...
— ∪ / — ∪ / ∪ ∪ / — ∪ / — ∪
5) P_4 : Нáм данý сверкáющие крýлья...
— ∪ / — ∪ / — ∪ / ∪ ∪ / — ∪

В) с двумя пиррихиями:

- 6) P_{1-2} : Не укрепленá мóя огрáда...
∪ ∪ / ∪ ∪ / — ∪ / — ∪ / — ∪
7) P_{1-3} : Человéку говорít столíца...
∪ ∪ / — ∪ / ∪ ∪ / — ∪ / — ∪
8) P_{1-4} : На простóрах рóдины чудéсной...
∪ ∪ / — ∪ / — ∪ / ∪ ∪ / — ∪
9) P_{2-3} : Клáняются до землí дерéвья...
— ∪ / ∪ ∪ / ∪ ∪ / — ∪ / — ∪
10) P_{2-4} : Лáсковая жéнская улы́бка...
— ∪ / ∪ ∪ / — ∪ / ∪ ∪ / — ∪
11) P_{3-4} : Ó, как трóгательно полнóбýла...
— ∪ / — ∪ / ∪ ∪ / ∪ ∪ / — ∪

Г) с тремя пиррихиями:

- 12) P_{1-2-3} : Охарáктеризовáла шкóлу...
∪ ∪ / ∪ ∪ / ∪ ∪ / — ∪ / — ∪
13) P_{1-2-4} : И от поцелýя к поцелýю...
∪ ∪ / ∪ ∪ / — ∪ / ∪ ∪ / — ∪
14) P_{1-3-4} : Уплывáющими корáблями...
∪ ∪ / — ∪ / ∪ ∪ / ∪ ∪ / — ∪
15) P_{2-3-4} : Вýвернувшись батáрея...
— ∪ / ∪ ∪ / ∪ ∪ / ∪ ∪ / — ∪

Д) с четырьмя пиррихиями:

- 16) $P_{1-2-3-4}$: И переинвентаризовáли...
∪ ∪ / ∪ ∪ / ∪ ∪ / ∪ ∪ / — ∪

В этом перечне формы 6-я, 12-я, 14-я, 15-я и 16-я представлены искусственными образцами; формы 9-я и 11-я —

строками В. Рождественского; остальные — строками Суркова.

Вот обычное звучание X^5 с женскими и мужскими окончаниями:

Дождь прошел. По облачному краю	P_4
Расцветилось звездное шитье.	P_{1-4}
Я сегодня песне доверяю	P_4
Самое заветное свое.	P_{2-4}
Дождь прошел, и сразу стало ближе	XXXXX
Все, чем я волнуюсь и живу.	P_{2-4}
Вот глаза закрою и увижу	P_4
Отходящую ко сну Москву.	P_{1-3}

(Сурков.)

Вот строки со сплошь мужскими окончаниями с парной рифмовкой:

Небо — точно синяя вода:
Пьешь — и не напиться никогда!
А вода как-небо пролита
Около колючего куста.

(В. Рождественский.)

Также сплошь мужские окончания, но с перекрестным чередованием рифмы:

По бойницам, в огненном кольце
Он из автомата бил со зла.
Кожу на руках и на лице
Проволока цепкая рвала.

(Сурков.)

Вот X^5 с дактилическими и мужскими окончаниями:

На ветвях израненного тополя
Теплое дыхание ветерка.
Над пустынным рейдом Севастополя
Ни серпа луны, ни огонька.

(Сурков.)

С мужскими и женскими окончаниями:

Собирайся! Путь далекий нам,
Радуга лежит на косогоре.
Видишь город, видишь степь, а там
Синей солью дышащее море?

(В. Рождественский.)

С мужскими и дактилическими:

Синим светом налилось окно,
Выцветает; проступила комната.
Я недвижим. Я один давно:
Все ушли, а вот и день надвинулся.

(Шенгели.)

Цезура в X^5 . Иногда в X^5 выдерживают большую цезуру, помещая ее после ударного слога второй стопы:

Выхожу // один я на дорогу;
Сквозь туман // кремнистый путь блестит;
Ночь тиха. // Пустыня внемлет богу,
И звезда // с звездой говорит.

(Лермонтов.)

В этом случае вторая стопа обычно пиррихием не замещается, чтобы подчеркнуть цезуру, которая слабее ощущалась бы, рассекая пиррихическую стопу. Заменим в приведенном отрывке вторую строку такою: «В сумраке // кремнистый путь блестит», а четвертую такою: «Звездочка // с другою говорит» — и прочтем весь отрывок: ясно слышно, что цезура почти не замечается, а в подлинном тексте она придает стиху особую четкость.

Возможна, конечно, цезура и не в середине второй стопы, а после нее:

Битый камень // лег по косогорам,
Желтой глины // скудные пласты.

(Блок.)

Однако стихотворения с такою цезурой, выдержанной во всех строках, мы не встречали.

Безрифменный X^5 . Нередко встречается белый, нерифмованный X^5 , чаще всего со сплошь женскими окончаниями. В этом виде он звучит очень схоже с сербским десятисложным размером («десятарец») и удобен для соответственных переводов. Вот образчик — сделанное Майковым переложение «Слова о полку Игореве»:

Не начать ли нашу песнь, о братья,
Со сказаний о старинных бранях,—
Песнь о храброй Игоревой рати
И о нем, о сыне Святославле!
И воспеть их, как поется ныне,
Не гоняясь мыслью за Баяном!

X^5 в соединении с другими хореическими размерами. Иногда можно встретить X^5 в сочетании с хореем иных стопностей. Вот X^5 вместе с X^3 :

Что за звуки! неподвижен внемлю
Сладким звукам я;
Забываю вечность, небо, землю,
Самого себя.

(Лермонтов.)

Вот — с X^4 :

Чуть мерцает призрачная сцена,
Хоры стройные теней:
Захлестнула шелком Мельпомена
Окна храмины своей.

(Мандельштам.)

Возможны и другие сочетания, но вообще соединение X^5 с другими размерами как-то не привилось.

Шестистопный хорей, X^6 . Этот размер чаще всего встречается с цезурой после третьей стопы, которая в этом случае пиррихий не замещается. Сравним правильную строку с другою, где цезура на том же месте, после шестого слога, но на третьей стопе пиррихий:

Жу́желицы х́одят // о́коло буф́ета.

(Полонский.)

Хо́дят жу́желицы // о́коло буф́ета.

Вторая строка «смята». Причина в том, что в данном случае шестой, предцезурный, слог оказывается последним во многосложном слове («жу́желицы») и притягивает на себя полуударение, а по хореической схеме ударным должен быть предыдущий слог. Если же мы, ставя пиррихий на третьей стопе, закончим слово на слог левее, так, чтобы полуударение пало не на шестой, а на пятый слог:

Мно́го жу́желиц // и о́коло буф́ета,

то окажется смещенною цезура.

В силу сказанного, X^6 распадается на два X^3 , имеющие каждый обычные для X^3 четыре формы. Таким образом, X^6 строится в 16 формах (4×4). Образцов не приводим, так как все они (для полуступищ) даны выше, когда шла речь о X^3 . Для строк X^6 будем указывать — для полуступищ! — формы X^3 .

Вот обычный X^6 с женскими и мужскими окончаниями в парной последовательности:

Кровь-то молодая: // закипит — не шутка! (фф. 3 и 2)
Да взглянул на небо — // и поверить жутко! (фф. 2 и 2)
Небо обложилось // тучами кругом... (фф. 3 и 3)
Поллил дождь ручьями — // прокатился гром! (фф. 1 и 2)
(Некрасов.)

Вот сплошь женские строки:

Не сверчка нахала, // что скрипит у печек, (фф. 2 и 2)
Я пою: герой мой — // полевой кузнечик! (фф. 2 и 2)
Росту небольшого, // но продолговатый, (фф. 3 и 3)
На спине носил он // фрак зеленоватый. (фф. 2 и 3)
(Полонский.)

Левое полуступище X^6 иногда делают наращенным; например:

Как с игры до б́еганья // ще́ки разгораются,
Так с хорошей п́есенки // ду́хом подымаются.
(Некрасов.)

— ∪ / — ∪ / — ∪ / ∪ // — ∪ / ∪ ∪ / — ∪ / ∪

Здесь правое полуступище наращено также, что не обязательно. Вот подобные же строки, но с усеченным правым полуступищем при наращении левого:

Не кляните, му́дрые! // Чт́о вам до меня? (∪)

Я ведь только облачко, // полное огня.

(Бальмонт.)

Наоборот, встречается X^6 , где левое полуступище усечается на слог; в этом случае третья стопа иногда замещается пиррихийем (то есть, поскольку имеется усечение, от пиррихия остается только его первый безударный слог). Например:

Мне́ вечо́р, младо́й, (∪) // ску́чен те́рем бы́л,
Темен свет-но́чник, (∪) // стра́шен Спасов лик.
Вотчим-ба́тюшка (∪) // самоцвет укрьл
В кипари́совый (∪) // доро́гой тайник!

(Бунин.)

— ∪ / — ∪ / — (∪) // — ∪ / — ∪ / — (∪) (первая строка)
— ∪ / — ∪ / ∪ (∪) // ∪ ∪ / — ∪ / — (∪) (третья строка)

У данного отрывка особенный ритм, сближающий его с кольцовским стихом:

Что, дремучий лес,
Призадумался,
Грустью темною
Затуманился?

Это обусловлено тем, что в каждом полустии ударение второй стопы (считая по полустиям) сильнее, чем ударение третьей. Но стоит изменить смысловые соотношения или поставить пиррихии на вторых стопах, как этот ритм исчезнет. Сравним:

Лес уже притих. // Вечер наступил.
Искорками звезд // небо окропил.

Иногда в X^6 цезуру помещают после четвертой стопы; левое полустие тут обычно усекается, и стих становится по существу соединением мужского X^4 с X^2 ; например:

Чтобы легче осушать // росы слез.
У нее прекрасный сад, // полный роз.
(Манухина; перевод с туркменского.)

Двухцезурный X^6 . Встречается вид X^6 с двумя цезурами — после второй и четвертой стопы или же после ударных слогов этих стоп с такою исходною схемой: — ∪ / — ∪ // — ∪ / — ∪ // — ∪ / — ∪; предцезурные стопы не замещаются пиррихией; наоборот, первые стопы каждого двухстопного звена вполне свободно утрачивают ударение, так что размер сводится к такой схеме: ∪ ∪ — ∪ / ∪ ∪ — ∪ / ∪ ∪ — ∪, стремится стать пеоном третьим (о пеолах скажем ниже). При таком строе характер размера сильно меняется; стих становится плясовым, звучит в ритме «камаринского»:

Друг сердечный // мне намерен // говорил:
«По тебе я, // красна девица, // изныл —
На жену мою // взглянуть я // не хочу...»
(Пушкин.)

Здесь во второй строке вторая цезура сдвинута на слог вправо; то же в третьей строке, но с первою цезурой. Эти неточности легко преодолеваются общей инерцией размера, как — в пределе — пеонического. Вот еще образчик:

Глазыри // лежат рядами // на груди,
Стелет ветер // голубые // башлыки.
Красный маршал, // Воршилов, // погляди
На казачьи // богатырские // полки.
(Сурков.)

Здесь из двенадцати двухстопных звеньев (д и п о д и й — «двухстопий») девять имеют строение ∪ ∪ / — ∪ или (последние в строках) ∪ ∪ / — (∪), а в трех полноударных диподиях (— ∪ / — ∪) — «стелет ветер», «красный маршал», «жат ряда-

ми» — второе ударение доминирует над первым; таким образом, здесь X^6 приближается к трехстопному пеону третьему.

Двухцезурный X^6 чаще всего бывает мужским; но возможны, конечно, и другие окончания. Вот строки с дактилическим окончанием, с наращением последней диподии:

Что ты, зорька, что рожденница желанная,
Что ты бледная такая и туманная,
Не в приборе и без алого повойничка?
Али чуешь по околице покойничка?
(Мей.)

Пользуясь этим размером, надо строго наблюдать, чтобы один из словоразделов не оказался после шестого слога, — иначе он может ощущаться обычной цезурой после третьей стопы и сбить двухцезурное звучание. Например, у Северянина есть стихотворение, написанное двухцезурным X^6 :

Кружевее, розовеет утром лес,

но в нем имеются две такие строки:

Ах, люблю // бесцельно утром // покричать,
Ах, люблю // в березах деву // повстречать ...

Прочитанные с указанными цезурами, они не выпадают из размера; но их можно прочесть (и это приходилось слышать) и так:

Ах, люблю бесцельно // утром покричать,
Ах, люблю в березах // деву повстречать.

В таком звучании они дают резкий сбой на фоне двухцезурных строк.

Бесцезурный X^6 . Иногда встречается X^6 бесцезурный — вернее, с передвижной цезурой. Поскольку строка длинная, вмещает более или менее сложную фразу, постольку то или иное синтаксическое членение в ней имеется, но смысловой раздел может находиться в любом месте. Эти разделы, передвигаясь, не создают впечатления цезуры как стойкого рубежа, и стих мы называем бесцезурным. Вот образец:

В жарком золоте заката / Пирамиды;
Вдоль по Нилу, / на утеху иностранцам,
Шелком в воду / светят парусные лодки,
И бежит / локаторский белый пароход.
Это час, / когда за Нилом пальмы четки,

И в Каире / блещут стекла алым глянцем,
И хедив в ландо катается, / и гнды
По кофейням / отдыхают от господ.
(Бунин.)

Здесь строки третья, четвертая и шестая могли бы быть прочтены с обычной цезурой после третьей стопы:

Шелком в воду светят // парусные лодки,
И бежит луксорский // белый пароход...
И в Каире блещут // стекла алым глянцем,

но при таком чтении эти строки явно выпадают из общего строя.

Соединение X^6 с другими хорейческими размерами. Такие соединения встречаются довольно редко, преимущественно с X^3 ; иначе говоря, X^6 , сам распадающийся в обычной форме на два четких трехстопных полустушия, легко соединяется с таким же трехстопником.

Пример:

Дом стоит близ Мойки — // вензеля в коронках
Скрасили балкон.
В доме роскошь — мрамор, // хоры на колонках,
Расписной плафон.

(Полонский.)

Вот такое же сочетание, но и оба полустушия X^6 и X^3 наращены на слог:

Вижу ночь весённую, // пламень, проливáемый
Бледною Диáною.
Вновь иду под яворы, // ласково встреча́емый
Юною Светла́ною.

(Некрасов.)

С X^4 X^6 соединяется «неохотно», образуя трудно уравниваемые строки:

Летний вечер тепел; // степь кругом сплошная,
Утки тянутся туда,
Где, сережки ивы // смутно отражая,
Тихо дремлет гладь пруда.

Семистопный хорей, X^7 . Размер этот довольно редок. Строка несет обязательную цезуру после четвертой стопы и распадается таким образом на X^4 плюс X^3 , имеющие все соответственные формы. В целом X^7 имеет, следовательно, 32 формы (8×4).

Вот образец:

Ты в гробнице распростёрта // в мёртвом венце,
Я целую лунный отблеск // на твоём лице.

(Брюсов.)

— ∪ / — ∪ / ∪ ∪ / — ∪ // — ∪ / ∪ ∪ / — (∪) (фф. 4 и 3)
∪ ∪ / — ∪ / — ∪ / — ∪ // ∪ ∪ / — ∪ / — (∪) (фф. 2 и 2)

Иногда левое полустушие усекается на слог:

Я стократно повторён // в зёлени зеркал;
Разве этого хотёл? // ётого искал?

(Шенгели.)

В обоих этих случаях четвертая стопа пиррихией не замещается: в первом случае — по тем же основаниям, что и в X^6 , во втором — потому, что так построенная строка неотличима от X^6 с наращенным левым полустушием: строка «Я стократно па́даю // в глубину зеркал» и приведенная выше как пример X^6 с наращенным левым полустушием строка «Я ведь только облачко, // полное огня» — ритмически тождественны.

Если же в X^7 цезуру сдвинуть на слог влево, то пиррихизация четвертой стопы возможна:

Мы, перелета́вшие // простóр нагих полей
Лепестками с́иними // блужда́ющих огней.

Здесь пиррихий на четвертой стопе, рассеченный цезурой: первый его слог остается налево от цезуры, второй переходит в правое полустушие; таким образом, его первый слог, не соответствующий ударному слогу, оказавшись последним слогом многосложного слова, приобретает полуударение, и размер «держится». Вот схема первой строки:

— ∪ / ∪ ∪ / — ∪ / * // ∪ / — ∪ / — ∪ / — (∪)

Бесцезурный X^7 . Были попытки дать X^7 без постоянной цезуры. В таком виде этот размер имеет 64 формы, которые бесполезно перечислять, тем более что некоторые из них неосуществимы по условиям языка. Бесцезурный X^7 звучит затрудненно и неровно. Вот образчик:

Улица была как буря. Толпы проходили,
Словно их преследовал неотвратимый рок,
Мчались омнибусы, кебы и автомобили,
Был неисчерпаем яростный людской поток.

(Брюсов.)

В данном случае под пером первоклассного мастера этот размер прозвучал удачно, но вообще он не привился.

Соединение X^7 с другими хореическими размерами. Видимо, в силу того, что сам этот размер по существу составной ($X^4 + X^3$), он редко вступает в сочетание с другими размерами. Мы почти не встречали таких стихов. Вот образец X^7 в соединении с X^6 :

Тихий теплый летний вечер. // Шорохи в дубах.

Вспоминает вечер // о далеких снах.

(Брюсов.)

Восьмистопный хорей, X^8 . Это довольно распространенный размер. Неся обязательную цезуру после четвертой стопы, строка X^8 распадается на две строки X^4 , имеющие каждая все обычные формы. У X^8 в целом, следовательно, 64 формы (8×8). Четвертая, предцезурная, стопа пиррихией не замещается.

Вот образец с обычными женско-мужскими окончаниями:

Ах, закаты! В нежном небе // мягкий отсвет акварели;

Влага дальнего Гольфштрома // как фазаний пух плывет;

И прохладный парус яхты // прочертился еле-еле

Там — на плыве дымок блеклых // и карминно-красных вод.

(Шенгели.)

По строкам здесь формы полустиший: 1 и 4; 4 и 2; 2 и 2; 1 и 2.

Вот строки со сплошь мужскими окончаниями:

Пламя факелов крутится, // длится пляска саламандр,

Распростерт на ложе царском, // скиптр на сердце, Александр...

(Брюсов.)

У Пушкина имеется лишь одно стихотворение, написанное этим размером (вычеркнутая из окончательного текста «Бориса Годунова» сцена «Ограда монастырская»). Строки там без рифм, со сплошь мужскими окончаниями:

Что за скука, что за горе // наше бедное житье!

День приходит, день проходит — // видно, слышно все одно...

Следующая строка звучит так:

Только видишь черны рясы, // только слышишь колокол.

Если последнее слово произнести с правильным ударением (кóлокол), то на восьмой, последней, стопе окажется пиррихий, вернее — первый его слог. Такого

строения мы больше нигде не встречали. Пушкин, вероятно, ударял на последний слог (колокóл), тем более что это ударение привычно в производных словах — «колокóльчик», «колокóльня» и пр.

Вот X^8 с усечением левого полустишия;

Рви, метель, и, ветер, бей! // Волос мой — снегов белей.

Разворачивайся, пúть! // Вóй, утроба океана!

Я доволен — я хлебнул! // Пусть выводит Вельзевул

На меня полки чертей // под раскаты барабана!

(Багрицкий.)

Здесь полустишия нечетных строк рифмуют между собой. Иногда встречается X^8 с наращенными полустишиями:

В академии поэзии, // в озерзамке беломраморном

Ежегодно мая пёрвого // фиолетовый концёрт...

(Северянин.)

Сверхмногоstopные хорей. Делались попытки писать X^{10} и X^{12} — попытки, не оказавшиеся продуктивными. Десятиstopники были не чем иным, как удвоенными пятиstopниками, а двенадцатиstopники — утроенными четырехstopниками. Тут может возникнуть вопрос: почему же привился X^8 , являющийся удвоенным четырехstopником? Потому что он «легче» для освоения. Четырехstopник со своими восемью, а фактически четырьмя-пятью формами (формы, вспомним, 5-я и 8-я не встречаются, 7-я и 3-я очень редки), следуя в полустишиях X^8 , без труда проецирует одну форму на другую, давая живое ощущение игры вариаций; будучи же утроенным в X^{12} , он не дает возможности помнить ритменным чувством строй первого звена при восприятии третьего, и в результате строй строки в целом остается смутным; строки не играют. То же применительно к удвоенному в X^{10} пятиstopнику: форм у него больше; освоить два X^5 подряд как полустишия в игре их форм не так легко, и проецировать строй данной строки в целом на строй следующей трудно.

Вольный хорей, X^v . Сочетания хореических строк разной stopности мы уже частично рассматривали; сверх приведенных могут быть и различные другие комбинации. Но собственно X^v называется соединение восьми-, четырех-, двух- и одностопных строк в свободной последовательности, со свободным распределением рифмовки. Никаких определенных правил в отношении вольного хорей нет. Отметим

только, что он не осваивает в своем потоке шести- и трех-
стопных строк, хотя на практике иногда встречаются и
такие включения.

Вот образчик X^в; в скобках будем указывать число стоп:

Сани мчатся, мчатся в ряд, (4)
Колокольчики звенят... (4)
Серебристым легким звоном слух наш сладостно томят, (8)
Этим пеньем (2)
И гуденьем (2)
О забвеньи говорят. (4)
(Бальмонт; перевод из По.)

Но вполне возможны и иные отношения. Вот четверо-
стишие, где объединены шести-, пяти- и четырех-
стопные строки:

Тяжкий плотный занавес у входа, (5)
За ночным окном — туман. (4)
Что теперь твоя постылая свобода, (6)
Страх познавший Дон-Жуан? (4)
(Блок.)

Сверхсхемные ударения в хорее. Хорей допускает вве-
дение сверхсхемных ударений прежде всего в виде замены
той или иной хореической стопы стопой, называемой с по н-
д é й и имеющей схему: — — (два ударения подряд). Не-
трудно видеть, что второе ударение спондея и является по
отношению к хореической стопе сверхсхемным (— — = — —⁺).

При положении спондея на первой стопе или на одной
из внутренних возможны два случая; следующая за спон-
деем стопа будет: 1) хореической, 2) пиррихической.

В первом случае спондей ставится свободно, хотя все-та-
ки желательно, чтобы его второе слово, коим дано сверх-
схемное ударение, было либо подчинено предыдущему:

Дом наш выстроен прекрасно,
либо теснее связано со следующим словом, чтобы подчи-
ниться его ударению, схемному:

Вал / мчит быстро нашу лодку.

Переместим смысловораздел:

Мчит вал / быстро нашу лодку.

Ясно слышится, что стих стал шероховатым.

Иногда встречается замена той или иной хореической

стопы (кроме последней!) стопой я м б а. Такая замена
возможна в двух видах: 1) ямб является «вправленным»
(то есть не нарушает хореического строя) и 2) ямб является
«перебойным» (то есть вносит резко ощущаемое осложнение
размера).

В первом случае то слово, чье ударение является уда-
рением ямбической стопы, должно быть непременно одно-
сложным и тесно примыкать к следующему слову; иначе го-
воря, стопа ямба должна быть рассечена смысловоразделом,
и ее первый, безударный, слог будет принадлежать преды-
дущему слову:

Тихо светится / луч солнца. — ∪ / — ∪ / ∪ || — / — ∪

Здесь ямбом замещена третья стопа; но слово «луч»,
дающее ямбическое ударение, односложно, слито со словом
«солнце» и преодолевается ударением этого последнего;
первый же слог ямбической стопы, безударный, «-ся» яв-
ляется последним слогом многосложного слова, несущим
естественное полуударение, которым и компенсируется
пропуск схемного хореического ударения.

Если же слово, дающее ударение ямба, будет двухслож-
ным:

Тихо светят / лучи солнца,

то перед нами явственный перебой. Тот же перебой слышен,
если соответственное слово окажется трехсложным:

Тихий свет / окружал солнце.

Перебойные ямбы в хорее довольно распространены
в народной поэзии, в частушке; при этом все-таки они чаще
создаются служебными словами, с ослабленным ударением:

Ах вы, сени, мой сени ...

Из частушки они перешли и в книжную поэзию, преиму-
щественно в стилизации народной песни. Например:

Стрельцы вйдят, осерчали, ∪ — / — ∪ / ∪ ∪ / — ∪
Петру смертью угрожали ...
(Случевский.)

Здесь ямбический перебой на первой стопе в обеих стро-
ках.

Или:

Из колодца вода льется, ∪ ∪ / — ∪ / ∪ — / — ∪
На душе моей печаль.
(Сурков.)

2) Ямб

Ямб является наиболее употребительным размером русской поэзии; три четверти русских стихотворений написано ямбом; в творчестве Пушкина ямбические строки составляют 84%; крупнейшие современные поэты часто пользуются им. Это наиболее подвижной, гибкий и емкий (в смысле возможности осваивать слова разных слогаударных типов) размер.

Двухстопный ямб, Я². Этот размер вообще редок, как и все прочие двухстопные размеры, и встречается в двух формах:

- 1) ЯЯ: Горит закат ◡ — / ◡ —
- 2) П₁: Перегорел ◡ ◡ / ◡ —

Вот образчик с мужскими и женскими окончаниями:

Играй, Адель, ◡ — / ◡ —
 Не знай печали, ◡ — / ◡ — / ◡ —
 Хариты, Лель
 Тебя венчали
 И колыбель ◡ ◡ / ◡ —
 Твою качали.
 (Пушкин.)

Здесь предпоследняя строка построена по форме 2-й. Вот строки с теми же окончаниями в иной последовательности:

Где сладкий шепот
 Моих лесов?
 Потоков рокот,
 Цветы лугов?
 Деревья голы;
 Ковер зны
 Покрыв холмы,
 Луга и доли.
 (Баратынский.)

Вот со сплошь мужскими окончаниями:

Ночной зефир
 Струит эфир.
 Шумит, бежит
 Гвадалквивир¹.
 (Пушкин.)

¹ Третья строка этого отрывка разбита Пушкиным на две: «Шумит, / Бежит» для выделения внутренней рифмы.

Вот со сплошь женскими:

Смотри, как быстро
 Несется ветка
 К кипучей бездне,
 Как струйка сильно
 Ее кидает
 С прозрачной мели
 На острый камень.
 (Фет.)

Тем же женским Я² написана «Песня о Соколе» Горького, только напечатана она без разбивки на стихотворные строчки, «прозой»:

Сквозь серый камень / вода сочилась, / и было душно / в ущелье темном / и пахло гнилью...

Вот редко встречающийся Я² с дактилическими и мужскими окончаниями:

Одна просторная ◡ — / ◡ — / ◡ ◡
 Дорога — торная.
 Страстей раба, ◡ — / ◡ —
 По ней громадная,
 К соблазну жадная
 Идет толпа.

(Некрасов.)

Дальше в том же стихотворении встречаются строки, построенные по форме 2-й:

За обойденного, ◡ ◡ / ◡ — / ◡ ◡
 За угнетенного...

Две так построенные строки могли бы быть прочтены и как Д⁴ с трибрахиями на первой и третьей стопе:

Вступимся, братья, рукою могучею
 За обойденного, за угнетенного... ◡ ◡ ◡ / — ◡ ◡ / ◡ ◡ ◡ / — ◡ ◡

Эта «двуликость» некоторых структур будет освещена в особом разделе.

Трехстопный ямб, Я³. Этот размер строится в четырех формах, из которых четвертая почти никогда не встречается:

- 1) ЯЯЯ: В выси горит закат ◡ — / ◡ — / ◡ —
- 2) П₁: Перелетел поля ◡ ◡ / ◡ — / ◡ —
- 3) П₂: Сверкающий огонь ◡ — / ◡ ◡ / ◡ —
- 4) П₁₋₂: Незапечаленá ◡ ◡ / ◡ ◡ / ◡ —

Вот обычное звучание Я³:

Печальная береза	(ф.3)
У моего окна,	(ф.2)
И прихотью мороза	(ф.3)
Разубрана она.	(ф.3)
Как гроздь винограда,	(ф.3)
Ветвей концы висят,	(ф.1)
И радостен для взгляда	(ф.3)
Весь траурный наряд.	(ф.3)
(Фет.)	

Я³ со сплошь мужскими или сплошь женскими окончаниями как-то не привился в русской поэзии; причины этого для нас неясны.

Зато Я³ с дактилическими и женскими окончаниями или с дактилическими и мужскими в разных последовательностях широко распространен.

Некрасов применил нерифмованный, белый Я³ с дактилическими и мужскими окончаниями в свободной последовательности, с тем ограничением, что две мужские строки никогда не стоят рядом, а перемежаются разным числом строк с дактилическим окончанием — от одной до восьми в своей грандиозной поэме «Кому на Руси жить хорошо».

Вот образчик обычного чередования дактилических и мужских строк:

Помощником родителя
Лет с девяти я был:
У каждого просителя
Особо я просил.
(Некрасов.)

Сочетание женских и мужских или дактилических и мужских строк — наиболее естественное и свободное. Некрасовский стих:

Прошли село, увидели
В зеленой раме зеркало:
С краями полный пруд.
Над прудом реют ласточки;
Какие-то комарики,
Проворные и тощие,
Вприпрыжку, словно посуху
Гуляют по воде... —

освобожденный от рифмы, не связанный определенной последовательностью окончаний, предоставляет поэту огром-

ную свободу, оставаясь в то же время гибким, подвижным и «упругим». Остается малопонятным, почему этот размер не вошел в широкую поэтическую практику.

Четырехстопный ямб, Я⁴. Это наиболее распространенный, особенно в крупных по объему произведениях, размер. Свыше 54% пушкинских строк — Я⁴.

Этот размер может быть построен в восьми формах. На практике форма 5-я почти никогда не встречается; форма 8-я не встречается вовсе (известны лишь два-три случая в лабораторных опытах). Вот эти восемь форм:

А) полноударная:

1) ЯЯЯЯ: Глаго́лом жгѣ́ сердца́ люде́й... ◡ — / ◡ — / ◡ — / ◡ —

Б) с одним пиррихием:

2) П₁: На бере́гу пусты́нных во́ли... ◡ ◡ / ◡ — / ◡ — / ◡ —

3) П₂: Позво́льте познако́мить ва́с... ◡ — / ◡ ◡ / ◡ — / ◡ —

4) П₃: Бога́т и сла́вен Кочубе́й... ◡ — / ◡ — / ◡ ◡ / ◡ —

В) с двумя пиррихиями:

5) П₁₋₂: И не ото́грева́й меня́... ◡ ◡ / ◡ ◡ / ◡ — / ◡ —

6) П₁₋₃: Адмира́лте́йская игла́... ◡ ◡ / ◡ — / ◡ ◡ / ◡ —

7) П₂₋₃: Охо́тники до похоро́н... ◡ — / ◡ ◡ / ◡ ◡ / ◡ —

Г) с тремя пиррихиями:

8) П₁₋₂₋₃: И не революцио́не́р... ◡ ◡ / ◡ ◡ / ◡ ◡ / ◡ —

Пример формы 5-й — из Шенгели; 8-й — искусственный; прочие примеры — из Пушкина.

Встречаемость этих форм весьма устойчива. На первом месте стоит форма 4-я, представленная в 40—45% строк; за нею следует форма 1-я, охватывающая 25—30% строк; формы 2-я, 3-я, 6-я встречаются примерно в 10% строк каждая (с индивидуальными колебаниями; например, у Языкова почти нет формы 3-й); форма 7-я редка и в среднем охватывает не более 1,5% строк.

Таким образом, ф о н Я⁴ создают формы 4-я и 1-я; остальные его «расцвечивают» «ускорениями» (формы 2-я и 6-я) и «замедлениями» (формы 3-я и 7-я). Эти темповые соотношения не вполне объективны (так, форма 3-я, по тщательным измерениям, требует меньше времени для произнесения, чем форма 1-я, но к а ж е т с я более длительной) и далеко не абсолютны: многое зависит от словоразделов и еще больше от синтаксического строя, от распределения

в строке и в строках смысловых нагрузок. Указывая «ускорения» и «замедления», мы здесь даем скорее тенденции и форм, а не их обязательную функцию. Вопрос этот мы подробнее рассмотрим дальше.

Вот несколько образцов четырехстопника (цифрами указаны формы):

С обычными женскими и мужскими окончаниями:

И, озарен луною бледной, (ф.2)
Простерши руку в вышине, (ф.4)
За ним несется Всадник Медный (ф.1)
На звонко скачущем коне. (ф.4)

(Пушкин.)

То же в обратной последовательности:

Принес — и ослабел, и лег (ф.3)
Под сводом шалаша на лыжи, (ф.3)
И умер бедный раб у ног (ф.1)
Непобедимого владыки. (ф.6)

(Пушкин.)

Со сплошь мужскими окончаниями:

На лоне вод стоит Шильон; (ф.1)
Там в подземелье семь колонн (ф.2)
Покрыты влажным мохом лет. (ф.1)
На них печальный брезжит свет... (ф.1)

(Жуковский; перевод из Байрона.)

Со сплошь женскими:

Я сразу смазал карту будня, (ф.1)
плеснувши краску из стакана; (ф.4)
я показал на блюде студня (ф.2)
косые скулы океана. (ф.4)

(Маяковский.)

С дактилическими и мужскими:

По вечерам над ресторанами (ф.6)
Горячий воздух дик и глух, (ф.1)
И правит окриками пьяными (ф.4)
Весенний и тлетворный дух. (ф.3)

(Блок.)

С гипердактилическими и мужскими:

Стоят серебряными блюдечками (ф. 4)
Кувшинок мокрые цветы; (ф. 4)

Иду, помахивая удочками, (ф. 4)

На обомшелые плоты. (ф. 6)

(Шенгели.)

С гипердактилическими и женскими:

Был светлый вечер, даль опаловая; (ф. 1)

Весенний воздух полон ласки; (ф. 1)

К моей груди цветок прикалывая, (ф. 1)

Ты улыбалась будто в сказке. (ф. 2)

(Брюсов.)

Возможны, конечно, и другие комбинации окончаний.

Игра форм в Я⁴. Многообразие форм Я⁴ и различный характер звучания этих форм дают возможность этому размеру быть гибким орудием смысловой и эмоциональной выразительности. Очень важно овладеть вариациями этих форм, зависящими от положения словоразделов (о чем скажем чуть ниже). Однако, вопреки довольно распространенному в поэтической среде и в некоторых работах по стиховедению взгляду, не следует в своих стихах гнаться во что бы то ни стало за разнообразием форм из строки в строку. Стих, конечно, должен быть разнообразен, не должен из строки в строку повторять одну и ту же форму, но вовсе не обязан в каждой строке строиться иначе, чем в предыдущей и в последующей. Если считать в Я⁴ шесть реальных форм (отбросив нежизненные 5-ю и 8-ю), то четверостишие может быть построено в 1296 видах (6⁴). Было обследовано по 250 четверостиший у девяти поэтов; у каждого могло оказаться как максимум по 250 типов из возможных 1296. На самом деле изученные поэты осуществили такие количества типов:

Языков	95
Пушкин	115
Майков	118
Блок	123
Некрасов	133
Брюсов	138
Фет	142
Бунин	146
Северянин	163

Итак, по «разнообразию» стиха Пушкин оказался на предпоследнем месте (!), а на первое место вышел Северянин (!). Из этой таблички с неопровержимостью вытекает,

что разнообразие структур не является самодовлеющим достоинством.

Для ориентировки в богатых сочетаниях форм Я⁴ полезны такие же разборы, какие давались раньше. Вот несколько образцов:

- 1) И слышит снова шум дубов, ЯЯЯЯ
- 2) Которые давно шумели П₂
- 3) Над ним, игравшим в колыбели П₃
- 4) В виду родительских гробов; П₃
- 5) Он небо узнает родное, П₂
- 6) Под коим счастье молодое П₃
- 7) Ему сказалося впервой П₃
- 8) Прискорбно-радостным желаньем, П₃
- 9) Невыразимым упованьем, П₁₋₃
- 10) Невыразимую мечтой. П₁₋₃

(Жуковский.)

Здесь форма 1-я представлена лишь в первой строке; форма 3-я — во второй и в пятой; форма 6-я — в двух последних строках; остальные строки даны в форме 4-й. Формы 2-я и 7-я здесь не представлены.

Вот еще образчик:

- 1) О барабанщики предместий, П₁₋₃
- 2) Стучите детскою рукой П₃
- 3) По коже гулкой! Голос мести ЯЯЯЯ
- 4) Вы носите перед толпой. П₂₋₃
- 5) Воспоминания не надо П₁₋₃
- 6) О прошлом, дальнем и чужом, П₃
- 7) Когда мигают баррикады П₃
- 8) Перелетающим огнем; П₁₋₃
- 9) Когда в пылании пожара, П₃
- 10) Когда в залитый дымом час ЯЯЯЯ
- 11) У сумрачного коммунара П₂₋₃
- 12) Для выстрела прищурен глаз. П₂

(Багрицкий.)

Форма 2-я здесь также не представлена, но дважды дана редкая форма 7-я (строки четвертая и одиннадцатая). Здесь иное, более резкое и порывистое звучание, чем в строках Жуковского.

Рассмотрим еще отрывок:

- 1) Возникнувши над бегом дней, П₂
- 2) Извечные будил сомненья П₂

- 3) Он зыбкою игрой теней, П₂
- 4) Улыбкою разуверенья. П₂₋₃
- 5) Бывало: подневольный злу, П₂
- 6) Незримые будил рыданья, П₂
- 7) Гонимые в глухую мглу П₂
- 8) Невыразимые страданья. П₁₋₃

(Белый.)

Здесь из восьми строк шесть (!) построены по форме 3-й, вообще встречающейся в количестве около 10%; ни разу не даны ни полноударная форма 1-я, ни наиболее распространенная форма 4-я.

Обратимые формы в Я⁴. В этом размере играет существенную роль наличие обратимых (или изомерных) форм. Обратимые формы имеются и в хорее, и в строках с меньшим (и большим) числом стоп, чем четыре, но, начиная с четырехстопника, их значение для придания стиху ритмической выразительности становится особенно очевидным. Ниже этому вопросу будет посвящен особый раздел. Здесь же мы отметим только сам факт и дадим некоторые исходные соображения.

Возьмем строку:

Весенний день давно настал.

Это форма 1-я четырехстопника, заполненная амфибрахическим словом («весенний» ∪ — ∪), односложным («день») и двумя ямбическими («уже» ∪ — и «настал» ∪ —). Но из этих же слов, только взятых в другом порядке, может быть построена иная вариация той же формы 1-й — например, такая:

Давно настал весенний день,

или такая:

Давно весенний день настал.

Звучание этих конструкций не вполне одинаково, и не вполне безразлично, которую избрать, — что подтверждается обширной статистикой, показывающей, что одну из этих конструкций все поэты «предпочитают» (она встречается значительно чаще прочих), а другой «избегают».

Это пример обратимой вариации, при которой форма не меняется.

Но возьмем строчку:

Велосипед лежал в траве.

Это Я⁴, форма 2-я. Однако из этих же слов можно построить форму 3-ю:

Лежа́л велоси́пéд в травé,
и форму 4-ю: В травé лежа́л велоси́пéд.

Опять-таки звучание различно, и не все равно, какую структуру избрать.

Вот сходный пример для Х⁴:

Нелюди́мо на́ше мо́ре.
(Языков.)

Это форма 2-я. Но ее можно превратить в 3-ю и 4-ю:

Мо́ре нелюди́мо на́ше.
Мо́ре на́ше нелюди́мо.

Мы указали лишь часть обратимых форм.

Цезура в Я⁴. Обязательной цезуры Я⁴ не несет. Но иногда, обычно в небольших стихотворениях, он строится с цезурой после второй стопы, причем левое полустипише делают наращенным на слог или на два. Вот четверостишие, где так построены вторая и четвертая строки:

О, как на склоне наших лет
Нежней мы любим // и суеверней: ○ — / ○ — / ○ // ○ ○ / ○ — / ○
Сияй, сияй, прощальный свет
Любви последней, // зари вечерней. ○ — / ○ — / ○ // ○ — / ○ — / ○
(Тютчев.)

Вот обратное строение (цезурованы нечетные строки):

Нам слышны громы: // то — вековые ○ — / ○ — / ○ // ○ ○ / ○ — / ○
Устои рушатся в провалы;
Над снежною ширью // былой России ○ — / ○ — / ○ // ○ — / ○ — / ○
Рассвет сияет небывалый.
(Брюсов.)

Вот строки, где наращение проведено всюду:

Раздвинув локтем // тумана дрожи,
цедил белыла // из черной фляжки,
и бросив в небо // косые вожжи,
качался в тучах, // седой и тяжкий.
(Маяковский.)

Соединение Я⁴ с другими ямбическими размерами. Я⁴ нередко соединяют с Я³ или с Я², а также с более длинными строками, о чем ниже. Вот несколько образцов:

Смотрите, в грозной красоте,
Воздушными полками,
Их тени мчатся в высоте
Над нашими шатрами.
(Жуковский.)

Или:

Поселок Пушкино горбил
Акуловой горою,
А низ горы — деревней был,
Кривился крыш корою.
(Маяковский.)

То же с другой последовательностью окончаний:

Вчера за чашей пуншевою
С гусаром я сидел,
И молча с мрачною душою
На дальний путь глядел.
(Пушкин.)

Со сплошь мужскими окончаниями:

Кто ионийские глаза
Ей настежь распахнул,
Когда веселая гроза
Горами гонит гул?
(Шенгели.)

Вот соединение Я⁴ с Я²:

Ты не должна любить другого,
Нет, не должна,
Ты мертвецу, святыней слова,
Обручена..
(Лермонтов.)

Вот образчик довольно редкого сочетания Я⁴ с Я¹:

Вам красота чтобы блеснуть
Дана;
В глазах душа чтоб обмануть
Видна!..
(Лермонтов.)

Вот Я⁴ в соединении с «полустопником», с односложной строкой:

Внимает он привычным ухом
Свист;
Марают он единым духом
Лист.
(Пушкин.)

Но в этом примере, строго говоря, Я⁴ нет: перед нами Я⁵ с внутренней рифмой, напечатанный в две строки. Сравним приведенные строки с тютчевским двустопным пятистопным:

В ночи лазурной почивает Рим —
Взошла луна и овладела им.

Если здесь вместо «и овладела» поставить «овладевает», так, чтобы создалась внутренняя рифма, то эти строки станут неотличимы по стиху от пушкинских. Но если бы в пушкинском наброске длинные строки были мужскими, то получился бы острый эффект соединения с «полустопником», например:

Внимает он (к чему привык)
Свист;
Марают он в единый миг
Лист.

К подобному ходу несколько раз прибег в «Горе от ума» Грибоедов.

Безрифменный Я⁴. Я⁴ практически не применяется без рифм. В свое время были попытки писать белым Я⁴: так, Семен Бобров написал в конце XVIII века поэму «Таврида» (в следующем издании — «Херсонида») белым Я⁴, снабдив ее весьма интересным рассуждением о роли рифмы. Поэма отнюдь не лишена достоинств и таланта, но тем не менее его опыт не имел резонанса. У Пушкина есть лишь небольшой отрывок, сделанный белым четырехстопником:

В еврейской хижине лампада
В одном углу бледна горит,
Перед лампадою старик
Читает библию. Седые
На книгу падают волосы.
Над колыбелию пустой
Еврейка плачет молодая...

Действительно, стих звучит как-то отрывисто и сухо. Видимо, наша привычка к великолепной широкой певучести рифмованного ямба, которым написаны лучшие русские поэмы, мешает нам воспринимать белый четырехстопник.

Пятистопный ямб, Я⁵. Этот размер встречается в двух видах: с постоянной цезурой после второй стопы и без такой цезуры. Цезурованный пятистопник звучит особенно четко и «кованно», но уступает бесцезурному в гибкости

и подвижности (в силу чего и «труднее»), что дало Пушкину основание сказать, что он, пожалуй, ошибся, избрав для «Бориса Годунова» цезурованный Я⁵, «... лишив добровольно свой стих свойственного ему разнообразия»¹.

В наши дни цезурованный Я⁵ из общего употребления вышел, встречаясь лишь отдельными строками в различных стихотворениях.

Цезура в Я⁵. При наличии цезуры после второй стопы строка Я⁵ распадается на двухстопный и трехстопный отрезки. Правое, трехстопное, полуступище имеет все четыре формы, свойственные Я³. Левое же полуступище к двум формам, свойственным Я² (— / — и — / —), присоединяет еще форму с пиррихией на второй стопе (— / —), например: «сработанный»), при которой цезура называется дактилическою. Таким образом, цезурованный Я⁵ в целом может строиться в двенадцати формах (3 × 4).

Эти двенадцать форм мы объединяем в четыре группы, сообразно строению правого полуступища (1-я, 2-я, 3-я или 4-я формы Я³), и в каждой группе будет по три формы, сообразно строению левого полуступища. Вот эти формы (каждую стопу означаем буквою Я — ямб или П — пиррихий):

Группа 1:

- ф. 1) ЯЯ // ЯЯЯ Ни их мольбам, // ни волю всей Москвы...
- ф. 2) ПЯ // ЯЯЯ К монастырю // пошел и весь народ...
- ф. 3) ЯП // ЯЯЯ Тревожило, // и враг меня мучил...

Группа 2:

- ф. 4) ЯЯ // ПЯЯ Проснулся, брат. // Благослови меня...
- ф. 5) ПЯ // ПЯЯ Я, признаюсь, // не подымал очей...
- ф. 6) ЯП // ПЯЯ На площади, // где человека три...

Группа 3:

- ф. 7) ЯЯ // ЯПЯ Я сам не трус, // но также не глупец...
- ф. 8) ПЯ // ЯПЯ Не нахожу // затверженных речей...
- ф. 9) ЯП // ЯПЯ Царевичу, // спасенному судьбой...

Группа 4:

- ф. 10) ЯЯ // ППЯ Своих бойцов // наэлектризовал...
- ф. 11) ПЯ // ППЯ Не долото // и не веретено...
- ф. 12) ЯП // ППЯ И милостив, // и долготерпелив...

¹ А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в десяти томах, АН СССР, М. — Л. 1949, т. VII, стр. 166.

Здесь примеры для форм 10-й и 11-й искусственны; прочие взяты из «Бориса Годунова». Пример формы 12-й не совсем убедителен, так как Пушкин, возможно, произносил слово «долготерпелив» с двумя ударениями.

Нетрудно понять, что формы 4-я, 5-я, 6-я, где правое полустишие образовано нечасто встречающейся формой 2-й Я³, также будут встречаться нечасто; точно так же формы 2-я, 5-я, 8-я, где левое полустишие дано в нечасто встречающемся виде, окажутся, в свою очередь, более редкими; поэтому форма 5-я, где встретились две редкие формы полустиший, будет попадаться особенно редко (три последние формы, 10-я, 11-я, 12-я, практически не встречаются). Вот интересные цифры встречаемости этих форм по «Годунову»:

фф.	1	2	3	4	5	6	7	8	9
	298	113	144	51	17	21	476	142	294
Всего	1 гр. 555			2 гр. 89			3 гр. 912		

Отсюда мы можем заключить, что в цезурованном Я⁵ левое полустишие чаще всего строится по 1-й форме Я², а правое — по 3-й форме Я³ и что именно так построенная строка: $\cup - / \cup - // \cup - / \cup \cup / \cup -$ (форма 7-я), встречаясь значительно чаще прочих, будет создавать основной фон пятистопника, а прочие формы будут ощущаться как вариации этого главенствующего типа.

Бесцезурный Я⁵. В бесцезурном виде Я⁵ распространен гораздо более, так как предоставляет поэту значительно большую свободу в размещении слов. Так, например, форма его с П₂₋₃ (для цезурованного Я⁵ — форма 6-я), помимо того строя, который встречается в цезурованном стихе («На площади, где человека три»), может иметь наряду с другими и следующие вариации, в цезурованном Я⁵ невозможные:

Проворный велосипедист летит...

или:

Исследователями тайн морских.

Размер тот же, форма та же, а звучание совершенно иное.

Бесцезурный Я⁵ (включая в себя как частные случаи и все формы и вариации цезурованного) может иметь шестнадцать форм.

А) полноударная:

1) ЯЯЯЯ: Идут в разрывах мйн

и дымной мглы... $\cup - / \cup - / \cup - / \cup - / \cup -$

Б) с одним пиррихией:

2) П₁: За косо́ром со́рок днѐй

по́ряд... $\cup \cup / \cup - / \cup - / \cup - / \cup -$

3) П₂: Сего́дня твоего́ рождѣнья

дѣнь... $\cup - / \cup \cup / \cup - / \cup - / \cup -$

4) П₃: Идут вата́ги разбитных

парнѐй... $\cup - / \cup - / \cup \cup / \cup - / \cup -$

5) П₄: Мыше́й немецких рѣбка́я

возня́... $\cup - / \cup - / \cup - / \cup \cup / \cup -$

В) с двумя пиррихиями:

6) П₁₋₂: И тихоокеанский ва́л

шумѝт... $\cup \cup / \cup \cup / \cup - / \cup - / \cup -$

7) П₁₋₃: Неосторо́жно изменѝв

маршру́т... $\cup \cup / \cup - / \cup \cup / \cup - / \cup -$

8) П₁₋₄: На полуба́ке гру́зчики

галдя́т... $\cup \cup / \cup - / \cup - / \cup \cup / \cup -$

9) П₂₋₃: И в Да́нию на отпускны́е

днѝ... $\cup - / \cup \cup / \cup \cup / \cup - / \cup -$

10) П₂₋₄: В старинном копенга́ген-

ском порту́... $\cup - / \cup \cup / \cup - / \cup \cup / \cup -$

11) П₃₋₄: И шве́д, и шля́хтич, и

Наполео́н... $\cup - / \cup - / \cup \cup / \cup \cup / \cup -$

Г) с тремя пиррихиями:

12) П₁₋₂₋₃: И охарактеризова́л его́... $\cup \cup / \cup \cup / \cup \cup / \cup - / \cup -$

13) П₁₋₂₋₄: Великоокеа́нский ока́ем... $\cup \cup / \cup \cup / \cup - / \cup \cup / \cup -$

14) П₁₋₃₋₄: И изувече́нные поезда́... $\cup \cup / \cup - / \cup \cup / \cup \cup / \cup -$

15) П₂₋₃₋₄: Закру́чиваемые провода́... $\cup - / \cup \cup / \cup \cup / \cup \cup / \cup -$

Д) с четырьмя пиррихиями:

16) П₁₋₂₋₃₋₄: И не переинвентаризова́л... $\cup \cup / \cup \cup / \cup \cup / \cup \cup / \cup -$

В этом перечне примеры 6-й, 12-й, 15-й и 16-й форм искусственны; примеры 13-й и 14-й форм — из стихов Сельвинского и Шишовой, прочие — из стихов Суркова.

На практике не встречаются формы 12-я и 16-я и исключительно редки формы 6-я, 13-я и 15-я.

Нетрудно видеть, что формы 1-я, 2-я, 3-я, 4-я и 5-я соответствуют последовательно формам 1-й, 2-й, 3-й, 4-й и 7-й (седьмой!) цезурованного Я⁵; формы 7-я, 8-я, 9-я, 10-я,

11-я — формам 5-й, 8-й, 6-й, 9-й, 10-й (форма 6-я бесцезурного стиха соответствия в цезурованном не имеет); формы 14-я и 15-я — формам 11-й и 12-й (формы 12-я, 13-я и 16-я соответствия в цезурованном стихе не имеют). Практически нет надобности сопоставлять формы бесцезурного стиха с формами цезурованного: достаточно вполне уяснить себе формы бесцезурного, а формы цезурованного рассматривать как частные их случаи.

Вот образчик бесцезурного Я⁵ (подчеркиваем, что бесцезурность отнюдь не препятствует появлению строк, где один из словоразделов идет после второй стопы; таких строчек много, и они нередко следуют и подряд, являясь законными вариациями бесцезурного Я⁵):

Где на еловых ветвях стынет иней,	(ф. 2)
Где снег на крышах от мороза синий,	(ф. 4)
Где взгляд яснее и слова теплей,	(ф. 4)
Среди большого города святыней	(ф. 5)
Народ воздвиг гранитный мавзолей.	(ф. 5)
Под каменной своей прохладной сенью	(ф. 3)
Послушный всенародному велению,	(ф. 10)
Багровый полированный гранит	(ф. 10)
Наперекор безжалостному тленью	(ф. 8)
Нетленный прах бессмертного хранит.	(ф. 5)

(Сурков.)

Пятистопник чаще всего встречается с женскими и мужскими окончаниями в разной последовательности, но нередко и другие.

Вот со сплошь мужскими окончаниями:

Осенний день бесцветен был и хмур,
Дрожал от взрывов подмосковный лог.
Связист зажал зубами тонкий шнур
И за сугроб, отстреливаясь, лег.

(Сурков.)

То же, но не в перекрестной, а в парной последовательности рифм:

Ночь зимняя мутна и холодна.
Как мертвая, стоит в выси луна.
Из радужного бледного кольца
Глядит она на след мой у крыльца.

(Бунин.)

Со сплошь женскими окончаниями:

Кто б ни был ты, покойный лютеранин,
Тебя легко и просто хоронили.
Был взор слезой приличной затуманен,
И сдержанно колокола звонили.

(Мандельштам.)

С дактилическими и мужскими окончаниями:

Осинник зябкий, да речушка узкая,
Да синий бор, да желтые поля.
Ты всех милее, всех дороже, русская,
Суглинистая, жесткая земля.

(Сурков.)

Ошибки в Я⁵. Цезурованный Я⁵ обычно не встречается с наращением левого полустишия, хотя такие конструкции вполне возможны. Однако и в цезурованном, и в бесцезурном Я⁵ поэты нередко ошибаются в счете стоп, превращая Я⁵ в Я⁶ путем прибавки к левому полустишию двух безударных слогов. Такой ошибки не избег и Пушкин, давший в «Борисе Годунове» такую строку:

Известно то, // что он слугою был
У Вишневецкого, // что на одре болезни...

Распространенность именно этой ошибки свидетельствует о том, что два безударных слога перед цезурой мы не всегда включаем в с ч е т стоп, так же как в этот счет не включаются безударные слоги дактилического окончания вообще. Этим объясняется и возможность двухсложного наращения левого полустишия в Я⁴, что мы видели выше, и такие же наращения третьестийший двухцезурного Я⁶, о чем будет речь дальше.

Приведем здесь любопытный образчик наращения трех первых стоп Я⁶:

Скользят стрижи в лазури неба чистой,
В лазури неба чйстой // горит закат.
О, посмотри, как нежен луг росистый,
Как нежен луг росистый, // и пруд, и сад.

(Бальмонт.)

Безрифменный Я⁵. Весьма распространен Я⁵ в виде белого (нерифмованного) стиха. Белый пятистопник является излюбленным размером для драматических произведений («Борис Годунов» Пушкина, драматическая трилогия А. К. Толстого, «Рыцарь Иоанн» Сельвинского, «Рем-

брант» Кедрина и многое другое, а также стихотворные переводы пьес Шекспира, Марло, Гете, Шиллера и пр.). Удобство этого размера для пьес обусловлено отсутствием рифмы, что придает естественность живой разговорной речи, составляющей драматический текст. Но белый Я⁵ применяется и в поэмах, и в лирических стихотворениях.

Применяется белый пятистопник почти исключительно с женскими и мужскими окончаниями, идущими в свободной последовательности.

Не следует думать, что белый Я⁵ «легче» рифмованного. Как раз потому, что в нем нет рифмы, скрепляющей строки и подтверждающей ритмическую «волну», он требует особо внимательного отношения к последовательности и к «игре» форм и вариаций, к соотношению фразовых конструкций. Без этого он часто становится рыхлым и вялым.

Рассмотрим несколько структур.

Прежде всего надо отметить, что существенную роль в звучании белого Я⁵ играет последовательность окончания. Первая особенность белого стиха в том, что он, в отличие от рифмованного, «не любит» правильного чередования окончаний. У Пушкина следующая встречаемость мужских и женских строк:

	мужские	женские
«Борис Годунов»	578 (37%)	988 (63%)
«Маленькие трагедии»	519 (39%)	783 (61%)
«Русалка»	174 (39%)	271 (61%)

А. К. Толстой в «Смерти Иоанна Грозного» на первую тысячу строк дает 394 строки мужских и 606 женских, то есть те же 39 и 61%.

Из этих цифр мы видим, что правильного чередования нет и не может быть и что ф о н о м являются женские строки.

В «Скупом рыцаре» из 218 женских строк 67 идут «одиночками», вмещааясь между строками мужскими, а остальные группируются подряд

по 2 строки	27 раз
» 3 »	12 »
» 4 »	7 »
» 5 »	5 »
» 8 »	1 »

Отсюда следует, что мужские строки вступают в «игру» с женскими, либо создавая концовку, либо «трамплин» для женской концевочной строки.

Пример первого:

Родился я с любовью к искусству;
Ребенком будучи, когда высоко
Звучал орган в старинной церкви нашей,
Я слушал и заслушивался — слезы
Невольные и сладкие текли.

(Пушкин.)

Пиррихий на последней стопе в Я⁵. Белый Я⁵ в очень редких случаях допускает снятие последнего своего ударения, константного, иначе говоря, замещение пятой стопы пиррихией, тем самым как бы превращаясь в Я⁴ с дактилическим окончанием. Такая замена встречается лишь в полномерных, но не в наращенных строках, так как роль ударения на десятом слоге должно выполнять полуударение, естественно падающее на конец слова, а при наращении таким концом был бы одиннадцатый слог.

Вот несколько образцов:

Не каждый ли из ваших ратников
Делил с вождем опасность и труды?

(Кюхельбекер.)

Чтобы меня оставила в покое
Семья убитого.

— Ну то-то же.
(Пушкин.)

О, скоро ли она со дна речного

ПодыметсЯ и выйдет нА берег?¹
(Пушкин.)

Сын Федор! — ты в тяжелый трудный час

Восходишь на престол — ты дУмал ли...
(А. К. Толстой.)

В немецкой и в английской поэзии такие ходы встречаются довольно часто, так как в этих языках полуударение выражено резче, чем в русском, являясь по существу вторым ударением, чуть ослабленным.

Возникает вопрос: почему пиррихизация последней

¹ Последний пример взят из черновых набросков стихотворения «Как счастлив я, когда могу покинуть...». (А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., АН СССР, 1948, т. III, кн. I, стр. 580.)

стопы не допускается в других размерах, например в четырехстопнике?

В порядке редчайшего исключения мы встречаем такую пиррихизацию и в Я⁴:

Еще томит, не отпуская,
Сквозь жаркий бред и сон — твоя
Мечта, в страданиях изжитая

И неосуществлённая.

(Волошин.)

Встречаем ее, уже не в порядке исключения, в кольцовских стихах; например:

Наружу клад — да взять нельзя,
Заклял его обычай наш,

Ходи, гляди да мучайся,

Толкуй с башкой порожнею.

У Кольцова такие ходы стоят в связи с особенностями народного стиха. У Волошина (единственный нам известный пример) это просто парадоксальная строка, преодолеваемая общей инерцией размера и напряженным выговариванием. У Сельвинского, например, мы встречаем в Я⁵ строку с двумя пиррихиями — на четвертой и пятой стопе подряд (!):

Отчаянный. Но всё же как-никак

Иконописец... Следовательно —
Богобоязнен...

Но это говорит человек, «прикидываясь пьяным» (согласно ремарке) и выговаривая по складам: «Следо-ва-тель-но» (так и напечатано); таким образом, здесь пиррихии — мнимые; сходное произнесение, на страстном выкрике, и у Волошина.

Вообще же такие ходы осваивает лишь пятистопник. Причина в том, что пятистопник в силу особых свойств нашего восприятия, охватывающего е д и н ы м а к т о м не более пяти единиц; является стиховой строкой, «насыщенной до предела». Поэтому он менее всех других размеров нуждается в рифме, — в этом сигнале, возвещающем о конце ритмического ряда. Поэтому же он в общем своем потоке

может ощущаться как целое и без подтверждения (в отдельных изолированных случаях) своего строя постоянным, константным, ударением на последней стопе.

Соединение Я⁵ с другими ямбическими размерами. Вот несколько образцов:

Женский пятистопник с мужским двухстопником:

Роскошны вы, хлеба заповедные
Родимых нив —
Цветут, растут колосья наливные,
А я чуть жив!

(Некрасов.)

Женский пятистопник с мужским трехстопником:

Настанет день — и миром осужденный,
Чужой в родном краю,
На месте казни — гордый, хоть презренный —
Я кончу жизнь мою...

(Лермонтов.)

Женский пятистопник с мужским четырехстопником:

Мы овладеем благостным светилом,
Кем озарен грядущий век,
Развяжем крылья всем плененным силам,
Чтобы родился человек.

(Шенгели.)

Наоборот, мужской пятистопник с женским четырехстопником:

Мой дом везде, где есть небесный свод,
Где только слышны звуки песен,
Всё, в чем есть искра жизни, в нем живет,
Но для поэта он не тесен.

(Лермонтов.)

Вот довольно редкое соединение женского четырехстопника с мужским пятистопником:

Ребенка милого рожденье
Приветствует мой запоздалый стих.
Да будет с ним благословенье
Всех ангелов небесных и земных!

(Лермонтов.)

Шестистопный ямб, Я⁶. Этот размер, очень распространенный в XVIII веке, применявшийся тогда в поэмах и трагедиях, представленный в первой половине XIX века

великолепными стихами Пушкина, в дальнейшем в значительной степени утратил популярность и приобрел репутацию тяжеловесного и неповоротливого, «шестипудового». В начале XX века он снова привлек внимание поэтов, реализуясь в небольших по объему произведениях, — и остается непопулярным до сих пор, хотя иные поэты уделяют ему внимание. В последние годы появился очень крупный массив Я⁶, свыше 16 000 строк, — мой перевод байроновского «Дон-Жуана».

Дурная репутация Я⁶ не имеет серьезных оснований и происходит лишь из оценки плохих его образцов. Наоборот, Я⁶ является очень гибким, подвижным и емким размером, богатым изобразительными возможностями, приспособленным ко многим структурам русской фразы, и несравненно превосходит в этом отношении цезурованный Я⁵.

Я⁶ несет обязательную цезуру после третьей стопы и распадается таким образом на два трехстопных полустишия.

Формы Я⁶. Правое полустишие Я⁶ имеет все четыре формы трехстопника (4-я: $\cup\cup/\cup\cup/\cup$ — на практике почти никогда не встречается). Левое полустишие имеет те же четыре формы и сверх того еще три следующие:

ЯЯП: Когда-то царствовал $\cup - / \cup - / \cup\cup$

ПЯП: Великолепная $\cup\cup/\cup - / \cup\cup$

ЯПП: Медлительнейшая $\cup - / \cup\cup/\cup\cup$

а всего семь форм. Таким образом, Я⁶ в целом имеет 28 форм (7×4).

Но так как 4-я форма трехстопника практически не встречается ни в левом, ни в правом полустишии, а форма 7-я левого полустишия исключительно редка (два-три случая у Ломоносова и у Державина, несколько строк у Шенгели, строка у Волошина), то можно считать пять форм для левого полустишия и три для правого, а всего пятнадцать форм (5×3). Вот их образцы (группируем так же, как цезурованный пятистопник, по формам правого полустишия):

Группа первая:

- 1) ЯЯЯ // ЯЯЯ: Давно́ Ферне́й умóлк. // Приятель тво́й Вольте́р...
- 2) ПЯЯ // ЯЯЯ: Уединя́лся ты́. // За тво́й суро́вый пи́р...
- 3) ЯПЯ // ЯЯЯ: Зако́ны подня́лись, // хвата́я в ко́гти зло́...
- 4) ЯЯП // ЯЯЯ: Вельмо́жи ры́мские // встре́тали сво́й за́кат...
- 5) ПЯП // ЯЯЯ: И пропове́довал. // И скро́мно ты́ внима́л...

Группа вторая:

- 6) ЯЯЯ // ПЯЯ: Тогда́ други́х чертёй // нетерпели́вый ро́й...
- 7) ПЯЯ // ПЯЯ: И у се́дых ство́лов // на бели́зну́ зимы́...
- 8) ЯПЯ // ПЯЯ: От се́верных о́ков // освобожда́я ми́р...
- 9) ЯЯП // ПЯЯ: И с ка́ждой о́сенью // я расцветáю вновь...
- 10) ПЯП // ПЯЯ: Всеизну́ряющий // и леденя́щий гве́т...

Группа третья:

- 11) ЯЯЯ // ЯПЯ: В те́ни порфи́рных ба́нь // и мраморо́вых пала́т...
- 12) ПЯЯ // ЯПЯ: Благослове́нный кра́й, // плените́льный преде́л...
- 13) ЯПЯ // ЯПЯ: Посла́нник молодóй // увенча́нной же́ны...
- 14) ЯЯП // ЯПЯ: Могильным го́лосом // привётство́вал тебя́...
- 15) ПЯП // ЯПЯ: Под гильоти́ною // Верса́ль и Триано́н...

В приведенном перечне пример формы 7-й взят из стихов Кирсанова, формы 10-й — из «Дон-Жуана» Байрона в переводе Шенгели; все прочие — из стихов Пушкина.

Вот в порядке иллюстрации строка, где левое полустишие построено по формуле ЯПП:

Не в духе лег, не спал // и записал в журнале:

$\cup \quad \cup \quad \cup \quad \cup \quad \cup$

«Четы́рнадцатого // июля — ничего».
(Волошин.)

Нетрудно видеть, что в формах 4-й, 5-й, 9-й, 10-й, 14-й и 15-й цезура дактилическая, а в прочих формах мужская. При дактилической цезуре стих членится не столь резко, и цезурная пауза (по нашим подсчетам) значительно короче: в среднем 0,09 секунды против 0,21 секунды для мужской цезуры. У Ломоносова («Петр Первый») около 30% строк с дактилической цезурой, у Пушкина («Анжело» и ряд лирических стихотворений) — около 36%, у Баратынского (весь его Я⁶) — около 42%.

Обычно Я⁶ применяется с женскими и мужскими окончаниями. Вот образчик (цифрами указаны формы):

То читатель промысла, // то скептик, то безбожник, (ф. 14)
Садился Дидерот // на шаткий свой треножник, (ф. 3)
Бросал парик, глаза // в восторге закрывал (ф. 11)
И проповедовал. // И скромно ты внимал (ф. 5)
За чашей медленной // афею иль деисту, (ф. 14)
Как любопытный скиф // афинскому софисту. (ф. 12)

(Пушкин.)

В приведенном отрывке только одна форма повторилась дважды (14-я, на первой и пятой строке); прочие строки построены каждая по-своему; а наряду с этим нетрудно заметить, что правое полустишие пять раз из шести имеет пиррихий на своей второй стопе (на пятой общего счета), тогда как первое полустишие непрерывно меняется. Таким образом, в целом стих звучит весьма гибко и разнообразно, и в то же время все строки как бы «приводятся к общему знаменателю», что придает стиху подчеркнутое и уверенное звучание без какой-либо монотонности.

Обратим внимание, что в третьей строке имеется цезурный переброс: смысловая граница стоит после слова «парик», а цезура — после следующего слова «глаза», начинающего новое предложение. Вот другой образчик цезурного переброса, где фраза заканчивается после цезуры:

Но мыслит, молится // рассеянно. Словами...
(Пушкин.)

Вот образчик двойного цезурного переброса:

Сияла ночь. Луной // был полон сад. Лежали...
(Фет.)

В приведенном отрывке окончания (и рифмы) идут парно: два женских, два мужских, два женских — и так далее во всем стихотворении. При таком строе Я⁶ называется а л е к с а н д р и й с к и м с т и х о м (или проще, как нередко говорят поэты, «александрийцем»). Название это заимствовано у французов, именующих так свой двенадцатисложный стих с цезурой после шестого слога, с парной рифмовкой и с правильным чередованием женских (с немой «е») и мужских пар; впрочем, некоторые французские теоретики называют александрийским вообще свой двенадцатисложник, независимо от порядка окончаний. Происхождение этого названия спорно. Александрийский стих (в нашем определении) считался в XVIII веке обязательным для трагедии, а также для поэмы; в настоящее время применяется преимущественно в переводах французской поэзии, хотя вполне заслуживает разработки в оригинальном творчестве.

В Я⁶ применяются, конечно, и другие последовательности окончаний, помимо александрийской. Вот несколько образцов:

Чередование женских и мужских окончаний:

Поэт! не дорожи любовью народной.
Восторженных похвал пройдет минутный шум;
Услышишь суд глупца и смех толпы холодной,
Но ты останься тверд, спокоен и угрюм.
(Пушкин.)

Чередование мужских и женских:

Подобно муравью, трудолюбив мужик:
Ни грубости их рук, ни лицам загорелым
Я больше не дивлюсь: я видеть их привык
В работах полевых чуть не по суткам целым.
(Некрасов.)

Окаймление женскими строками мужских:

Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.
(Пушкин.)

Окаймление мужскими строками женских:

Осенний скучный день. От долгого дождя
И камни мостовой и стены зданий серы;
В туман окутаны безжизненные скверы,
Сливаются в одно и небо и земля.
(Брюсов.)

Наращение левого полустишия в Я⁶. Иногда левое полустишие шестистопника делают нарастанным на один слог; в этом случае третья стопа пиррихией не замещается:

Но вот закат роняет // на волны пух фазанов
И розовые в окна // вставляет леденцы,
И замираешь разом, // хотя бы мельком глянув
На бронзовые замки, // янтарные дворцы.
(Шенгели.)

Попробуем пиррихизировать третью стопу; пусть левое полустишие последней строки будет заполнено словом «на золотящиеся» (уу/у—/уу/у); прочтем всю строку: стих явно разрушен.

Вот образчик этого же размера со сплошь мужскими окончаниями:

Стояла батарея // за этим вот холмом.
 Нам ничего не слышно, // а здесь остался гром.
 Под этим снегом трупы // еще лежат вокруг,
 И в воздухе навеки // остались взмахи рук.
 (Тарковский.)

Левое полустишие может быть наращено и на два слога; но в этом случае размер будет неотличим от Я⁷ с пиррихией на четвертой стопе. Такие структуры мы рассмотрим в разделе «семистопный ямб».

Двухцезурный Я⁶. Встречается и двухцезурный шести-стопник, с цезурами после второй и четвертой стопы, которые в этом случае пиррихиями не замещаются. Отрезки строк обычно делают наращенными на слог или на два; пример первого:

Ему подвластны // и верность другу // и материнство,
 Оно бойся // оставить близких, // как жалких сирот.
 Но одиноко // его биенье, // и нет единства;
 А жизнь проходит, // и склеп холодный, // быть может, вырыт.
 (Северянин.)

Пример второго:

Речонка быстрая, // не зная удержу, // вбегает в Ладогу...

Есть несколько образцов Я⁶ с цезурою после четвертой стопы. Вот пример (третья строка в приводимом отрывке, как и все третьи строки в последующих четверостишиях, имеет обычную цезуру после третьей стопы):

Прости, моя любезная, // мой свет, прости,
 Мне сказано на завтра // в поход идти;
 [Не ведомо мне то, // увижусь ли с тобой,]
 Ин ты хотя в последний раз // побудь со мной.
 (Сумароков.)

Обратим внимание, что предцезурная, четвертая, стопа в первых двух строках замещена пиррихией, а в последней — нет.

Этот стих не ощущается равновесным и наталкивает на особое произнесение послецезурных слов; возникает желание динамизировать их, сказать более подчеркнуто, отчеканенно, даже с искусственным ударением: «мой свет, про-стй», «в поход ий-тй», — тем уравнивая более длинное левое полустишие. Отметим это явление: оно весьма существенно, и мы с ним встретимся в дальнейшем.

Бесцезурный Я⁶. Пробовали писать бесцезурным шести-стопником. Вот образчик:

Не выходи! Над серым городом простерто
 Все пламенеющее тигровое небо,
 И окна, и распахнутые настежь двери,
 Провалами зияя черными, глотают
 Насквозь прогретый воздух; а ввысь гудит
 Невесть откуда колокольный пережат...
 (Шенгели.)

Стих этот тяжел и угловат; как целое он осваивается слухом лишь при малом количестве ударений (как во второй строке), что достигается применением многосложных слов, которых в русском языке не так уж много; следовательно, этот размер затруднителен и технически.

Ямбический триметр. Встречается еще особый вид Я⁶, именуемый т р и м е т р о м. Он представляет собою имитацию соответственной формы древнегреческого стиха и применяется в переводах с греческого или в подражаниях древним авторам. Строй триметра в имеющихся русских образцах сводится к следующему: 1) это шестистопный бесцезурный ямб; 2) он не бывает наращенным; 3) шестая стопа его часто замещается пиррихией, то есть строка фактически превращается в Я⁵ с дактилическим окончанием; 4) в нем не применяется рифма. Образчик:

Как долго девы спят здесь, — неизвестно мне.
 Не то ли им пригрезилось, что видела
 Я наяву? Но лучше разбужу я их.
 Сомненья нет: дивиться будет юный хор,
 А с ним и вы, брадатые, что, сидя там,
 Разгадки ждете чуда вероятного.
 (Холодковский; перевод из Гете.)

Слышно, что этот малоразработанный размер звучит тяжело и натужливо.

Соединение Я⁶ с другими ямбическими размерами. Шестистопник часто сочетают со строками других стопностей. Вот ряд образцов:

Женский шестистопник и мужской пятистопник:

Поместя мирного незримый покровитель,
 Тебя молю, мой добрый домовой,
 Храни селенье, лес и дикий садик мой
 И скромную семью моей обитель!
 (Пушкин.)

Женский шестистопник и мужской четырехстопник:

Ищи в чужом краю здоровья и свободы,
Но Север забывать грешно.
Так слушай: поспешай карлсбадские пить воды,
Чтоб с нами снова пить вино.

(Пушкин.)

Наоборот, мужской шестистопник и женский четырехстопник:

Под небом голубым страны своей родной
Она томилась, увядала...
Увяла наконец, и, верно, надо мной
Младая тень уже летала.

(Пушкин.)

Женские шестистопник с четырехстопником:

Болезнь в груди моей и нет мне исцеленья,
Я увядаю в полном цвете!
Пускай! — я не был раб земного наслажденья,
Не для людей я жил на свете.

(Лермонтов.)

Мужские шестистопник с четырехстопником:

Курлычет в сердце грусть, как стая журавлей,
Настойчиво зовет меня
Из дома отчего в цветенье тополей,
В разлив закатного огня.

(Малашкин.)

Женский шестистопник с мужским трехстопником:

Я сеятеля труд, упорно и сурово,
Свершил в краю пустом,
И всколосилась рожь на нивах; время снова
Мне стать учеником.

(Брюсов.)

Наоборот, мужской шестистопник с женским трехстопником:

Епископ! Знаешь ты: твоей обедни хор —
Ночных расстрелов эхо.
Там, сзади, устремив в тебя безглазый взор,
Смерть корчится от смеха.

(Шенгели; перевод из Гюго.)

Мужской шестистопник с женским трех- и четырехстопником:

Душа моя мрачна. Скорей, певец, скорей!
Вот арфа золотая:
Пускай персты твои, промчавшись по ней,
Пробудят в струнах звуки рая.

(Лермонтов; перевод из Байрона.)

Женский шестистопник с мужским двухстопником:

На медленном огне горишь ты и сгораешь,
Душа моя!
На медленном огне горишь ты и сгораешь,
Свой стон тая.

(Брюсов.)

Семистопный ямб, Я⁷. Этот размер встречается довольно редко. Строится он с постоянною цезурой после четвертой стопы и распадается таким образом на четырехстопное (левое) и трехстопное (правое) полустишия. Правое имеет все формы трехстопника (практически кроме 4-й: $\cup\cup/\cup\cup/\cup$). Левое — все формы четырехстопника (практически кроме 5-й: $\cup\cup/\cup\cup/\cup\cup/\cup$ и 8-й: $\cup\cup/\cup\cup/\cup\cup/\cup$) и сверх того еще несколько форм, в которых один из пиррихийев стоит на четвертой стопе, а именно:

ЯЯЯП:	На прочной нити времени	$\cup\cup\cup/\cup\cup\cup/\cup\cup\cup/\cup\cup\cup$
ПЯЯП:	И огоньки болотные	$\cup\cup\cup/\cup\cup\cup/\cup\cup\cup/\cup\cup\cup$
ЯПЯП:	Столетия-фонарики	$\cup\cup\cup/\cup\cup\cup/\cup\cup\cup/\cup\cup\cup$
ЯЯПП:	Давно задумавшаяся	$\cup\cup\cup/\cup\cup\cup/\cup\cup\cup/\cup\cup\cup$
ППЯП:	И велосипедистами	$\cup\cup\cup/\cup\cup\cup/\cup\cup\cup/\cup\cup\cup$
ЯППП:	Отваживающегося	$\cup\cup\cup/\cup\cup\cup/\cup\cup\cup/\cup\cup\cup$

Три последние типа на практике не встречаются. Таким образом, теоретически Я⁷ может иметь 56 форм $[(8+6)\times 4]$; практически 27 $[(6+3)\times 3]$. Перечислять их и приводить образцы мы не будем: уже известные читателю случаи соединения Я⁴ с Я³ (хотя бы «Двенадцать спящих дев» Жуковского) дают достаточно полное представление о звучании семистопника. Конечно, применение очень редких или практически не встречающихся форм может дать необычное звучание, например:

Отважился писать стихи; // ну как с беднягой быть?
Отваживающегося // не переубедить,

но это не выходит за пределы лабораторной работы или «виртуозничанья».

Вот несколько образчиков Я⁷.

Со сплошь мужскими окончаниями в перекрестной последовательности:

Друзья! Идите в глубь песков, // в распахнутый простор
Дорогу водам проложить // и создавать моря,
В борьбе природы и людей // решать извечный спор,
Победно в мире утвердить // величье Октября!

(Луговской.)

То же с парной рифмовкой:

Стояла серая скала // на берегу морском.
Однажды на чело ее // слетел небесный гром.
И раздвоил ее удар,— // и новою тропой
Между разрозненных камней // течет поток седой.

(Лермонтов.)

В обоих приведенных отрывках во всех строках четвертая стопа дана ямбом. Между тем она часто пиррихизирована. Вот образчик:

И небольшой крестьянский зал // в обоях из газет
Портретами станишников // начнет на вас глазеть.

(Сельвинский.)

Вот строки, где пиррихизация четвертой стопы проведена почти всюду:

И вот стою ослепший я, // мне дальше нет дорог,
А сумрак отдаления // торжественен и строг.
К сырой земле лицом припав, // я лишь могу глядеть,
Как вьется, как сплетается // огней мелькнувших сеть.
Но вам молюсь, безвестные! // еще в ночной тени
Сокрытые, не жившие, // грядущие огни!

(Брюсов.)

Широкая волна семистопника открывает для поэта много возможностей, доселе не использованных. У строки большая слоговая емкость, простор для словоперестановок; рифма идет не часто и не обременяет поэта; общее звучание размашистое, энергичное, жизнерадостное. Применение других, чем в приведенных примерах, окончаний, иной порядок рифмовки еще расширяют возможности семистопника.

Восьмистопный ямб, Я⁸. Этот размер в широкую практику не вошел. Он несет обязательную цезуру после чет-

вертой стопы и является удвоенным четырехстопником. В известных нам образцах его четвертая, предцезурная, стопа пиррихией не замещается. Поэтому он для каждого полустипа имеет только те формы, которые свойственны четырехстопнику, и в целом может строиться в 64 формах (8×8), а практически — в 36 (6×6). Образцов не приводим: достаточно взять любое четверостишие Я⁴ с мужским окончанием первой и третьей строки, чтобы получить двустипиальное восьмистопное.

Иногда левое полустипиальное восьмистопное делают наращенным на слог или на два. Вот образчик первого:

О милая, как я печальюсь, // о милая, как я тоскую,
Мне хочется тебя увидеть, // печальную и голубую.

(Северянин.)

Образчик второго:

Читать испанские предания // в огромной зале библиотеки,
Когда мерцающе-сиренево // в углах прольются фонари...

(Шенгели.)

Эти строки, впрочем, могут с полным правом считаться не Я⁸, а Я⁹ с пиррихией на пятой стопе. К восьмистопнику мы их относим потому, что предцезурный пиррихий выдержан во всех строках, чего нельзя было бы ожидать от девятистопника.

Вот редкий образчик Я⁸ с тремя цезурами, рассекающими строку на четыре двухстопных отрезка, причем каждый наращен на один слог:

Туман осбнный // струится грустно // над серой далью // нагих
полей,
И сумрак тусклый, // спускаясь с неба, // над миром виснет // все
тяжелей.

(Брюсов.)

Однако ощущения строки такой строй не дает. Перед нами просто ряд женских двухстопников с редко расставленной рифмой.

Сверхмногостопные ямбы. Такие размеры в практику не вошли. Нам лишь однажды пришлось видеть стихотворение, сделанное десятистопным ямбом, представлявшим собою удвоенный пятистопник. Слагание таких стихов не дает ничего нового; чрезмерно длинные строки не дают возможности улавливать «игру» их вариаций: к концу строки забываешь звучание ее начала, и следующую

строку не с чем соотносить; речь превращается в надоедливо размеренную прозу.

Вольный ямб. Свободное, в любой последовательности, сочетание разноstopных ямбических строк, начиная от одноstopного стиха и кончая шестистопным, широко распространено. Этим стихом написаны «Горе от ума» Грибоедова, «Маскарад» Лермонтова, басни Крылова и других баснописцев, одна из сцен в «Борисе Годунове» и многое другое.

Никаких определенных правил сочетания разноstopных стихов в вольном ямбе нет. Однако практика не дает образцов включения в вольный ямб семи- и восьмистопных строк (в «Маскараде» есть две семистопных строки, явно случайных, «недослышанных»; в баснях XVIII века семистопники тоже изредка попадают; но в дальнейшем диапазон вольного ямба прочно устанавливается в рамках одной — шести стоп; изредка встречаются «полустопники» — односложные строки). Шестистопник у Грибоедова составляет (округленно) 45% строк, у Лермонтова — 38%; пятистопник соответственно 17 и 32%; четырехстопник — 34 и 26%; трехстопник — 3 и 3%; двухстопник — 0,9 и 0,3%; одностопник — 0,2 и 0,1%; «полустопники» есть только у Грибоедова (четыре случая). У Крылова цифры близки к грибоедовским, но значительно выше процент трех- и двухстопников: 8 и 3%. Эти подсчеты показывают, что ф о н о м вольного ямба является ш е с т и с т о п н и к.

Вот образец современного вольного ямба; цифрами обозначено число стоп:

А там, вдали,	2
Под небом сажистым восходит из земли	6
Огромным золотым фавором,	4
Присоски черные раскрыв	4
И ослепляя красным взором	4
Людей с полей и нив,	3
Огромный град, чьи слепы дни, чьи ночи	5
Дрожащей молнией текут,	4
Стальной и мраморный, развратный и рабочий	6
— Спрут!	1/2

(Шенгели; перевод из Верхарна.)

Сверхсхемные ударения в ямбе. Все ямбические размеры допускают замену любой стопы спондеем (— —), но для ямба спондей образует сверхсхемное ударение не своим вторым слогом, как для хорей, а своим первым (— — = ⁺—).

Вот спондей на первой стопе:

Швед, русский колет, рубит, режет... — — / — — / — — / — —
(Пушкин.)

Вот строка с двумя спондеями:

Гляди: вот он, злодей, наш пленник... — — / — — / — — / — —
(Пушкин.)

Если спондей занимает одну из внутренних стоп, ей может предшествовать пиррихическая стопа. В этом случае пиррихий должен быть отделен от спондея словоразделом, то есть первое слово спондея должно быть односложным (оно могло бы быть и двухсложным и трехсложным, начинаясь в пиррихической стопе). Вот правильный строй:

И тихо молвила: дай нить.

Здесь пиррихий на третьей стопе, спондей на четвертой; их отделяет словораздел; первое слово спондея односложно. Стих звучит. А вот ошибочная структура:

И тихо молвит: подай нить.

Словоразделом рассечен пиррихий; первое слово спондея — двухсложно, и стих выходит сбитым.

Поэтов часто затрудняют выражения типа «мое сердце», введение которых в ямб нарушает правило об односложности первого слова спондея. Здесь весьма часто «спасает» инверсия, изменение порядка слов: вместо «Прекрасно знает мое сердце» можно сказать «Мое прекрасно знает сердце», устранив спондей.

Пушкин все же иногда разрешал себе неверные ходы. У него встречаем:

Я предлагаю выпить в его память.

Или:

Несется в гору во весь дух...

где первый слог спондея занят односложным словом, но ему предшествует слитный с ним предлог. Современная Пушкину критика указывала на эту строку как на ошибочную; Пушкин же утверждал, что здесь спондея вообще нет, что слово «весь» — проклетика, и предлагал такую схему данной строки: — — / — — / — — / — —.

В силу правила об односложности первого слова спондея, он не может стоять на второй стопе, если первая замещена пиррихией (ибо два безударных слога сами по себе

существовать не могут). Однако у Пушкина встречается и такая строка:

И семь тысяч душ^{ах}.

Пушкин, видимо, и здесь считал слово «семи» проклитикой.

Сравнительно часто та или иная стопа ямба, чаще всего первая или послещезурная (то есть первая в другом полустишии) — но не последняя! — замещается стопой хорей, при том обязательном условии, что ударение хорейской стопы дано односложным словом.

Например:

Б^ой барабанный, клики, скрежет... — ^о/_о — /^о — /^о — /^о
(Пушкин.)

Здесь хорей на первой стопе.

Встречаются и отступления от правила об односложности. Часто эти отступления — мнимые; например:

Между Онегиным и мной...
(Пушкин.)

Пр^отив усталости и скуки...
(Лермонтов.)

В старину эти слова, видимо, произносились с ударением на втором слоге (у Ломоносова, например, мы встречаем в строго цезурованном шестистопнике такую строку:

Насыпаны пр^отив // раскола и хулы,

где, очевидно, возможно лишь ударение на слоге «тив»); мы же произносим подобные строки, попросту снимая ударения с предлогов.

Отступление от правила об односложности допускается в тех случаях, когда перебойное слово образует со следующим одно понятие; например:

С темнокудрявой головой...
(Языков.)

Дымно-легко, мелисто-лилейно...
(Тютчев.)

Здесь соответственные ударения сильно ослабляются, подчиняясь ударению господствующего слова. Сравним со строкой Языкова такую:

С темной, кудрявой головой.

Здесь подчиненность первого слова исчезла, и стих стал шероховатым.

Если хорейская стопа занимает одну из внутренних стоп, то перед хореем должен быть смысловораздел:

Но кто трубил?| кто ч^ародея...
(Пушкин.)

Вот строка, где это правило нарушено:

Но кто трубил в р^ог? Ч^ародея...

Здесь хорейское ударение «рог» господствует над предшествующим ямбическим, и стих ощущается смятым.

То же правило о смысловоразделе действует, если хорейская стопа следует за пиррихической:

Грамматику, | дв^а «Петриады»...
(Пушкин.)

Строка, где это правило нарушено; например:

Последние две «Петриады»...

звучит не ямбом, а трехстопным амфибрахией:

^о—^о/_о / ^о—^о/_о—^о/_о—^о.

Хорейская стопа с последующей ямбической часто именуется х о р и я м б о м (не смешивать с х о л и я м б о м — одним из древнегреческих размеров).

Стоит закрепить в памяти тютчевскую строчку: «Мысль изреченная есть ложь» (—^о/_о—/^о/_о—); в ней объединены все стопы, встречающиеся в ямбических размерах: хорей на первой стопе, ямб на второй, пиррихий на третьей, спондей на четвертой; хорейское и первое спондаическое ударение образованы, согласно правилу, односложными словами; пиррихий отделен от спондея смысловоразделом. Эта строка может служить мнемоническим образцом для правил о сверхсхемных ударениях в ямбе.

Английская поэзия, пользуясь стихом той же системы, что и русская, охотно допускает в начале ямбических строк хориямбы, чье хорейское ударение принадлежит не односложному, а двух- и даже трехсложному слову. В последнее время у нас пробуют ввести такой хориямб, называемый «долгим». Иногда он появляется в форме слегка затушеванной, со второстепенным словом; например:

В^аше величество! Э^то ошибка.
На троне Швеции сидите вы...
(Сельвинский.)

Здесь в первой строке два долгих хорямба, и строка, взятая в отдельности, могла бы прозвучать четырехстопным дактилем: «Вáше ве/лѣчество! / Это о/шибка» (◡).

Иногда же осуществляется в форме бесспорной:

Спит сын и видит грудь во сне...

Гóлос любимой пел во мне.

(Кирсанов.)

То же в Я³:

Поэмка мне приснилась:

В кнѣжечке записной,

Тóлстенькой и квадратной,

Величиной с ладонь...

(Шенгели.)

Вот редкий ход: подряд два долгих хорямба в пятистопнике:

И простоял суровый этот воин

Цѣлую ночь, цѣлую ночь на страже.

У классиков в порядке редчайшего исключения такие хорямбы встречались тоже, но лишь в тех случаях, когда соответственное слово произносилось с большим повышением голоса на первом слоге, в «страстной» интонации. На пример:

На ветвях лира и венец...

Увы! друзья, сей холм — могила;

Здесь прах певца земля сокрыла;

Бѣдный певец!

(Жуковский.)

Пушкин также дает долгий хорямб (в «Борисе Годунове»), образованный латинским двухсложным словом с ударением на первом слоге:

Атѣп. Кто там? Сказать: мы принимаем...

Пушкин здесь, несомненно, не перемещал ударения на второй слог, так как то же слово он в бесспорной позиции произносит с ударением на первом слоге:

Пошли вам бог скорей наследство. — Атѣп.

Это слово (русское «аминь» — с греческого) произносится в хорямбе также в повышенной, «благоговейной», тоналности, и стих ущерба не терпит. Такой же хорямб

мы встречаем в резко вопросительной интонации, также дающей сильное повышение на ударном слоге:

...Так, значит, это тайна?

Тáйна? Ах, вот что! Как в романе я...

(Брюсов.)

6. МНОГОСЛОЖНЫЕ РАЗМЕРЫ

Пеоны. Древнегреческая метрика среди других четырехсложных стоп знала следующие:

1) —◡◡◡

2) ◡—◡◡

3) ◡◡—◡

4) ◡◡◡—

называвшиеся пеó н а м и, с нумерацией 1-й, 2-й, 3-й, 4-й — сообразно тому слогу, на который приходилась долгота и с нею ритмическое ударение. Натрудно видеть, что пеон 1-й представляет собою хорей плюс пиррихий (—◡◡◡=—◡/◡◡), а пеон 3-й — пиррихий плюс хорей (◡◡—◡=◡◡/—◡); пеон 2-й — ямб плюс пиррихий (◡—◡◡=◡—/◡◡), а пеон 4-й — пиррихий плюс ямб (◡◡◡—=◡◡/—◡). Иначе говоря, нечетные по номеру пеоны соответствуют хорю, четные — ямбу.

Соответственные группы из ударного и безударных слогов с теми же названиями существуют и в русском стихе.

Как частный случай пеоны весьма часты в хорейческих и ямбических размерах. Строка «Говорѣт одна дѣвица» может рассматриваться как пеон 3-й и два хорей (◡◡—◡/—◡/—◡); строка «К славному царю Салтану» — как пеон 1-й и два хорей (—◡◡◡/—◡/—◡); строка «Третья мѣлвила сестрица» может быть рассматриваема двояко: как хорей плюс пеон 1-й плюс хорей (—◡/—◡◡◡/—◡) или как два хорей плюс пеон 3-й (—◡/—◡/◡◡—◡); строка «А другая повариха» — как два пеона 3-х (◡◡—◡/◡◡—◡); строка «По морю, по океану» — пеон 1-й плюс пеон 3-й (—◡◡◡/◡◡—◡). Строка «На берегу пустынных волн» может рассматриваться как пеон 4-й плюс два ямба (◡◡◡—/◡—/◡—); строка «Красавицы, для вас одних» — как пеон 2-й плюс два ямба (◡—◡◡/◡—/◡—); строка «Богат и славен Кочубей» — как два ямба плюс пеон 4-й (◡—/◡—/◡◡◡—) или же как ямб плюс пеон 2-й плюс ямб (◡—/◡—◡◡/◡—); строка «Адмиралтейская игла» — как два

Мы встречали пентоны лишь 2-го и 3-го вида.
Вот образчик четырехстопного пентона 2-го (у греков — «парапикнос»):

Безводные золотистые пересыпчатые барханы
Стремятся в полусожженную неизведанную страну...
(Шенгели.)
○ — ○ ○ ○ / ○ — ○ ○ ○ / ○ — ○ ○ ○ / ○ — ○ (○ ○)
○ — ○ ○ ○ / ○ — ○ ○ ○ / ○ — ○ ○ ○ / ○ — (○ ○ ○)

Вот четырехстопный пентон 3-й (у греков — «месомакр»).
Один из старинных русских стиховедов, Д. Самсонов, еще в 1817 году отыскав такую стопу в народной песне, дал ей название «сугубый амфибрахий», так как ее схема похожа на амфибрахическую с лишним безударным слогом слева и справа (○ ○ — ○ ○):

Предвесенние дымно-сизые дымовеющие закаты,
Перламутровая изменчивость проплывающих облаков...
(Пеньковский.)
○ ○ — ○ ○ / ○ ○ — ○ ○ / ○ ○ — ○ ○ / ○ ○ — ○ (○)
○ ○ — ○ ○ / ○ ○ — ○ ○ / ○ ○ — ○ ○ / ○ ○ — (○ ○)

Ритм пентона 3-го иногда слышится в народных стихах или в соответственных имитациях, например:

Ополчѣлася,
И расшѣрилась,
И ударила,
И пролилася...
(Кольцов.)
○ ○ — ○ ○

Но этим строкам предшествуют такие:

Нагустѣл егѡ
В тѹчу чѣрную;
Тѹча чѣрная
Понахмѹрилася...

Это двухстопный хорей с дактилическим окончанием, иногда не вполне чистым, как в первой строке (слово «его» произносится все же с ударением, хотя и ослабленным) или в такой строке:

По лицѹ землѣ...

а иногда с отчетливыми переборами:

Огнѣм-мѡлнѣй,
Дугѡй-радугѡй...

В таких хорях доминирует ударение второй стопы, и в целом получается приближение к пентону 3-му.

Вот пример из народной песни:

Я вечѡр млада
Во пирѹ была,
Во пирѹ была,
Во бесѣдушке.

Эти примеры показывают, что пентон 3-й постоянно осложняется сверхсхемными, хотя и слабыми, ударениями; в чистом же виде представляет исключение. Это вполне понятно, ибо отношение числа ударных слогов к числу безударных в пентоне еще более расходится с естественным (1 : 4). В обоих образчиках пентона 2-го и 3-го авторы злоупотребляют многосложными составными прилагательными и причастиями.

Поэтому пентоны не привились и не привыются.

Однако у нас есть несколько образцов «сверхмногосложных» стоп. У Кирсанова в поэме «Небо над Родиной» так изображен «голос мотора»:

Сталкивающиеся и скрежещущие, и соскакивающие части,
чавкающие, и не лезущие, и выскакивающие все чаще,
вспыхивающие и трущиеся, масляные и резиновые,
кашляющие и плюющиеся лужицами бензиновыми...

В этом отрывке шестнадцать ударных слогов (слово «все» во второй строке можно считать проклитикой) и семьдесят безударных, что дает приблизительно отношение 1 : 4,4; таким образом, ударения здесь расставлены реже, чем в пентонах.

Есть ли здесь размер? Да, конечно: сильно трибрахизованный дактиль, причем благодаря очень многосложным словам затруднен счет слогов и поэтому безболезненно осваиваются «недотяжки».

Этот очень интересный опыт иллюстрирует несколько положений. Во-первых, ясно, что строки такого вида заполняются почти полностью причастиями и прилагательными; следовательно, «много так не напишешь». Во-вторых, мы видим, что есть некий психофизиологический предел для оценки слоговой длительности слов: очень многосложные слова и при несовпадении числа слогов воспринимаются как равносложные.

Строго говоря, эти размеры являются искусственным и противоречивым построением. В стиховом размере осуществляется некое чередование ударных и безударных слогов, хотя бы и осложненное лишними ударениями или пропусками ударений. Односложные же размеры, поскольку их «стопа» односложна и поэтому неизбежно является односложным ударяемым словом, никакого чередования не дают. Однако некоторые поэты пытались слагать стихи из таких «стоп», именуемых м о н о м а к р а м и (—), и упомянуть об этом надо.

Вот «двухстопник»:

Конь хром,
Меч ржав;
Кто сей?
Вождь толп.
(Цветаева.)

Вот «трехстопник»:

Соль, сушь губ,
Лоб гнет скорбь,
Глух вздох труб,
Гроб толп горб.
(Кирсанов.)

Вот «четырёхстопник»:

Бег тех, чей смех.
Рей, вей, сей снег!
(Асеев.)

Совершенно ясно, что привиться такие размеры не могут, прежде всего потому, что в русском языке, в живой связной речи, односложных слов всего 15%, и, следовательно, «за бортом» остаются 85% слов. Писать такие стихи трудно, фразовая их структура всегда натужлива, и весьма часто поэты изнемогают в борьбе с этими трудностями, вводя двухсложные слова с искусственными ударениями, например:

В день лун
Даль дым,
По льду
Скальды.
(Асеев.)

Или:

Дан кран, блеск, шип,
Пар вверх пляши.
(Асеев.)

Двухсложные размеры требуют обычно строгой выдержанности: если первая строка стихотворения — хорей, то и все последующие будут хорейми; если первая — ямб, то и дальше будут идти ямбы.

Делались, правда, попытки, пользуясь мужскими окончаниями в хорее, переходить в следующей строке к ямбу, а пользуясь женскими окончаниями в ямбе, дальше переходить к хорей, но в широкую практику этот прием не вошел. У Пушкина мы находим лишь один подобный пример — в шуточном наброске:

Мне изюм — ∪ / — (∪)
Нейде́т на у́м, ∪ — / ∪ —
Цу́ккербро́д
Не лезет в ро́т.

Нечетные строки — хорей, четные — «ямб». Но смена хорей ямбом здесь мнимая: перед нами просто четырехстопный хорей, мужской, с внутренней рифмой:

Мне изюм нейдет на ум...

что подтверждается и дальнейшими строками:

Пастила нехороша
Без тебя, моя душа.

Вот аналогичный переход из ямба в «хорей»:

Я чаю, ∪ — / ∪
Э́то отто́го... — ∪ / ∪ ∪ / — (∪)
(Хемницер.)

Первая строка — одностопный женский ямб, вторая — трехстопный мужской хорей. На самом же деле это рассеченная строка Я⁴, первый отрезок которой рифмуется с одной из последующих строк:

Я чаю, это оттого...

В английской поэзии смена ямба хореем и обратно нередка; вот русская имитация:

Сплошь лохмотья, лоскуты;
Летели наземь с высоты
Камни, врезываясь в ил,
Куски обугленных стропил;

Землетрясенья гром и шквал
 Все живое распугал...
 (Шенгели; перевод из Байрона.)

Если взять в этом отрывке за основу хорей, тогда ямбические строки будут отличаться от хорейческих одним «лишним» безударным слогом слева; схема первых двух строк примет такой вид:

— ∪ / — ∪ / ∪ ∪ / — (∪)
 ∪ / — ∪ / — ∪ / ∪ ∪ / — (∪)

Такая надставка слева одного безударного слога (а в трехсложных размерах — одного или двух) называется а н а к р у з о й.

Если, наоборот, в данном отрывке взять за основу ямб, то хорейческие строки будут отличаться от ямбических у т р а т о й одного безударного слога с л е в а; схема тех же двух строк окажется такою:

(∪) — / ∪ — / ∪ ∪ / ∪ —
 ∪ — / ∪ — / ∪ ∪ / ∪ —

В этом случае перед нами обратная анакруза, а н т и а н а к р у з а.

Будучи редким исключением в двухсложных размерах, анакруза имеет широкое применение в размерах трехсложных.

За основу берется дактиль; амфибрахий рассматривается как дактиль с односложной надставкой слева; анапест — как дактиль с двухсложной надставкой или как амфибрахий с односложной:

— ∪ ∪ / — ∪ ∪ / — ∪ ∪...
 ∪ / — ∪ ∪ / — ∪ ∪ / — ∪ ∪...
 ∪ ∪ / — ∪ ∪ / — ∪ ∪ / — ∪ ∪...

Вот отрывок, где в упорядоченном чередовании соединены амфибрахий и анапест, то есть дана односложная анакруза:

∪ — Зачём я не птица, не ворон степной,
 ∪ ∪ — Пролетёвший сейчас надо мной?
 ∪ — Зачём не могу в небесах я парить
 ∪ ∪ — И одну лишь свободу любить?
 (Лермонтов.)

Вот отрывок, где соединены дактиль и амфибрахий, то есть дана также односложная анакруза:

— В пёне несется поток,
 ∪ — Ладьи обгоняют буруны,
 — Кормчий глядит на восток
 ∪ — И будит дрожащие струны.
 (Фет.)

Вот более сложный строй:

Где вы, грядущие гунны,
 Что тучей нависли над миром?
 Слышу ваш топот чугунный
 По ещё не открытым Памирам.
 (Брюсов.)

Здесь первая и третья строки — дактиль, вторая — амфибрахий, четвертая — анапест. Общая схема выглядит так:

— ∪ ∪ / — ∪ ∪ / — ∪ (∪)
 ∪ / — ∪ ∪ / — ∪ ∪ / — ∪ (∪)
 — ∪ ∪ / — ∪ ∪ / — ∪ (∪)
 ∪ ∪ / — ∪ ∪ / — ∪ ∪ / — ∪ (∪)

Перед нами односложная и двухсложная анакруза. То же и в дальнейших строках, но в ином порядке. Таким образом, здесь «смешаны» все три трехсложных размера, но стих звучит прекрасно. Дело в том, что общий принцип трехсложного чередования (ударение возвращается через каждые два слога) остается ненарушенным, меняется лишь длительность междустрочных пауз — так же, как она меняется при игре окончаний, изменения которых не нарушают размера.

Вот интересный образчик антианакрузы, при которой дактилические строки начинаются трибрахией (∪ ∪ ∪):

Суровая гордость прославленных армий ∪ —
 Прощелестела по мирной казарме, ∪ ∪ ∪ —
 Прощелестела и встала к стене ∪ ∪ ∪ —
 Напоминаем о завтрашнем дне. ∪ ∪ ∪ —
 (Сурков.)

Анакруза (и антианакруза) расширяют возможности поэта, позволяя свободнее строить стихи. Однако случайные, единичные анакрузы, западающие в стихи с выдержанным размером (тем или иным), производят неприятное впечатление. Так, у Пушкина в юношеском стихотворении («Измены»), сделанном двухстопным дактилем, на 84 строки попала одна с амфибрахической анакрузой:

В скучной разлуке
Так я мечтал,
В горести, в муке
Себя услаждал...

Слух, привыкший к строгому дактилическому зачину, воспринимает эту анакрузу как шероховатость.

Как правило, если поэт избирает анакрузированной систему, то анакрузы и антианакрузы должны идти «густо». Так, Маяковский в «Облаке в штанах» дает 35% дактилических зачинов, 47% амфибрахических, 15% анапестических и 3% трибрахических; в «Хорошо» (в первых 5000 строках, не считая ямбической вставки) соответственно 32, 50, 16 и 2% — то есть при господствующем амфибрахическом зачине (примерно в половине строк) в двух третях другой половины дает антианакрузу (дактилический зачин) и в одной трети — анакрузу (анапестический зачин).

9. ЛОГАЭДИЧЕСКИЕ СТИХИ

Нередко возникает вопрос: можно ли соединять в одной строке или строфе разные размеры?

Упорядоченное соединение размеров в строфе и даже в строке — такое соединение, которое сразу может быть уловлено слухом и узнаваемо при повторении, — вполне допустимо. Так организованные стихи называются л о г а э д и ч е с к и м и. Термин этот заимствован из греческой метрики; но там он прилагался не ко всем «смешанным» размерам; некоторые из них именовались асинергетическими. Во избежание ненужных осложнений мы остановились на термине, имеющем более широкое распространение.

Простые логаяды. Возьмем строфу:

У приказных вóрót
Собира́лся наро́д
Гúсто;
Говорит в простоте,
Что в его животе
Пусто.
(А. К. Толстой.)

Длинные строки здесь — бесспорный АН² (у автора каждая их пара напечатана одной строкой с внутренней риф-

мой). Короткие же имеют одинаковую структуру, идут упорядоченно после каждой пары длинных строк. И наш слух ощущает это «смешанное» построение как вполне правильный стих.

Вот еще образец:

Гúбы мой приближа́ются
К тво́йм губáм,
Та́инства снова сверша́ются
И мир как храм.

(Брюсов.)

Длинные строки — полномерный Д³; короткие — Я². Стих тем не менее звучит как весьма стройный и строгий.

Так организованные стихи, где в пределах строфы упорядоченно чередуются строки разных размеров, ясной и сразу ощутимой структуры, называются п р о с т ы м и логаядами.

Сложные логаяды. Если же разные размеры, в явственных отрезках, размежеванных четкими словоразделами, соединены в одной строке, причем строки разного строения упорядоченно расположены в строфе, то такие стихи называются с л о ж н ы м и логаядами.

Вот образчик сложного логаядического стиха:

Пологий берег /мягко сошел/ к волне,
Песок сияет, /зноим прогреет/ насквозь,
Прозрачный парус /тихо скользит/ вдаль
Ленью ленивой /ласкает/ полдень.

(Шенгели.)

Слух легко улавливает упорядоченность строя, и сложная конструкция звучит стихом.

Применение логаядов. Сложные логаяды чаще всего применяются при переводах античных поэтов или в подражаниях им; равным образом — при переводах персидских и арабских поэтов, а также тюркских.

Так, например, распространенный у тюркских поэтов «одиннадцатисложник» часто передают по-русски логаядом, соединяя в одной строке мужской Я⁴ или Я³ с дактилическим окончанием и одностопный анапест или амфимакар. Пример первого:

О чéм мечта́ют то́т и то́т /мальчу́га́н?
Пуска́й покинут сей же ча́с /Исфага́н.
(Шенгели, перевод с туркменского.)

Пример второго:

Уж ёсли бѣть наёмником, / то в родѹ,
Где знают цену подвигам / и трудѹ.
Случись таким хозяевам / впасть в бѣдѹ...
(Тарковский; перевод с туркменского.)

Один из персидских размеров отразился в таком русском логатде:

Если хоть раз/ видел твой взор /огни розы,
Вечно в душе/ живы с тех пор /огни розы.
(В. Иванов.)

Греческие и латинские слова в русской передаче очень многочисленны и порою очень сложны. Здесь приводятся лишь несколько примеров.

Малая сапфическая строфа (от имени поэтессы Сапфо):

Тихо спал ты зиму/ в глухой гробнице
Синих льдин, покровом/ завернут снежным.
С лаской принял юношу/ гроб хрустальный
В мертвое лоно.
(С. Соловьев.)

Левые полуступишия длинных строк — женский X^3 ; правые — женский Я². Иногда цезура сдвигается на слог вправо (как в третьей строке приведенного отрывка) или на слог влево, например:

И с улыбкой лик/ целовала бледный...

Короткая строка — женский Д².

Любая из трех стоп хореического полуступишиа и первая стопа ямбического могут заменяться пиррихием. Например:

Колыхается/ океан ненастный...
(Каролина Павлова.)

Здесь цезура сдвинута на слог влево, так что второе полустишие «звучит хореем»; в левом же полустишии пиррихий лег на первую и на третью стопу:

00/-0/0//0/0-|0-|0

Алкеева строфа (от имени поэта Алкея):

Не тем горжусь я, / Фебом отмеченный,
Что стих мой звонкий / римские юноши
На шумном пире повторяют,
Ритм выбивая / узорной чашей.
(Брюсов.)

152

Здесь левые полустишия первых двух строк — женский Я², правые — полномерный Д². Третья строка — женский Я⁴ (возможна любая его форма). Четвертая строка — женский Д² плюс женский Я² (структура, обратная структуре первых двух строк, с тою разницей, что Д² не полномерный, а усеченный); цезура в этой строке, впрочем, может быть сдвинута на слог влево или вправо.

Последний слог правого полустушия может, однако, быть ударным, так что вторая стопа дактиля превращается в амфимакр, и схема полустушия становится такою: —○○/—○—; например:

Глухая роща! Темный древесный храм...
(С. Соловьев.)

Кроме того, первая стопа этого D^2 может быть заменена трибрахией:

Твою святую/ ^{о о о о}оберегая глúшь...
(С. Соловьев.)

Асклепиадов стих (от имени поэта Асклепиада), м а л ы й:

Крепче меди себе/ создал я памятник;
Взял над царскими верх/ он пирамидами...
(Востоков.)

Левое полустишие — АН² (в данном примере первая стопа его замещена амфимаком, что не обязательно; у Брюсова в переводе того же стихотворения Горация первая строка начинается двумя чистыми анапестами: «Вековечный воздвиг...»). Правое полустишие (так же, как и в алкеевом стихе) — полномерный Д²; последний его слог (как и в алкеевом стихе) может быть ударным:

Нет, не весь я умру, / бóльшая часть меня...
(Брюсов.)

Б о л ь ш о й асклепиадов стих строится как малый, но между полустушиями вклинивается еще отрезок, представляющий собою мужской D^2 :

Никогда, никогда — мига светлей в жизни не ведал я...
(Брюсов.)

Большая сапфическая строфа:

Всёми молю богами,
Лидия, тебя! /Объясни:/ что Сибарина хочешь
Страстью сгубить? Что знойный
Ненавидит он/ стадион, /с пылью и солнцем свыкшийся?
(Шенгели, перевод из Горация.)

153

Здесь короткие строки — «аристофаник» (от имени поэта Аристофана), состоящий из стопы дактиля и двух стоп хорея. В длинных строках соединены мужской X^3 , $АН^1$ и тот же аристофаник.

Ясно слышно, что строй слишком сложен, и наш слух с трудом схватывает его единство.

10. ОБРАТИМЫЕ СТИХИ

Как уже упоминалось, многие вариации тех или иных размеров представляют собою такую стиховую структуру, которая при перестановке заполняющих ее слов может превратиться в другую стиховую структуру, представляющую собою: а) вариацию того же размера, б) вариацию другого размера. Иные же структуры являются как бы «двуликими», то есть способными без перестановки слов включаться в разные размеры, повинувшись инерции предшествующих строк. Такие формы и вариации называются **обратимыми**, или **изомерными**.

В поэтической практике весьма важен учет обратимых форм, так как в одних случаях перестановкой слов достигается лучшее и более выразительное звучание, в других — возникает возможность перейти из данного размера в иной.

Обратимые формы до сих пор не подвергнуты полной систематизации, в силу чего ограничимся только несколькими примерами разных типов обратимости.

Двуликие строки. Возьмем строку: «И кланялся непринужденно». Что это за размер? Это может быть 7-й формой $Я^4$ с женским окончанием ($\cup - / \cup \cup / \cup \cup / \cup - / \cup$); но это может быть и $АМ^3$ с трибрахией на второй стопе ($\cup - \cup / \cup \cup \cup / \cup - \cup$), причем трибрахий расчленен правильно: тот слог его, который соответствует схемному ударному, является первым в слове «непринужденно».

Перед нами типичная «двулика» строка, которая легко может быть введена и в $Я^4$, например:

Легко мазурку танцевал
И кланялся непринужденно...
(Пушкин.)

и в $АМ^3$:

Легко по паркетам скользил
И кланялся непринужденно.

В ямбическом контексте эту строку произнесут, слегка подчеркивая те ее два слога, где должны были бы стоять

ямбические ударения: «И кланялся^{*} непринужденно^{*}»; в амфибрахическом же чуть подчеркивается лишь один слог, на который должно было бы лечь амфибрахическое ударение:

«И кланялся^{*} непринужденно» (разумеется, нельзя ударять на отмеченные звездочкою слоги; они выделяются только полуударением, легким напряжением голоса).

Вот еще строка: «утомительные разговоры». Она может быть формой 14-й X^5 (с тремя пиррихиями — на первой, третьей и четвертой стопах: $\cup \cup / - \cup / \cup \cup / \cup \cup / - \cup$), но также может быть наращенным $АН^3$ с трибрахией на второй стопе ($\cup \cup - / \cup \cup \cup / \cup \cup - / \cup$):

- 1) Слишком часто мы с тобой ведем
Утомительные разговоры.
- 2) Слишком часто с тобой мы ведем
Утомительные разговоры.

Здесь любопытно отметить, что и первая строка стала анапестом в результате перестановки лишь двух слов. Оказывается, что «центр» различия между X^5 и $АН^3$ лежит на шестом-седьмом слогах: четкое ударение на шестом слоге дает анапест, на седьмом — хорея (ударение первой стопы хорей становится ударением амфимахра на первой стопе анапестической строки):

Слишком медленно сын мой читает... (анапест)
Слишком медленно мой сын читает... (хорея)

Такие соотношения существуют и между другими размерами.

Вот еще строка, которую можно видеть в автобусах и троллейбусах:

Дверь открывается автоматически.

Она может войти в $Д^4$:

Видишь ли, в каждом вагоне автобуса
Дверь открывается автоматически;

в этой строке трибрахий на третьей стопе ($- \cup \cup / - \cup \cup / \cup \cup \cup / - \cup \cup$).

Но она же может войти и в $Я^4$ с цезурой и двухсложным наращением левого полустишия:

Любого радует/ прогресс технический:
Во всех автобусах,/ куда ни глянь,
Дверь открывается/ автоматически...

Здесь правильный хорямб в начале и пиррихий на пословецезурной стопе (— ∪ / ∪ — / ∪ ∪ // ∪ ∪ / ∪ — / ∪ ∪).

Двуликими строками не следует начинать стихотворение, так как они могут быть прочтены не в том размере, который выявится дальше; вот, например, отрывок:

Жемчужина Узбекистана,
Пленительная Фергана!
Я славлю твоё изобилие.
Советская знает страна
Про наш изумительный хлопок...
(Перевод с узбекского.)

Почти всякий читатель произнесет первые строки этого отрывка, двуликие, в ямбическом «ключе», так как они — 7-я форма Я⁴, которая не один раз встречается у Пушкина, Лермонтова, Блока и др. Но дальше идет АМ³ (в котором трибрахий является редкостью), и читатель «спотыкается» на третьей строчке.

Обратимые строки в рамках размера. Возьмем пушкинскую строку:

Проснись, твоя настала ночь.

Это форма 1-я Я⁴. Но ее можно построить так:

И так:

Проснись, настала ночь твоя.

Настала ночь твоя, проснись.

Изменилась только вариация формы, переместились словоразделы (в схемах будем отмечать их косыми черточками):

- 1) ∪ — / ∪ — / ∪ — ∪ / —
- 2) ∪ — / ∪ — ∪ / — / ∪ —
- 3) ∪ — ∪ / — / ∪ — / ∪ —

и изменилось звучание, так как передвинулись смысловые центры. Кроме того, поскольку в конце строк возникли разные слова, в дальнейшем должна измениться рифма. Первая из этих вариаций начинается двумя четкими ямбами, третья ими кончается; вторая «менее ямбична».

Которая же «лучше»? По словесному составу они тождественны и, следовательно, равно возможны. Обширная

статистика (обследовано около 30 000 строк Я⁴) показала, что вариация третья встретилась 719 раз, первая 577 раз, вторая 531 раз, и приблизительно такое соотношение встречаемости обнаружено у каждого из обследованных поэтов. Однако безоговорочно утверждать, что третья вариация, как чаще встречающаяся, — «лучше», нельзя. Во-первых, не изучены синтаксические конструкции всех этих 1827 строк, и может оказаться, что здесь влияет фактор синтаксической естественности; а во-вторых, главное, в иных случаях «лучше» оказывается одна вариация, в других — другая, в зависимости от строя предыдущих строк, что мы уже видели при разборе белого Я⁵.

Вот еще пушкинская строчка:

Хватает воздух он пустой...

Это также первая форма Я⁴. Строка может быть перестроена так:

Пустой хватает воздух он.

Опять при том же размере и форме происходит перемещение словоразделов и меняется звучание:

- 1) ∪ — ∪ / — ∪ / — / ∪ — ; 2) ∪ — / ∪ — ∪ / — ∪ / —

Пушкинскую строчку, также форму 1-ю Я⁴, но с женским окончанием:

Избушка там на курьих ножках...

можно перестроить так:

На курьих ножках там избушка.

- 1) ∪ — ∪ / — / ∪ — ∪ / — ∪ ; 2) ∪ — ∪ / — ∪ / — / ∪ — ∪

В Х⁴ также встречаем вариации, поддающиеся такой перестройке. Например (все образцы из Пушкина):

С поля глаз она не сводит...

Глаз она не сводит с поля.

- 1) — ∪ / — / ∪ — / ∪ — ∪ ; 2) — / ∪ — / ∪ — ∪ / — ∪

Рано утром гость желанный...

Гость желанный рано утром.

- 1) — ∪ / — ∪ / — / ∪ — ∪ ; 2) — / ∪ — ∪ / — ∪ / — ∪

Вот сходные вариации в мужском Х⁴:

Вот Чернавка в лес пошла...

Вот пошла Чернавка в лес.

- 1) — / ∪ — ∪ / — / ∪ — ; 2) — / ∪ — / ∪ — ∪ / —

Спит царевна вечным сном...
Вечным сном царевна спит.

1) —/—/—/—/—; 2) —/—/—/—/—

При увеличении числа стоп количество вариаций, допускающих перестановки, возрастает. Например, в Я⁵, в его 1-й форме, находим такую вариацию (пример, как и все дальнейшие, из Пушкина):

Привычну дань мою сюда в подвал...

Те же слова могут распределиться в ином порядке:

Мою привычну дань сюда в подвал.
Сюда в подвал привычну дань мою.
Сюда в подвал мою привычну дань.

Схемы:

1) —/—/—/—/—
2) —/—/—/—/—
3) —/—/—/—/—
4) —/—/—/—/—

Здесь слова «привычну дань» передвигаются от начала строки к концу. Однако не следует думать, что в этих вариациях всегда возможны все эти перестановки. Возьмем строку:

Какой удар! Проклятый граф Делорж...

Это третья из приведенных вариаций. Ее можно превратить в первую:

Проклятый граф Делорж! Какой удар!

но нельзя превратить в четвертую:

Какой удар! Делорж проклятый граф!

так как получается нелепая синтаксическая конструкция.
Вот еще несколько образцов:

По большей части так и я пишу...
И я по большей части так пишу.
И я пишу по большей части так.

1) —/—/—/—/—
2) —/—/—/—/—
3) —/—/—/—/—

Еще:

Фригийский раб, на рынке взяв язык...
Фригийский раб, язык на рынке взяв.
На рынке взяв язык, фригийский раб.

Язык на рынке взяв, фригийский раб.

1) —/—/—/—/—
2—3) —/—/—/—/—
4) —/—/—/—/—

Сходные возможности имеются и в других формах, кроме 1-й. Например:

Им докажу: друзья, не станем ждать...

Им докажу: не станем ждать, друзья.

1) —/—/—/—/—
2) —/—/—/—/—

Никая казнь меня не устрасит...

Меня никакая казнь не устрасит.

1) —/—/—/—/—
2) —/—/—/—/—

Сходные группы найдутся и в строках с женским окончанием, и в других размерах. Для развития поэтического слуха полезно искать такого рода группы самостоятельно¹.

Обратимость форм. В рассмотренных образцах менялась лишь вариация, размер же и форма его оставались теми же. Однако при сохранении размера многие формы благодаря перестановке слов могут превращаться в другие формы того же размера, что имеет большее значение. Так, последний приведенный пример, являющийся 5-й формой Я⁵, легко превращается во 2-ю его форму:

Не устрасит меня никакая казнь...

—/—/—/—/—,

в котором в свою очередь возможны вариационные перестановки.

Вот ряд образцов (все примеры из Пушкина) с указанием формы:

Колдун несет богатыря. 4

Богатыря несет колдун. 2

Несет богатыря колдун. 3

Прелестный край опустошен. 4

Опустошен прелестный край. 2

Его терзает и мертвит. 4

Терзает и мертвит его. 3

¹ В академическом издании сочинений Пушкина можно найти много примеров обратимых строк (в вариантах стихотворений).

Тиха украинская ночь. 4
Украинская ночь тиха. 3

Таких групп много; все их перечислять не будем.
Вот несколько образцов с женскими окончаниями:

У лукоморья дуб зеленый. 2
Зеленый дуб у лукоморья. 4
Невеста очи опустила. 4
Невеста опустила очи. 3

В пятистопнике таких групп, естественно, больше.
Например:

Ужель отец меня переживет? 5
Переживет ужель меня отец? 2
Ужель переживет меня отец? 3
Ужель меня переживет отец? 4
За ним смотрел степенный Буало. 5
Степенный Буало за ним смотрел. 3
За ним степенный Буало смотрел. 4
Димитрия царем провозгласить. 10
Провозгласить Димитрия царем. 8
Димитрия провозгласить царем. 9
Царем Димитрия провозгласить. 11

Последняя передвижка в цезурованном Я⁵ невозможна.
Вообще из 151 возможной вариации бесцезурного Я⁵ (с мужским окончанием, но без сверхсхемных ударений) 135 являются обратимыми.

Надо, однако, учитывать, что эта обратимость иногда является только схемной; фактически же данную конкретную строку с данным словесным заполнением не всегда можно обратить — из-за синтаксического строя. Возьмем схему: $\cup\cup\cup/—/\cup—/\cup\cup\cup—$; она могла бы принять и такой вид: $\cup\cup\cup—/\cup—/\cup\cup\cup/—$; но если строка звучит так: «И чудо — вдруг мертвец затрепетал», то ее нельзя превратить, сообразно второй схеме, в такую: «Затрепетал мертвец — и чудо — вдруг». Но одинаковая по схеме строка «И музы дань свою мне принесут» может быть обращена так: «Мне принесут свою и музы дань», и так: «Мне принесут и музы дань свою».

Обратимость в рамках вариации. Помимо указанного, во многих случаях возможна такая обратимость строк, при которой не меняются ни размер, ни его форма, ни ее вариация, но лишь порядок слов и связанное с ним интонацион-

ное движение. Вообще, если в строке имеется два слова, одинаковых по числу слогов и месту ударения, то они могут поменяться местами (в схеме; фактически же, по условиям синтаксиса, не всегда).

Возьмем строку: «Мои глаза утомлены». Это вариация 4-ой формы Я⁴: два двухсложных слова, с ударением на втором слоге, одно четырехсложное с ударением на четвертом. Построим строку так: «Глаза мои утомлены». Вариация не изменилась: такие же два двухсложных слова и такое же четырехсложное: $\cup—/\cup—/\cup\cup\cup—$. Однако строки не равнозначны: в первой более сильное ударение лежит на четвертом слоге, а более слабое на втором («мой глаза́»), во второй строке — наоборот («глаза́ мой»). Первая строка как бы стремится к форме 6-й:

Моиглаза́ утомле́ны $\cup\cup/\cup—/\cup\cup/\cup—$

вторая «стремится» к форме 7-й:

Глаза́мой утомле́ны. $\cup—/\cup\cup/\cup\cup/\cup—$

Возьмем еще пару: «Глаза, увы, утомлены» и «Увы, глаза утомлены». Здесь оба первые ударения равносильны, но строки все же не равнозначны. Во-первых, слово «увы» произносится в иной тональности, чем «глаза»; во-вторых, в первом случае имеются две мгновенные паузы, выделяющие вводное слово «увы», а во втором случае — одна. И опять-таки иногда «лучшим», то есть более гармонирующим с общим звучанием строфы или отрывка, оказывается один строй, иногда другой.

Вернемся к уже рассмотренной пушкинской строке «Фригийский раб, на рынке взяв язык...»; в ее обращениях оказалось такое: $\cup\cup\cup/—/\cup—/\cup\cup\cup/—$, которое словесно может быть осуществлено двумя способами:

Фригийский раб, язык на рынке взяв.
На рынке взяв язык, фригийский раб.

В обоих случаях обращение произошло в рамках вариации; она не изменилась: это вариация 1-й формы Я⁵; но звучание отчетливо изменилось. В первом случае смысловая часть идет после второй стопы, во втором случае — после третьей; во втором случае поэтому строка стала более торопливой: за трехстопием следует двухстопие. В первом случае придаточный деепричастный оборот («язык на рынке взяв») внедрен в главное («Фригийский раб ... сварил его»);

во втором случае им начинается фраза; значит, произносится он в другой тональности. В первом случае порядок слов деепричастного оборота инвертирован; первым словом идет дополнение «язык», благодаря чему оно особенно выделяется: именно язык взят, а не что другое; во втором случае порядок слов обычный, и ненужного подчеркивания нет, дано простое утверждение: взяв язык, раб с ним что-то сделал.

Таким образом, обращение в рамках вариации дает многообразные возможности менять звучание строки и смысловые соотношения.

11. СЛОВОРАЗДЕЛЫ В СТИХЕ

Выше неоднократно указывалось на расположение словоразделов в тех или других, преимущественно трехсложных размерах. Эти размеры удобны для демонстрации словораздельных структур потому, что в них ударение почти всегда стабильно, а расположение словоразделов несложно. Рассмотрим вопрос обобщенно.

Расположение словоразделов играет значительную роль в общем звучании стиха.

Дело в том, что безударные слоги слова неодинаковы по своему произносительному характеру. В живой бытовой речи слоги, предшествующие ударному, выговариваются со все возрастающей отчетливостью: предударный слог звучит вполне ясно, предпредударный менее ясно; заударные слоги (то есть идущие после ударного) в значительной мере стираются в произнесении — редуцируются. Возьмем слово «колокольня»; в бытовой речи оно прозвучит почти так: «к'лакольнь»; третий, ударный, слог вполне ясен; второй, предударный — также (безударное «о» звучит в московском говоре почти как «а»); первый, предпредударный, произносится с очень неясным гласным звуком; так же и пятый, заударный. Вот еще — более грубый — пример: словосочетание «Марья Ивановна» мы произносим почти как «Марь-Иванн'».

В силу этого предударные слоги дают восходящее движение голоса к господствующей точке слова, к ударному слогу, а слоги заударные — движение нисходящее.

Конечно, речь стихов — не бытовая речь, не «говороб». При произнесении стиховой речи явление стирания безударных слогов, явление редукации, почти устранено, но тем

не менее восходящие и нисходящие пробеги голоса по слогам имеют место. Следовательно, далеко не безразлично, какие словоразделы будут доминировать в стихотворной строке — мужские ли, стоящие сразу после ударного слога и останавливающие голос на кульминационной точке, или гипердактилические, стоящие через три слога после ударного и предшествуемые тремя ниспадающими ступенями.

Сравним две строки Я⁵ одной и той же формы, но разных вариаций:

Уже перелетел за океан. ◡ — / ◡ ◡ ◡ — / ◡ ◡ ◡ —
Томительная медленная ночь. ◡ — ◡ ◡ ◡ / — ◡ ◡ ◡ / —

Звучание резко различно: первая строка энергична и «полетна», вторая звучит ниспадающе и «тягуче». Это вовсе не значит, что первая «лучше», а вторая «хуже». Но накопление строк того или иного характера влияет на общее звучание стихотворения, а это звучание может соответствовать и не соответствовать содержанию.

Слагая стихи, поэт, конечно, не задает себе заранее тех или иных сочетаний словоразделов; они выходят «сами», определяясь применяемыми словами; но при обработке стихотворения можно, используя обратимые формы, перестраивать первоначальный набросок. При подлинном же владении стихом внутренний слух обычно наталкивает поэта на оптимальное распределение форм и вариаций.

Словораздельные вариации размеров. По расположению словоразделов каждая форма каждого размера имеет строго определенное количество вариаций. Здесь невозможно хотя бы по наиболее распространенным размерам привести в с е их вариации.

Ограничимся лишь примерами вариаций по АН³, по 1-й форме Я⁴ и по 10-й форме Я⁵. Читатель из этих примеров сам установит, как выводятся вариационные схемы, и ему будет очень полезно составить их для других размеров и подыскать их словесные образцы.

Вариации АН³; черточками отмечены словоразделы:

- а) ◡ ◡ — / ◡ ◡ — / ◡ ◡ — А потбм / отойдёт / и поёт...
- б) ◡ ◡ — ◡ / ◡ — / ◡ ◡ — И ограда / была / не страшна...
- в) ◡ ◡ — ◡ ◡ / — / ◡ ◡ — Соловьёная / пёснь / не вольна...
- г) ◡ ◡ — / ◡ ◡ — ◡ / ◡ — Золотым / опалённым / огнём...
- д) ◡ ◡ — ◡ / ◡ — ◡ / ◡ — За решёткой / мелькает / резной...
- е) ◡ ◡ — ◡ ◡ / — ◡ / ◡ — Утонувшая / в рёзах / стена...

- ж) $\cup\cup - / \cup\cup - \cup\cup / -$ Я бедняк / обездоленный / жду...
 з) $\cup\cup - \cup / \cup - \cup\cup / -$ И тенистый / раскинулся / сад...
 и) $\cup\cup - \cup\cup / - \cup\cup / -$ Опускается / синяя / мгла...

Все примеры взяты из поэмы Блока «Соловьиный сад». В первой тройке вариаций («а», «б», «в») второй словораздел — мужской, а первый последовательно — мужской, женский и дактилический (М, Ж, Д); во второй тройке («г», «д», «е») второй словораздел — женский, а первый последовательно М, Ж, Д; в третьей тройке («ж», «з», «и») второй словораздел дактилический, а первый последовательно М, Ж, Д.

При составлении соответственных схем для амфибрахия попросту надо в приведенных схемах отбросить один слог слева; для дактиля — отбросить два слога слева. Если бы понадобилось составить схемы для АН⁴ (которых будет уже 27), то следует выписать все приведенные девять схем, замкнуть каждую знаком словораздела и к каждой приписать схему одной стопы анапеста (..... / $\cup\cup -$); затем снова выписать девять схем и приписать схему стопы анапеста, но сдвинув последний словораздел на слог вправо (..... $\cup / \cup -$); далее — то же, но последний словораздел поместить на два слога правее (..... $\cup\cup / -$).

Вариации формы 1-й Я⁴:

- а) $\cup - / \cup - / \cup - / \cup -$ Была́ / верста́ / и нет / версты...
 б) $\cup - \cup / - / \cup - / \cup -$ И бу́дет / сме́рть / как те́нь / идти...
 в) $\cup - / \cup - \cup / - / \cup -$ Из гла́з / уходи́т / бле́ск / стальной...
 г) $\cup - \cup / - \cup / - / \cup -$ Копы́тным / ливне́м / бьёт / цветы...
 д) $\cup - / \cup - / \cup - \cup / -$ Приве́л / к воде́ / дале́кий / пу́ть...
 е) $\cup - \cup / - / \cup - \cup / -$ В свинцо́вый / жгу́т / ата́ка / вьёт...
 ж) $\cup - / \cup - \cup / - \cup / -$ В жарё́ / над са́дом / ды́шит / гру́дь...
 з) $\cup - \cup / - \cup / - \cup / -$ В роси́нках / по́та / броне́за / лиц...

Все примеры взяты из стихов Суркова.

В данной четырехударной форме в каждой строке, очевидно, три словораздела, каждый из которых может быть либо мужским, либо женским. В первой четверке вариаций третий словораздел — мужской, во второй четверке он женский. Второй словораздел в каждой четверке в первой паре строк — мужской, во второй паре — женский. Первый словораздел из строки в строку попеременно мужской и женский. В вариации «а» все словоразделы оказываются мужскими; в вариациях «б», «в» и «д» два словораздела мужских, один женский, в разных позициях; в вариациях «г», «е»

и «ж», наоборот, два словораздела женских, один мужской; в вариации «з» все три словораздела — женские.

Встречаемость этих вариаций, при заметных индивидуальных колебаниях, довольно устойчива. У Суркова, например, на 420 обследованных строк Я⁴ оказалось 126 случаев формы 1-й. Из этих 126 строк встречаемость различных их вариаций оказалась почти тождественной с соответственными показателями Языкова и довольно близкой к показателям Пушкина по «Евгению Онегину» (в приведении). Вот цифры:

	Пушкин	Языков	Сурков
вариации «а»	24	32	33
«б»	20	20	13
«в»	13	12	12
«г»	16	12	14
«д»	16	18	20
«е»	11	12	13
«ж»	13	12	14
«з»	13	8	7
	126	126	126

Эта любопытная табличка приводит к ряду других выводов. Если на ее основании подсчитать встречаемость видов словоразделов (а в данной, 1-й форме, «соревнуются» лишь мужские и женские словоразделы), то мы получим, что у Суркова в изученных строках 230 мужских словоразделов и 148 женских; у Языкова соответственно — 232 и 146; у Пушкина — 210 и 168; а суммарно 672 мужских словораздела и 462 женских, или округленно 60% и 40%. Но в русском языке в среднем число тех и других, определяемое числом слов, кончающихся ударным слогом и кончающихся одним безударным, почти одинаково (41% и 39% по отношению ко всем видам окончаний слова). Значит, данная форма Я⁴ сильно повышает встречаемость мужских словоразделов по сравнению с тем, что «должно было бы быть» в среднем, то есть подчеркивает ямбическое звучание. И поэты, совершенно не думая об этом и не зная этого, стихийно осуществляют то, что им подсказывает чувство ритма...

При составлении схемы вариаций Я⁵ (той же 1-й формы, полноударной) нужно два раза подряд выписать приведенные восемь схем, в первой восьмерке замкнуть их словоразделом и приписать к каждой строке схему одной стопы

ямба; во второй восьмерке также приписать схему одной стопы ямба, но словораздел поставить на слог правее (. / — и / —); так получатся схемы 16 вариаций формы 1-й Я⁵.

Вообще, составляя вариационные схемы, оперируют сначала последним словоразделом, придавая ему последовательно всевозможные позиции; затем при каждой данной его позиции осуществляют всевозможные позиции предпоследнего словораздела; затем при каждой данной позиции этого предпоследнего словораздела осуществляют все позиции предшествующего словораздела, и так далее. После некоторых упражнений нетрудно научиться на слух определять позицию всех словоразделов строки.

Вариации формы 10-й Я⁵:

- а) — / — — — — / — — — — Про жизнь / и про войну / поговорим...
- б) — — / — — — — / — — — — Красавец / балагур / и остролов ...
- в) — — — — / — — — — / — — — — И славою / народ / очаровать...
- г) — — — — — / — — — — — И ясные / шлы / богатыри...
- д) — — — — — / — — — — — Седой / тридцатилетний / капитан...
- е) — — — — — / — — — — — Железным / половодьем / сметена...
- ж) — — — — — / — — — — — Последние / недели / октября...
- з) — — — — — / — — — — — Неструганые / стены / блиндажа...
- и) — — — — — / — — — — — А шквал / испепеляющих / атак...
- к) — — — — — / — — — — — Багровый / полированный / гранит...
- л) — — — — — / — — — — — Над площадью / щетинились / штыки...
- м) — — — — — / — — — — — Обугленная / горькая / земля...
- н) — — — — — / — — — — — Плывет / непроницаемая / мгла...
- о) — — — — — / — — — — — И тихо / перепархивает / снег...
- п) — — — — — / — — — — — А буйную / вакхическую / песнь...
- р) — — — — — / — — — — — Томительная / медленная / ночь...

Здесь примеры «в» и «п» взяты из Пушкина, «г», «н», «о» и «р» составлены нарочито, остальные десять примеров из Суркова.

Мы видим, что в первой четверке схем второй словораздел — мужской, во второй четверке он — женский, в третьей — дактилический, в четвертой — гипердактилический; первый же словораздел в каждой четверке последовательно М, Ж, Д, Г.

Если всмотреться в словесное заполнение этих вариаций, мы увидим, что в них представлены все слогударные типы слов до четырехсложных включительно и некоторые

пяти-, шести-, и семисложные (а слова до четырехсложных включительно составляют свыше 92% всей словесной массы в живой связной речи); таким образом, этот размер, Я⁵, даже в одной этой форме отличается чрезвычайной словоемкостью; лишь немногие типы слов в него не вмещаются.

В наших примерах мы видим типы слов: — («шли»); — — («стены»), — — («народ»); — — — («горькая»), — — — («железным»), — — — («балагур»); — — — — («медленная»), — — — — («последние»), — — — — («половодьем»), — — — — («поговорим»); из пятисложных — — — — — («обугленная»), — — — — — («полированный»), — — — — — («тридцатилетний»); из шестисложных — — — — — («перепархивает»), — — — — — («испепеляющих»); из семисложных — — — — — («непроницаемая»).

Звучание каждой из этих вариаций, конечно, не всегда одно и то же: как уже не раз говорилось, громадную роль играет синтаксический строй и вообще смысловой рельеф и связанная с ними интонация.

Возьмем вариацию «е»: «Железным половодьем сметена». Вот ее «копия» из Пушкина: «Безумец, расточитель молодой». В первом образце смысловая пауза после второго слова; во втором после первого. В первом самый высокий тон ложится на второе слово; во втором оба первые слова произносятся примерно в одной тональности. Первый образец кончается глаголом, сказуемым, привлекающим на себя сильное ударение (еще подчеркнутое характером события, его динамичностью: «сметена!»); второй заканчивается прилагательным, определением, которое здесь произносится без всякого подчеркивания. Значит, ни интонативный, ни темповый, ни динамический рельеф этих ритмически тождественных строк не совпадают; совпадает лишь слогуударный их каркас.

Но все же, если сравнивать только слогуударную структуру приведенных вариаций, — допустив, что остальные моменты (динамика, темпы, интонация) совпадают или близки к тому, — мы усмотрим у каждой вариации своеобразный характер, который и сам по себе влечет «игру» вариаций и влияет на упомянутые надстроечные моменты.

Данная, 10-я, форма сама по себе характерна равновесной расстановкой ударений: в ней три ударения, и каждое отделено от другого тремя безударными слогами; перед нами как бы трехстопный пеон 2-й, усеченный на два слога: — — — — / — — — — / — — — — (— —). Поэтому если словоразделы

совпадут с условными границами пеонов, то строка ощущается особенно равновесной (вариация «л»):

Над площадью щетинились штыки...
Над скорбною правителя душой...
На старости я сызнова живу...
Он лучше бы мне голову пробил...

Первая строка из Суркова, прочие из Пушкина. Сравним с этими строками вариацию «е», где оба слова раздела стоят на слог левее:

Железным половодьем сметена...
Читала сочиненья Эмина...
Не выжмешь из рассказа моего...

Первая строка из Суркова, другие из Пушкина. Эта вариация менее равновесна, легче. Почему? В ней первое слово «двухскатное»: безударный слог, ударный, безударный (— — —), в двух следующих ударение лежит на третьем слоге (— — — — — и — — — — —).

Возьмем вариацию «и»: «А шквал испепеляющих атак»; в ней первое и последнее слово ямбичны, среднее дает быстрый взбег по трем безударным слогам к ударному, затем скат по двум безударным, компенсируемый взлетом последнего ямбического слова; противоречие двух коротких двухсложных слов, обрамляющих длинное шестисложное, подчеркивает это последнее, в данном случае — важный и выразительный эпитет. Вот сходные строки из Пушкина (первая с женским окончанием): «Вползет окровавленное злодейство»; «В ней вкус / был образованный. Она...»; в обоих случаях также подчеркивается эпитет (во второй строке — иронический).

Возьмем вариацию «г»: «И яростные шли богатыри». В ней ниспадающее первое слово (три заударных слога: — — — — —); в резком противоречии с ним стоит односложное слово, тем выделяемое, и дальше — опять противоречием — отчетливо восходящее четырехсложное слово с ударением на последнем слоге (— — — — —). Вся строка энергична, что соответствует содержанию. Но возьмем вариацию «з»: «Неструганные стены блиндажа»; она отличается от «г» лишь сдвигом второго словораздела на слог вправо; однако второе слово, ритмически выделяясь на фоне длинного первого, по смысловой весомости не требует такого выделения, и вся строка звучит вяло, невыразительно. Но сделаем

такую ее копию: «И каменные стены сокрушил». Строка «заиграла», так как слово «стены» в этом контексте приобрело смысловую нагрузку: стены сокрушить нелегко, и раз это произошло, то естественно слово подчеркивается — «стены» сокрушил, а не, скажем, «ширмы».

12. РИТМИЧЕСКАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ

Игра форм в стихе. Возьмем наиболее распространенный размер — Я⁴. Он имеет восемь форм; практически шесть; следовательно, четверостишие может быть построено 1296-ю способами (6⁴). Я⁵ имеет шестнадцать форм; практически десять; для четверостишия это дает 10 000 структур (10⁴). Ясно, что ни в одном руководстве нельзя дать образцы и анализ всех этих построений. Но это и не нужно. Достаточно внимательно вслушаться в звучание некоторых структур, чтобы уяснить себе некоторые основные принципы ритмической выразительности. Нижеследующие анализы и формулировки в известной мере условны, так как почти не затрагивают вопросов интонации, имеющей большое значение.

Установим следующее: иные сочетания форм и вариаций «радуют слух»; иные кажутся менее совершенными; иные — неприятными.

Вот пушкинские строчки:

В гранит оделася Нева;
Мосты повисли над водами;
Темно-зелеными садами
Ее покрылись острова...

Звучит великолепно! Переставим строчки:

В гранит оделася Нева;
Мосты повисли над водами;
Ее покрылись острова
Темно-зелеными садами.

Ощущается какая-то незаконченность.

Возьмем лермонтовский хорей:

Средь полей необозримых
В небе ходят без следа
Облаков неуловимых
Волокнистые стада.

Переставим во второй строке первые два слова: «Ходят в небе без следа»; произошло обращение в рамках вариации; не изменились ни форма, ни вариация, ни смысл; однако, если прочесть с этой перестановкой весь отрывок, станет ясно, что звучание ухудшилось. Почему? Потому что в подлинной строке главное ударение лежит на втором слове («В небе ходят ...»), и вся строка «стремится» к 6-й форме, по которой построены и прочие строки, а при перестановке отчетливо звучит форма 4-я.

Значит ли это, что все строки должны быть одной формы или близко подходить к этому? Нисколько! Примеры из Пушкина являют смену форм.

Значит ли, что обязательна смена форм? Вот пушкинское четверостишие, построенное по одной форме, но великолепно звучащее:

На нити праздного веселья
Низал он хитрою рукой
Прозрачной лести ожерелья
И четки мудрости златой.

Здесь сверх того и все словоразделы (кроме второго в третьей строке) расставлены одинаково.

Итак, общей формулы (к которой стремились некоторые стиховеды): «необходимо разнообразие форм» или, наоборот, «необходимо единообразие форм» — нет.

В реальном стихе могут быть самые различные последовательности форм, дающие самые различные переходы, самую различную «игру». Чтобы ориентироваться в этом, нужно уяснить характер форм самих по себе, взятых в отдельности и в соотношении с другими.

Характеристика ритмических форм. Возьмем X^4 . Его 1-я, полноударная, форма несет четыре ударения на нечетных слогах. Так как последнее ударение стабильно и неотменно, то лишь первые три стопы могут утрачивать свое ударение; лишь их «поле» является зоной ритмической игры. Во 2-й форме снимается ударение первой стопы: «Прибежали в избу...»; перед нами у с к о р е н и е начала. В 4-й форме снимается ударение третьей стопы: «Врйте, врйте, бесе...»; перед нами ускорение конца. В 6-й форме снимаются два ударения — на первой и на третьей стопах: «Притащили мертве...», перед нами два ускорения — в начале и в конце. Хронометраж произнесения подтверждает, что форма 6-я — самая быстрая, что формы 2-я и 4-я требуют примерно на

15% больше времени, чем она, а форма 1-я — на 30%¹. Это вполне понятно, так как ударный слог в русском языке значительно длительнее безударных.

Но вот возьмем форму 3-ю, где снято ударение второй стопы: «К славному царю Сал..» Можно было бы ожидать, что она окажется равнодлительной формам 2-й и 4-й, облегченным также на одно ударение, — нет! она длительнее, почти приближается к форме 1-й.

Возьмем форму 7-ю, где сняты два ударения — на второй и третьей стопе; можно было бы ожидать, что она окажется равнодлительной форме 6-й, где тоже снято два ударения, — нет! она длительнее форм 2-й и 4-й, а кажется самой длительной: «По морю, по оке...» Почему?

Совершенно аналогичную картину дает и Y^4 . Приведем попросту хронометражные данные по этому размеру, опирающиеся на многочисленные измерения пленок звукозаписи и непосредственные замеры:

Строка Y^4 формы 1-й длится 2,22 секунды

»	»	»	2	»	1,92	»
»	»	»	3	»	2,16	»
»	»	»	4	»	2,00	»
»	»	»	6	»	1,60	»
»	»	»	7	»	1,89	»

Формы 5-я и 8-я не изучались.

Мы видим, что четырехударная строка всего длительнее; что трехударные формы быстрее; двухударные еще быстрее. Но из трехударных форм та форма, где пиррихий стоит на второй стопе (форма 3-я), значительно длительнее других. Из двухударных опять-таки форма с пиррихием на второй стопе (7-я) длительнее другой почти на 1,3 секунды. Значит, вторая стопа является каким-то особым пунктом, пропуск ударения на котором замедляет произнесение. Почему?

Для того чтобы ответить на этот вопрос, посмотрим на статистику встречаемости форм; из данных этой статистики следует, что на последней, четвертой, стопе ударение не снимается никогда; на предпоследней, третьей, оно снимается в X^4 в 55% строк, в Y^4 в 56%; на предпоследней, второй,

¹ Необходимо оговориться, что такого рода хронометраж весьма условен; интонационное выделение слова, характер словоразделов, звуковой состав слов и пр. — все это может резко изменить длительность одной и той же формы. (Прим. ред.)

в хорее в 2—3% строк, в ямбе в 10—12%; на первой оно снимается в хорее в 44% строк, в ямбе в 16—17% (не забудем, что здесь действует языковой фактор: при снятии ударения на первой стопе в хорее требуется слово с ударением на третьем слоге: $\cup\cup$ —, каковых в русском языке около 20%, а в ямбе требуется слово с ударением на четвертом слоге: $\cup\cup\cup$ —, каковых около 4%; ясно, что строка ямба будет начинаться пиррихием реже, чем строка хорей). Вычитая из 100% проценты строк со снятием ударения на данной стопе, мы получим такую картину «устойчивости» стопных ударений:

Стопы	1	2	3	4
в хорее%	56	97	45	100
в ямбе%	83	88	44	100

Посмотрим, как обстоит дело в Я⁵; он дает такие показатели «устойчивости»:

Стопы	1	2	3	4	5
	85	76	88	52	100

Мы видим в обеих таблицах, что цифры дают волнообразное движение, попеременно подымаясь и опускаясь. Сходная картина и в Я⁶ (чуть осложненная влиянием цезуры). Отсюда мы вправе сделать вывод (подкрепленный и другими соображениями, говорить о которых здесь не место), что стопы неодинаковы по своей ритмической природе, что они, идя от конца к началу, попеременно являются «опорными» и «свободными»: на «опорных» ударение снимается реже (на последней, «главной опорной», не снимается вовсе), на «свободных» — чаще. Иначе говоря, основной закон ритма — чередование сильных и слабых моментов, закон, проявленный в последовательности слогов, проявляется и в последовательности слоговых групп — стоп.

Теперь ясно, почему снятие ударения на второй стопе в четырехстопниках так редко и почему такие строки звучат медленнее, чем надлежало бы. Утрата ударения на последней стопе попросту меняет размер: «Лобзать уста младых Армид» — Я⁴; «лобзать уста молоденьких» — Я³ с дактилическим окончанием. Утрата ударения на второй стопе, «опорной», может сбить ощущение размера; поэтому строку с

таким пиррихием приходится выговаривать отчетливее, выделяя каждый слог, оберегая полуударение; отсюда и замедленность. При этом любопытно отметить, что такая вариация строки формы 3-й, где дан гипердактилический словораздел ($\cup\cup\cup\cup/\cup/\cup$), встречается у Пушкина лишь один раз почти на 22 000 строк («Кто ж вызовется, дети, други»), а в форме 4-й такой словораздел встречается свыше 130 раз («Тиха украинская ночь»). При такой вариации формы 3-й приходится при произнесении передвигать полуударение с последнего слога многосложного слова, где оно стоит, естественно, на предпоследний, чтобы сохранить ямбичность; а в форме 4-й, где размер уже подчеркнут двумя первыми стопами, такого настойчивого подтверждения размера третьей стопой уже не требуется.

Однако мы видим, что формы 3-я и 7-я в хорее встречаются много реже, чем в ямбе. Причина в том, что ямбическое начало, первые два слога ($\cup$ —), уже являет некую ритмическую норму; в хорее же первый слог (—), за которым бежит ряд безударных слогов, ничего не «подсказывает». Поэтому пиррихий на второй стопе (как в форме 3-й, так и в форме 7-й) в хорее «трудней», противоречивей, и его стихийно «избегают».

Итак, каждая форма любого размера являет ту или иную степень «быстроты» или «медленности». Эта степень не есть нечто, раз навсегда фиксированное; она не «точка», а «зона»; она колеблется в зависимости от многих моментов — в первую очередь от смысла и интонации слов, от расположения и от длительности словоразделов и др. Вот две строки формы 3-й Я⁴:

Часов однообразный бой, $\cup$ — / $\cup\cup\cup$ — $\cup$ / —
 Томительная ночи повесть... $\cup$ — $\cup\cup\cup$ / — $\cup$ / — $\cup$
 (Тютчев.)

Ритмическая инерция. Поскольку всякая ритмическая форма характеризуется своей степенью «быстроты» или «медленности», постольку сочетание форм в пределах строфы или, в астрофических произведениях, в пределах синтаксически законченной группы строк, «тирады», может давать ту или иную последовательность «быстрот». Оценивая так или иначе первую строчку, слух воспринимает вторую на фоне первой как такую же, или как более быструю, или как более медленную; третью строку слух воспринимает на фоне первых двух как продолжающую наметившееся движение или как противоречащую ему, и т. д.

Это свойство строк воздействовать характером своей структуры на восприятие последующих строк можно назвать *ритмической инерцией*.

Это явление играет существеннейшую роль в общем звучании стиха.

Исследование реальных стиховых фактур показало, что последовательность форм данного размера в ряду строк не является случайной, но представляет собою — при всем многообразии и несходстве построений — определенную систему. Иначе говоря, в хорошем стихе группа строк — строфа или «тирада» — не случайный агломерат, но ритмическое единство.

Покажем это сначала на цифровом материале, а затем на рассмотрении конкретных структур.

Строфа как ритмическое единство. Как уже говорилось, встречаемость форм данного размера — величина достаточно устойчивая. По Я⁴ обследованию и подсчетам подверглись многие десятки тысяч строк, давшие по каждой форме весьма убедительные цифры. То же — с меньшим размахом обследования — проявилось применительно и к другим размерам.

В основу нижеследующего анализа легло 10 000 строк Я⁴, взятых у десяти поэтов, по тысяче строк у каждого, — у Пушкина, Фета, Брюсова, Блока и др. Суммарно они дали такую встречаемость форм (в процентах округленно):

Формы	1	2	3	4	6	7	Всего
	2865	813	799	4520	922	81	10 000
в %	29	8	8	45	9	1	100

Обследованные произведения были написаны четверостишиями.

Ставился вопрос: как распределяются формы по строкам четверостишия — случайно или организованно?

Выяснилось: 1) на любой строке четверостишия можно встретить любую форму; 2) тем не менее формы обнаруживают определенное тяготение к одним строкам четверостишия и отталкивание от других.

Возьмем форму 1-ю. Она встретилась 2865 раз, и можно было бы предполагать, что на каждой строке четверостишия — на первой, на второй, на третьей, на четвертой — она появится одинаковое количество раз или почти одинаковое: около 716 раз (арифметическое среднее).

Оказалось совершенно иное.

Она распределилась по строкам четверостишия так (в процентах округленно):

Строки	1	2	3	4	Всего
	980	679	716	490	2865
в %	34	24	25	17	100

Иначе говоря, форма 1-я тяготеет к первой строке четверостишия и избегает последней. Что эти данные не случайны, говорят подсчеты по каждому из десяти поэтов в отдельности.

Перед нами чрезвычайно убедительная картина: все поэты (кроме Бунина) дают максимум на первой строке и минимум на четвертой. В контрольных целях были обследованы четверостишия Я⁴ у ряда других поэтов; картина получилась совершенно тождественная.

Форма 4-я дает обратную картину; ее 4520 случаев распределяются по строкам четверостишия так (в процентах округленно):

Строки	1	2	3	4	Всего
	929	1215	1059	1317	4520
в %	21	27	23	29	100

Примечательно, что форма 4-я, почти в полтора раза более частая, чем форма 1-я, на первой строке даже в абсолютных числах дает меньший показатель, чем форма 1-я.

Менее избирательная, более «нейтральная», чем форма 1-я, форма 4-я все же отчетливо стремится к четным строкам, избегая нечетных.

Аналогичная картина и в отношении других форм Я⁴: у каждой есть свои «тяготения» и «отталкивания».

Вот общая сводка распределения форм по строкам:

Строки	1	2	3	4	Всего
Формы 1	980	679	716	490	2865
2	239	151	253	170	813
3	182	198	200	219	799
4	929	1215	1059	1317	4520
6	157	235	250	280	922
7	13	22	22	24	81
Всего	2500	2500	2500	2500	10 000

Разделив показатель по каждой форме для каждой строки на соответственный «средний показатель» (равный $\frac{1}{4}$ общего числа случаев данной формы), мы получим условные «коэффициенты строчного тяготения» форм. Если такой коэффициент выше единицы — значит, форма «стремится» к данной строке; если ниже единицы, — «избегает» данной строки. Вот сводка коэффициентов с округлением цифр до одной сотой:

Строки	1	2	3	4
Формы 1	1,37	0,95	1,00	0,68
2	1,18	0,74	1,24	0,84
3	0,91	0,99	1,00	1,10
4	0,82	1,08	0,94	1,16
6	0,68	1,02	1,08	1,22
7	0,64	1,09	1,09	1,18

Курсивом выделены максимальные показатели для каждой строки (для строки второй максимальный показатель дает форма 7-я, но ввиду крайней редкости этой формы ее показатель случаен: появившись она на этой строке двумя-тремя случаями меньше, цифра резко изменилась бы).

Попробуем найти четверостишие, которое было бы построено по максимальным для каждой строки коэффициентам, то есть давало бы такую последовательность форм: 1-я, 4-я, 2-я, 6-я. Вот образец:

Меня смешила их измена:
И скорбь исчезла предо мной,
Как исчезает в чашах пена
Под зашипевшею струей.
(Пушкин.)

Или:

Тебе, чей сумрак был так ярок,
Чей голос тихостью зовет,
Приподними небесных арок
Всё опускающийся свод.
(Блок.)

Для развитого слуха четверостишие звучит необычайно «гармонично».

Суть в том, что здесь осуществлен плавный последовательный переход от «медленной» строки к более «быстрой», и к еще более «быстрой», и к самой «быстрой», причем дана симметрия ускорений: первая строка — без пиррихий; во второй пиррихий стоит на третьей стопе, облегчая вторую поло-

вину строки; в третьей он стоит на первой стопе, облегчая первую половину строки; в последней строке он стоит на первой и третьей стопах, облегчая и начало строки и конец.

Попробуем, наоборот, построить катрен, следуя не максимальным, а минимальным коэффициентам для каждой строки; возникнет такая последовательность форм: 7-я, 2-я, 4-я, 1-я. Вот как звучит такое четверостишие (его пришлось составить искусственно, так как в обследованном материале образца не нашлось):

Медлительная наплывает
И проникает в сердце ночь,
И ум в тоске изнемогает:
Ему ничем нельзя помочь.

Совершенно ясно, что это четверостишие звучит «тяжело» и неповоротливо. Оно начато самой «медленной» формой, продолжено значительно более «быстрой», за которой следует несколько более медленная, а далее еще более медленная; нет единой линии развития, нет симметрии; пиррихий не перекликаются и не уравниваются.

Совершенно сходные соотношения наблюдаются в X^4 . Обследованию подверглись четверостишия из лирики Пушкина, Лермонтова, Бенедиктова (три старинных поэта) и Бальмонта, Брюсова, Блока (три позднейших); у каждого было взято по 500 строк (у Лермонтова не оказалось нужного количества, и к его строкам было добавлено несколько десятков строк Фета). Общие показатели встречаемости форм совпали с имевшимися ранее и весьма мало разошлись у отдельных авторов. Мы приведем лишь общую сводку распределения форм по строкам четверостишия и таблицу коэффициентов:

Строки	1	2	3	4	Всего	
Формы 1	290	145	196	98	729	в % 24(23)
2	151	158	174	151	634	21(20)
3	3	2	3	3	11	0,4(2,0)
4	218	292	241	294	1045	35(32)
6	88	153	136	204	581	19(23)
7	—	—	—	—	—	—(0,3)
Всего	750	750	750	750	3000	

В скобках указаны проценты по «Сказкам» Пушкина. Форма 1-я, как и в Y^4 , тяготеет к нечетным строкам,

давая резкий максимум на первой строке и резкий минимум на четвертой, форма 4-я — наоборот; форма 2-я невыразительна, распределяется почти поровну; форма 6-я, как и в Я⁴, дает резкое восхождение к четвертой строке. Вот таблица коэффициентов:

Строки	1	2	3	4
Формы 1	1,59	0,80	1,07	0,54
2	0,95	1,00	1,10	0,95
4	0,83	1,12	0,92	1,13
6	0,61	1,05	0,94	1,40

Курсивом отмечены максимумы по каждой строке. Форма 3-я, ввиду ее редкости, дала бы случайные цифры и поэтому в таблицу не включена.

Как и в Я⁴, четверостишие, построенное по максимумам, дает последовательность 1-й, 4-й, 2-й и 6-й форм. Вот образец:

Страшно мысли в нем мешались,
Трясса ночь он напролет,
И до утра все стучались
Под окном и у ворот.

(Пушкин.)

Или:

В холодном сердце — лед и вьюга;
Вы же — в теплые края
Унеслись на лоно юга,
Перелетные друзья

(Бенедиктов.)

Вот в противовес этим прекрасно звучащим четверостишиям отрывок, построенный — за исключением одной строки — по минимумам:

В будуар благоуханный
В ночь прокрадусь я тайком..
Потоскует сердце Нанны,
Знаю я... да что ж мне в том?

(Майков.)

Совершенно отчетливо слышно, насколько эти строки «тяжелы» предшествующих. Если же третьей строке придать такой вид: «Сердце вскинется у Нанны» (форма 4-я), то нескладность их значительно возрастет.

Из приведенных данных следует, что строфа (в данном случае четверостишие, но сходные данные могли бы быть приведены и по другим видам строфы) не является случай-

ной группой стиховых форм, что она для хорошего звучания должна быть организована.

Но из этих же данных не следует, что строфа может быть организована лишь одним или немногими способами. Анализ реальных, а не обобщенных конструкций строфы говорит о многообразии способов построения строфы, которые мы частично и рассмотрим.

Разрешение ритмических инерций. Как правило, инерция подлежит разрешению. Это значит, что некое ритмическое движение, созданное соотношением начальных строк строфы, должно быть «уравновешено» каким-то иным движением.

В рассмотренных уже образцах мы видели плавный переход от первой строки к последней, с симметрией ускорений.

Вот еще строфа:

Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой строгий, стройный вид,
Невы державное течение,
Береговой ее гранит...

(Пушкин.)

В первых двух строках — форма 1-я, полноударная, причем вторая строка со сверхсхемным ударением («твой»), «подпирающим» ударение следующего слова, особенно полновесна. Далее идет форма 4-я, более быстрая, с ускорением в конце, а далее еще более быстрая 2-я форма, с ускорением в начале; здесь соблюдена симметрия ускорений. Перед нами «заостренное» разрешение: переход от двух тяжелых строк к двум легким, из которых последняя наиболее легка. «Затягивая» эту последнюю строку: «Ее береговой гранит» и прочтем весь отрывок; звучание резко ухудшилось. Тяжелая 3-я форма о б о р в а л а разрешение.

Вот еще пример «заостренного» разрешения:

...Когда я в комнате моей
Пишу, читаю без лампы,
И ясны спящие громады
Пустынных улиц, и светла
Адмиралтейская игла...

(Пушкин.)

Здесь первые четыре строки — форма 4-я; заключительная — форма 6-я. Прделаем, однако, эксперимент, сделаем предпоследнюю строку тоже в 6-й форме: «И упоительно светла»; прочтем весь отрывок; звучание изменилось к худ-

шему. Почему? Во-первых, потому, что при этом строе две последние строки сами не являют никакого движения, будучи одной формы и одной вариации; во-вторых, потому, что в подлинной строке у нас резкий переброс: «Пустынных улиц» относится к предыдущей фразе, «и светла» — к следующей; в силу этого конец четвертой строки произносится с сильным повышением голоса, за которым следует подчеркнутая пауза (чтобы на перебросе не смялся размер), и это создает особый «трамплин» для заостряющей строки. При переделке это исчезает.

Из этого примера видно, что удачное разрешение инерции зависит и от смысловых соотношений, и от связанной с ними интонации.

Вот еще отрывок:

Колес и кухонь гул чугунный
Нас провожал из боя в бой,
Чрез малярийные лагуны,
Под малярийною луной.
(Багрицкий.)

Типичное «заостренное» разрешение: за полновесной 1-й формой — облегченная 2-я и две строки 6-й формы, самой легкой. Но здесь наличие двух тождественных строк не дает отрицательного эффекта, как в нашей переделке пушкинских строк, — во-первых, потому, что здесь две последние строки различаются окончанием, значит, уже не вполне тождественны; во-вторых, потому, что в пушкинском отрывке (при нашей переделке четвертой строки) три первые строки были одинаковой формы, и две последние становились одинаковой формы, так что создавалось однообразие. Здесь же от первой до третьей строки включительно формы меняются, и последняя строка лишь подтверждает переход от медленного к быстрому.

Произведем все же эксперимент: здесь, во второй строке, имеется сверхсхемное ударение («нас»), создающее хориямб. Устраним его; пусть строка будет: «Перелетал из боя в бой»; прочтем все четверостишие, — звучание ухудшилось. Причина в том, что в этой строке возник на первой стопе чистый пиррихий, а в следующих двух строках на той же стопе имеется также пиррихий; создается однообразие начал, которого не было при хориямбе.

Отсюда следует, что сверхсхемные ударения играют свою роль в переходах от одного звучания к другому.

Наряду с рассмотренным «заостренным» разрешением мы часто встречаем обратное, «закругленное»¹.

Вот образец «закругленного» разрешения:

Краса моей долины злачной,
Отрада осени златой,
Продолговатый и прозрачный,
Как персты девы молодой.
(Пушкин.)

В первых трех строках — движение от формы 1-й, медленной, к более легкой, 4-й, и к еще более легкой и быстрой, 6-й; создается инерция убыстрения. Последняя строка — форма 4-я, ощущаемая на фоне предшествующей, 6-й, и на общем разбеге убыстрения как медленная и тормозящая. Убыстрение сменилось замедлением, «заострение» — «закруглением».

Вот более резкий образчик:

И черная, земная кровь
Сулит нам, раздувая вены,
Все разрушая рубежи,
Неслыханные перемены,
Невиданные мятежи.
(Блок.)

В первых двух строках — форма 3-я, медленная, причем вторая строка благодаря сверхсхемному ударению («нам») и синтаксической паузе перед придаточным оборотом еще более медленна; далее идет форма 6-я, дающая на этом фоне резкое убыстрение; далее идут две строки формы 7-й, самой медленной (по субъективному восприятию). Возникает резкое торможение.

Рассмотрим более длинный ритмический период:

Когда ко граду Константина
С тобой, воинственный варяг,
Пришла славянская дружина
И развила победы стяг,
Тогда во славу Руси ратной,
Строптиву греку в стыд и страх,
Ты пригвоздил твой щит булатный
На цареградских воротах.
(Пушкин.)

¹ Эти термины отнюдь не являются общепринятыми, так как разбираемые явления нигде в соответственной литературе не рассматривались.

Все эти восемь строк охвачены единой фразой; в первых четырех строках — придаточное предложение, дающее в целом нарастание тона; в последних четырех — главное предложение, дающее в целом ниспадение тона. Первые три строки — форма 4-я, за ними — облегченная форма 2-я; возникает «заострение»; далее после отчетливой синтаксической паузы, отделяющей придаточное предложение от главного, идут две строки формы 1-й, более медленной, чем 4-я; за ними — та же форма 2-я, дающая на фоне более медленных строк более резкое «заострение», а далее идет форма 6-я, самая быстрая. В первой половине отрывка, таким образом, дано некое «заострение», во второй — также «заострение», но гораздо более стремительное. Отрывок звучит великолепно.

Перед нами новый вид разрешения инерции: у с и л е н н а я п а р а л л е л ь.

Произведем эксперимент: переставим половины данной фразы одну на место другой; параллель станет не усиленной, а ослабленной. Вслушаемся в звучание так перевернутого отрывка:

Когда во славу Руси ратной,
Строптиву греку в стыд и страх,
Ты пригвоздил твой щит булатный
На цареградских воротах,
Тогда ко граду Константина
С тобой воинственный варяг,
Пришла славянская дружина
И развила победы стяг.

Совершенно ясно, что стих потускнел, что звучание становится к концу более вялым.

Вот образчик «двуострого» разрешения:

Зачем с неженскою душой
Она любила конный строй,
И бранный звон литавр, и клики
Пред бунчуком и булавой
Малороссийского владыки.

(Пушкин.)

В первой строке форма 4-я; во второй форма 1-я, чуть облегченная (более слабое ударение на слове «она»); в третьей форма 1-я, вполне четкая и, кроме того, «затяженная» обилием согласных; таким образом, первые три строки дают нарастающее замедление. Последние две — форма 6-я, причем последняя легче предпоследней благодаря менее

резкому словоразделу; нарастающее замедление сменилось нарастающим ускорением. Попробуем переставить строки:

Зачем с неженскою душой
Она любила конный строй
Пред бунчуком и булавой
Малороссийского владыки,
И бранный звон литавр, и клики...—

все скомкалось.

Такой же ритмический комок представляет собою приведенное выше искусственное четверостишие:

Медлительная наплывает... и т. д.,

в котором нельзя усмотреть осмысленного соотношения форм.

Рассмотрим несколько разрешений инерций в хорее.

Снова ясно; вся блистая,
Знаменуя вешний пир,
Чаша неба голубая
Опрокинута на мир.

(Бенедиктов.)

В приведенном отрывке в первой строке форма 1-я, далее форма 2-я (ускорение в начале), далее форма 4-я (ускорение в конце), наконец, форма 6-я (ускорение в начале и в конце): полная симметрия и параллель.

Вот еще отрывок:

Тех высот не сыщут бури;
Агнцам неба суждено
Там рассыпать по лазури
Белокудрое руно.

(Бенедиктов.)

Опять: форма 1-я, 4-я, 4-я (стремящаяся к 6-й благодаря слабому ударению на слове «там») и 6-я, — нарастающее заострение.

Вот еще:

Ты глядишь, очей не жмура,
И в очах кипит смола,
И тропическая буря
Дышит пламенем с чела.

(Бенедиктов.)

Формы: 1-я, 2-я, 6-я — нарастающее заострение, затем — закругление: форма 4-я, более медленная.

Рассмотрим знаменитое лермонтовское построение:

- 1) На воздушном океане
Без руля и без ветрил
Тихо плавают в тумане
Хоры стройные светил;
- 2) Средь полей необозримых
В небе ходят без следа
Облаков неуловимых
Волокнистые стада.
- 3) Час разлуки, час свиданья
Им ни радость, ни печаль;
Им в грядущем нет желанья
И прошедшего не жаль.
- 4) В день томительный несчастья
Ты об них лишь вспомяни;
Будь к земному без участия
И беспечна, как они.

В первом четверостишии: формы 6-я, 6-я, 4-я, 4-я — две быстрых, две замедленных, — создается инерция замедления. Во втором: формы 6-я, 4-я (повторяется замедление), 6-я и 6-я (отчетливое ускорение). В целом первое восьмистишие, где дана основная картина, дает «двуострое» разрешение. В третьем четверостишии: формы 1-я, 4-я, 1-я, 6-я — медленная, более быстрая, медленная, самая быстрая, — усиленная параллель. В последнем (менее удачном) четверостишии: три строки формы 4-й и форма 6-я, — простое заострение, не «играющее» со строем предшествующего четверостишия.

Вот еще несколько хореических отрывков:

Переправа, переправа!
Берег правый — как стена...
Этой ночи след кровавый
В море вынесла волна.
(Твардовский.)

Формы 6-я, 4-я, 1-я (нарастающее замедление) и 4-я (ускорение).
Дальше

Было так: из тьмы глубокой,
Огненный взметнув клинок,
Луч прожектора протоку
Пересек наискосок...

Формы 1-я, 3-я (редкая!), 4-я, 6-я — две медленных, более быстрая, самая быстрая, — ускорение.

Соотношение форм в более многостопных размерах значительно сложнее.

К приведенным примерам нельзя подходить догматически. Во-первых, было рассмотрено лишь несколько структур из бесчисленного количества возможных; во-вторых, существеннейшее значение имеет интонация; предусмотреть все ее оттенки нельзя как из-за бесконечного их разнообразия, так и благодаря неизбежным субъективным колебаниям в ее осуществлении. Приведенные разборы выполняют лишь иллюстративную роль и служат двум целям: показать, как можно воспринимать звучание стиха в игре его форм и вариаций, и привить умение вслушиваться в эту игру. Поэтому ошибочно было бы принимать эти наблюдения за правила, думать, что если, например, первые три строки четверостишия дают нарастающее замедление, то последняя должна непременно дать убыстрение. Чаще всего так, но вполне возможны и другие конструкции; например:

О, если правда, что в ночи,
Когда покоятся живые
И с неба лунные лучи
Скользят на камни гробовые,
О, если правда, что тогда
Пустеют тихие могилы —
Я тень зову, я жду Лейлы:
Ко мне, мой друг, сюда, сюда!
(Пушкин.)

Здесь две последние строки — полновесная 1-я форма, с сильными четырьмя ударениями; последняя строка — выкрик. Отрывок кончается явственным отяжелением на фоне шести почти равновесных и более легких строк, — а звучит прекрасно.

Возьмем уже приводившееся четверостишие:

На нити праздного веселья
Низал он хитрою рукой
Прозрачной лести ожерелья
И четки мудрости златой.
(Пушкин.)

Схема покажет монотонный пиррихий на третьей стопе, сплошь женский первый словораздел и сплошь дактилический второй (кроме третьей строки, где он женский). Казалось бы, однообразно. Но мы слышим, что отрывок зву-

чит прекрасно, стройно, «упруго». Вспотребимся в синтаксис. Сказуемому «низал» соответствуют два дополнения: «ожерелья» и «четки»; где они стоят? первое — в конце строки, второе—в начале. Каждому из этих слов соответствуют их определения: ожерелья чего? «лести»; четки чего? «мудрости». Стоят эти слова в середине строки каждое — значит, в одном случае перед определяемым, в другом — после; создается симметрия. В свою очередь у каждого из этих слов есть свое определение: какой лести? «прозрачной»; какой мудрости? «златой». Расставлены эти определения одно перед определяемым, в начале строки, другое — после, в конце. Опять создается симметрия. Вместо «естественного» порядка слов: «ожерелья прозрачной лести» и «четки златой мудрости» дано:

/Прозрачной/ лести (ожерелья)
(И четки) мудрости /златой/.

Перед нами синтаксический перекрест и связанный с ним перекрест интонации, что создает ощущение разнообразия, стройности и законченности.

Игры форм и вариаций здесь нет никакой, но это компенсируется игрою интонационной.

* * *

Вышеприведенные данные представляют собой а з б у к у стиховой техники применительно к строю классического, «пушкинского» стиха. Овладев ими, можно уверенно разбираться в стиховых построениях и уверенно строить «правильные», то есть технически грамотные стихи.

Надо помнить вместе с тем, что стих есть орудие с м ы с л о в о й (в широком смысле) выразительности, позволяющее особенно рельефно и впечатляюще подать идейное, эмоциональное и предметное с о д е р ж а н и е стихотворения. Совершенно ясно, что при плохом — вялом, тяжелом, бормотливом — стихе содержание, сколь бы оно ни было высококачественно, «не дойдет», не затронет, не взволнует. Но не менее ясно, что стих может быть звонок, гибок, певуч и т. д., — и, однако, если содержание стихотворения безыдейно, беспредметно или пошло, то и достоинства стиха ни к чему. Стих может быть хорош сам по себе, но он лишь тогда п о - н а с т о я щ е м у хорош и выразителен, когда ему есть ч т о выражать.

В последующих главах мы рассмотрим паузный стих и затем дополнительные моменты стихового строя (рифму, инструментовку, строфику).

чит прекрасно, стройно, «упруго». Вспомогательные слова «низал» соответствуют два дополнения: «ожерелья» и «четки»; где они стоят? первое — в конце строки, второе — в начале. Каждому из этих слов соответствуют их определения: ожерелья чего? «лести»; четки чего? «мудрости». Стоят эти слова в середине строки каждое — значит, в одном случае перед определяемым, в другом — после; создается симметрия. В свою очередь у каждого из этих слов есть свое определение: какой лести? «прозрачной»; какой мудрости? «златой». Расставлены эти определения одно перед определяемым, в начале строки, другое — после, в конце. Опять создается симметрия. Вместо «естественного» порядка слов: «ожерелья прозрачной лести» и «четки златой мудрости» дано:

/Прозрачной/ лести (ожерелья)
(И четки) мудрости /златой/.

Перед нами синтаксический перекрест и связанный с ним перекрест интонации, что создает ощущение разнообразия, стройности и законченности.

Игры форм и вариаций здесь нет никакой, но это компенсируется игрою интонационной.

* * *

Вышеприведенные данные представляют собой а з б у к у стиховой техники применительно к строю классического, «пушкинского» стиха. Овладев ими, можно уверенно разбираться в стиховых построениях и уверенно строить «правильные», то есть технически грамотные стихи.

Надо помнить вместе с тем, что стих есть орудие с м ы с л о в о й (в широком смысле) выразительности, позволяющее особенно рельефно и впечатляюще подать идейное, эмоциональное и предметное с о д е р ж а н и е стихотворения. Совершенно ясно, что при плохом — вялом, тяжелом, бормотливом — стихе содержание, сколь бы оно ни было высококачественно, «не дойдет», не затронет, не взволнует. Но не менее ясно, что стих может быть звонок, гибок, певуч и т. д., — и, однако, если содержание стихотворения безыдейно, беспредметно или пошло, то и достоинства стиха ни к чему. Стих может быть хорош сам по себе, но он лишь тогда п о - н а с т о я щ е м у хорош и выразителен, когда ему есть ч т о выражать.

В последующих главах мы рассмотрим паузный стих и затем дополнительные моменты стихового строя (рифму, инструментовку, строфику).

Глава третья

ЛЕЙМИЧЕСКИЙ (ПАУЗНЫЙ) СТИХ

1. ОБЩИЕ ДАННЫЕ

Пауза. Общеизвестно, что паузой называется временный (и обычно кратковременный) перерыв в беседе, в речи, вообще в звуковом потоке.

В обычной речи есть естественные паузы, связанные с ритмом дыхания (поскольку речь, грубо-физиологически, не что иное, как сопровождаемое работой артикуляционных органов выпускание воздуха из легких, прерываемое втягиванием его); эти естественные паузы чаще всего совмещаются с разделами речи — с концами абзацев, фраз, фразовых долей. Упрощенно говоря, каждому «знаку препинания» соответствует пауза той или иной длительности. Помимо этого, паузы возникают в момент подыскивания нужного слова (заполняясь иногда в бытовой речи бессмысленным звуком «э-э-э» и т. п.). Есть паузы «знаменательные», оттеняющие смысл высказывания. Возьмем, например, фразу: «Убрать нельзя оставить»; без паузы эта фраза непонятна; если пауза после первого слова: «Убрать! нельзя оставить», — перед нами один смысл; если пауза после второго слова: «Убрать нельзя! оставить», — смысл другой, противоположный. Затем есть паузы «выразительные», предшествующие важному слову или предложению, которое желательно подчеркнуть, например: «И он, вообразите, сделал эту работу — великолепно!»; здесь на паузе, отмеченной знаком тире, рельефно возникает центральное по смыслу слово «великолепно».

Выразительная пауза часто соответствует моментам раздумья, колебания, нерешительности, например:

Но мне ли, мне ль, любимцу государя...
Но смерть... но власть... но бедствия народны...
(Пушкин.)

Здесь паузы отмечены многоточиями.

Поскольку стих есть речь живая и осмысленная, постольку в нем имеются все виды речевых пауз. Длительность этих пауз различна и на стих сама по себе не влияет. Прочтем любой отрывок с естественной паузировкой; прочтем его же, равномерно удлиняя паузы: стих от этого не изменится, и ощущение его строя (такой-то размер, такая-то форма) не станет иным.

Помимо этих естественных пауз, в стихе имеются паузы междустрочные и паузы на большой цезуре. Поскольку конец строки и конец полустушии чаще всего совпадает с фразовым членением, эти паузы также «естественны». Длительность их более или менее устойчива, но, конечно, может колебаться, что зависит даже от манеры чтения (с большим или меньшим «отрубанием» строк и полустуший).

Все эти паузы, служат ли они выразительности, отмечают ли стиховые и фразовые звенья, по отношению к строю стиха автономны.

З а п о л н и т ь же внутреннюю паузу слогом хотя бы той же или меньшей длительности, чем сама пауза, н е л ь з я: стих разрушается. Возьмем строку:

Вокруг меня / народы возмутила.
(Пушкин.)

На месте цезуры здесь имется пауза длительностью около 0,36 секунды; ее можно длить «сколько угодно» — 1, 2, 3 секунды,— стих не перестанет быть стихом. Но попробуем ввести один слог длительностью всего 0,20 секунды:

Вокруг меня и народы возмутила ...

и пятистопник будет нарушен, стих сомнется.

Причину этого явления и подобных мы объясним в своем месте.

Леймы. Помимо этих пауз, в стихе могут наличествовать паузы особого рода, называемые л е й м а м и (от греческого «леймма» — «остаток»). Систематическое применение лейма создает особый вид стиха, называемого л е й м и ч е с к и м, или п а у з н ы м (иногда просто «паузник» или

«должник»). Внешне лейма есть выпадение того или иного безударного слога (а иногда и ударного) в н у т р и строки. Фактически лейма — явление более сложное.

При усечении последняя стопа строки или полустушии утрачивает свои безударные слоги, стоящие после ударного. Иначе говоря, такая стопа может быть неполной, и от этого стих «не портится». При усечении полустушии, таким образом, выпадает слог или слоги в н у т р и строки. Но выпавший слог может быть и замещен; вместо:

Что ты заводишь (у) песню военну...

может стоять:

Что ты заводишь нам песню военну.

Значит, пауза усечения отличается от цезурной паузы, в которую, как мы видели, нельзя ввести слог.

Возникает вопрос: нельзя ли подвергать усечению не только строки и полустушии, но и более мелкие доли строки?

Уже приводелась строка:

У нее прекрасный сад, / полный роз.

Это X^6 с цезурой после четвертой стопы и с усечением левого полустушии. Нельзя ли подвергнуть усечению и первую половину левого полустушии? Выходит:

У нее (у) чудный сад, / полный роз.

Звучание стиха, конечно, изменилось, но размер не разрушился, и строка вполне может стоять рядом со строками без этого усечения:

Чтобы легче осушать / росы слез,
У нее чудный сад, / полный роз.

Возьмем отрывок:

Двери открываются.
(Спать. Спать. Спать.)
Над тобой склоняется
Плачущая мать.
(Баглицкий.)

И такой:

Как-то муза мне сказала,
Потрепав меня рукой:
«Влас, мой друг, ты пишешь мало,
Пой, пой, пой».

И ответил я сестрице:
Я спою тебе, изволь,
Как живет у нас в столице
Голь, голь, голь.
(Богданов.)

Мы видим, что в обоих отрывках строки из трех ударных слогов («Спать. Спать. Спать», «Пой, пой, пой», «Голь, голь, голь») прекрасно осваиваются слухом в ряду хореических строк и воспринимаются как X^3 .

Возьмем вместо первой трехударной строки такую:

Надо, надо спать...

и прочтем с нею весь отрывок. Размер не изменился.

Но возьмем $АН^3$:

Мирным сном засыпает земля;
«Спать, спать, спать», — шелестят тополя.

Трехударный отрывок прекрасно вмещается в этот размер, образуя стопу тримакра. Попробуем вставить сюда нашу замену:

Мирным сном засыпает земля;
«Надо, надо спать», — шелестят тополя.

Размер немедленно разрушился.

Значит, одно и то же слогосочетание, подчиняясь инерции размера, в хорее выполняет одну функцию, в анапесте другую: «Спать, спать, спать» в хорее равняется трехстопной строке, а в анапесте — всего одной стопе.

Что же происходит в хорее? В к а ж д о й из трех стоп данной строки в ы п а л ее безударный слог. Почему же размер не разрушился? Потому что выпавшие слоги замещены леймами, динамическими паузами, мгновенными беззвучными напряжениями голосовой щели, которыми и восполнен счет слогов.

Обыкновенная пауза есть просто миг молчания, при котором выключается голосовой аппарат. Динамическая пауза, или лейма, есть миг н а п р я ж е н н о г о молчания. В некоторых языках (в арабском и персидском) такие беззвучные напряжения голосовой щели входят в общую звуковую систему, возникая в тех или иных словах в обычной речи (и играя, конечно, свою роль в стихе); там они носят название «хамза» и истолковываются как «нуль звука».

Некоторые стиховеды считают, что лейм в русском стихе нет, что они — фикция. Это неверно. На пленках звуко-

записи леймы попросту в и д н ы, как перерыв в вибрации, как паузы. А о том, что им сопутствует напряжение гортани, свидетельствуют специальные осциллограммы. Наличие этого напряжения подтверждается и непосредственным ощущением.

Леймы обозначают в схемах знаком V (иногда — перевернутым). Если лейма замещает два слога подряд (в трехсложных размерах), ее называют д в о й н о ю и обозначают знаком VV. Иногда выпадает ударный слог стопы; в этом случае лейма называется к о р н е в о ю; знак $\dot{V}$.

Возьмем строку:

Пулемет задыхался, хрипел, клекотал.

Это отчетливый $АН^4$. Вот часть звукозаписи, воспроизводящая последние вибрации звука «л» в слове «хрипел», первые вибрации звука «к» в слове «клекотал» и промежуточный их словораздел, отображаемый тоненькой горизонтальной линией:

Длительность словораздела составляет приблизительно 0,036 секунды.

Внесем в эту строку одну лейму:

Пулемет задыхался, хрипел, V дрожал.

Вот соответственная часть звукозаписи: конец «л», лейма, начало «д»:

Длительность леймы составляет приблизительно 0,185 секунды.

Возьмем подлинную строку, с двумя леймами:

Пулемет задыхался, хрипел, VV бил.
(Тихонов.)

Вот соответственная часть звукозаписи: конец «л», двойная лейма, начало «б»:

Длительность двойной леймы определяется приблизительно в 0,238 секунды.

Таким образом, мы видим леймы и отчетливо слышим, что в подлинной строке последнее слово звучит более напряженно, чем в предшествующих наших вариациях.

Следовательно, леймы динамизируют стих и содействуют более рельефному выделению отмежеванных леймами слов.

Леймы в русской классике. В русской классике леймы имели широкое применение в гекзаметре и в некоторых формах свободного стиха (например, в «Песнях западных славян» Пушкина), но, видимо, не осознавались как леймы.

Образцы лейм в хорее мы находим у Сумарокова:

Успокой смятенный дух
И крушась V не сгорай!
Не тревожь меня, пастух,
И в свирель V не играй!..
Мысли все мои к тебе
Всемигнута V хотят...

В каждой четной строке возникает лейма; в последней она корневая.

Сходные конструкции есть у Дельвига:

Одинок V месяц плыл, V зыбляся в тумане,
Одинок V воздыхал V витязь на кургане.
Свежих трав V не щипал V конь его унылый,
«Конь мой, конь, V верный конь, V понесемся к милой...»

Здесь X⁷; после первой пары стоп и после второй — леймы. Леймы в дактиле находим также у Сумарокова:

Благополучны V дни
Нашими V временами;
Веселы мы V одни,
Хоть нет и женщин V с нами;
Честности здесь V уставы,
Злобе, вражде V конец,
Ищем единой V славы
От чистоты V сердец.

Здесь D³ (в первой и в последней строках — трибрахий на первой стопе); все леймы сосредоточены во второй стопе, один раз (во второй строке) замещая ударный слог, четыре

раза — первый безударный и три раза — второй. Четвертая строка сделана нечетко: приходится подавить ударение на слове «нет». Стих звучит очень энергично.

Английская и немецкая поэзия широко применяет леймы. Однако в соответственных переводах в прошлом веке поэты опасались следовать оригиналам в этом отношении. У Жуковского находим лишь один перевод из Гете, где да- ны леймы.

На ту V знакомую гору
Сто раз V я в день прихожу,
Стою, V склоняся на посох,
И в дол V с вершины гляжу.

Здесь, в AM³, лейма все время занимает одно и то же место: третий слог первой стопы. Стих звучит довольно однообразно и сильно уступает сумароковскому. В дальнейшем есть несколько строк, где лейма переходит на первый слог второй стопы, но это вносит мало разнообразия, так как все равно лейма приходится между первым и вторым ударением.

И часто, V часто в долину ...
Над милой V хижинкой светит ...

В переводе гетевского «Лесного царя», написанного леймическим стихом, Жуковский применил гладкий амфибрахий, и лишь через много лет отважился в переводе этой же вещи прибегнуть к леймам Аполлон Григорьев.

У Кто мчится так поздно под вихрем ночным?
Это отец V с малюткой своим.
Мальчика он V рукой охватил,
Крепко прижал, V тепло приютил.
У У «Что все личиком жмешься, малютка, ко мне?»
У «Видишь, тятя, лесного царя в стороне?
У Лесного царя V в венке, с бородой?»
«Дитятко, это туман V седой...»

Здесь вдобавок применены анакрузы (отмечены слева). Леймы встречаются и в некоторых набросках Лермонтова:

На бурке под тенью чинары
Лежал V Ахмет Ибрагим,
И, руки скрестивши, татары
Стояли V молча пред ним.

Или:

Когда Мавр V пришел в наш родимый V дол,
Оскверняячи церкви порог,
Он без дальних V слов выгнал всех чернецов;
Одного только выгнать не мог.

Затем леймический стих исчезает из поля зрения русских поэтов, а редкие случаи его появления рассматриваются как трудно оправдываемая «вольность» или даже как не умение строить стих,— хотя, например, леймы применены в одном из лучших стихотворений Фета:

Измучен V жизнью, коварством надежды,
Когда им V в битве душой уступаю ...

Только в XX веке начинается подлинный расцвет леймического стиха. Вот хороший образчик:

Были битвы, и пули V пели,
Через горы, в провалы, V в даль—
Оси пушечные V скрипели,
Мулы шли, и бряцала V сталь ...
От Сицилии V до Милана
Гарибальди прошел V и встал
Телом бронзового истукана
На обтесанный V пьедестал.

(Багрицкий.)

Достаточно вслушаться в этот отрывок, чтобы оценить его энергию и упругость даже по сравнению с опытом Сумарокова, не говоря уже о робких попытках Жуковского и Григорьева.

2. ЛЕЙМЫ В ТРЕХСЛОЖНЫХ РАЗМЕРАХ

Прежде всего для удобства сопоставлений и для единообразия схем мы в дальнейшем будем рассматривать все трехсложные размеры в анапестическом ключе, считая дактиль анапестом с двумя отброшенными слева безударными слогами, а амфибрахий — анапестом с одним отброшенным слева безударным слогом; чтобы избежать скобок, в схемах размеры будут обозначаться так:

дактиль — / ∪ ∪ — / ∪ ∪ — ...
амфибрахий ∪ — / ∪ ∪ — / ∪ ∪ — ...
анапест ∪ ∪ — / ∪ ∪ — / ∪ ∪ — ...

При таких обозначениях лейма, стоящая, например, перед вторым ударением в строке, будет во всех схемах занимать одно и то же место. Сверхсхемные ударения и окончания обозначаться в схемах не будут.

Лейма, стоящая после ударного слога (...—/V∪—...), будет называться мужскою; стоящая после одного безударного (...—/∪V—...), — женскою; лейма, стоящая после двух безударных слогов, неизбежно оказывается корневою (...—/∪∪V/...); лейма, стоящая после трех безударных слогов, что бывает, если предыдущая стопа замещена трибрахией, называется трибрахическою (...—/∪∪∪/V—...); лейма, стоящая после четырех безударных слогов, называется гипертрибрахическою (...—/∪∪∪∪/V—...).

Леймы в трехстопнике. Отметим сначала, что в леймическом трехстопнике вовсе не каждая строка должна иметь леймы: могут появляться и строки полносложные, обычные; они в свою очередь могут быть полноударными и трибрахизованными; трибрахий может стоять на второй стопе, а в дактиле и на первой. Таким образом, перед нами следующие виды леймических строк; почти все примеры взяты из стихов Суркова; специально составленные отмечены звездочкой (*).

А. Полноударные

(Д) Песня обходит ряды... — / ∪ ∪ — / ∪ ∪ —
(АМ) Кузнечик стрижет в тишине... ∪ — / ∪ ∪ — / ∪ ∪ —
(АН) Затравили меня, бирюка... ∪ ∪ — / ∪ ∪ — / ∪ ∪ —

Б. Трибрахизованные

(Д₁) Засеребрилась давно... ∪ / ∪ ∪ — / ∪ ∪ —
(Д₂) Лучшие из сыновей... — / ∪ ∪ ∪ / ∪ ∪ —
(АМ) Нетронутая тишина... ∪ — / ∪ ∪ ∪ / ∪ ∪ —
(АН) Эти радостные города... ∪ ∪ — / ∪ ∪ ∪ / ∪ ∪ —

Далее идут строки с одною леймой

В. Во второй стопе (в анапестическом ключе)

а) мужские

(Д) Конь V качает в седле... — / V ∪ — / ∪ ∪ —
(АМ) Шестой V остался стоять... ∪ — / V ∪ — / ∪ ∪ —
(АН) За крыльцом V трещит стрекоза... ∪ ∪ — / V ∪ — / ∪ ∪ —

б) женские

(Д) Утром V были в бою... — / ∪ V — / ∪ ∪ —
(АМ) И сразу V стало свежо... ∪ — / ∪ V — / ∪ ∪ —
(АН) Мы железом V землю грызем... ∪ ∪ — / ∪ V — / ∪ ∪ —

Г. В третьей стопе (в анапестическом ключе)

а) мужские

- (Д) Значит, вперед V иди... —/○○—/V○—
 (АМ) Конвой подравнил V штыки... ○—/○○—/V○—
 (АН) Я ступил на родной V порог... ○○—/○○—/V○—

б) женские

- (Д) Пылью заносит V след... —/○○—/○V—
 (АМ) Зарос лопухами V двор... ○—/○○—/○V—
 (АН) Не затеплится блеклый V взгляд... ○○—/○○—/○V—

Далее идет форма с корневой леймой (только во второй стопе).

Д. Корневая лейма во второй стопе (в анапестическом ключе)

- (Д) Маленький V бугорок... —/○○V/○○—
 (АМ) Кремнёвые, V на подбор... ○—/○○V/○○—
 (АН) Ты не верила, V не ждала... ○○—/○○V/○○—

Затем имеются — довольно редкие — формы с леймами при наличии трибрахия на второй стопе.

Е. Леймы при трибрахии на второй стопе (в анапестическом ключе)

а) мужские

- (Д) Как V при Семирамиде... —/V○○/○○—○
 (АМ) Глядишь V и пересидели... ○—/V○○/○○—○
 (АН) Ураган V не преодолеть.* ○○—/V○○/○○—

б) женские

- (Д) Горы V перевалив... —/○V○/○○—
 (АМ) Вернулся V большевиком... ○—/○V○/○○—
 (АН) На попутном V грузовике... ○○—/○V○/○○—

в) трибрахические

- (Д) Розовая V заря.* —/○○○/V○—
 (АМ) Под выстрелами V в упор... ○—/○○○/V○—
 (АН) Ближе, ласковее, V родней... ○○—/○○○/V○—

г) гипертрибрахические

- (Д) Плавающие V там.* —/○○○/○V—
 (АМ) Качающиеся V льды.* ○—/○○○/○V—
 (АН) Затуманившаяся V даль.* ○○—/○○○/○V—

Наконец идут формы, возможные лишь в дактиле, где трибрахий дан на первой стопе.

Ж. Леймы в дактиле с трибрахией на первой стопе

а) мужские:

На солончак V легли... ○/○○—/V○—

б) женские:

Артиллерийских V шей... ○/○○—/○V—

Последние две формы являются «двуликими»: взятые отдельно, они могли бы (без леймы) войти в Я³ с пиррихией на первой стопе.

Этим исчерпываются формы трехстопника полносложного и с одной леймой (формы с двумя леймами рассмотрим ниже).

Мы видим, что при любом начале строки (Д, АМ, АН) трехстопник может быть построен в 13 формах в зависимости от наличия или отсутствия леймы и от ее положения в строке. Значит, четверостишие дает 13⁴=28 561 возможную структуру. Иначе говоря, леймический трехстопник является чрезвычайно гибким и словоемким размером.

Вот несколько образцов:

1) с дактилическим началом:

Пуля поет в очерете.
 Конь V качает в седле...
 Знойный военный V ветер
 Пылью заносит V след.

Что ж, заноси! V Не жалко,
 Нет нам назад V пути.
 Смерть притаилась V в балке.
 Как V ее обойти?

(Сурков.)

2) с амфибрахическим началом:

И тот, и другой, V и третий
 С крапленых V шли козырей,
 Проставили всё V на свете
 И были V биты в игре.

А он по студеным V росам
 Летал со своим V полком,
 Пошел на войну V матросом,
 Вернулся V большевиком.

(Сурков.)

3) с анапестическим началом:

В чистом небе ни тучки V нет,
Над окопом горит V рябина.
— Отойди, господин V корнет!
Не отдам V тебе карабина.
Я три года его V носил
По Мазурам V да по Карпатам.
Раструсил я немало V сил
По полям V за вашего брата.

(Сурков.)

Весьма нередко в леймическом трехстопнике применяются анакрузы и антианакрузы, что еще расширяет его возможности; например:

Переглянулись V молча
И молча V стали к стене.

(Сурков.)

Или:

И На нас V ордой опьянелой
Рухните с темных становий —
И Оживить одряхлевшее тело
И Волной V пылающей крови.

(Брюсов.)

Небезынтересно посмотреть на встречаемость тех или иных форм леймического трехстопника. Вот несколько цифр. Если оставить в стороне редко встречающиеся формы с трибрахиями, а также полносложные строки, то мы находим такие показатели (первый ряд цифр взят по стихам поэтов начала XX века — 910 строк; второй по стихам Суркова — 916 строк):

Леймы во 2-ой стопе		Леймы в 3-ей стопе		Леймы корневые	
мужские	женские	мужские	женские		
1) 212	185	273	203	37	910
2) 156	190	300	214	56	916

Расхождение цифр, как видим, незначительно. У Суркова большее количество корневых лейм и снижение мужских лейм на второй стопе (что объясняется наличием в его стихах многих вещей, написанных леймическим дактилем, где такая лейма встречается по языковым условиям реже). Отсюда напрашивается вывод об единой природе леймического стиха у поэтов различных периодов развития русской поэзии.

Если суммировать показатели по леймам второй и третьей стопы, то мы получим соответственно 743 случая и 990, то есть 43% и 57%; лейма чаще возникает в конце строки. Если суммировать показатели по мужским и женским леймам, то получаются цифры 941 для первых и 792 для вторых, то есть 54% и 46%; леймы чаще бывают мужскими. Но если эти показатели взять отдельно по стопам, то для второй стопы окажется 49% мужских лейм и 51% женских (то есть, практически, поровну), а для третьей стопы 58% для мужских лейм и 42% для женских. Объясняется ли это тяготение мужских лейм к концу строки природой стиха или языковыми условиями, пока сказать трудно.

Двойные леймы в трехстопнике. Двойная лейма, очевидно, может стоять либо во второй стопе, либо в третьей, либо, дважды, в обеих. Затем она может объединять простую лейму и корневую (V V), либо корневую и простую (V V); в первом случае она, очевидно, стоит на второй стопе (на первой и третьей такая структура невозможна) во втором случае — на последнем слоге второй стопы и на первом слоге третьей. Наличие двойной леймы на данной стопе не препятствует появлению простой леймы на другой стопе. Иногда двойная лейма в третьей стопе следует за трибрахией во второй.

Вот четверостишие, где двойная лейма попеременно стоит на второй и третьей стопе:

И Пойдем V V в горы с тобой, V — / V V — / V V —
Хлеба кусок V V взяв, — / V V — / V V —
И там V V ключ голубой V — / V V — / V V —
И Сверкнет среди густых V V трав. V — / V V — / V V —

Вот строки, где двойная лейма стоит все время на третьей стопе:

Грозовая пришла V V ночь, V V — / V V — / V V —
Растянули грома V V цепь, V V — / V V — / V V —
И уходим с тобой V V прочь: V V — / V V — / V V —
Призывает бродяг V V степь. V V — / V V — / V V —

Вот строки с двумя двойными леймами:

Дней V V бык V V пег, — / V V — / V V —
Медленна лет V арба. — / V V — / V V —
Наш V V бог V V бег, — / V V — / V V —
Сердце V наш барабан. — / V V — / V V —

(Маяковский)

Здесь в нечетных строках по две двойных леймы; в четных по одной простой — на третьей и на второй стопе.

Если в двойной лейме объединены простая и корневая или наоборот, то перед нами схемы: $\cup\cup - / \cup V \acute{V} / \cup\cup -$ и $\cup\cup - / \cup\cup \acute{V} / V \cup -$. Вот образцы (нечетные строки — четырехстопные, и все стихотворение сделано в амфибрахическом ключе):

- 1) А черный Париж запекает V вновь,
Предмесье встает, V встает,
И знамя, пылающее, V как кровь,
Возносит V $\acute{V}$ санкюлот. $\cup - / \cup V \acute{V} / \cup\cup -$
(Багрицкий.)
- 2) Расщеплен приклад, и разбит V лафет,
Зазубрились $\acute{V}$ тесаки,
По трупам проводит V $\acute{V}$ Галифе
Версальские $\acute{V}$ V полки. $\cup - / \cup\cup \acute{V} / V \cup -$
(Багрицкий.)

Интересующие нас строки заканчивают оба четверостишия (во втором четверостишии третья строка, четырехстопная, также имеет простую и корневую леймы рядом).

Однако если взять эти строки отдельно, вне ритмоконтекста, то они без лейм прозвучат просто Я³ с пиррихией на второй стопе («Возносит санкюлот», «Версальские полки» $\cup - / \cup\cup / \cup -$). Накопление таких двуликих строк дает возможность переходить в другой размер. Если строки с такими леймами сделать в анапесте, то получится конструкция:

У тебя V заботы другие,
У тебя V другая жена,
И глядит мне в глаза V сухие
Петербургская $\acute{V}$ V весна. $\cup\cup - / \cup\cup \acute{V} / V \cup -$
(Ахматова.)

Здесь последняя строка, взятая отдельно, может прозвучать X⁴ с пиррихиями на первой и третьей стопах («Петербургская весна» $\cup\cup / - \cup / \cup\cup / -$).

Такая же двуликость получается и при двойной лейме после трибрахия:

Крепче, конское, бей, V копыто,
Отчеканивая V V шаг! $\cup\cup - / \cup\cup\cup / V V -$
(Багрицкий.)

Если же строка сделана в дактиле, то аналогичный строй (корневая плюс простая леймы) приводит к X³ с пиррихией на второй стопе; например:

Что оставалось V делать?
Крючок V все глубже впивался
А рыба V на перемете
Билась V $\acute{V}$ под водой. $- / \cup V \acute{V} / \cup\cup -$
(Багрицкий.)

Если последнюю строку перестроить так: «Дергалась $\acute{V}V$ в воде», переместив леймы, то она также может прозвучать X³ с тем же пиррихией («Билась под водой», «Дергалась в воде» $- \cup / \cup\cup / -$).

Несмежные леймы в трехстопнике. В строке могут находиться д в е простые леймы, несмежные, то есть не составляющие двойную лейму. Стоять они могут, очевидно, во второй и в третьей стопе и быть каждая либо мужской, либо женской. Всего, таким образом, мы получаем четыре возможные структуры: ММ, МЖ, ЖМ, ЖЖ. Вот одна из них (ЖМ), сделанная в амфибрахии:

Судно летело как птица,
Взрывало бушпритом V волны,
И паруса V гудели,
И тяжкий V руль V скрипел. $\cup - / \cup V - / V \cup -$
(Багрицкий.)

Здесь в последней строке две несмежные леймы, и она, взятая отдельно, может прозвучать полноударным Я³ («И тяжкий руль скрипел» $\cup - / \cup - / \cup -$). Если бы строка была сделана в дактиле, то отдельно она звучала бы полноударным X³ («Тяжкий руль скрипел» $- \cup / - \cup / -$). Сделанная в анапесте, она прозвучала бы X⁴ с пиррихией на первой стопе («И тяжелый руль скрипел» $\cup\cup / - \cup / - \cup / -$). Соответственно звучат и прочие три структуры (ММ, МЖ, ЖЖ). Таким образом, двухлеймические строки также могут служить «мостком» для перехода к хорею и ямбу.

Изредка в строке встречается двойная лейма и несмежная с нею простая или наоборот. Вот пример первого:

О его V V ложке V длинной... $\cup\cup - / V V - / \cup V - \cup$
(Багрицкий.)

Пример второго:

Человек V пошел V V спать. $\cup\cup - / V \cup - / V V -$

Но если в строке имеется корневая лейма, которая может находиться лишь во второй стопе, то простой н е с м е ж-

но и лейме негде стоять. Схемы могли бы быть лишь такими:

$\cup\cup - / \cup\cup \dot{V} / \cup\cup -$ и $\cup\cup - / \cup\cup \dot{V} / \cup\cup -$,

но в обоих случаях между леймами повисает один безударный слог (пятый в первой схеме и седьмой во второй), который сам по себе, между словоразделами, существовать не может.

Леймы в четырехстопнике. Число возможных структур леймического четырехстопника, независимо от «ключа» (дактиль, амфибрахий или анапест) и окончаний, но с учетом типа леймы (М, Ж и др.) доходит до 185. Чтобы разобраться в этом множестве и получать легко обозримые схемы, применим другую систему нотаций. Основной принцип: каждая стопа обозначается лишь одним знаком. Полносложная стопа обозначается крестиком; таким образом, четырехстопник нелеймический обозначается $++++$ (при этом первая стопа может и не иметь одного безударного слога — амфибрахический «ключ», или двух — «дактилический»; эти моменты не отмечаются). Стопа, имеющая лейму, отмечается не крестиком, а буквой, соответствующей названию леймы: простая — п, двойная — д, корневая — к; таким образом, схема $+p++$ означает четырехстопник, где во второй и четвертой стопе имеются простые леймы (женские или мужские — безразлично); если двойная лейма состоит из простой и корневой, то соответственная стопа обозначается буквой «к» со звездочкой: $\dot{k}$; если же двойная лейма состоит из корневой и простой, то, поскольку простая лейма стоит уже в следующей стопе, корневая лейма обозначается своей буквой (к), а простая — своей (п); так, схема $+ \dot{k} ++$ означает, что во второй стопе стоят простая и корневая, леймы ($\cup\cup - / \cup\cup \dot{V} / \cup\cup - / \cup\cup -$), а схема $+kp++$ означает, что на второй стопе стоит корневая лейма, а на третьей — смежная с корневою простая ($\cup\cup - / \cup\cup \dot{V} / \cup\cup - / \cup\cup -$). Если та или иная стопа четырехстопника замещена трибрахией, то вместо крестика ставится знак $\cup$. Таким образом, схема $++\cup+$ означает, что на третьей стопе стоит трибрахий. Если в трибрахической стопе имеется простая или двойная лейма, то стопа обозначается соответственным инициалом (п или д) с дужкой; так, схема $+ \dot{p} ++$ означает, что во второй стопе имеется трибрахий и простая лейма ($\cup\cup - / \cup\cup \cup / \cup\cup - / \cup\cup -$ или $\cup\cup - / \cup\cup \dot{V} / \cup\cup - / \cup\cup -$).

Знак трибрахия ($\cup$), стоящий на месте первой стопы, означает дактилическую строчку, где первый слог безударный.

Приводимые примеры, за исключением лишь немногих «искусственных», взяты из стихов Асеева, Багрицкого, Маяковского, Суркова и Тихонова и будут обозначаться соответственными инициалами.

Четырехстопник встречается:

I. Полноударный $(++++)$

- (Д) В дряхлую спину хохочут и ржут... (М)
 (АМ) И сразу запел вдохновенный протак... (М)
 (АН) Миллионом кровинок устелется след... (М).

II. Трибрахизованный

а) на второй стопе $(+\cup++)$

- (Д) Вздрагивал, околева, закат... (М)
 (АМ) Кидается за отраженьем звезды... (Б)
 (АН) Поворачивая голубые штыки.

б) на третьей стопе $(++\cup+)$

- (Д) Долю сиротскую озолочу... (С)
 (АМ) Колючая проволока высока... (С)
 (АН) Вперебежку, вприпрыжку и по перекрытым... (Т)

в) на второй и третьей стопе $(+\cup\cup+)$

- (Д) Свертывающиеся паруса.
 (АМ) Не складывающуюся пополам... (А)
 (АН) Попытавшаяся наэлектризовать.

г) с неполным трибрахией на первой стопе $(\cup++++)$

- (Д) Невероятно себя нарядив... (М)

д) то же плюс трибрахий на третьей стопе $(\cup++\cup+)$

- (Д) Мобилизованные мужики... (С).

Возможны, но не встречаются сходные с последними двумя построения в амфибрахии и в анапесте; например: «Велосипедист прокатил второпях», «Революционер никогда не бежит» или «И не забывающиеся черты», «Империалистические грабежи». Для них нужны слова с очень удаленным от начала ударением, встречающиеся редко, а кроме того, полуударение, в дактиле естественно лежащее на первом слоге («невероятно...»), приходится передвигать на второй или на третий слог («велссипедист...», «революционер...»),

чтобы не смялся размер, то есть произносить искусственно. Оба эти фактора препятствуют появлению таких вариаций.

Далее идут строки с леймами. Для упрощения мы не будем делать различия между мужскими и женскими леймами, отмечая лишь позицию леймы в той или иной стопе.

III. С одной простой леймой

а) на второй стопе (+п++)

(Д) Гвозди б V делать из этих людей... (Т)

(АМ) Я знаю— V гвоздь у меня в сапоге... (М)

(АН) Темнота V зажмет человека в тиски... (Т)

б) на третьей стопе (++++п)

(Д) Значит,— опять, V темно и понуро... (М)

(АМ) И новым рожденным V дай обрасти... (М)

(АН) «Хорошо» прошумел V ему паровоз... (Т)

в) на четвертой стопе (++++п)

(Д) Имя твое я боюсь V забыть... (М)

(АМ) Четыре копыта и пара V рук... (Т)

(АН) Никогда ничего не хочу V читать... (М).

IV. С двумя простыми леймами

а) на второй и третьей стопе (++++п)

(Д) Пуля V дура, V штык молодец... (С)

(АМ) И вот, V громадный, V горблюсь в окне... (М)

(АН) Без тебя V винтовкой V меньше одной... (Т)

б) на второй и четвертой стопе (++++п)

(Д) Ровным V звоном звенят V поля... (Т)

(АМ) Еще V спокойней лежать V в воде... (Т)

(АН) Как собака V бьющую руку V лижет... (М)

в) на третьей и четвертой стопе (++++пп)

(Д) Хлеб наш насущный V даждь нам V днесь... (М)

(АМ) Уже ничего V простить V нельзя... (М)

(АН) И вагон за вагоном V в ад V летят... (Т).

V. С тремя простыми леймами на второй, третьей и четвертой стопе (++++ппп)

(Д) День V настал, V ужасный V день.

(АМ) И только V мне V десятый V час... (Б)

(АН) Два шага— V прыжок, V и шаг V хромал... (Т).

Эти строки с тремя леймами дают восемь построений по типам лейм (МММ, ММЖ, МЖМ, ЖММ, ЖЖМ, ЖМЖ,

МЖЖ, ЖЖЖ) и вообще встречаются редко. Взятые отдельно, такие строки звучат Х⁴ (Д), Я⁴ (АМ) и Х⁵ (АН) и могут применяться для перехода в эти размеры.

VI. С одной двойной леймой

а) на второй стопе (++д++) (очень редко)

(АН) Загремел V V гром, налетела гроза.

б) на третьей стопе (++++д)

(Д) Оба в грязи, V V оба в крови... (С)

(АМ) И старший в ответ: V V «Есть, капитан»... (Т)

(АН) Пусть уходит в моря, V V в золото, в лак... (Т)

в) на четвертой стопе (++++д)

(АН) Пулемет задыхался, хрипел, V V бил... (Т).

Далее идут строки, где имеется одна двойная и одна простая лейма; эти структуры редки; их насчитывается шесть (без учета типа простой леймы: мужская или женская): для двойной леймы возможны три позиции — на второй, третьей или четвертой стопе; при любой из них простая лейма может иметь две позиции: на третьей или четвертой стопе, на второй или четвертой, на второй или третьей. Приводим лишь несколько примеров:

VII. С одной двойной леймой и с одной простой

а) двойная на третьей стопе, простая на второй (++дп++)

(АМ) Прочел, V о френч V V руки обер... (Т)

б) двойная на четвертой стопе, простая на второй (++++д)

(АМ) Я всё V согласен терпеть: V V петь... (Т)

в) двойная на четвертой стопе, простая на третьей (++++пд)

(Д) С якоря в восемь, V курс V V ост... (Т)

Затем идут строки с одной двойной и двумя простыми леймами; здесь, без учета типа простых (которые в каждом случае дают четыре комбинации: ММ, МЖ, ЖМ, ЖЖ), возможны три структуры: двойная лейма стоит на второй, третьей или четвертой стопе, а простые в каждом из этих случаев занимают две другие «свободные» стопы. Даем лишь два примера:

VIII. С одной двойной леймой и двумя простыми

а) двойная на третьей стопе, простая на второй и четвертой (+пдп)

(АМ) Но ты V со мной, V V ты — V сидишь... (Т)

(АН) У кого V жена, V V дети, V брат... (Т).

Далее возможны строки:

IX. С д в у м я д в о й н ы м и л е й м а м и

а) на второй и третьей стопе (+дд+)

(АН) Шестьдесят V V верст, V V семьдесят верст... (Т)

б) на второй и четвертой стопе (+д+д)

(АН) Комендант V V прост, и пакет V V прост... (Т)

в) на третьей и четвертой стопе (+ +дд)

(АН) Самолет уходил V V ввысь, V V в ночь.

Затем следуют очень редкие строки с двумя двойными и одной простой леймой; возможны три структуры (без учета типов простой): простая может стоять на второй, третьей и четвертой стопе; при каждой такой позиции обе двойных могут занимать две другие стопы. Дадим лишь один образец:

X. С д в у м я д в о й н ы м и л е й м а м и и о д н о й п р о с т о й

а) простая на третьей стопе, двойная на второй и четвертой (+ дпд)

(АН) За окном V V снег V покрыл V V все.

Затем возможны строки с тремя двойными леймами — на второй, третьей и четвертой стопе; такое строение нам не встретилось ни разу, хотя оно не менее осуществимо, чем хотя бы строй «IX». Пример:

XI. С т р е м я д в о й н ы м и л е й м а м и

на второй, третьей и четвертой стопе (+ддд)

(АН) За окном V V снег V V скрыл V V все.

Далее идут несравненно более распространенные структуры с корневой леймой — одиночной или осложненной простыми и двойными леймами в разных позициях. Корневая лейма, очевидно, может быть лишь одна в строке — на второй или на третьей стопе: на первой и четвертой стопах она невозможна, а если изобразить в схеме две корневых леймы на второй и третьей стопах ($\cup \cup / \cup \cup \acute{V} / \cup \cup \acute{V} / \cup \cup -$), то в третьей стопе повисают два отдельных безударных слога, что неосуществимо. Таким образом, существуют лишь такие структуры:

XII. С к о р н е в о й л е й м о й

а) на второй стопе (+к+ +)

(Д) Медленно $\acute{V}$ поднимает оно... (Б)

(АМ) Двужильная $\acute{V}$ да двухпольная Русь... (А)

(АН) Как вы смеее $\acute{V}$ называться поэтом... (М)

б) на третьей стопе (+ +к+)

(Д) Миру не выдумать $\acute{V}$ никогда... (Б)

(АМ) Откинуло времени $\acute{V}$ колесо... (А)

(АН) И по строю до крайнего $\acute{V}$ пулемета... (С)

XIII. С к о р н е в о й л е й м о ю и п р о с т о й, с н е ю н е с м е ж н о й

а) корневая на второй стопе, простая на четвертой (+к+п)

(Д) Прыгают $\acute{V}$ на волне V веселой... (Б)

(АМ) За неводом, $\acute{V}$ у зеленых V свай... (Б)

(АН) Миллионами $\acute{V}$ заводских V огней.

б) корневая на третьей стопе, простая на второй (+пк+)

(Д) Сеть V напряжится, $\acute{V}$ затрещит... (Б)

(АМ) И стало V холодно $\acute{V}$ у огня... (Т)

(АН) В пионерском V галстике, $\acute{V}$ на пути.... (Б).

Простая лейма, несмежная с корневою, в той же стопе, где и корневая, или в следующей невозможна, так как вновь возникает изолированный безударный слог ($V \cup \acute{V} /$ или $\acute{V} / \cup V$).

Далее идут строки:

XIV. С к о р н е в о й л е й м о й и д в о й н о й, с н е ю н е с м е ж н о й

а) корневая на второй стопе, двойная на четвертой (+к+д)

(АН) Затуманился $\acute{V}$ голубой V V Дон.

б) корневая на третьей стопе, двойная на второй (+дк+)

(АН) Корабли V V двинулись $\acute{V}$ напролом.

Корневая лейма с двойною, с нею смежной, в той же стопе или в следующей невозможны, так как подряд идут три леймы, то есть попросту выпадет стопа ($V V \acute{V} /$ или $\acute{V} / V V$); последняя конструкция неизбежна, если корневая лейма стоит на второй стопе, а двойная на третьей или корневая на третьей, а двойная на четвертой.

Но возможны и часто встречаются смежные корневая и простая ($\acute{V}/V$) или, наоборот, в одной стопе простая и корневая ($V\acute{V}$). Мы получаем структуры:

XV. С одной корневой леймой и простой, с нею смежной

а) корневая и простая на второй стопе ($+k^{*}++$)

(АМ) Там ядра $V\acute{V}$ апельсинов полны... (Б)

(АН) Загремели $V\acute{V}$ голосами леса.

б) корневая и простая на третьей стопе ($++k^{*}+$)

(Д) Небо согнулось $V\acute{V}$ как дуга... (Т)

(АМ) По трупам проводит $V\acute{V}$ Галифе... (Б)

в) корневая на второй стопе, простая на третьей ($+kp+$)

(Д) Тягостны $\acute{V}V$ и грóзны пути... (Б)

г) корневая на третьей стопе, простая на четвертой ($++kp$)

(АН) Неизвестные пьяницы $\acute{V}V$ в пивных... (Б)

При таком строе, если строка сделана в дактиле и первое ее слово односложное, то, взятая отдельно, она звучит $Я^4$ с пиррихием на третьей стопе и хориямбом в начале; например: «Так начинаются $\acute{V}V$ стихи» (Б).

При наличии смежных корневой и простой и наоборот возможно появление еще одной простой леймы, несмежной с этой парой; при этом, если корневая лейма стоит на второй стопе, то несмежная простая возможна на четвертой; если корневая — на третьей стопе, то несмежная простая может стоять на второй; другие позиции невозможны, так как либо получаются три леймы подряд (то есть выпадение стопы), либо возникает изолированный безударный слог. Все эти структуры, взятые отдельно, звучат $Х^4$ (сделанные в дактиле), $Я^4$ (сделанные в амфибрахий) или $Х^5$ (сделанные в анапесте). Даем лишь несколько образцов:

XVI. С корневой и простой смежными леймами и простой несмежной:

а) простая и корневая на второй стопе, простая на четвертой ($+k^{*}+p$)

(АМ) Но счастьем $V\acute{V}$ Гулливер V увенчан... (Т)

б) корневая на второй стопе, простая на третьей, простая на четвертой ($+kпп$)

(АМ) Что тяжестью $\acute{V}V$ погасших V звезд... (Б)

в) простая и корневая на третьей стопе, простая на второй ($+pk^{*}+$)

(АМ) Смотрел V на солнце $V\acute{V}$ над водой... (Т)

(АН) Но рули V заснули $V\acute{V}$ на лету... (Т)

г) простая на второй стопе, корневая на третьей, простая на четвертой ($+pkп$)

(Д) Рваным V облаком $\acute{V}V$ взвились.

Наконец, вместо простой несмежной леймы в указанных в разделе XVI позициях может стоять двойная лейма. На практике такие позиции не встречаются.

Леймы в трибрахизованном четырехстопнике. Далее идет ряд леймических структур в строках четырехстопника, где та или иная стопа или две стопы замещены трибрахией. Строки такие довольно редки, и мы, чтобы не усложнять изложения показом возможных, но не встречающихся структур, дадим лишь общие указания и отдельные примеры.

Напомним (см. выше, раздел «Трибрахизированный четырехстопник»), что трибрахий может стоять на второй стопе, на третьей, на второй и третьей (крайне редко). В неполном виде, в дактилическом «ключе», на первой или (тоже редко) на первой и третьей. Где бы ни стоял трибрахий, леймы могут находиться как в трибрахизованных стопах, так и в обычных; в последнем случае они могут иногда идти непосредственно перед трибрахией или после него.

Рассмотрим сначала леймы в трибрахизованных стопах. Они могут замещать первый слог трибрахия, или второй, или оба вместе (двойная лейма); третий слог, соответствующий ударному (в анапестическом «ключе»), леймой не может быть замещен, так как в этом случае лейма становится корневою и схема совпадает с одной из рассмотренных выше структур, начиная с раздела XII.

Возьмем строку с трибрахией на второй стопе; возможные леймы:

а) на его первом слоге

(АН) Жестоко V переволновались друзья.

б) на его втором слоге

(АМ) И звезды V над первобытной тишью... (Б)

В обоих случаях общая схема такова: ($+ \tilde{p} + + +$)

в) на его первом и втором слоге (двойная)

(АМ) Что сам VV не сознавал того... (Б)

Схема: (+д+).
 Возьмем строку с трибрахией на третьей стопе; возможны три аналогичные структуры с леймами:

а) на первом слоге

(Д) Кто, не борясь V и не состязаясь... (Т)

б) на втором слоге

(Л) Спереди, сзади V и по краям... (С)

(АМ) Оно опоздало V на полчаса... (Т)

(АН) Отчего и на глине, V и на алмазе... (Т)

В обоих случаях общая схема: (++п+)

в) на первом и втором слоге (двойная)

(Д) Сядь у руля V V и отправляйся... (Б)

При двойном трибрахиях, на второй и на третьей стопе, возможны шесть структур: лейма может стоять на первом, или на втором, или на первом-втором слогах первого трибрахия, или соответственно то же — во втором трибрахиях. Во всех этих случаях нужны многосложные слова, в строке же остается всего два ударения, на первой и четвертой стопах, и трудно осуществить леймы, особенно двойные, так, чтобы чувствовался четырехстопник; например: (+п+)
 «Наблюдать V и охарактеризовать», где приходится фактически поставить два искусственных ударения на втором слове: «охарактеризо^{*}вать», иначе никакого четырехстопника не получается, а выходит бесцезурный X⁶ с четырьмя пиррихиями. Наивыгоднейшая структура — с двойной леймой во втором трибрахиях: тогда конец первого слова и начало второго несут естественные полуударения; например: «Успевающие V V ученики» (+д+). В силу сказанного данные структуры не встречаются.

Если при неполном трибрахиях на первой стопе имеется трибрахий на третьей, то иногда встречаются леймы в этом последнем:

а) Со стариком V переговорил.

б) Не досыпая, V не долюбя... (Б)

В обоих случаях схема такова: (+п+).

в) Не унывай, V V не развлекайся... (Б).

Схема: (+д+).

Рассмотрим строки с леймами, идущими после трибрахия; здесь лейма может стоять на первом слоге следующей

стопы, или на ее втором слоге, или на первом-втором, или, наконец, быть корневою (что возможно лишь при трибрахиях на второй стопе). Приведем лишь несколько образцов:

В плотно захлестнутые V гужи... (Т)

И сердцем не сдержанная V слеза... (С)

В тайно расставленные V V сети... (Б).

Здесь трибрахий на третьей стопе; схемы (++п) и (++д).

Другие возможные структуры, где леймы ложатся на слоги, несмежные с трибрахической стопой; например: «Повез, V раскачиваясь на весу» (Т), мы не рассматриваем. Читателю будет полезно, просмотрев все вышеприведенные нетрибрахические структуры, расставить в них трибрахиях там, где это возможно, и построить соответственные примеры.

Динамизирующее значение лейм. Рассмотрим цельный отрывок леймического четырехстопника (он сделан в амфибрахическом «ключе», за отдельными исключениями, но мы будем проецировать его на анапестическую схему, считая первую стопу неполной, антианакрузированной):

Недаром учили: клади V на плечи,	+ + + п
За пазуху суй — V к себе V таща,	+ + п п
В за [*] кут V овечий, V в дом человеческий,	+ п п +
В капустную V благодать V борща.	+ к + п
И глядя на мир из дверей V амбара	+ + + п
Из пахнущих крысами недр V его,	+ + + п
Не отдавай V ни сора, ни пара,	с + п +
Ни камня, ни дерева — V ничего!	+ + к +
Что ж, служба на выручку! V Полустанки,	+ + к +
Пернатый фонарь да гудки V в ночи...	+ + + п
Как рыжих младенцев, несут V крестьянки	+ + + п
Прижатые к сердцу V V калачи.	+ + * +

(Багрицкий.)

Чтобы оценить динамизирующую роль лейм, сравним хотя бы последние четыре строки отрывка с их вариацией, где леймы устранены:

Что ж, служба на выручку! Есть полустанки,
 Пернатый фонарь да сигналы в ночи...
 Как рыжих младенцев, приносят крестьянки
 Прижатые к сердцу свои калачи.

Стих «выглажен» и стал несравненно менее энергичным и напористым. Отсюда не следует делать вывод, что полностью, «правильный», дактиль, амфибрахий или анапест «хуже» леймического; у этих размеров, как мы уже видели, есть свои способы быть энергичными и выразительными.

В рассмотренном отрывке из 16 леем 14 размещены во вторых половинах строк; та же картина (не везде столь резкая) и в дальнейших строках поэмы; то же, за редкими исключениями, и у других авторов. В этом «стихийно» проявляется стремление задать размер, трехсложное чередование, первую половиною строки, дать ей «разбег», чтобы тем рельефнее выделились дальнейшие леемы и чтобы ритмическое чувство увереннее подсказывало, где их ставить.

Так как леема есть безмолвное *н а п р я ж е н и е* и так как благодаря леемам соответственные стопы заполняются более короткими словами (леема, не забудем, есть пропуск слога), срывающимися с трамплина напряженного безмолвия, то в итоге концы строк являют большее сосредоточение энергии произнесения. Строки «пружинят».

Выразительное значение леем. Но леемы не только динамизируют стих в целом. Они подчеркивают и смысловой рельеф, выделяя то или иное слово; они, будучи паузами, являются и *в ы р а з и т е л ь н ы м и* паузами. Если с этой точки зрения рассмотреть каждую леему в приведенном отрывке, станет ясно, что все они выполняют роль «усилителя». Например: «Не отдавай ни сора, ни пара, ни камня, ни дерева — ничего»; «Не отдавай» — леема отделяет это слово от дальнейшего перечня и дает возможность на лишнюю долю секунды задержаться на нем, осмыслить его; дальше идет: «ни сора, ни пара, ни камня, ни дерева» — перечень начинается с предметов, ценности абсолютно лишенных; та же леема, предшествующая перечню, дает возможность подчеркнуть голосом первое же слово, углубляя тем характеристику буржуйчика, собственника («не отдавай даже сора!»); за перечнем возникает особо динамичная корневая леема, задержавшись на которой говорящий *о т ч е к а н и в а е т* обобщающее слово: «ничего!» То же самое — в заключительном двустии: «Как рыжих младенцев, несут ... — кто? — ...крестьянки»; сравнение с младенцами заставляет ожидать, что крестьянки несут что-либо особо ценное; это ожидание подкрепляется дальнейшими словами «прижатые к сердцу»; далее стоит двойная (простая плюс корневая) леема, и с убийственно-презрительной интонацией отчека-

нивается: «калачи!» Точно так же «работают» и другие леемы: «И глядя на мир из дверей...—чего?—...амбара»; поистине прекрасный пункт для созерцания мира! «В капустную...—что? свежесть? ароматичность?—...благодать...—чего?—...борща!» Противоречие высокого понятия «благодать» его кухонным соседям великолепно подчеркивается корневой паузой, стоящей перед ним, и следующей простой. И так далее.

Возьмем еще отрывок:

Белые бивни V бьют V V в ют.	⚡ ⚡ п д
В шумную пену бушприт V V врыт.	⚡ ⚡ + д
Вы говорите V «шторм — V V вздор»?	⚡ ⚡ п д
Некогда длить V V спор.	+ + д
Слишком угрюмо V выл V V вал...	⚡ ⚡ п д
Буйный у трюма V был V V бал...	⚡ ⚡ п д
Море на ключья V рвал V V шквал...	⚡ ⚡ п д
Как удержать V V фал?	⚡ ⚡ д

(Асгва.)

Здесь всюду на четвертой стопе двойные леемы (четвертая и восьмая строки и дальше каждая четвертая строка — трехстопные; мы их приравняем к четырехстопным по последнему ударению, «по спинке»); почти всюду слово, предшествующее двойной лееме, — односложное и отделено от предыдущего слова тоже леемой, простой. Леемы в этом отрывке выполняют в основном задачу создания «ритмического образа»: отделяемые леемами односложные слова (вдобавок, рифмующие по горизонтали: «бьют—ют», или по вертикали: «выл вал/ был бал») помогают создать впечатление повторных ударов волн в борта корабля или впечатление удара волны в борт и немедленного ее переплеска на палубу.

Однако, опираясь на этот пример, неверно было бы думать, что всякая двойная леема или последовательность их непременно дают впечатление «удара», как в данном отрывке. Впечатление прежде всего определяется *с м ы с л о м* слов, заполняющих строки, общей картиной, создающейся на базе этого смысла. Так, например, приводившаяся выше строка «Комендант V V прост, и пакет V V прост» (Т) никакого впечатления «повторных ударов» или чего-либо подобного не дает, несмотря на две двойные леемы, а сходная (не тождественная) строка из того же стихотворения «Шестьдесят V V верст, V V семьдесят верст» передает ощущение стремительной езды, поскольку перед нею говорится о поезде, мчащемся «Колесо к колесу, колесо к колесу».

Рассмотрим еще отрывок.

Отметим предварительно одно явление, о котором раньше говорилось вскользь: четырехстопник вообще делится своим вторым словоразделом на два полустишия; если этот словораздел строго выдерживается после определенного слога, то приобретает характер большой цезуры; при наличии большой цезуры левое полустишие может усекается или наращиваться, а правое приобретать анакрузу; например: «Нависли гирляндами/облака просветленные» (*Бальмонт*); здесь левое полустишие, амфибрахий, наращено на один слог, а правое стало анапестом, то есть приобрело анакрузу. В леймическом четырехстопнике, и без постоянной цезуры иногда появляются такие слог и лишки слева или справа от второго словораздела, например: «А конь V ударил, закусил V мундштук» (Т); здесь слог «за-» является анакрузой правого полустишия. В тексте такие слоги мы будем отмечать звездочкой над соответственным гласным, а в схемах пока отражать их не будем вовсе.

Спокойно V трубку докурил до конца,	+ п + + *
Спокойно улыбку V стер V с лица.	+ + п п
«Команда, во фронт! Офицеры, вперед!»	+ + + +
Сухими шагами командир V идет.	+ + + п *
И слова V равняются в полный V рост:	+ п + п
«С якоря в восемь. V Курс VV ост.	+ + п д
У кого V жена, VV дети, V брат, —	+ п д п
Пишите, V мы не придем V назад,	+ п + п
Зато будет знатный VV кегельбан.	+ + к + *
И старший в ответ: VV «Есть, капитан».	+ + д +

(Тихонов.)

Здесь большинство лейм, помимо простой динамизации стиха, помогает ощутить отрывистость и лаконичность военной команды и вообще краткость и деловитость военной речи. Двойные леймы оттеняют особо важные слова: «Курс VV ост», — вгоняется в сознание всех обязательное направление; «жена, VV дети», — подчеркивается самое дорогое; «VV Есть, капитан», — отчеканивается бестрепетный отклик на приказ, бесповоротное решение. Простая и корневая смежные леймы в предпоследней строке, как пауза, резко оттеняют неожиданный и иронический образ: сравнение боя, где, по Пушкину, «катятся ядра», — с кегельбаном.

Обратимые строки в леймическом стихе. Выше мы не раз обращали внимание читателя на двуликую природу некоторых леймических структур, звучащих — вне контекста размера — как хорей или ямб (в той или иной их вариации). Эта особенность, как мы говорили, дает возможность перехода от леймического стиха к двухсложным размерам.

Рассмотрим несколько образцов. Сначала в трехстопнике.

Когда же, кончив работу,	+ п +
Джимми на дне улегся,	+ п +
Позавтракал и трубку	+ к +
Спокойно закурил, —	+ к + *
С востока поднялся ветер,	+ + п
И море закипело,	+ к + *
И хлопья белой пены	+ п п
Метнулись над водой.	+ к + *

(Багрицкий.)

Схемы даны, конечно, в анапестическом «ключе». Последние две строки первого четверостишия и последние три второго звучат Я³, если не постараться осуществить леймы; при накоплении таких строк, как в данном примере, инерция трехсложного чередования слабеет, и размер легко переливается в двухсложник, в данном случае — в ямб. Приведенный отрывок легко мог бы продолжаться трехстопным ямбом.

Возьмем четырехстопник:

Но вертятся вдруг каблучки. Жесток	+ + + п
Их стук тупой: тул-н! тул-т!	+ п п п
И желтой пеной горит платок,	+ п + п
И синим огнем пылит жилет...	+ + п п

(Тихонов.)

Здесь вторая строка, с тремя леймами, звучит Я⁴: «Их стук тупой: тул-н! тул-т!»; первая половина третьей строки также дает ямбическое движение: «И желтой пеной...»; вторая ее половина — то же: «...горит платок»; вторая половина последней строки — то же: «...пылит жилет». Это накопление ямбических «рывков» дает поэту возможность перейти в следующих строках к чистому ямбу:

Рябины ветви, как рога,
Летят на них, и сразу
В глазах косых — Алтай, снега...

Вот здесь начинались истории нашей страницы.
 День короток, сер. V А ночь бесконечно долга.
 Пылают костры от Карельских озер до границы.
 Потоки шумят, V и ропщет под ветром тайга.
 (Сурков.)

В этом примере и в подобных отмеченный пропуск слога, возможно, и не лейма вовсе (то есть не динамическая пауза), а просто антианаक्रуза второго полустушия, тем более что автор печатает каждый из приведенных стихов в две строчки и правые полустушия второй и четвертой строк являются «отдельными строчками».

У Маяковского леймический пятистопник нередко вкрапливается в последовательность строк другого строя, не становясь, однако, размером цельного стихотворения или значительного отрывка.

Строиться леймический пятистопник может весьма большим количеством способов, и перечислять их все или хотя бы главные здесь бесполезно. Читатель, который пожелал бы разработать этот размер, сможет сам построить нужные схемы, опираясь на систематику структур четырехстопника.

Приведем несколько образцов — все из Маяковского; схем давать не будем, отмечая леймы лишь в тексте.

С одной леймой:

Я сам. V Глаза наслезенные бочками выкачу...
 Тело твоё V я буду беречь и любить...
 Всех пешеходов V морда дождя обсосала...

То же в трибрахизованных строках, перед тем слогом трибрахия, где должно было бы стоять схемное ударение или после:

Это взвело на голгофы V *аудиторий...
 Думалось: в хорах архангелова V хорала...

С двумя леймами:

Мария, V видишь— V я уже начал сутулиться...
 А во рту V умерших V слов разлагаются трупики...
 Смотрите, V как развлекаюсь V я — площадной...
 Ведь для себя V не важно и то, V что бронзовый...
 Мария! Поэт V сонеты поет V Тиане...

То же в трибрахизованных строках:

Хотите, V буду V безукоризненно нежный...
 Тысячу раз V опляшет V Иродиадою...

С простой и корневой леймами:

И когда, V приход его V мятежом оглашая...
 Может быть, V нарочно я V в человеческом месиве...
 Мы, каторжане V города V лепрозория...

Из этих образцов видно, насколько гибок и выразителен леймический пятистопник.

Леймы в шестистопнике. Леймический шестистопник гораздо более распространен. В современной поэзии он встречается в виде удвоенного трехстопника, с устойчивой цезурой между ударениями третьей и четвертой стопы. В классике он широко применялся в виде гекзаметра и пентаметра, о которых уже говорилось в разделе «Шестистопный дактиль».

Являясь удвоенным трехстопником, леймический шестистопник для левого и правого полустуший может располагать всеми структурами трехстопника; сверх того в нем имеются некоторые иные «затрудненные» ходы, несвойственные трехстопнику, преодолеваемые более мощной инерцией длинных шестистопных строк. Строиться шестистопник может также в любом «ключе» (дактилическом, амфибрахическом, анапестическом), упорядоченно или свободно. Схемы, конечно, — в анапестическом «ключе».

Вот шестистопник с дактилическим зачином:

Из лепестков V цветущих / розово-белых V яблонь
 Чай подала на подносе / девочка весен восьми:
 Шли на посев V крестьяне. / Бегало солнце по граблям.
 Псу указав V на галку, / баба сказала: «Возьми!»

(Северянин.)

Оба полустушия сделаны в дактиле; таким образом, цезуре сопутствует выпадение одного слога, которое, однако, нельзя рассматривать как лейму: попросту (если считать в дактилической схеме) левое полустушие на слог усечено. Отрывок в отношении лейм довольно беден: с двумя леймами только одна строка, из четырех правых полустуший три — без лейм.

Вот тот же размер с амфибрахическим зачином:

На ваших эффектных V нервах / звучали всю ночь V сонаты,
 А вы возлежали V в башне / на ландышевом V ковре...
 Трещала, палила V буря, / и якорные V канаты,
 Как будто титаны — V струны / озвучили весь V корвет.

(Северянин.)

Здесь цезура уже не сопряжена с выпуском слога. Леймы в каждом полустиии; в левом все они стоят на тех же слогах и все женские; в правом — также занимают одно и то же место, но две — мужские, а две идут после условно-ударного слога трибрахия. В этом отрывке стих более богат и упруг, чем в предыдущем, но леймы размещены однообразно.

Вот шестистопник с анапестическим и амфибрахическим зачином:

Режиссер V был тверд, V но вежлив, / Петровский сутул V и
мрачен.

Режиссер, V откинувшись в кресле, / разглядывал кисти V рук.
«Конечно, товарищ, ежели... / Но мы V не можем иначе.

Я буду зарезан, V если / провалится главный V трюк».

(Панов.)

Здесь также цезура не сопровождается выбросом слога; более того, в третьей строке она позволяет освоить лишний слог, наращение левого полустииия («ежели»). Расстановка лейм более разнообразна, чем в северянинских образцах; в левом полустииии первой строки две леймы, и оно, взятое отдельно, могло бы прозвучать X⁴. Отметим попутно, что в этом отрывке идет дредцезурная рифма («вежлив—ежели», «кресле—если»).

Рассмотрим более обширный отрывок:

- 1) Сейчас в Повенце, V в дощатом / музейчике V Белморстроя,
- 2) Висит небольшая картина: / VV голубые снега,
- 3) До самого V горизонта / V все V под снежной корою,
- 4) Два крохотных V человечка / V в валеных V сапогах.
- 5) С этого V начинали, / V с кадрами было V туго —
- 6) Пять V десятков чекистов / на тыщи квадратных V верст.
- 7) Они поделили V вёрсты, / пожали V руки друг другу,
- 8) И поезд V их на участки / V по одному V развез.

(Симонов.)

Здесь в пятой и шестой строках зачин дактилический, в прочих, как и в большинстве строк поэмы («Павел Черный»), — амфибрахический; в некоторых дальнейших — анапестический; например: «Говорят, что у маминой юбки / V самое теплое место». Независимо от зачина во всех строках дана женская цезура, четко членящая строки на полустииия. Правые полустииия также имеют дактилический зачин (в строках третьей, четвертой, пятой, восьмой),

отмечаемый послецезурною леймою; амфибрахический (в прочих строках, кроме второй); в дальнейших строках иногда — анапестический; например: «Каэры — те спят V и видят/министёрские V кабинеты», что, при женской цезуре, дает анакрузу правого полустииия. В восьмой строке дактилический зачин правого полустииия идет при безударном первом слоге («по одному́): «неполный трибрахий» анапестической схемы.

Правое полустииие второй строки: «голубые снега» (и таких полустииий в поэме много) само по себе является двухстопным анапестом; поскольку левое полустииие — трехстопник, то в целом как будто получается пятистопник. На самом деле не так: это полустииие начинается с двух лейм, простой и корневой, которыми и восполняется счет стоп. Такой строй в обыкновенном леймическом трехстопнике не встречается, так как сбивает размер на двухстопник; в длинном же шестистопнике, как полустииие, он преодолевается общей инерцией.

Иногда (значительно реже) такой строй встречается и в левом полустииии; например:

Они выходили, V ёжась, / V словно влезая V в воду,
VV Соблюдая молчанье / V в этот V важный момент.

Редкое появление такого строя в левом полустииии (на первые 500 строк поэмы — двенадцать случаев против тридцати семи в правом полустииии, причем всего три случая на первой строке четверостишия) свидетельствует о затрудненности этой структуры, о том, что на ней «можно сбиться» с размера. Впрочем, эта структура осваивается не всегда при помощи корневой леймы в начале; иные чтецы предпочитают подчеркнуть полуударение первого слога и растянуть этот слог или даже «отбить» его простой леймой от следующего слога: «Соблюдая молчанье» или «Со-V-блюдая молчанье». Возможно, что так же следует произнести правое полустииие первой строки приведенного отрывка. Там слова «в музейчике Белморстроя» мы размежевали корневой леймой, но вполне допустимо (и, может быть, более естественно) произнести их так: «в музейчике Бёл-V-морстроя».

Двойная лейма в данной поэме встречается редко; вот образчик, с редким для амфибрахического зачина неполным трибрахией в начале второго полустииия:

Оба врага V сажались / за очередной VV тур.

Корневые леймы встречаются с обычной для трехстопника частотой; иногда в обоих полустишиях, как в четвертой строке приведенного отрывка: «Два крохотных $\dot{V}$ человечка/ $\dot{V}$ в валеных $\dot{V}$ сапогах».

Любопытно звучит единственная на всю поэму строка, где в правом полустишии идут два трибрахия подряд (первый неполный):

○○○○○○
Их $\dot{V}$ еще не успели / $\dot{V}$ переобмундировать.

В целом стих поэмы звучит подвижно, гибко и очень свободно, осваивая почти любые слогосочетания.

Выше, при разборе леймического трехстопника, мы видели, что многие его структуры являются обратимыми и могут осваиваться как ямб или как хорей. Накопление таких структур в шестистопнике дает возможность переводить и его в двухсложные размеры, целиком или по полустишиям. Например:

Квартирка-скворешня в высоком доме узком,
Поставленном под ветер на выступе холма;
Сиреневый булыжник поблескивает по спускам,
И белый крем акаций окатывает домá.
А поглядеть снаружи на узенькие стекла, —
Небо в них потемнело, море застыло блекло,
Мир отразился грустно, будто от слез намокла
Стареньких занавесок лохматая бахрома.
(Шенгели.)

Здесь вторая и пятая строки звучат как $\dot{Y}^6$ с наращенным на слог левым полустишием; правое полустишие первой строки и левые полустишия третьей и четвертой строк звучат $\dot{Y}^3$. В отрывке осуществлен с п л а в шестистопного леймического стиха с женской цезурой и $\dot{Y}^6$ с наращенным левым полустишием. После пятой строки стихотворение можно было бы с полной свободой продолжать таким ямбом, не возвращаясь к леймическому стиху.

Таким образом, леймический шестистопник с устойчивой цезурой предоставляет поэту широкие возможности и заслуживает пристального внимания.

Гекзаметр и пентаметр. Греко-латинский гекзаметр, в качестве имитации которого появился гекзаметр русский, представлял собою $\dot{D}^6$ с неполной последней стопой. Греко-латинский стих, как уже было указано, строился на чередовании долгих и кратких слогов (фактически — сложнее, но

здесь мы это освещать не будем). Единицею длительности считалась длительность краткого слога (называвшаяся у греков «χροнос протос», то есть «основное время», у римлян — «мóра», то есть «протяжение»); долгий слог приравнивался двум кратким; ударение не обязательно совпадало с долгою. Стопа дактиля — $\cup\cup$ состояла из одного долгого и двух кратких слогов, и ее длительность равнялась, следовательно, четырем морам (две моры давал долгий слог и по одной море каждый из двух кратких). Два кратких слога дактиля могли замещаться одним долгим, так что в стопе вместо трех слогов появлялось два, общей длительностью также в четыре моры: дактиль «стягивался» в спондей ——. Стопы спондея могли замещать любую стопу дактиля (кроме пятой; смысл этого запрета — в выравнивании трехсложного чередования долгот к концу строки; впрочем, это было лишь традицией, от которой нередко отступали). В строке могло быть и несколько спондеев, практически редко более трех.

Когда в русской поэзии встал вопрос о передаче античного гекзаметра — в переводах и в подражаниях, то его пытались разрешить двумя способами: одни считали, что достаточным приближением будет просто $\dot{D}^6$, усеченный на слог; другие полагали, что нужно вводить в дактиль спондеи. Но спондей (по-русски — два ударных слога подряд) плохо сочетался с русским дактилем, стих получался неповоротливый, тяжелый и трудно осуществимый в виду относительной редкости в русском языке односложных слов. Вот образец так построенного гекзаметра со спондеями на второй и четвертой стопе:

Пламенный день встал, солнце пошло жець бедную землю.

— $\cup\cup$ / — — / — $\cup\cup$ / — — / — $\cup\cup$ / — $\cup$ ($\cup$)

Пришли к выводу, что спондей лучше и легче будет имитироваться хореем. Иначе говоря, гекзаметр должен стать свободным сочетанием дактилических и хорейских стоп. Эта формула и легла в основу гекзаметра, которым Тредиаковский написал «Тилемахиду», Гнедич перевел «Илиаду», Жуковский — «Одиссею».

Размер стал называться «дактило-хорейческим» гекзаметром.

Фактически русский гекзаметр оказался леймическим шестистопным дактилем, где стопы «хорея» не что иное, как стопы дактиля с тою или иной леймой, где иногда возникают

двойные леймы, корневые леймы, а иногда стопы трибрахия, полносложные или с леймою тоже.

Число всех возможных структур гекзаметра очень велико, и приводить их все бесполезно. Мы укажем лишь основные и некоторые из «сложных».

Если брать структуры только с простыми леймами, то этих структур в гекзаметре 32, без учета позиций лейм в стопе (женская лейма или мужская), а с учетом этих позиций — 243 структуры. Так как по традиции пятая стопа «хореем» не замещается — хотя есть исключения, — то нам достаточно привести лишь шестнадцать основных структур. Будем обозначать крестиком (на этот раз) дактилическую стопу, а стопу с леймой для наглядности — знаком леймы. Последняя стопа усечена на слог. Примеры, за исключением немногих искусственных, взяты из стихов Дельвига, Жуковского, Пушкина, Тредиаковского и Фета и обозначаются инициалами.

Перед нами следующие структуры:

А) Полносложная ++++ +

Юношу, горько рыдая, резнивая дева бранила... (П)

Б) С одной леймой

а) V++++

Каждый V в меру свою напивайся. Беда не велика... (П)

б) +V++++

Злое дитя, V старик молодой, властелин добронравный... (П)

в) ++V++++

Грустен и весел вхожу V ваятель, в твою мастерскую... (П)

г) ++++V++

Главных жилища богов, ни вершин V дремучего Пинда... (Тр)

В) С двумя леймами

а) VV++++

Вся ж V земля V свою устилает поверхность цветами... (Тр)

б) V+V++++

Чистый V лоснится пол, V стеклянные чаши блистают... (П)

в) V++V++

Бегом V волны деля, из очей V ушел и сокрылся... (Тр)

г) +VV++++

Но небольшой V внизу V орешник, также кустарник... (Тр)

д) +V+V++

Он хохотал, V оскаливал зубы, V шаркал ногами... (Ж)

е) ++VV++

Здесь величась, шумит V и клен, V и ясень высокий... (Тр)

Г) С тремя леймами

а) VVV++++

Мня V себя V царем, V разверзла уста нечестивы... (Тр)

б) VV+V++

Я же V стар, V и силы мои, V конечно, иссякнут... (Ж)

в) V+VV++

С нами, V рад ли, не рад ли. V Вот V к чему я стремлюсь... (Ж)

г) +VVV++

Буде, когда V овец V заблудших V лев пожирает... (Тр)

Д) С четырьмя леймами

VVVV++

Мать V тоскует, V бродит, V кличет... V Нет ей ответа... (Ж)

Таковы шестнадцать основных структур.

Если желательно построить остальные шестнадцать с леймою на пятой стопе, достаточно взять приведенные образцы и снять в каждом между предпоследним и последним ударением один безударный слог; например, вместо «...ревнивая дева бранила» сказать «...ревнивая дева V кличет»; или вместо «...властелин добронравный» — «...властелин V могучий», и т. д.

Вот несколько строк с леймою на пятой стопе:

Жили они; предводил их в сражение Прófей V быстрый...

(Гнедич; перевод «Илиады».)

Но V спаси ты меня, проводи на корабль мой V черный...

(Там же.)

Так я под Троею сколько ночей проводил V бессонных...

(Там же.)

Постановка леймы на пятой стопе ничуть не «портит» стиха, и, вероятно, было бы здравым решением отказаться

от традиции, исходящей из совсем иных условий греческого стиха.

Надо учитывать, что любая из приведенных структур с леймой на первой стопе *внешне* выглядит вполне тождественно со строкой АН⁶, где в первой стопе амфимакар; однако в гекзаметре звучание таких структур совершенно иное. Возьмем строку «Ныне черный корабль на священное море испустим» и введем ее в анапест:

Побуревшие льды разошлись, расступились пред устьем,
И полуденный ветер овеивает весенним теплом;
Ныне черный корабль на священное море испустим...

Здесь ударение на слове «ныне» ощущается сверхсхемным, амфимакрическим, а ударение на слове «черный» — схемным.

Введем ту же строку в гекзаметр:

Тучи Кронийон сгустил, и под холодным дыханьем Борей
Ныне V черный корабль на священное море испустим...

Разница в звучании легко улавливается слухом.

Иногда (редко) в гекзаметре встречается двойная лейма, а также лейма корневая или простая и корневая смежные. Вот редкая строка, где на второй стопе имеется корневая лейма, на третьей двойная, а на четвертой трибрахий:

Юношу V и с лицом VV окровавленным Галéза... (Ф)
— V V / V V V / — V V / V V V / — V V / — V V

Вот строка со смежными простой и корневой леймами (и сверх того двумя простыми):

Будет V снова VV заниматься V. ярко денница... (Ж)

Слышно, что такой ход сбивает размер.

Трибрахии в строках гексаметра встречаются на всех стопах (кроме, конечно, последней). Вот образцы:

- 1-я. И водворяется в нем V почто V божественна сила... (Тр)
- 2-я. Дóлгая на раменáх V хламида, с висков диадима... (Тр)
- 3-я. Пламенный, мéдлящего и желáвшего большее молвить... (Ф)
- 4-я. Все V Молва разнеслá, V лишь лаомедóнтово войско... (Ф)
- 5-я. Дщерь несравненна царя V великого, а за собóю... (Тр)

Тот или иной слог трибрахизованной стопы иногда замещается леймою; например:

К тáнталовой V рекé и к бегущему яблоку вечно... (Тр)

Лейма, простая и двойная, может примыкать к трибрахизованной стопе; например:

Придут V снова V дни V весéнни V благоухáнны... (Ж)
Стíхлo, V и на водáх V коснеющих борются волны... (Ф)
При таковых V словах VV Илионéя потупил... (Ф)

Лейма, стоящая за трибрахизованной стопой, может быть, очевидно, либо корневою (— V V / V V V / V V V ...), либо корневою плюс простая (— V V / V V V / V V V ...); такая структура нам не встречалась, хотя вполне осуществима, неупотребительность ее объясняется редкостью слов с пятью безударными слогами после ударного; вот образец:

Сбрасывающая VV пожелтелые листья осина.

У некоторых поэтов нередко встречаются такие начала гекзаметрических строк:

Заси́яла, сквозя V на розовой паре Аврора... (Ф)
Послеза́втра ты это узнаешь, Бертольда, мой милый... (Ж)
Прези́ратель богов, V Мезенций, V рать ополчивши... (Ф).

Подобные строки сбиваются на АН⁵ и выравниваются в гекзаметр лишь путем нажима на первый слог и его растяжки: «За-а-сияла, сквозя...», «Пре-ези́ратель богов...», или же путем рассечения слова леймою: «ПóслеVзáвтра ты это узнаешь...» В этих случаях голосоведение приобретает искусственный характер, и такие ходы надо считать вольностью, трудно оправдываемой.

Сверхсхемные ударения встречаются в гекзаметре, как и в прочих размерах, и подчиняются тем же нормам.

В редких случаях сверхсхемное ударение возникает на последнем слоге строки и преодолевается интонацией, повышающейся на предпоследнем слоге, несущем схемное ударение; например:

Сам ты V знаешь: никто. V Из чьих ты корзинок плоды ел? (Д)
Дедушка, — с кроткой усмешкой сказала хозяйка, — ведь гóсть
наш... (Ж)

Таковы возможные структуры «настоящего» гексаметра.

В работе над гекзаметром обычно учитывают некоторые традиционные ограничения; например, избегают ставить словораздел после третьей стопы перед ударным слогом четвертой:

Быстро власы благовóнные / ввёрх поднялись у Кронида...

или:

Гневную душу обуздывая, / кротость любезная лучше...
(Гнедич; перевод «Илиады».)

При таком словоразделе, особенно если он совпадает с синтаксическим разделом, строка «распадается».

Так же неприятно звучит накопление дактилических словоразделов вообще:

Многие / метили / камнями, / многие / бросили / копья...
(Гнедич; перевод «Илиады».)

... Гибели, / многие / хитрости, / разные / способы / тщетно...
(Жуковский; перевод «Одиссеи».)

Такие строки звучат вяло.

Вот связный отрывок гекзаметра:

Так восклицал он, и вот Аквилонем взревевшая буря
Парус пред ним сорвала V и взвzdни V к звездам взметнула.
Сломаны весла, и кузов V заворотило, и волнам
Отдало борт, и над ним V взбугрилась гора водяная.
(Шенгели; перевод «Энеиды».)

Пентаметр в греко-латинском стихе имел схему:

— ∪ ∪ / — ∪ ∪ / — // — ∪ ∪ / — ∪ ∪ / —

то есть являлся удвоенным дактилическим трех-
стопником, усеченным на два слога: — ∪ ∪ / — ∪ ∪ / — (∪ ∪) // —
∪ ∪ / — ∪ ∪ / — (∪ ∪). Так как в нем четыре стопы были дактиличе-
скими и содержали по четыре моры, что в сумме давало шест-
надцать мор, а два долгих слога, остатки усеченных стоп,
содержали вместе тоже четыре моры, то общая длительность
строки составляла двадцать мор, то есть равнялась длитель-
ности пяти полных дактилических стоп, почему стих и
получил название пентаметра, «пятимерного».

Русская же копия этого стиха является фактически
мужским Д⁶ с постоянною двойною леймою в третьей стопе:

Резвая дева росла VV в хоре богинь-аонид... (П)

В античном пентаметре спондей допускался лишь в ле-
вом полустишии; следуя этой традиции, русский пента-
метр допускает «хореи», то есть леймизированные стопы
(помимо третьей), также только в первом полустишии:

Феб, V увидев ее, VV страстию к ней воспылал... (П)

Или:

Вскинулась тут V волна, VV берег песчаный обдав.

Однако это ограничение — лишь традиция; Пушкин
не всегда с нею считался; например:

Бодро оперся, другой VV поднял V меткую кость.

В обоих полустишиях на той или иной стопе, кроме
последней в строке, могут возникать трибрахии:

Неосторожной стопой VV будит Сатира в лесу... (Ф)

Ночи безмолвной полна, VV невозмутимая Смерть... (Ф)

Неувядаемые VV в Хроновом царстве венки... (Д)

Схема последней строки: ∪ ∪ ∪ / — ∪ ∪ / ∪ // — ∪ ∪ / — ∪ ∪ / —;
здесь трибрахий на первой стопе и (неполный) на третьей.
Возможны и такие строки:

В небе несущиеся VV стóнущие журавли.

Перелетáющие VV невдалекé журавли.

Пентаметр опять-таки в силу античной традиции не яв-
ляется самостоятельным размером, а встречается лишь
в соединении с гекзаметром.

Строка гекзаметра плюс строка пентаметра называется
элегическим двустишием (или дистихом). Элегическое двустишие могло повторяться неопре-
деленное число раз; например:

Эхо, бессонная нимфа, скиталась по берегу Пеня.

Феб, V увидев ее, / страстию к ней воспылал.

Нимфа V плод понесла V восторгов влюбленного бога;

Меж говорливых наяд, / мучась, она родила

Милую дочь. V Ее V прияла сама Мнемозина.

Резвая дева росла / в хоре богинь-аонид,

Матери чуткой подобна, послушна V памяти строгой,

Музам мила; на земле / Рифмой зовется она.

(Пушкин.)

Наряду с этим elegический дистих часто применяется
для краткого стихотворного изречения, состоящего иногда
только из одного двустишия; таков, например, отклик
Пушкина на сделанный Гнедичем перевод «Илиады»:

Слышу умолкнувший звук V божественной эллинской речи,

Старца великого тень / чую смущенной душой.

Появившись в русской поэзии как имитация античного
стиха, elegический дистих (помимо применения в перево-

дах) чаще всего является формой для соответственной тематики: для пересказа мифов, для тех или иных раздумий в манере древних поэтов и т. п. Однако эти тематические рамки совсем не обязательны.

Согласно традиции, элегические дистихи, как и гекзаметр, пишутся без рифм. Однако это отнюдь не является «правилом», и у нас немало рифмованных элегических дистихов. Вот образчик:

В ярых V горнах долин, упоенных V духом лаванды,
Темным V золотом смол / медленно плавится зной.
Нимбы V света, венцы и сияний V тяжких гирлянд
В зное плывут над землей.
(Волошин.)

Последняя строка здесь — «полупентаметр», одно полустишие.

Леймы в семистопнике. Рассмотрим леймический семистопник. Этот размер несет обязательную цезуру после четвертой стопы (в анапестической схеме) и является, таким образом, сочетанием четырехстопника и трехстопника со всеми вариациями, свойственными каждому из них.

Поэтому нет смысла приводить бесчисленные структуры семистопника, достаточно показать лишь несколько его образцов. Если взять любой леймический четырехстопник, чередующийся с трехстопником, что встречается часто, и «развернуть» две строки в одну, то получится семистопник; например:

Когда Мавр V пришел в наш родимый V дол, // оскверняячи цер-
кви порог,
Он без дальних V слов выгнал всех чернецов, // одного только
выгнать не мог.
(Лермонтов.)

Или

С военных полей не уплыл V туман, / не смолк пересвист V гранат;
Поверженный помнит еще V Седан / размеренный шаг V солдат.
(Багрицкий.)

Эти двустишия напечатаны в подлинном тексте как четверостишия и в то же время могут служить образцами семистопника, но со внутренними рифмами (на полустишиях у Багрицкого и на долях левых полустиший у Лермонтова: «пришел — дол», «слов — чернецов»).

Обычно же семистопник внутренних рифм не содержит и рифмуется попарно. Эта разреженная рифмовка делает

стих нетрудным, а его большая гибкость в отношении расстановки лейм придает ему особую подвижность.

Поэтому этот размер хорош для стихотворного рассказа, для сюжетной баллады, и ему нередко дают название «балладного семистопника», или «б а л л а д - н о г о с е п т е н а р и я». Обычно септенарий насыщен леймами, в силу чего приобретает «напористость» и стремительность. Вот образчик:

Он бежит VV час, он бежит VV два, / он бежит VV третий V час,
И солнце зашло, V и месяц взошел, / V и месяц опять V погас;
И винтовкой V кажется каждый сучок / и солдатом V каждый V
куст,
Но лес VV тих, небосклон VV чист, / VV а горизонт VV пуст.
(Познер.)

Здесь первая и третья строки имеют анапестический зачин, а вторая и четвертая — амфибрахический. Возможен, как вообще в леймическом стихе, и дактилический зачин:

Раз я смеялся над силой любви, / VV дважды — над смертным концом,
Трижды давал я V богу пинков, / VV чтобы прослыть храбрецом.
(Оношкович-Яцына; перевод из Киплинга.)

Выше неоднократно отмечалось, что некоторые структуры леймического стиха дают возможность переключать его в ямб и в хорей. В семистопнике, с его широкой «волной», такие переключения довольно часты, и в нем сплошь и рядом возникают ямбические (реже — хореические) полустишия и целые строки. Практически балладный септенарий часто является соединением леймического семистопника и Я⁷. Вот образчик (отмечать леймы не будем):

«Хоть с ложа вызван твой друг сюда,— / не скажет он ничего.
Ведь каждый на гонках бежит за себя, / а не двое за одного». И Томлинсон взглянул вокруг, / но выгрыш был небольшой,
Смеялись звезды в высоте / над голой его душой,
А буря мировых пространств / его бичами жгла,
И начал Томлинсон рассказ / про добрые дела.
(Оношкович-Яцына; перевод из Киплинга.)

Здесь в третьей и четвертой строках левые полустишия переливаются в Я⁴; две последние строки полностью становятся Я⁷. С такою же легкостью осуществляется обратный переход:

Его от солнца к солнцу вниз / та же рука несла
 До пояса Печальных Звезд / близ Адского жерла.
 Одни как молоко белы, / другие красны как кровь.
 Иным от черного греха / не загореться вновь.
 Держат ли путь, изменяют ли путь, / никто не отметит, никак,
 Горящих во тьме и замерзших давно / поглотил их Великий
 мрак.

(Оношкович-Яцына; перевод из Киплинга.)

Леймический восьмистопник, который должен являться удвоенным четырехстопником, в практику не вошел.

3. ЛЕЙМЫ В ДВУХСЛОЖНЫХ РАЗМЕРАХ

Во вступлении к этой главе приводилось несколько образцов хорей с леймами.

Хорей с леймами хотя и встречается, но все-таки представляет собою редкое явление и не встречается как размер целого стихотворения. Ямб с леймами нам известен всего в двух или трех образцах. Отсюда напрашивается вывод, что леймы в двухсложных размерах мало применимы, что введению их в хорей и в ямб что-то «мешает».

Возьмем уже приводившееся двустипие Дельвига:

Одинок V месяц плыл, V зыбляся в тумане,
 Одинок V воздыхал V витязь на кургане.

Напишем его иначе:

Одинок
 Месяц плыл,
 Зыбляся в тумане,
 Одинок
 Загрустил
 Витязь на кургане.

(Предпоследнюю строчку мы переделали — для рифмы.)
 Короткие строки здесь — усеченный X^2 , длинные — полный X^3 ; строй тот же, что в детской песенке:

Петушок-
 Гребешок
 Прыгал у окошек...

После этих коротких строк возникает обычная междустрочная пауза, но эта пауза — не лейма: она не сопровождается динамическим усилием, безмолвным напряжением гортани.

Возьмем строки:

Снег хрустит.
 Дым из труб.
 Дам толстит V пышность шуб...
 Руки в муфту, нос в горжет...
 Ну, а если шубы нет?

(Мартынов.)

Две последние строки — усеченный X^4 ; две первые — усеченный X^2 . А третья строка? Она не что иное, как две строки усеченного X^2 , только напечатанные в одну:

Снег хрустит.
 Дым из труб.
 Дам толстит
 Пышность шуб.

Следовательно, пропуск слога в третьей строке подлинного текста, отмеченный знаком V, не что иное, как междустрочная пауза.

Таким образом, леймы в строках Дельвига и в строке Мартынова мнимые.

Возьмем строки:

Я сидел V на балконе / против заспанного парка
 И глядел V на ограду / из подстриженных ветвей,
 Мимо шел V поселянин / в рыжей шляпе из поярка,
 Вдалеке V заливался / невидимка соловей...

(Северянин.)

и строки обратного строя:

Нам дают еще отсрочку, / убегая V года;
 Свод вращается вкруг мира, / натянув V повода.
 Пусть бы яростно кружилось / колесо V тех высот:
 Чем быстрее кружится жернов, / тем скорей V отдохнет.

(Кочетков; перевод из Низами.)

У Северянина правые полустипия, а у Кочеткова левые — X^4 ; в других полустипиях пропущено по слогу применительно к схеме хорей. Подлинные здесь леймы или мнимые? У Северянина мнимые, у Кочеткова подлинные. Причина различного освоения одного и того же, казалось бы, строя заключается в том, что у Кочеткова строки начинаются бесспорным хореем, и это вынуждает воспринимать правые полустипия также хорейскими и «восполнять» недостаку слога. Поэтому же в вышеприведенных строках Сумарокова:

Успокой смятенный дух
 И крушась V не сгорай... —

леймы подлинны: их создает хорейская инерция.
Но вот перед нами строки:

Брось-брось-брось-брось —/ видеть то, что впереди,
Пыль-пыль-пыль-пыль —/ от шагающих сапог!
Все-все-все-все —/ от нее сойдут с ума,
И отпуска нет на войне!

(Оношкович-Яцына; перевод из Киплинга.)

Правые полустишия первых трех строк и вся четвертая строка — усеченный X^4 ; левые полустишия — тот же усеченный X^4 , но с утратой трех безударных слогов в каждом отрезке: «Брось V брось V брось V брось (∪)». Леймы здесь или нет? Несомненно, леймы, хотя этими полустишиями *начинаются* строки, как и у Северянина, у которого леймы мнимые. Всмотримся. Возьмем строку:

Чуть сон взял верх — и ты пропал.

Это Y^4 с двумя спондеями в первых двух стопах:

— — / — — / ∪ — / ∪ —.

Но вот строка из того же стихотворения Киплинга:

Чуть-сон-взял-верх —/ задние тебя сомнут...

Строка начинается теми же четырьмя словами, что и приведенная строка ямба, но произносятся они совсем иначе: дефисы, которыми они промечены, предугаживают прежде всего паузы между этими словами; благодаря этому мы отчетливо и равномерно ударяем на каждое из этих слов, чего нет в ямбическом строе, где выделяются второе и четвертое слово. Но эти паузы не могут быть простыми междустрочными, ненапряженными, паузами, так как такими отделялись бы *одноstopные* хорей; одноstopного же стиха, как мы знаем, в качестве самостоятельного размера нет. Даже когда поэт пишет «одноstopные» стихи, они неизбежно оказываются «несколькоstopными»; их одноstopность чисто графическая. Вот образчик:

Бег
Тех,
Чей
Смех.
Рей,
Вей,
Сей
Снег.

(Асеев.)

Это отнюдь не «одноstopный мужской хорей» и не «одноstopный мономакр», а две строки X^4 с леймами:

Бег V тех, V чей V смех.
Рей, V вей, V сей V снег,—

которые легко могут быть введены в обычный хорей:

Кто смеется? Перестать!
Бег тех, чей смех!
Надо буре голос дать:
Рей, вей, сей снег.

Всматриваясь в работу голосового аппарата при произнесении этих заполненных односложными словами строк, мы ясно ощущаем напряжения, связанные с паузами.

Энергия такого леймами заполненного хорей находится отражение даже во втором полустишии многостопных строк. Стихотворение Киплинга, которое мы цитировали, начинается строкой:

День-ночь-день-ночь —/ мы идем по Африке,
День-ночь-день-ночь —/ все по той же Африке...

Здесь правое полустишие выглядит X^3 с дактилическим окончанием («Африке»), но явный четырехstopный «разгон» левого полустишия понуждает нас усилить ударение на последнем слоге этого слова и тем восстановить четырехstopность (как у Пушкина в строке «Только видишь черны рясы, / только слышишь ко́локол»).

Итак, леймы в хорее возможны и легко осуществляются при инерционной поддержке нелегитимизированных строк и полустиший.

Однако леймический хорей как самостоятельный размер, в котором *большинство* строк имело бы леймы и лишь отдельные строки были бы полносложными, «чистыми», не встречается.

Причина этого уясняется легко, если мы всмотримся в возможные структуры такого хорей.

Возьмем наиболее распространенный X^4 . Возьмем для начала его 3-ю форму (— ∪ / ∪ ∪ / — ∪ / — ∪). Одиночная лейма, простая или корневая, очевидно, может замещать в такой строке один из внутренних слогов, от второго

до шестого включительно. Получается пять возможных структур:

- | | |
|-----------------------------|-----------------------|
| 1) Вот V наступает вечер | — V / ∪ ∪ / — ∪ / — ∪ |
| 2) Светит V горячий полдень | — ∪ / V ∪ / — ∪ / — ∪ |
| 3) Близится V теплый вечер | — ∪ / ∪ V / — ∪ / — ∪ |
| 4) Вымерена V равнина | — ∪ / ∪ ∪ / V ∪ / — ∪ |
| 5) Выкрутился тот V парень. | — ∪ / ∪ ∪ / — V / — ∪ |

Но каждая из этих структур может быть прочтена и иначе: как структура леймического трехсложного трехстопника, взятого в дактилическом «ключе»:

- | | |
|-----------------------------|-----------------------|
| 1) Вот наступает V вечер | — / ∪ ∪ — / ∪ V — / ∪ |
| 2) Светит горячий V полдень | — / ∪ ∪ — / ∪ V — / ∪ |
| 3) Близится теплый V вечер | — / ∪ ∪ — / ∪ V — / ∪ |
| 4) Вымерена V равнина | — / ∪ ∪ ∪ / V ∪ — / ∪ |
| 5) Выкрутился V тот парень. | — / ∪ ∪ ∪ / V ∪ — / ∪ |

Первые три структуры совершенно тождественны по позиции леймы; в последних двух в второй стопе — трибрахий; в последней на третьей стопе сверхсхемное ударение (∪), образованное словом «тот».

Более того, мы ощущаем, что это второе чтение — естественнее, чем первое, по той простой причине, что два начальных ударения дают нам трехсложное чередование: «Вóт наступаёт», «Свётит горячий» и т. д. У нас нет ориентира, который понудил бы произносить эти строки как хорей.

Возьмем 4-ю форму этого размера (— ∪ / — ∪ / ∪ ∪ / — ∪); одиночная лейма может занимать те же пять мест; получается также пять структур (схем приводить не будем, отмечая только леймы):

- 1) Вот V тихая долина
- 2) Мчатся V мотоциклисты
- 3) Летний день V разгорался
- 4) Летний вечер V спускался
- 5) В летнем сумраке V теплом.

И опять все эти строки могут быть прочтены не как хорей с леймами. Первая — как Я³ с легким отягощением на первом слоге; три последних — как АН² с амфимаком на первой стопе (— ∪ — / ∪ ∪ — / ∪), так же, как «Пью за здравие Мери». Вторая структура сложнее; она может

прозвучать трехстопным леймическим трехсложником с трибрахией во второй стопе и леймой там же (— / ∪ V ∪ / ∪ ∪ — / ∪) или тем же АН² с амфимаком на первой стопе, но с ослабленным в ней схемным ударением: «Мчáтся мотоциклисты».

Появление таких структур наряду со структурами первой пятерки создало бы перебои: леймический трехстопник смешивался бы с нелеймическим двухстопником и с Я³.

Возьмем форму 2-ю Х⁴ (∪ ∪ / — ∪ / — ∪ / — ∪). В ней одиночная лейма может занимать лишь три позиции: на четвертом, пятом, шестом слогах. Возможны три структуры:

- 1) Наступил V летний вечер
- 2) Наступило V молчанье
- 3) Наплывает мгла V ночи.

Все эти структуры могут быть прочтены как АН²; в первой и третьей строках во второй стопе — сверхсхемное ударение.

Возьмем 6-ю форму (∪ ∪ / — ∪ / ∪ ∪ / — ∪). Здесь также три возможные леймические структуры:

- 1) Налетят V ураганы
- 2) Налетели V бураны
- 3) Налетевшая V буря.

Все структуры могут быть прочтены как чистый АН².

Возьмем форму 7-ю (— ∪ / ∪ ∪ / ∪ ∪ / — ∪). Она дает пять структур:

- 1) Мчат V велосипедисты
- 2) Мчатся V мотоциклисты
- 3) Медленно V холодели
- 4) Вымерена V равнина
- 5) Вымеренные V дали.

Мы видим, что структуры 2-я и 4-я уже встречались раньше (для форм 4-й и 3-й); прочие также звучат как леймический трехстопник с трибрахией на второй стопе («Мчат V велосипедисты» — / V ∪ ∪ / ∪ ∪ — / ∪; «Вымеренные V дали» — / ∪ ∪ ∪ / ∪ V — / ∪) или с корневой леймой («Медленно V холодели» — / ∪ ∪ V / ∪ ∪ — / ∪).

Остается форма 1-я (5-я и 8-я, как мы знаем, неупотребительны), полноударная: — ∪ / — ∪ / — ∪ / — ∪. Для нее возможны также пять леймических структур:

- 1) Вот V ясный летний полдень
- 2) Светит V горячий полдень
- 3) Тихий день, V светит солнце
- 4) Летний вечер V спускался
- 5) Тихий летний день V меркнет.

Здесь структуры 2-я и 4-я уже встречались для форм 3-й и 4-й; структура 1-я звучит Я³ со сверхсхемным ударением на первой стопе. И лишь структуры 3-я и 5-я не осваиваются или с трудом осваиваются как леймический трехсложник (структура 3-я в этом случае должна иметь схему ∪ ∪ — / V V — / ∪ V — / ∪, то есть очень сложную; структура 5-я — не менее сложную: ∪ ∪ — / ∪ V — / V V — / ∪; лишь в потоке четких леймических трехстопников они могли бы быть подхвачены их инерцией).

В итоге, из 26 рассмотренных структур только две «остаются хореем», а прочие 24 не ощущаются леймизированным хореем с необходимостью, а освоенные не как хорей являют разнотопностью других размеров.

Поэтому с одиночной леймой «держатся» лишь 3-я и 5-я структуры 1-й формы да иногда структура 1-я формы 2-й; например:

А у нас V тишь да гладь,
 Божья благодать,
 А у нас V серых глаз
 Нет приказу подымать.
 (Ахматова.)

С двумя и тремя леймами картина получается еще более хаотическая (не считая структур формы 1-й, где как раз несколько лейм хорошо осваиваются: «Пыль, пыль, пыль, пыль...»).

Полноударные структуры хорей (трех-, четырех-, пятистопного и т. д.) с несколькими леймами нередко входят в строй вольного или упорядоченно разностопного хорей; например:

Мы работаем в краю
 Кос, вил, сена,
 Желто-пепельных гравюр,
 Где туч пена...
 (Кирсанов.)

или:

Это капли поскакали
 пузырьками в гущу рощ.
 Это дождь, дождь, дождь, дождь,
 дождь, дождь, дождь —
 серебристый и лучистый летний дождь.
 (Кирсанов.)

Последнее построение представляет собою ритмическое совпадение со стихами Эдгара По:

To the tintinabulation that so musicaly wells
 From the bells, bells, bells, bells,
 Bells, bells, bells —
 From the jingling and the tinkling of the bells.

Здесь любопытно сочетаются восьми- и четырехстопники с двухцезурным шестистопником последней строки, который, как шестистопник, «играет» с трехстопником предпоследней строки («Дождь, дождь, дождь» или «bells, bells, bells»), а как двухцезурный, делящийся на три диподии, на двухстопники, откликается восьмистопным и четырехстопным строкам.

Таким образом, леймы в хорее имеют лишь ограниченное применение, и леймический хорей как самостоятельный размер жизненным не оказался.

Та же картина для ямба. Мы не будем рассматривать его структуры с леймами; читатель может взять приведенные хорейские и, прибавив к каждой из них безударный слог слева, хотя бы союз «и», вслушаться в звучание. Приведем лишь строки:

Уж V наступает день,
 И непроглядная V мгла,
 В выси сгущенная V тень,
 Отогнанная, V ушла.

Здесь леймы проставлены применительно к схеме Я⁴. Но эти же строки могут быть прочтены и так:

Уже наступает V день
 И непроглядная мгла,
 В выси V сгущенная тень,
 Отогнанная, V ушла,—

то есть как обычный трехстопный леймический трехсложник. В последовательности таких строк у читателя нет

ориентира для установки на ямбический строй. Конечно, можно насытить стихотворение бесспорными ямбическими строками, перемежая их леймизированными, но тут либо эти ямбические строки будут ощущаться как вариации леймического трехсложника, которые мы видели выше, рассматривая обратимые формы леймического стиха, либо утратится характер свободного и естественно текущего размера, к чему мы привыкли в леймическом трехсложнике: «правильные строки» будут слишком часто возникать «на страже».

Возможно, поэтам следует потрудиться над разработкой леймического ямба.

Но на данном этапе жизненность этого размера практикой не подтверждена.

У классиков нам известен лишь один случай появления одиночной леймы в Я⁶:

Заголосил Иван Великий,—гром V грянул;
В нем отозвался глас веков...
(Вяземский.)

Глава четвертая ЗВУКОВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ СТИХА

1. РИФМА

Определение. Р и ф м а есть созвучие одного или нескольких слов, заключающееся в том, что их ударные гласные одинаковы или соответственны, (á—á, ó—ó; á—я, ú—ю и т. д.), а все последующие звуки до конца слова звучат приблизительно одинаково и следуют в одном и том же порядке в обоих словах. Отсюда следует, что и число слогов, дающих созвучие, должно быть одинаково.

Примеры рифм:

волНА — оНА — колдуНА — удивлеНА;
плЕН — стЕН — КарфагЕН;
закАТ — солдАТ — глядЯТ — ЯД.

В этих примерах созвучны ударные последние слоги слов; это м у ж с к а я рифма.

гОРЫ — взОРЫ — скОРЫЙ — опОРОЙ — гастролЁРЫ;
плЯСКА — скАЗКА — оснАСТКА — вЯЗКО.

В этих примерах созвучны ударные предпоследние слоги и безударные последние; это ж е н с к а я р и ф м а.

мАЛЕНЬКИЙ — вАЛЕНКИ — протАЛИНКЕ

Здесь созвучны ударные предпоследние слоги и по два безударных последних; это д а к т и л и ч е с к а я рифма.

ориентира для установки на ямбический строй. Конечно, можно насытить стихотворение бесспорными ямбическими строками, перемежая их леймизированными, но тут либо эти ямбические строки будут ощущаться как вариации леймического трехсложника, которые мы видели выше, рассматривая обратимые формы леймического стиха, либо утратится характер свободного и естественно текущего размера, к чему мы привыкли в леймическом трехсложнике: «правильные строки» будут слишком часто возникать «на страже».

Возможно, поэтам следует потрудиться над разработкой леймического ямба.

Но на данном этапе жизненность этого размера практикой не подтверждена.

У классиков нам известен лишь один случай появления одиночной леймы в Я⁶:

Заголосил Иван Великий,—гром V грянул;
В нем отозвался глас веков...
(Вяземский.)

Глава четвертая ЗВУКОВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ СТИХА

1. РИФМА

Определение. Р и ф м а есть созвучие одного или нескольких слов, заключающееся в том, что их ударные гласные одинаковы или соответственны, (á—á, ó—ó; á—я, ú—ю и т. д.), а все последующие звуки до конца слова звучат приблизительно одинаково и следуют в одном и том же порядке в обоих словах. Отсюда следует, что и число слогов, дающих созвучие, должно быть одинаково.

Примеры рифм:

волНА — оНА — колдуНА — удивлеНА;
плЕН — стЕН — КарфагЕН;
закАТ — солдАТ — глядЯТ — ЯД.

В этих примерах созвучны ударные последние слоги слов; это м у ж с к а я рифма.

гОРЫ — взОРЫ — скОРЫЙ — опОРОЙ — гастролЁРЫ;
плЯСКА — скАЗКА — оснАСТКА — вЯЗКО.

В этих примерах созвучны ударные предпоследние слоги и безударные последние; это ж е н с к а я р и ф м а.

мАЛЕНЬКИЙ — вАЛЕНКИ — протАЛИНКЕ

Здесь созвучны ударные предпоследние слоги и по два безударных последних; это д а к т и л и ч е с к а я рифма.

перЯШЛИВАЯ — покАШЛИВАЯ;
всхлИПЫВАЮ — лИПОВУЮ.

Здесь созвучны ударные слоги, четвертые от конца, и по три последних безударных слога; это г и п е р д а к т и л и ч е с к а я рифма.

Основное назначение рифмы — быть сигналом, означающим конец стихового ряда, строки. Возвращаясь через определенные интервалы (строка, две строки и пр.), рифма подчеркивает стиховую размеренность, помогает воспринимать строки как законченные ритмические единицы и тем легче сопоставлять их одну с другой, улавливать сходства и различия их строя.

Рифменное ожидание. Представим себе четверостишие, в котором первая строка рифмуется с третьей, а вторая с четвертой. Идет первая строка, заканчивающаяся неким словом А; идет вторая строка, заканчивающаяся словом Б; далее идет третья строка, в конце которой стоит слово А₁, созвучное слову А. Наше ритмическое чувство с удовлетворением воспринимает это созвучие, и тут же возникает р и ф м е н н о е о ж и д а н и е — стремление услышать симметрично возникающее созвучие в конце четвертой строки — Б₁. Представим теперь, что мы видим не четверостишие, а пятистишие; на четвертой строке появляется та же рифма, что в первой и в третьей — А₂; тогда рифменное ожидание становится более напряженным, и появление в конце пятой строки ожидаемого созвучия Б₁ воспринимается с особенным удовлетворением. Рассмотрим отрывок:

И он как будто околдован,
Как будто к мрамору прикован,
Сойти не может! Вкруг него
Вода и больше ничего!
И обращен к нему спиною А
В неколебимой вышине Б
Над возмущенною Невою А₁
Сидит с простертою рукою А₂
Кумир на бронзовом копе. Б₁
(Пушкин.)

Первые четыре строки рифмуют попарно: первая со второй, третья с четвертой. Далее идет пятистишие. Мы воспринимаем его первую строку, оканчивающуюся словом А, и ждем на следующей строке созвучного слова А₁,

так же как было выше; вместо этого находим слово Б. Возникает рифменное ожидание, удовлетворяемое следующей строкой, в конце которой стоит слово А₁. Теперь возникает ожидание Б₁, созвучного с Б; вместо этого появляется в конце следующей строки слово А₂; рифменное ожидание Б усиливается и лишь в конце последней строки находит удовлетворение. Благодаря этому последняя строка воспринимается с особой отчетливостью, сосредоточивая на себе наше внимание. Нетрудно заметить, что в данном отрывке именно эта строка наиболее весома: в ней впервые называется «медный всадник», с образом которого связана вся идейная суть поэмы.

Таким образом, искусная расстановка рифм помогает выявлению с м ы с л о в о г о рельефа.

Однако напряжение рифменного ожидания не может возрастать бесконечно. Ожидаемую рифму можно отодвигать на одну, две, четыре строки и едва ли дальше: «заслоненная» толщей в пять-шесть строк, рифма, не встретившая отклика, забывается.

Звуковое строение рифмы. Рифмы, оканчивающиеся гласным звуком, называются о т к р ы т ы м и; оканчивающиеся согласным звуком — з а к р ы т ы м и; оканчивающиеся звуком «й» — с м я г ч е н н ы м и.

При мужской открытой рифме те согласные, которые предшествуют ударному гласному, должны быть в обоих словах одинаковыми (так называемые «опорные согласные»). Правильной рифмой поэтом будет «гоРá — сереБРá», а созвучие «гоРá — луНá», где нет совпадения опорных согласных, будет неправильным, слишком бедным (обычная ошибка начинающих!).

При мужской закрытой рифме это правило необязательно, и можно рифмовать «солдАТ — закАТ», где нет совпадения опорных согласных.

Если мужская открытая рифма кончается двумя гласными (то есть ударному гласному предшествует гласный безударный), то и безударные гласные, и предшествующие им согласные могут не совпадать; например, «мОЯ́ — лезвИЯ́». Также вполне правильно рифмовать «мОЯ́ — ручЬЯ́» «дАЮ́ — белЬЮ́», где в одном слове два гласных, а в другом мягкий знак и гласный. Практика допускает мужские открытые полурифмы: «заРІ́—мОІ́», «любЛЮ́ — поЮ́».

В основе этих, казалось бы, несущественных правил лежит простое обстоятельство: для того чтобы рифма ощущалась достаточной, нужно совпадение минимум двух звуков. В открытой мужской, по определению, созвучен ударный гласный; нужно еще созвучие одного звука, а им может быть только предшествующий согласный; отсюда требование «опорности». В закрытой же мужской рифме созвучен ударный гласный и за ним идущий согласный или согласные («мОСТ — хвОСТ — звЕЗД»); поэтому опорность здесь необязательна. Рифма «гоРА — заРЯ» не дает совпадения двух звуков, так как здесь во втором слове «р» смягченное: «заря — зарья»; совпадает лишь «полтора» звука. Но «мОЯ — лезвИЯ» — правильно, так как в обоих словах имеется не обозначаемый на письме звук «йот»: «мойА — лезвийА», и, таким образом, совпадают необходимые двух звука. Также правильно «АД — ЯД», ибо во втором слове есть «йот»: «йад» и «а», созвучное «а» в первом слове, так что опять совпадают два звука «АД — йАД».

Женская рифма гораздо менее строга. Смягчение ударных гласных, несовпадение опорных согласных, приблизительность созвучия безударных слогов — все это допускается, так как минимум созвучности (совпадение двух звуков) всегда обеспечен. Часто рифмуют также открытые слова со смягченными: «пустЫНИ — сЙНИЙ». При мужской рифме подобное созвучие, например, «стекЛЮ — зЛОЙ», в классике не допускалось; у Пушкина нет ни одного; у Лермонтова мы встретили подобную рифму лишь один раз: «враГИ — блаГИЙ».

Для женских рифм есть, впрочем, свое ограничение по сравнению с мужскими. В мужских закрытых рифмах замыкающий согласный может быть в одном слове глухим, в другом звонким; вполне правильно рифмовать «солдаТ — заряД», «луГ — звуК». В женских же рифмах такое несовпадение звучит неприятно: «солдаТа — заряДа», «луГа — звуКа». Происходит это потому, что звонкий звук, стоя в мужской рифме последним, по русским общefonетическим нормам, становится глухим: «заряД» на самом деле — «заряТ». В женской же рифме, стоя не на конце и предшествуя другому гласному, он сохраняет звонкость. Стоя же на конце, он становится глухим и в женской рифме; поэтому «холоД — мо́лоТ» — вполне правильная рифма. Впрочем, некоторые крупные поэты допускали

в женских и в дактилических рифмах параллель звонкого и глухого звука: Некрасов рифмовал «комИССия — провИЗия», «Петро́Поль — со́Боль».

Спорным был и остается вопрос о пределах неточности в заударных гласных. Классики (Пушкин, Лермонтов) и многие крупные поэты последнего времени (например, Брюсов) избегали неточностей, допуская лишь созвучие безударных «а» и «о» («ка́пАть — ла́пОть»), ибо это почти тождественные звуки; «е» и «и» («нЫнЕ — пу́стЫнИ»); иногда «ме» и «мя» («рукáмИ — плáмЯ», «хра́мЕ — плáмЯ»). Но, например, А. К. Толстой свободно рифмовал безударные «а», «о», «у» («хо́дкО — ло́дкУ», «наро́ДА — свобо́ДУ»). Иные допускали созвучие безударных «о», «е» («мра́мОр — за́мЕр»), «а», «е» («пла́кАл — фа́кЕл»), «о», «и» («дья́вОл — пра́вИл») и т. п.

Достоинством рифмы обычно считается не только ее точность, но и звуковое богатство. Если для создания правильной рифмы достаточно совпадения двух звуков (в мужской) и трех в открытой женской (мОРЕ — гоРЕ), то всякое добавление совпадающих звуков повышает звучность рифмы, обогащает ее. Это особенно чувствуется, когда совпадают звуки, стоящие на лево от ударного слога. Совпадение звуков, стоящих направо от него, обязательно, воспринимается оно «как должное»; но звуки, стоящие слева, совпадать не обязаны (за исключением случая с открытой мужской рифмой), и совпадение их ощущается как «неожиданный подарок». Так, вполне правильна, удовлетворительна, достаточна рифма «тронь — огонь»; рифма «Конь — огонь» будет богаче, так как опорные согласные близки (гортанные: глухое «к» и звонкое «г»); рифма «пОГонь — ОГонь» будет еще богаче: здесь полное совпадение опорных согласных («г») и совпадение предупредительного гласного. Достаточна рифма «была — мгла», но рифма «иГла — мГла» — богаче, а рифма «МоГла — МГла» — еще богаче: звуки одного слова полностью повторяют звуки другого. Рифма «адмирала — зала» достаточна, но «адмирала — отмирала» дает полное созвучие четырех слогов!

Так как запас богатых созвучий в языке невелик, то нередко рифму обогащают, подбирая сходные звуки в предшествующих словах. Рифма «бури — лазури» достаточна; но если мы скажем «слезы бури», то звуки «л» и «з» в слове «слезы» будут перекликаться с «л» и «з» в слове «лазури».

Слоговое строение рифмы. Выше мы указали на слоговые типы рифм: мужская, женская и т. д. В подавляющем большинстве случаев окончания данного типа рифмуют с окончаниями того же типа: мужские с мужскими, женские с женскими и т. д. Но иногда появляются рифмы разного слогового строения: рифмуют «Марии — зарь», «зёркало — померкло», «жа́лите — асфа́льте», то есть соединяя женское окончание с мужским, дактилическое с женским и т. п. Такие рифмы, где за более длинным окончанием идет более короткое (как в этих примерах), называются *с т я н у т ы м и*; в обратной последовательности — *р а с п у щ е н н ы м и*.

В классике такой рифмовки не было. В XX веке мы встречаем такие созвучия; например:

Но живу я в далеком скиту
И не знаю для счастья границ.
Тишиной провожаю мечту.
И мечта воздвигает Царьцу.

(Блок.)

Все стихотворение построено на мужских рифмах, и лишь в последнем четверостишии возникает распушенная рифма в заключительной строке, своей неожиданностью подчеркивая важнейший в лирическом отношении образ.

Иногда — редко — игра разнотактными рифмами проводится систематически; например:

То поспешно парус складывая,
То бессильно в бездну падая,
Напряженно режа волны,
Утомленный реет челн.

(Брюсов.)

Здесь и во всем стихотворении из строки в строку идет стяжение рифм: гипердактилическое окончание рифмуется с дактилическим, женское с мужским.

Но в этом случае разнотактность рифм едва ли имеет художественное обоснование, едва ли выходит за рамки «забавы».

Иногда рифма бывает *р а з н о у д а р н о й*: на рифму выносятся слова сходного звукового состава, но с различно расположенными ударениями:

Не разбросаны сети по *бе́регу*;
В сердце память весь день *берегѹ́*...

(В. Иванов.)

Такие ходы встречаются у раннего Маяковского:

Улица.
Лица у
дóгов
годóв
рэзче.
Чéрез... —

где, помимо передвижки ударений, осуществляется и перестановка тождественных звуков («метаграмма»).

Подобные перезвучия по существу ощущения *р и ф м ы* не дают.

Грамматические типы рифм. Иногда рифмуют слова, взятые в тождественной грамматической форме, например: «стол — ствол» (имена существительные мужского рода в именительном падеже); «играет — гуляет» (глаголы в третьем лице единственного числа настоящего времени); «странными — туманными» (имена прилагательные в творительном падеже множественного числа) и т. п.

Но весьма часто созвучными оказываются слова разных грамматических типов в различных формах; например: «вал — упал» (имя существительное и глагол); «печали — качали» (то же); «мать — пять» (существительное и числительное); «жабы — когда бы» (существительное и наречие с частицей *и* пр.).

Возьмем слово «дом». С чем его можно рифмовать? Во-первых, с многочисленными словами в той же грамматической форме — с именами существительными мужского рода в именительном падеже единственного числа: «лом», «ком», «разгром», «бурелом», «водоем», «аэродром» и пр. Во-вторых, — со многими существительными мужского и среднего рода в творительном падеже: «багром», «кулаком», «огнем», «окном», «копьем» и пр. В-третьих, — со многими прилагательными в предложном падеже: «большом», «крутом», «тупом» и пр. В-четвертых, — со многими наречиями: «босиком», «пешком», «впятером» и пр. В-пятых, — со многими глаголами в первом лице множественного числа настоящего или будущего времени: «идем», «поем», «приведем», «соберем» и пр. В-шестых, — с сокращенной формой причастия страдательного залога: «ведом», «влеком», «несом» и пр. В-седьмых, — с существительными

женского рода, с окончанием на «-ба», в родительном падеже множественного числа: «истом», «идиом», «атером» и пр. Перед нами целая гроздь грамматических типов, рифмующих со словом «дом» и, конечно, друг с другом.

Возьмем слово «большая». Оно рифмует со множеством других прилагательных женского рода: «крутая», «голубая», «больная», «злая» и пр. Затем — с некоторыми существительными мужского рода, с окончанием на «-ай», в родительном падеже: «края», «сарая», «урожая» и пр. Затем — со многими деепричастиями: «играя», «зная», «уплывая» и пр. Затем — со множеством существительных, глаголов и других частей речи, оканчивающихся в любой форме на «-а», после которых идет местоимение «я»: «не могла я», «у стола я», «никогда я», «ни гроша я» и пр. Затем — с некоторыми собственными именами женского рода в именительном падеже: «Рая», «Аглая», «Майя», и мужского рода в родительном падеже: «Николая», «Гая», «Ермолая», «Китая» и пр.

Возьмем слово «пепелище». Оно рифмует с другими существительными того же типа: «жилище», «кладбище», «голенище». Со многими существительными в увеличительной форме: «домище», «кулачище», «козлище». С некоторыми существительными женского рода, с окончанием на «-йща», в обыкновенной или увеличительной форме, в дательном или родительном падеже: «пище» или «пищи», «жарище» или «жарищи». С прилагательным «нищий» и с наречием «нище» (что может быть и прилагательным среднего рода в сокращенной форме: «поместье совершенно нище»). Наконец, со сравнительной степенью прилагательного «чистый» — «чище».

Возьмем слово «асфальт» в предложном падеже: «асфальте». Первая группа рифм к нему — сходные слова в том же падеже: «альте», «базальте», «ривезальте» (сорт вина). Далее — существительные женского рода с окончанием на «-альта» в дательном или предложном падеже: «смальте» (особый сплав), «Мальте». Далее — некоторые глаголы во втором лице множественного числа повелительного наклонения: «жальте», «печальте», «причальте».

Мы видим из рассмотренных примеров, что количество рифменных типов для разных слов неодинаково, что иные типы «богаты», а другие нет. Деепричастий на

«-ая» («играя гуляя») множество, а повелительных наклонений на «-альте» едва ли наберется десяток.

Есть «трудные» слова, к которым в языке всего пять-шесть, а то и меньше рифм (например, «сердце»); есть слова и вовсе не имеющие точного созвучия, — например, «правда», «делать», «работать», «выхухоль», «оцет» (старинное название уксуса)¹.

Среди слов, к которым имеется мало рифм, иные довольно часто «ложатся под перо поэта» и тянут за собою почти всегда одну и ту же рифму. За «любовь» обычно следует «кровь» или «вновь»; за «волны» — «полны» или «безмолвны»; если у поэта в конце строки поминается «улица», то в другой строке непременно кто-нибудь «сутулится». Таких рифм лучше избегать, не ставя соответственное слово на конец строки.

Есть рифмы «однократные»: поэту удастся найти рифму к слову, которое раньше не рифмовалось, или новую рифму к «трудному» слову; например: «лебедь» — «обесхлебить», «сердца» — «десертца» (уменьшительное от «десерт»), «юноши» — «гамаюныши» (птены легендарной птицы «гамаюн»), «правда» — «Ардава» (древнее название одной реки). Такие рифмы, очевидно, можно применить один раз и удивить читателя находкой; но вторичное их применение или заимствование неизбежно покажется искусственным или натянутым.

Другое дело, когда отыскивается новый тип рифмы. Поэт срифмовал, например, «павлинов» и «кинув», существительное и деепричастие; открывается ряд возможностей: встают деепричастия «хлынув», «двинув», «ринув», «вынув» и др. и ряд их производных — «нахлынув», «низринув» и пр.; встают существительные: «исполинов», «паладинов», «паланкинов», «рубинов»; приходят на ум параллели: «туманов» и все подобные слова и «грянув» и все подобные; «бурунов» и «дунув» и подобные — и все это можно рифмовать.

Многие рифмы могут быть составными, то есть созвучие к данному слову дается двумя словами (иногда тремя). Выше (в рифмах к слову «большая») мы уже встре-

¹ Предостерегаем от рифмования производных слов: «правда» — «неправда», «делать» — «переделывать», — и не только в отношении слов «безрифменных», но и всяких других: нельзя рифмовать «бессилье» — «насилие», «нарком» — «замнарком».

тили этот тип: «большая — могла я». Вот еще несколько образцов: «ка́мне — легка́ мне», «пригото́вить — зато́ ведь», «приве́тствовать — де́тства ведь», «гно́ище — далеко́ еще»; вот шуточная составная рифма из четырех слов: «вы́мытые — вы́, мы, ты, я». Второе слово составной рифмы обычно является энклитикой — например, «не стра́дал он — побря́ца́л он» (*Пушкин*) — или во всяком случае — подчиненным, с ослабленным ударением, как в приведенных примерах. Равновесные ударения звучат неприятно — например, «разбо́йник — голово́й ник». Впрочем, дактилические и гипердактилические рифмы легче осваивают самостоятельное ударение на втором слове: «пожа́луйста — разжа́л уста».

Отметим еще омонимические рифмы. Омонимами называются, как известно, слова, звучащие одинаково, но имеющие разное значение; так, например, слово «коса» включает четыре значения: женская коса, коса — сельскохозяйственное орудие, коса — узкая полоска суши, вдающаяся в море, и коса — краткая форма от прилагательного «косой» в женском роде (она — коса). Иногда омонимичны производные формы различных слов, например «потри́» (от «потереть») и «по три» (от числительного «три») или «черепах» (от «череп» в предложном падеже множественного числа и от «черепах» в винительном множественного): «свет... блесст на лысых черепах, напоминавших черепах». Омонимическая рифма встречается у Пушкина:

А что же делает супруга,
Одна в отсутствии супруга?

Ею часто пользуются в шуточных и сатирических стихотворениях, но иногда и в «серьезных». Вот отрывок стихотворения, сплошь построенного на омонимических рифмах:

Закрыв измученные веки,
Миг отошедший берегу.
О, если б так стоять вовеки
На этом тихом берегу!
Мгновенья двигались и стали,
Лишь ты царишь, свой свет струя...
Меж тем в реке — из сизой стали
Влачится за струей струя.

(*Брюсов.*)

В иных случаях, очень редко, применяется рифма тавтологическая, тождественная: рифмующие строки кончаются одним и тем же словом, например:

На прогретом песке я лежу и слагаю *стихи*;
Да уйду я как день, да погибну я попусту, даром,
Но певучая лень, но бездельные эти *стихи*
На любимую брызнут горячим и звонким загаром.
(*Шенгели.*)

Или:

Под сводами утрехтского собора
Темно и гулко;
Под сводами утрехтского собора
Гремит орган;
С Маргрэт из Башенного переулка
Венчается сапожник Яков Дан
Под сводами утрехтского собора.
(*Сологуб.*)

Назначение тавтологической рифмы — подчеркнуть, настойчиво напомнить важное по смыслу слово или словосочетание (так, во втором примере трижды повторяется вся строка). Однако прием этот механический и искусственный, и к нему прибегают редко.

От тавтологической рифмы надо отличать рефренную, припевную. Здесь также повторяется в определенных местах стихотворения одно и то же слово в конце строки, но рифму к нему дают в других строках различные слова. Например, у Лермонтова:

Спи, младенец мой прекрасный,
Баюшки-баю.
Тихо смотрит месяц ясный
В колыбель твою.
Стану сказывать я сказки,
Песенку спою;
Ты ж дремли, закрывши глазки,
Баюшки-баю.

И дальше каждое восьмистишие заканчивается припевом, рефреном «баюшки-баю», но с ним рифмуют слова «в бою», «разошью», «пролью» и пр.

В переводах восточных поэтов и в соответственных подражаниях часто применяется редифная рифма. Определенные строки заканчиваются одним и тем же словом,

но предшествующие ему слова (различные) во всех строках рифмуют между собой, например:

В царство розы и вина́ *приди*,
В эту роцу, в царство сна́ — *приди*.

Утиши ты песнь тоски моей,—
Камням эта песнь слышнá,— *приди*.

Кротко слез моих уйми ручей,—
Ими грудь моя полна́ — *приди*...
(Фет; перевод из Гафиза.)

Здесь реди́фом (по-арабски — всадник) служит слово «приди», замыкающее обе строки первого двустишия и вторую строку каждого следующего двустишия, а все слова, ему предшествующие, кончаются на «-на́», рифмуя между собой.

Смысл реди́фной рифмы в том, что повторное слово возникает всякий раз в новой связи и в новом осмыслении; так, в этом стихотворении Гафиза призыв поэта к любимой: «приди» — приобретает особый оттенок в последней строке:

Но тихонько и одна — *приди!*

В иных случаях реди́фом являются омонимы; так, в одном из переводов с туркменского, сделанных М. Тарловским, реди́фом стоит слово «светил», применяющееся то в значении «освещал», то в значении «светил небесных»:

В извечной смене светил...
Он мне в Йемене светил...

Расположение рифм. Рифмуют в огромном большинстве случаев последние слова стихов. При этом возможно большое количество комбинаций в расположении рифм. Если в строфе четное число строк (2, 4, 6, 8 и т. д.) и для каждой строки есть лишь одна, с ней рифмующая, то есть имеются лишь пары рифм, а не тройки и пр., то число возможных комбинаций определяется формулой

$$1 \cdot 3 \cdot 5 \dots (n-1),$$

где n равняется числу строк в строфе. Согласно этой формуле, для двустишия возможна лишь одна комбинация, для четверостишия (1·3) три комбинации, для шестистишия (1·3·5) пятнадцать комбинаций, для восьмистишия (1·3·5·7) сто пять комбинаций и т. д., с лавинообразным нарастанием возможностей. Четырнадцатистрочная строфа, при-

мененная в «Онегине», дает (1·3·5 ... 11·13) 135 135 способов разместить семь рифменных пар.

Рассмотрим сначала полную рифмовку, то есть такую, при которой все строки зарифмованы.

Если рифмуют смежные строки, то такая рифмовка называется п а р н о й; схема аабб:

Редет облаков летучая гряда, а
Звезда печальная, вечерняя звезда, а
Твой луч осеребрил увядшие равнины, б
И дремлющий залив, и черных скал вершины... б
(Пушкин.)

Если строки рифмуют через одну, то рифмовка называется п е р е к р е с т н о й; схема абаб:

Буря мглою небо кроет, а
Вихри снежные крутя; б
То как зверь она завоет, а
То заплачет как дитя... б
(Пушкин.)

Если две рифмующие строки отделены одна от другой парой строк, рифмующих между собою, то мы получаем о п о я с а н н у ю или о х в а т н у ю рифмовку; схема абба:

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

Наряду с полной рифмовкой встречается сплошная, при которой данная группа строк дает одну и ту же рифму. Двустишия неизбежно «сплошные». Вот образчик трехстишия со сплошной рифмой; схема ааа:

Я пропасти люблю, но так же, как леса, а
Молчанье, и за ним — земные голоса, а
И все подземное, и свет, и небеса. а
(Бальмонт.)

Все четверостишие со сплошной рифмой; схема аааа:

Взбунтовались кастраты, а
Входят в папины палаты: а
«Отчего мы не женаты?» а
Чем мы виноваты?» а
(А. К. Толстой)

Если два двустишия с парной рифмовкой промежены строкою, рифма к которой дана в строке, следующей за вторым двустишием, то такая рифмовка называется *терна́рой*; схема *ааб/ввб*:

Я потрясен, когда кругом	а
Гудят леса, грохочет гром,	а
И в блеск огней гляжу я снизу, б	
Когда, испугом обуян,	в
На скалы мечет океан	в
Твою серебряную ризу.	б

(Фет.)

Другой вид тернарной рифмовки (скользящая *тёрна*) заключается в том, что три строки не рифмуют одна с другою, а созвучие к ним дают три следующие строки последовательно; схема *абв/абв*:

Сны и тени,	а
Сновиденья,	б
В сумрак трепетно манящие, в	
Все ступени	а
Усыпленья	б
Легким роем преходящие.	в

(Фет.)

Возможна обратная терна, со схемой *абб/авв*; опоясанная, со схемой *абб/вва*; обратно-скользящая, со схемой *абв/ваб*).

От тернарной рифмовки следует отличать *терци́ную*, где участвуют тройки рифм, переплетающиеся из трехстишия в трехстишие, по схеме *аба/бвб/вгв/гдг...* и т. д., с тем что после последнего трехстишия идет одна строка, дающая рифму к средней строке этого трехстишия. Всматриваясь в схему, мы видим, что в первом трехстишии рифмуют крайние строки (и рифмы к ним больше нет; здесь только пара рифм); средняя строка первого трехстишия имеет рифмы в крайних строках следующего трехстишия, а его средняя строка — в крайних строках следующего, чья средняя строка опять рифмует с крайними следующего, — и так далее, тройками рифм, до последнего трехстишия, чьи крайние строки отзываются средней строке предыдущего, а средняя находит созвучие в одиночной последней строке (то есть здесь опять пара, а не тройка рифм). Терцинами, как известно, написана поэма Данте «Божественная комедия» и ее переводы на русский; в русской

поэзии терцинный строй широкого распространения не получил, хотя иногда применяется. Вот образчик:

Тогда я демонов увидел черный рой	а
Подобный издали ватаге муравьиной,—	б
И бесы тешились проклятою игрой;	а

До свода адского касалась вершиной	б
Гора стеклянная, как Арарат остра,—	в
И разлегалась над темною равниной.	б

И бесы, раскалив, как жар, чугун ядра,	в
Пустили вниз его смердящими когтями;	г
Ядро запрыгало — и гладкая гора,	в

Звения, растрескалась колючими звездами.	г
Тогда других чертей нетерпеливый рой	д
За жертвой кинулся с ужасными словами...	г

(Пушкин.)

Если бы приведенное стихотворение должно было окончиться там, где оно у нас оборвано, то к нему была бы прибавлена одна строка с рифмой на «-ой», то есть рифмующая со средним стихом последнего трехстишия.

Если два трехстишия со сплошною рифмовкой промежены строкой, которая рифмует со строкой, идущей после второго трехстишия, то эту рифмовку называют *квaternой*; схема *аааб/вввб*:

Помнишь тот горячий ключ,	а
Как он чист был и бегуч,	а
Как дрожал в нем солнца луч	а
И качался,	б
Как пестрел соседний бор,	в
Как белели выси гор,	в
Как тепло в нем звездный хор	в
Повторялся.	б

(Фет.)

Иногда встречается обратная кватерна, со схемой *аббб/аввв*. Вот образец опоясанной кватерны:

Старый, старый сон Из мрака	а
Фонари бегут — куда?	б
Там—лишь черная вода,	б

Там — забвенье навсегда.	б
Тень скользит из-за угла,	в
К ней другая подползла,	в
Плащ распахнут, грудь бела,	в
Алый цвет в петлице фрака.	а

(Блок.)

Громадное число возможных комбинаций, даже в пределах восьмистрочной строфы, никогда не было осуществлено на практике. Многие комбинации во многострочных строфах непригодны из-за сложности строения: слух не успевает уловить систему расположения рифм и не угадывает ее повторения в следующей строфе. Поэтому во многострочных строфах избирают обычно более или менее простую систему. Вот, например, восьмистишие:

Поблек предзакатный румянец,	а
На нитях серебряно-тонких	б
Жемчужные звезды повисли,	в
Внизу ожерелье огней,	г
И пляшут вечерние мысли	в
Размеренно-радостный танец	а
Среди еле слышных и звонких	б
Напевов встающих теней.	г

(Брюсов.)

Здесь — несколько осложненная «скользящая кватерна»; между рифмами «а» расстояние в четыре строки, между «б» — тоже, между «г» — тоже; но между «в» всего одна строка; поэтому «в» звучит отчетливее. Кроме того, появление мужского окончания в четвертой строке также создает «зарубку». Благодаря этому строение улавливается слухом и распознается в следующем, так же построенном, восьмистишии.

Вышеприведенная обратная кватерна дает также простое строение: женское окончание, три мужских, между собою рифмующих, снова три мужских, с другою рифмою, и, наконец, вновь женское окончание, рифмующее с первой строкой, отделенной от него целыми шестью строками! Но если бы всю кватерну сделать со сплошь мужскими или сплошь женскими окончаниями, то едва ли бы мы услышали, что первая строка перекликается с восьмой. Таким образом, во многострочных строфах важную роль играет последовательность окончаний. Возьмем десятистишие:

Где-то есть, за темной далью	а
Грозно зыблемой воды,	б
Берег вечного веселья,	В
Незнакомые с печалью	а
Гесперидовы сады.	б
Жизнь отдай во власть теченья,	г
И оно прильнет твой чели	д
Там, где, словно ожерелья,	В
Многоцветные каменья	г
Поднялись над пеной волн.	д

(Брюсов.)

Схема: абВаб/гдВгд. Все десятистишие можно рассматривать как два пятистишия, а каждое пятистишие как четверостишие с перекрестной рифмовкой (абаб, гдгд), в которые «вонзилась» посередине пятая строка с рифмой «В»: «веселья» и «ожерелья». Строение чрезвычайно простое и легко схватывается слухом.

Изобразительный эффект подобной рифменной игры состоит в обострении «рифменного ожидания». Когда рифмы то сближаются, то отдаляются, мы отчетливее и резче ощущаем смену ритмических волн. Иногда такая игра подчеркивает и внутренний смысл стихотворения. Возьмем лермонтовский пересказ стихотворения Гейне:

На севере диком стоит одиноко	а
На голой вершине сосна	б
И дремлет, качаясь, и снегом сыпучим	в
Одета как ризой она.	б

И снится ей все, что в пустыне далекой,	а
В том крае, где солнца восход,	г
Одна и грустна на утесе горючем	в
Прекрасная пальма растет.	г

Схема: абвб/агвг; рифмы «б» и рифмы «г» отделены лишь одной строкой, но рифмы «а» и «а», «в» и «в» — тремя строками. Рифменное ожидание здесь напрягается, а рифмы звучат глуше, как бы и з д а л и.

Нередко рифмовка бывает неполной: в четверостишии, например, рифмуют только вторая и четвертая строки (обычная рифма у Гейне) и т. п., в восьмистишии — только четвертая и восьмая. Перечислять те или иные построения такого типа бесполезно. Отметим только, что обычно риф-

муют симметричные и завершающие звено строки: четверостишие делится пополам, концы половин рифмуют, и т. п.

Отметим еще строй восточного четверостишия, народившегося в Персии, освоенного многими народами СССР (татарами, дагестанцами, киргизами и пр.) и звучащего в соответственных переводах. В таких четверостишиях рифмуют три строки на одну рифму; одна строка, третья, остается холостой и обычно отмечается изменением каталектики: если рифмующие строки мужские, то холостая — женская, и наоборот. Схема ясна: ааба.

Кроме обычной рифмы, замыкающей строки (в старину рифма называлась *к р а е с о з в у ч и е м*), довольно широко распространена рифмовка внутренняя:¹ то или иное слово, стоящее внутри строки, отзывается на краевую рифму. Здесь также возможен целый ряд построений.

Иногда рифма, стоящая на цезуре, отзывается на предыдущую строку, а «собственная строка» имеет другую рифму: Ветер в пространстве смутился, смолк в безутешном просторе,
Небо и ветер, и море той же печалью больны.

(Бальмонт.)

Иногда рифма на цезуре совпадает с рифмой в той же строке, с концевой, которая, в свою очередь, созвучна с концом другой строки:

...Грозовой,
Зарывшись в пепел твой горячей головой.
(Блок.)

В строке, которую Волошин печатал как восьмистишие, вернее видеть пример катрена с рифмующими полустишиями:

Священных стран вечерние экстазы.
Сверканье лат поверженного дня.
В волнах шафран, колышутся топазы,
Разлит закат озерами огня.
(Волошин.)

Иногда последнее слово строки рифмует с первым словом следующей строки, а её последнее слово — с первым словом первой:

Лирьте же вихрем, крылья,
В пылью всплывшемся флирте.
(Божидар.)

¹ Поскольку внутренняя рифма не имеет значения ритмического сигнала, она не является собственно рифмой, а представляет собой звуковой повтор. (Прим. ред.).

Такое строение называется *к р у а з ё*, или рифменный *х и а з м* (есть хиазм синтаксический и пр.); применяется редко, хотя еще в античной поэзии, в безрифменных стихах, иногда применяли сходный строй.

Иногда встречается *з а н о с н а я* рифма:

Там, над рекою Чарторыем,
Канава, колдобина, выемка.
(Тарловский.)

Рифма «-Ыемка» разбита между первой и второй строкой: «Чарторыем канава...», то есть часть созвучия «занесена». Иногда заносится не слог, а один или два бессложных звука:

И уж конечно, мистер Доллар.
Блестит поярче, чем из дола
Растущее светило дня.
(Северянин.)

Здесь звук «р», которого не хватает для полноты рифмы во второй строке, начинает третью строку.

Встречаются, начиная с древности, так называемые *л е о н и н с к и е* стихи, где рифмуют концы полустий, по схеме:

— — — — а / — — — — а
— — — — б / — — — — б

В старорусской поэзии такой строй применялся нередко:

Февроние панна! / Изволь непрестанно
За всех мольбу многу / приносить богу.

В средние века кордовские медики сложили по-латыни таким строем целую книгу, учебник медицины. Феофан Прокопович в своей книге «De arte poetica» («Об искусстве поэзии») дал такую оценку подобным упражнениям: «Грубый тот век особенно благоговел перед этими пустяками».

2. АССОНАНС

Определение. В строгом значении под ассонансом разумеют созвучие одних ударных гласных, так, между собой ассонируют слова «теАтр — головА», «мУдрый — кУча» и т. д., и т. п. Ассонансы в этом значении широко применяются, например, в испанской поэзии.

Обыкновенно же ассонансом называют приблизительное созвучие, выполняющее роль рифмы. Рифма, как мы виде-

ли, также иногда бывает не вполне точной, но ее неточность сводится к несовпадению заударных гласных («нóвОй — багрóвЫй»), которые вообще звучат неясно: к несовпадению глухих и звонких звуков («рабоТа — гоДа»); к пренебрежению «незвучащими» согласными («искусство — чуВство», «перца — серДца»); к отождествлению обычных согласных и смягченных («коляска — ВаСька» — Пушкин). Ассонанс же допускает гораздо более резкие расхождения: различие согласных («жатва — брата»), звуковую неполноту («ветер — свете»).

Типы ассонанса. Будучи приблизительным созвучием, ассонанс стремится повысить звучность, распространяя звуковые совпадения в л е в о т ударного слога, на бóльшее по возможности число звуков; если при этом звуки, стоящие в п р а в о т ударного слога, значительно не совпадают, то такой ассонанс называется н а ч а л ь н ы м, например «ГРусть — ГРудь», «СТавни — СТарый», «ПЛаш — теПЛа».

Весьма распространены менее звучные н а ч а л ь н о к о н е ч н ы е ассонансы, дающие, помимо совпадения ударного гласного (иногда подкрепленного опорным согласным), совпадение или созвучие последних согласных, например: «тУнДР — мУДР», «пЕпел — свЕтел», и ассонансы у р е з а н н ы е — с опорным согласным и недостающими звуками в конце; например: «вокЗаЛ — гЛаЗа»; в этом примере «урезанный» звук «л» первого слова, идущий справа от ударного гласного, оказался в созвучном слове слева от него.

Подобно рифме, ассонанс может быть составным; например: «молодости — мола достиг».

В последние десятилетия (хотя этот процесс начался в русской поэзии еще в 90-х годах прошлого века) ассонанс успешно конкурирует с рифмой. Ограниченный запас рифм и исчерпанность рифменных типов как бы притупили ощущение, даваемое рифмой; «одни и те же» рифмы надоели, и понадобилось освежить систему краесозвучий. Ассонансы изредка встречались еще у Державина («ласточка — касаточка», «царевна — несравненна»); как исключение попадаются у Пушкина («китаец — американец» — в юношеских стихах; «пепел — светел», «молот — город»).

Были попытки использовать различия между ассонансом и точной рифмой в общевыразительных целях (пользуясь ими так же, как в размерах пользуются переборами). Например, Блок в одном стихотворении, где говорится

о гибели летчика, дает во всех строках точные рифмы, но в последней строфе переходит на ассонанс:

В серых сферах летай и скитайся,
Пусть оркестр на трибуне гремит,
Но под легкую музыку вальса
Остановится сердце и винт.

В 20-х годах нашего столетия ассонанс решительно вытеснил рифму. Почти все стихотворения строились на ассонансах, и точная рифма многими воспринималась как недостаток. Теперь намечается обратный процесс: точная рифма встречается все чаще и даже доминирует, но наряду с ней применяется и ассонанс. Очень часто встречаются строфы, где пара строк рифмует, а пара ассонирует — и так в любом порядке.

Диссонанс. Разновидностью ассонанса является д и с с о н а н с — созвучие, в котором ударные гласные не совпадают, а дальнейшие звуки тождественны или близки; например: «шЕлковой — бЕлковой — фиАлковой», «кЕдр — эскАдр — бОдр». Вот образчик строфы с диссонансами:

Крут буржуев озверевший нОров.
Тьерами растерзанные, воя и стенАя,
Тени прадедов, парижских коммуАров,
И сейчас вопят парижской стенОю...

(Маяковский.)

Здесь, однако, строй сложнее: во-первых, даны опорные согласные в диссонирующих словах («н» и «н», «ст» и «ст»), а, во-вторых, н е р и ф м у ю щ и е строки ассонируют: «НОров — стеНОю», «коммуНАров — стеНАя». Таким образом, диссонанс — разнозвучие — компенсирован.

Внутренние ассонансы. В строках стихов (равно как и в отрезках прозы) сплошь и рядом соседствуют или близки слова с одинаковыми ударными гласными (например, последние четыре слова в только что написанной фразе: «слова́», «одина́ковыми», «уда́рными», «гла́сными»). У Пушкина читаем:

Ее с конца я завострЮ,
ЛетУчей рифмой оперЮ,
ВзложУ на тетивУ тугУю,
ПослУшный лУк согнУ в дугУ,
А там пошлЮ наудалУю,
И горе нашему врагУ!

Здесь звук «у» и его аналог «ю», вообще звуки довольно редкие, даны с чрезвычайной «густотой» — 13 раз на шесть строк, не считая тех же звуков безударных (6 раз).

Иногда такие ассонансы подкрепляются опорным согласным:

Звуки, ВЕтром тихоВЕйным
Донесенные, слабели
И сливАлись тАм над Рейном
С РОбким РОпотом волны.

(Брюсов.)

Но такого рода обогащение звуковой ткани стихов относится уже к инструментовке.

3. ИНСТРУМЕНТОВКА

Определение. Инструментовкой (иногда — словесной инструментовкой) называется определенный подбор звуков в стихе, согласных и гласных.

Распространен взгляд, что те или иные звуки сами по себе нечто выражают: «л», например, нечто ласковое и нежное, «р» — мрачное и грозное и т. п. Этот взгляд проник даже в учебники; например, в книге академика Щербы «Фонетика французского языка» на стр. 57 (изд. 1948 г.) приводится строка Мюссе:

La haine dans l'âme, l'amour dans les yeux...

(«Ненависть в душе, любовь в глазах...») с таким пояснением:

«Здесь четыре ударных гласных, из которых первые два открытые и выражают весь пафос негодования, вторые два закрытые и выражают нежное чувство».

Но весьма нетрудно подобрать совершенно тождественный ряд гласных, в котором никак нельзя усмотреть ни негодования, ни нежности, например:

La souveraine du drame sur la soucoupe de souffleur,—

то есть «Владычица драмы на блюде суфлера» — совершенная бессмыслица, но с теми же двумя открытыми и двумя закрытыми гласными. Таким образом, и «пафос негодования», и «нежное чувство» выражаются з н а ч е н и е м слов, а не закрытостью или открытостью их звуков.

Возьмем фразу: «Серко погрыз постромки»; здесь в каждом слове звук «р» — «грозный и мрачный», — но что тут грозного?

Звук «л» «выражает нежность». Но в японском языке совершенно нет звука «л»; имя «Ленин» японцы пишут и произносят «Ренин»; значит ли это, что на их языке невозможно выразить нежность? Наоборот, эстонский язык чрезвычайно насыщен звуком «л», — значит ли это, что эстонцы особенно нежны и чувствительны?

Таким образом, мы решительно отбрасываем теорию самодовлеющего значения звуков.

Тем не менее в связи со значением слова его звуковой состав приобретает иногда известную окрашенность и тогда становится выразительным. Например: «бык», «бычий», «сбычился» — в этих звуках «чувствуется» нечто тупое, косное, неповоротливое. Но уже в словах «обычай», «добыча», «приобык», «обыкновение» те же звуки подобного ощущения не дают. Достоевский говорит о каторжанском слове «тиліснуть (то есть полоснуть) ножом», что в нем, в его звуках как бы воплощены сжатые зубы убийцы и змеинообразное движение ножа. Пожалуй, — но лишь потому, что в связи со значением у нас возникает определенный образ; а вот очень похожее слово «притиснуть» совершенно не вызывает представления о «сжатых зубах» и пр.

При анализе инструментовки необходимо постоянно иметь в виду, что каждый речевой звук — не только акустическое явление, но и артикуляционное, то есть результат некоей мышечной работы с предшествующей или, вернее, сопутствующей иннервацией, порою довольно сложной. Только в этом плане некоторые явления инструментовки находят истолкование.

Звукоподражание. Простейший вид инструментовки состоит в том, что поэт определенным подбором звуков как бы намекает на звуковую сторону изображаемого. Вот несколько образцов:

Знакомым шумом шорох их вершин ...
(Пушкин.)

Речь о соснах; подбором звуков «ш» и сближением двух скользящих придыхательных «х» воспроизведен их шум.

Чуть слышно, бесшумно шуршат камыши ...
(Бальмонт.)

Дрогнул дол, удар раздался ...
(Майков.)

Речь о взрыве; четыре «д», три «р», два ассонанса («уДАр разДался») напоминают и звук взрыва, и раскат этого звука.

Твоей твердыни дым и гром ...
(Пушкин.)

Речь о пушечном салюте; дважды «тв», два раза «ды» соотносятся со звуками пальбы.

Вот образчик гораздо более тонкого звукоподражания:

И блеск, и шум, и говор балов,
А в час пирушки холостой
Шипенье пенистых бокалов
И пунша пламень голубой.
(Пушкин.)

Здесь господствуют губные звуки («б», «в», «м», «п»), шипящие («ч», «ш») и сонорные («р», «л»), составляющие массив в 28 звуков из 44 согласных этого отрывка, то есть 64%.

Лейтмотивная инструментовка. Суть ее в том, что звуки какого-либо важного по смыслу слова повторяются в окрестных словах, с тем чтобы, во-первых, напоминать об этом слове, глубже внедряя его в сознание, а во-вторых, чтобы подчеркнуть внутреннюю связь или, наоборот, противоположность тех или иных понятий¹. Например:

Клянусь, о мать наслаждений,
Тебе неслыханно служу,
На ложе страстных искушений
Простой наемницей всхожу.
(Пушкин.)

Здесь звуки слова «наслаждение» как бы расплесканы в дальнейших словах: «нслн», «слж», «нлж», «сж» (слова «неслыханно», «служу», «на ложе», «схожу»).

Еще:

Где прежде финский рыболов,
Печальный пасынок природы,
Один у низких берегов
Бросал в неведомые воды
Свой ветхий невод ...
(Пушкин.)

Здесь четыре «п», два «бр» и дальше «нвд», «вд», «вт», «нвд»; этими повторами скрепляются в устойчивое и безы-

¹ Очевидна, однако, условность такого рода сопоставлений.
(Прим. ред.)

сходное единство безрадостные детали картины, с тем чтобы дальше перейти к совершенно иным образам в ином звуковом оформлении.

Вот лейтмотивная инструментовка, скрепляющая противоречивые черты:

Мы,
каторжане города лепрозория,
где золото и грязь изъязвили проказу,
мы чище венецианского лазорья ...
(Маяковский.)

Здесь звуки «зо», «зо», «язь», «яз», «аз», объединяя одну группу понятий, подчеркивают ее противоположность понятию «лазорье», звучащему с тем же «зо».

Еще:

...Делибаш на всем скаку
Срежет саблею кривою
С плеч удалую башку.
(Пушкин.)

Звуки слова «делибаш» (по-турецки — безумная голова, сумасброд), группа «длбш» полностью повторена в словах «удалую башку», скрепляя подобные, но противоположные понятия («удалая башка» принадлежит казаку).

Обратная лейтмотивная инструментовка. Иногда настоящей проводится та или иная инструментовка, с тем чтобы на ее фоне дать важное по смыслу слово, звучащее и н а ч е. Например:

Пора: перо покоя просит;
Я девять песен написал...
(Пушкин.)

Шесть «п»; три группы «пр», группы «псн» и «нпс», и на этом звуковом фоне резко выделяется лейтмотивное слово «девять» (речь идет о девятой песне «Евгения Онегина»), повторяющееся дальше:

...выносит
Мою ладью девятый вал —
Хвала вам, девяти Каменам... —

где это слово подкрепляется уже своей инструментовкой: «вал», «хвала». Но все эти звуковые явления попадают в поле нашего зрения только тогда, когда для этого дает основание смысл слова.

Кинетическая инструментовка. Поскольку произнесение данного звука предполагает определенную работу артикуляционных органов, движение их, постольку этот момент иногда используется в изобразительных целях: осуществляется такой подбор звуков, при котором само движение произносительного аппарата воспроизводит изображаемое явление. Например:

Там рыдала княжна Евдокия,
Воздух силясь губами поймать.

(Ахматова.)

В последней строке пять звуков, при которых происходит работа губ; губы непрерывно сближаются и размыкаются (при произнесении других звуков); произносящий эту строку как бы сам ловит губами воздух, в соответствии с изображаемым.

Еще:

Я недаром вздрогнул — не загробный вздор...

(Маяковский.)

Группы «ндр», «вздргн», «нзгрн», «вздр» дают кинетическое подсобие дрожи.

Подчеркиваем, что во всех подобных случаях источником уподобления является содержание соответственной строки, фразы, выражения; только оно создает ориентир, помогающий почувствовать движение речевых органов как то или иное подобие. Без слов «губами поймать», «вздрогнул» те же самые звуко сочетания не были бы освоены кинетически.

Линейная инструментовка. Гораздо чаще инструментовка стремится просто к известной упорядоченности в размещении звуков, давая тем добавочное удовлетворение чувству ритма. Звуки данного типа симметрично располагаются «в л и н и ю» в строке или в строках. Иногда это проводится в очень обнаженной форме; например:

Вечер. Взморье. Вздохи ветра.
Величавый возглас волн.
Близко буря. В берег бьется
Чуждый чарам черный челн.

(Бальмонт.)

Такие конструкции звучат назойливо и раздражающе. Но такая же инструментовка может осуществляться в высокохудожественном виде:

У Черного моря чинара стоит молодая...

(Лермонтов.)

Группы: «чрн», «мо», «чнр», «мо» размещены симметрично, причем первое «мо» ударное, второе безударное; совпадение не полное и «не выпирает».

Еще:

Роняет лес багряный свой убор,
Сребрит мороз увянувшее поле,
Проглянет день, как будто поневоле,
И скроется за край окружающих гор.

(Пушкин.)

В первой строке «р-с-р-с-р», и тут же «ня-ян», «бр-бр»; во второй строке «ср», «бр», «рз», «ян»; в третьей строке «пр», «ян», «плн» («проглянет») и «пнл» («поневоле»); в четвертой строке «кр», «кр», «кр» и «гр».

Возьмем более обширный отрывок:

Дробясь о мрачные скалы,
Шумят и пенятся валы,
И надо мной кричат орлы,
И ропщет бор.
И блещут средь волнистой мглы
Вершины гор.
Оттолк сорвался раз обвал,
И с тяжким грохотом упал,
И всю теснину между скал
Загородил,
И Терека могущий вал
Остановил.

(Пушкин.)

В этом отрывке отчетливо преобладают звуки «р» и «л». Посмотрим, как они размещены в строках. В первых шести строках они дают, за единственным исключением, полную симметрию:

рр лл ррл/ррл р лл рр.

В следующих двух строках они правильно чередуются:

лрлрлрл.

И в последних четырех вновь дают симметрию:

л рл/рл л.

Столь же стройное распределение этих звуков мы находим и в прочих строках этого замечательного стихотворения.

Отрицательная инструментовка. Она сводится к тому, что в данном стихотворении отсутствует какой-либо звук или группа звуков. Этот прием — избегание какого-либо звука — иногда называют *липограммой*. Липограммы мы находим еще в глубокой древности. Так Лазос, учитель Пиндара (VI век до нашей эры), написал гимн Деметре, ни разу не применив звука «с» (буква «сигма»). В России липограммами забавлялись в старину: есть образцы XVII века; у Державина есть две липограммы, стихотворения «Ласточка» и «Бабочка», лишенные звука «р».

Художественного значения липограммы, конечно, не имеют.

Инструментовка гласных. Выше, говоря об ассонансах, мы привели пример настойчивого ассонирования на «у» в пушкинской эпиграмме «...Ее с конца я заострю...» Столь четких образцов не так много. Но область гласных звуков, преимущественно ударных, в хороших стихах обычно также подвергается известной организации.

Эта организация весьма часто проявляется в форме ассонирования. Например, у Пушкина в стихотворении «Стамбул гяуры нынче славят» много ассонансов на «у»: «Стамбул гяуры», «Стамбул заснул», «луч потух», «шлют старух», «подкупленный евнух» и пр. Или в «Цыганах»:

Кочуя на степях Кагула,
Ее, бывало, в зимнюю ночь
Моя певала Мариула,
Перед огнем качая дочь.

В этом чрезвычайно «прозрачном» отрывке (37 согласных, считая йоты, на 34 гласных) звуки все время переплещиваются: ассонансы «кочуя» — «Кагула», диссонансы «кочуя» — «качая», внутренние рифмы «бывало» — «певала» и пр.

Но наряду с ассонансами, одинаково звучащими и ударными гласными, проводится организация с помощью *произносимых звуков*.

В образовании звуков участвуют: голосовая щель; мягкое нёбо; вся полость рта, расширяемая и суживаемая движением нижней челюсти; язык, изгибаемый так или иначе, прижимающийся к зубам или к деснам или остающийся свободным; наконец, губы, то раскрывающиеся, то смыкающиеся, выдвинутые или не выдвинутые. Работа этого аппарата очень сложна. Выполняя такой-

то комплекс движений для произнесения такого-то звука, этот аппарат должен на ходу перестроиться для произнесения другого звука — и так в течение всей речи. Не всякий переход от одного комплекса движений к другому легок; на этом построены, между прочим, «скороговорки», фразы с нарочито затрудненным звуковым строем.

И в стихах можно часто видеть, что звуки (в частности, ударные гласные) подбираются так, чтобы облегчить работу голосового аппарата, сделать фразу «любящейся». Подбор этот производится чаще всего бессознательно: развитой слух и развитое чувство слова сами подсказывают одаренному поэту то или иное звуко сочетание или, вернее, подсказывают ту основную настройку голоса, которая поведет данное стиховое звено.

В поле зрения поэтов издавна была инструментовка гласных. У нас еще Ломоносов писал, что «искусны стихотворцы тщатся» «на букве А всех доле отстояться», и, издаваясь над Тредиаковским, любившим строить стихи на стержне узких гласных, сложил такие пародийные строчки (даже изменяя правильное начертание прилагательных):

Свиньи визги вси и дикий, и злый,
И истинны ти, и лживы, и кривыи...

К сожалению, эта область теоретически разработана слабо. Кинематика, движение голосовых органов, не связана до сих пор с акустикой, с объективным звучанием того или иного речевого образования.

СТРОФИКА

1. СТРОФА

Строфой называется группа из определенного числа строк, повторяющаяся на всем протяжении стихотворения. Стихотворение может быть расчленено на двустихия, на трехстишия, на четверостишия и т. д. Стихотворение, не расчлененное на такие группы, называется а с т р о ф и ч е с к и м. Лирические стихотворения обычно бывают строфическими, но нередки и исключения; например, стихотворение Пушкина «Вновь я посетил...». Поэмы часто бывают астрофическими (например, «Руслан и Людмила» Пушкина, «Демон» Лермонтова, «Кому на Руси жить хорошо» Некрасова и др.), но часто и разделены на строфы («Божественная Комедия» Данте, «Чайльд Гарольд» Байрона, «Евгений Онегин» Пушкина и пр.).

Данное выше определение строфы является самым общим. К признаку числа строк обычно присоединяется ряд других признаков: в группе из данного числа строк почти всегда выдерживается определенный порядок рифмовки, а если стихотворение написано разноstopным стихом, то и определенный порядок стопностей. Вот, например, строфа из лермонтовского «Бородино»:

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

Здесь семь строк, и все стихотворение разбито на семи-стишия. Строки третья и седьмая трехstopные, прочие

четырехstopные, и так во всех строфах. Трехstopные строки между собою рифмуют (мужская рифма); четырехstopные рифмуют тоже (женская рифма), причем первые две строки на одну рифму, остальные три на другую, и так во всех строфах. Общая схема: АА⁴б³ВВВ⁴б³; прописными буквами обозначены женские строки, строчными — мужские, цифры указывают на stopность.

Возьмем строфу из «Песни о вещем Олеге» Пушкина:

Как ныне собирается вещий Олег
Отмстить неразумным хазарам,
Их села и нивы за буйный набег
Обрек он мечам и пожарам.
С дружиной своей, в царградской броне,
Князь по полю едет на верном коне.

Шесть строк. Схема: а⁴Б³а⁴Б³вв⁴, и так во всех строфах.

Но эти признаки: порядок рифмовки и (в разноstopных стихах) порядок стопностей, хотя и чрезвычайно устойчивы, не обязательны. Стихотворение может быть расчленено, скажем, на четверостишия, но в одних будет, например, перекрестная рифмовка, в других охватная, и т. п. Стихотворение может быть расчленено на те же четверостишия с определенным порядком рифмовки, но с произвольно сменяющейся стопностью.

В строфы могут оформляться и нерифмованные (белые) стихи:

На Испанию родную
Призвал мавра Юлиан.
Граф за личную обиду
Мстить решился королю.
Дочь его Родрик похитил,
Обесчестил древний род;
Вот за что отчизну предал
Раздраженный Юлиан.
(Пушкин.)

В нерифмованных строфах обычно выдерживается определенный порядок окончаний. Но и это не обязательно. Например:

Новый мир с сортами новых
Человеков и животных,
Новых птиц, цветов, деревьев,
Мировых болезней новых!

В это время старый мир,
Мир наш собственный, волшебю
Тоже весь преобразился.
Это чудо совершил...

(Вейнберг; перевод из Гейне.)

Здесь в первом четверостишии сплошь женские окончания, во втором средняя пара женских строк охвачена парюю мужских.

Значение строфы. Расчленение произведения на строфы служит дополнительным приемом ритмизации речи: если основным признаком стиха является последовательность равновеликих отрезков, создающая первичную ритмическую волну, то последовательность равновеликих групп таких отрезков, да еще упорядоченно размещенных в группе, углубляет речевую размеренность.

Но помимо внешнего оформления (такой-то порядок рифм, окончаний, стопностей) строфа является обычно еще и смысловым единством. Чаще всего она представляет собою цельное предложение, цельную фразу или группу фраз, объединенных общей темой и обособленных от фразы или фраз следующей строфы. Строфа в известной мере соответствует абзацу в прозе. Это, конечно, не является абсолютной нормой.

Строфный переброс. Есть случаи, когда фразовая ткань данной строфы переплещивается в следующую — так же, как нередко бывает в двух смежных строках. Это явление называется строфным enjambement, строфным перебросом. В вышеприведенном отрывке из Гейне последняя строка второй строфы является началом фразы, которая развернется в следующей строфе. В «Евгении Онегине» 38-я строфа главы III кончается строкою:

И, задыхаясь, на скамью... —

а последнее слово фразы стоит в начале следующей строфы:

Упала... «Здесь он! здесь Евгений!...»

У Байрона в «Дон-Жуане» есть немало мест, где несколько строк подряд идут на перебросах.

Но вообще строфный переброс встречается нечасто, и в подавляющем большинстве случаев строфа есть законченная смысловая группа.

Объем строфы. Поскольку строфа есть группа, то, очевидно, ее минимальный объем — две строки, двустиишие. А максимальный? Практика не дает стрф, больших чем 15 строк. Очевидно, есть естественный предел объему строфы. И представленные в поэзии многострочные строфы обычно строятся с соблюдением известных вспомогательных приемов, подчеркивающих строй. Например, гениально построенная онегинская четырнадцатистрочная строфа состоит из трех четверостиший сначала с перекрестной, потом с парной, потом с охватной рифмовкой (все три вида), что легко осваивается, а затем следует двустиишие, вносящее разнообразие и дающее четкую концовку.

Правило «альтернанса». Французское слово alternance означает «чередование». Возьмем простое четверостишие с охватной рифмовкой: АббА; пара мужских рифм (бб) охвачена парюю женских. Если второе четверостишие будет построено так же: ВггВ, то за четвертой строкой первого, женской, пойдет первая строка второго, также женская; рядом станут две женские, но не рифмующие между собою строки. Получается стык нерифмующих одинаковых окончаний, неприятный для слуха. Для избежания стыка применяется а л ь т е р н а н с: второе четверостишие начинают мужскою строкой, давая для него такую схему: вГГв. Третье четверостишие опять начнется женской: ДееД, и т. д. Общая формула такова: если в строфе даны различные окончания (мужские и женские, дактилические и женские или мужские, и. т. п.) и строфа построена так, что ее первая и последняя строки имеют окончания одного типа, то следующая строфа должна быть построена «наоборот», начинаясь и кончаясь строками другого типа.

Внутри строфы также должен соблюдаться альтернанс (хотя в некоторых сложных строфах это неосуществимо).

Правило альтернанса, конечно, не абсолютно. Оно твердо осуществляется во французской поэзии и в русской классике, но, например, англичане его совершенно не придерживаются. В современной русской поэзии с ним также часто не считаются.

Строфы «свободные» и «строгие». Это размежевание совершенно условно. Под строгими строфами разумеют такие, которые выработаны практикой, получили особое название и стали традиционными. Например, о к т а в а, которая строится так-то и не иначе; с п ё н с е р о в а строфа, введенная английским поэтом Спенсером и освоен-

ная Байроном и Шелли и имеющая строго определенный строй; *онегинская строфа*, созданная Пушкиным и примененная Лермонтовым в «Казначейше».

Свободными строфами называют все прочие, любого объема и любого строя.

Мы не будем придерживаться этого размежевания, давая определения «строгих» строф наряду со «свободными».

2. ВИДЫ СТРОФ

Двустийшие. Простейший вид строфы: две строки, объединенные рифмой. Есть и нерифмованные двустийшия — например, «элегическое» (см. раздел «Гекзаметр и пентаметр»). В зависимости от размера, более длинного или более короткого, фразы, заключенные в такую строфу, будут то более плавными и пространными, то более отрывистыми и лаконичными. Сравним:

Кто при звездáх и при луне	а
Так поздно едет на коне?	а
Чей это конь неутомимый	Б
Бежит в степи необозримой?	Б
Казак на север держит путь,	в
Казак не хочет отдохнуть	в
Ни в чистом поле, ни в дубраве,	Г
Ни при опасной переправе...	Г

(Пушкин.)

и:

Редает облаков летучая гряда;	а
Звезда печальная, вечерняя звезда,	а
Твой луч осеребрил увядшие равнины,	Б
И дремлющий залив, и черных скал вершины;	Б
Люблю твой слабый свет в небесной вышине:	в
Он думы разбудил, уснувшие во мне...	в

(Пушкин.)

Разница в строении фраз очевидна.

Отметим осуществляемый в этих отрывках альтернанс: мужские и женские пары чередуются. А вот образчик двустийший с одинаковым все время окончанием и, следовательно, без альтернанса:

Вбежал он в комнаты и поглядел на стены,	А
Как будто бы искал, уж нет ли перемены?	А
Все та же мебель здесь расставлена в порядке:	Б

Меж этих кресел он играл, бывало, в прятки;	Б
Однако съезжались и выцвели предметы.	В
Висели по стенам старинные портреты...	В

(Мар; перевод из Мицкевича.)

Разница в звучании совершенно очевидна.

Трехстишие. Трехстрочные строфы встречаются редко. Ввиду нечетного числа строк приходится давать либо три одинаковые рифмы (что много труднее, чем рифмовать две строки, и вдобавок три рифмы подряд звучат довольно монотонно), либо рифмовать только две строки (первую со второй или с третьей, или вторую с третьей), а одну оставлять без рифмы, «холостою». Если же эту строку зарифмовать с соответственной строкой в следующем трехстишии, то возникают уже шестистрочные строфы (см. в разделе «Расположение рифм» о тернарном строе) или вязь терцин.

Вот образец трехстишия со сплошной рифмой:

В лесу безмолвие возникло от луны,	а
Но внятно чудится дрожание струны,	а
И свет властительный нисходит с вышины.	а

(Бальмонт.)

Образец терцин дан выше («Расположение рифм»).

Трехстишия в особой форме применяются в сонетах, в рондо, в виланели, в риторнели, в японской хайке (хокку), но об этом мы скажем ниже в разделе «Твердые формы».

Четверостишие. Четырехстрочная строфа, называемая часто *к а т р ё н о м*, является наиболее распространенной благодаря своей симметрии, достаточному простору и в то же время сжатости, легкой обозримости.

Изредка встречается с четырьмя одинаковыми рифмами, — образец приведен выше («Расположение рифм»; из А. К. Толстого). С такой рифмовкой написана поэма Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре» и многие переводы этой поэмы. В оригинале она написана шестнадцатисложным стихом «шайри», часть строк которого имеет женское, а часть — дактилическое окончание; в каждой строфе дан шайри лишь одного вида, но строфы обоих видов следуют произвольно. В русских переводах у одних поэтов все строфы имеют одинаковое окончание, например:

Ростеван был царь арабский, божьей милостью храним,
Войск бесчисленных властитель, был он щедрым и простым,

Мудр, любезен, правосуден, прозорлив, неотразим,
Кроме доблести, прославлен красноречием своим.

(Перевод Петренко.)

У других часть строф сделана с мужским окончанием, часть с женским, в любой последовательности, например:

Был в Аравии властитель Ростеван, судьбой взнесенный.
Благородный и доступный, мощью войска окрыленный,
Добрый, щедрый, правосудный, в управленье умудренный,
Безупречный был он витязь, красноречьем озаренный.
Рок не дал ему потомства, кроме дочери одной,
Лучезарной, как светило, солнцу светлому родной,
Кто ни взглянет, потеряет разум, сердце и покой.
Лишь мудрец велеречивый спел бы гимн красе такой.

(Перевод Нуцубидзе.)

Дальше идет несколько строф с мужским окончанием, дальше — несколько с женским, и т. д.

Сплошная рифмовка звучит несколько монотонно.

Затем возможны катрены с тремя рифмующими между собою строками и одной холостой. Тут мыслимы четыре позиции: аааб, ааба, абаа, бааа (буквой «б» означаем здесь незарифмованную строку).

Встречается почти исключительно 2-я позиция, осуществляемая в персидской поэзии в так называемых «робай» и перешедшая в переводах и подражаниях в русскую поэзию. Этот же строй освоен в поэзии тюркских и дагестанских народов. Вот образчик:

Ханжи и постники твердят нам иногда:
«Воскреснет всяк таким, каким он жил всегда».
Вот почему вино и девушек мы любим:
Отрадней будет нам воскреснуть в день Суда.

(Румер; перевод из Омара Хайяма.)

В робаи нередко применяется редифная рифма:

Плотва надежд моих из сети *вдруг ушла*;
Жизнь, бесплодная, как пьяный *друг, ушла*;
Да, жизнь, — чей каждый миг любого царства стоил, —
Задаром, попусту из слабых *рук ушла*.

(Румер; перевод из Омара Хайяма.)

При таком строе холостая строка обычно имеет другое окончание, чем рифмующие, чтобы избежать стыка и чтобы отчетливей выделиться.

Далее встречаются катрены с двумя рифмованными и двумя холостыми строками; чаще всего рифмуют вторую строку с четвертой

Заревая вьюга	—
Все позамела,	а
А ревнивый месяц	—
Смотрит вдоль села.	а

(Фет.)

Такой строй, хотя и применялся порою первоклассными поэтами (например, так написана поэма Гейне «Германия» и так переведена на русский язык), справедливо считается неполноценным: трудно отделаться от ощущения, что поэт отступил перед трудностью рифмовать все строки.

Господствующим видом катрена является строй с двумя парами рифм. Здесь возможны три случая, уже нами указанные в разделе «Расположение рифм»: парная рифмовка (аабб), при которой катрен трудно отличить от двух двустий; перекрестная (абаб), наиболее распространенная и «равновесная»; охватная (абба), при которой несколько напряженнее рифменное ожидание. Примеров не приводим: они на каждом шагу.

В последние годы в переводах с тюркских языков в русскую поэзию проник особый вид катрена, называемый «гошгы». Первый катрен стихотворения рифмует перекрестно, но его вторая и четвертая строки имеют редиф или рефренную рифму, которая будет повторяться и в следующих строках; во всех следующих катренах рифмуют между собой первые три строки, а последняя замыкается тем же редифом или рефренной рифмой, что и четные строки первого катрена. Например:

Вершины горные; туманы там и тут,	а
Морского ветра вой среди <i>высот Гургена</i> ;	редиф
Когда промчится дождь, безумствуя, ревут	а
Потоки мутные вспененных <i>вод Гургена</i> .	редиф
Леса густые там; по берегам тростник;	б
Красавиц в серебре блестит живой цветник;	б
Там серая овца, конь белый, черный бык,	б
Там буйвол есть и тур: обилён <i>скот Гургена</i> .	редиф

(Шенгели; перевод из Махтум-Кули.)

Пятистишие. Пятистрочная строфа довольно редка. Можно ее строить с пятью одинаковыми рифмами; это технически очень трудно, и такая строфа звучит монотонно.

В переводах с тюркских языков она, однако, встречается и носит название «мухамесс». Вот образец:

О творец, пошли всем радость, дай рабам твоим покой,
Другом став несчастным, другу дом разрушенный отстрой,
Помни всех рабов, кто помнят светлый лик твой пресвятой,
Милосерден к ним, — тирана в прах повергни пред собой,
От несчастья, милосердный, Зогре-джан мою укрой.

(Коровенко; перевод из Молла-Непеса.)

Следующие строфы мухамесса строятся иначе: на одну рифму идут первые четыре строки, а пятая имеет ту же рифму, которая была в первом пятистишии (в данном случае на «-ой»), и так во всех строфах. Нередко мухамесс бывает с редифом.

Далее в пятистишии возможны четыре рифмующие одинаково строки и одна холостая или три рифмующие и две холостые, в разных позициях. Такое строение нам не встречалось.

Затем, что всего чаще, в пятистишии даны пара и тройка рифм в любой последовательности. Здесь возможны десять позиций:

- | | | | | |
|----------|----------|----------|----------|-----------|
| 1) ааабб | 2) аабаб | 3) абааб | 4) баааб | 5) аабба |
| 6) абаба | 7) бааба | 8) аббаа | 9) бабаа | 10) ббааа |

Наиболее употребительная схема третья; встречается схема шестая. Пятистишие схемы третьей иногда «западают» в стихотворения, идущие катренами; например, у Пушкина в стихотворении «К морю», третья от конца строфа построена именно так:

Мир опустел... Теперь куда же а
Меня б ты вынес, океан? б
Судьба людей повсюду та же: а
Где благо, там уже на страже а
Иль просвещение, иль тиран. б

В этом же стихотворении пятая от начала строфа также оказывается пятистрочной, схемы шестой:

Смирный парус рыбарей, а
Твоею прихотью хранимый, б
Скользит отважно средь зыбей, а
Но ты выиграл, неодолимый, б
И стая тонет кораблей. а

Так как в десяти схемах пятистишия строки «а» могут быть мужскими, а «б» женскими (и вообще одни — одного типа, другие другого) и наоборот, то наши десять схем имеют столько же «зеркальных», где порядок рифм тот же, но последовательность окончаний обратная.

Шестистишие. Шестистрочные строфы распространены гораздо более, чем пятистрочные. Они могут быть с шестью одинаковыми рифмами (встречаются как переводы имеющих в тюркской поэзии шестистрочных мухамессов); с пятью или четырьмя рифмованными и с одной или двумя холостыми строками (не встречаются); с тройкой рифмующих и тройкой холостых строк (встречается крайне редко и лишь со схемой: -а-а-а). Затем возможны с четверкой и парой рифм — пятнадцать позиций и столько же «зеркальных»; с двумя тройками рифм — десять позиций и столько же зеркальных; наконец, с тремя парами рифм — пятнадцать позиций и столько же зеркальных.

Перечислять все эти структуры бесполезно, так как на практике большинство из них не применяется.

При двух тройках рифм наиболее распространенный вид шестистишия — с е к с т и н а (иногда пишут «сестина»), со схемою абабаб, то есть с перекрестным чередованием. Пример:

Если не пил ты в детстве студеной воды а
Из разбитого девой кувшина, б
Если ты не искал золотистой звезды а
Над орлами в дыму Наварина, б
Ты не знаешь, как эти прекрасны сады, а
С полумесяцем в чаще жасмина! б

(В. Рождественский.)

Эффект такой строфы в «щедром удовлетворении» рифменного ожидания: оно уже удовлетворено симметричным чередованием рифм в первых четырех строках, и ему дают еще пару таких же рифм. Если же при этом, как в приведенном примере, в заключительных двух строках возникает завершение фразы (здесь, например, идет главное предложение после придаточных), то ощущение стройности и законченности усиливается.

При наличии трех пар рифм всего употребительнее т е р н а р н ы й строй двух основных видов: ааб/ввб и абв/авб; примеры приведены в разделе «Расположение рифм».

Затем встречаются шестистишия в виде четверостишия с перекрестной или охватной рифмовкой плюс парное двустишие. У Пушкина так построена «Песнь о вещем Олеге»; схема абавв. Нередко оба типа соединяют в одной вещи — так написана, например, поэма Инбер «Пулковский меридиан»:

Здесь госпиталь. Больница. Лазарет.	а
Здесь красный крест и белые халаты;	б
Здесь воздух состраданием согрет,	а
Здесь бранный меч на гипсовые латы,	б
Укрывшие простреленную грудь,	в
Не смеет, не дерзает посягнуть.	в

Но Гитлер выжег кровью и железом	г
Все эти нормы. Тишину палат	д
Он превращает в судорожный ад.	д
И выздоравливающий с протезом	г
Храбрец, блестяще выигравший бой,	е
Бледнеет, видя смерть перед собой.	е

В этих примерах выдержан альтернанс. Но в других строфах поэмы он часто нарушается.

Семистишие. Семистрочная строфа встречается редко. Помимо возможных, но не применяющихся на практике форм с семью одинаковыми рифмами, или с пятеркой и парой рифм, или с холостыми строками и т. п., семистишие может иметь две пары и одну тройку рифм. Здесь возможны 105 положений, перечислять которые бесполезно.

Но надо учитывать следующее: окончания в обоих парах и в тройке могут быть одинаковыми (все мужские, все женские и т. д.); в этом случае стыки нерифмующих окончаний неизбежны. Если же окончания двух или трех видов (например, в тройке мужские, в одной паре женские, в другой дактилические — или иначе), то в иных позициях стык бывает, а в других нет. Возьмем одну из 105 схем: вавББав; рифмы «Б» женские, прочие мужские; мы видим три стыка нерифмующих строк: в-а, а-в и опять, в конце а-в. Вот как звучит такая строфа:

Уже почти померк закат,
С востока наплывает мгла,
И четкий контур горных гряд
Воздушным стал и невесомым,

И по обрывам, по изломам
Тень фосфористая легла,
Как шелковый прозрачный плат.

Мы явно ощущаем неприятную угловатость звучания. Но переместим строки:

Уже почти померк закат,
И четкий контур горных гряд
Воздушным стал и невесомым;
Как шелковый прозрачный плат,
Там, по обрывам, по изломам,
Тень фосфористая легла:
С востока наплывает мгла.

Звучание резко улучшилось. Поэтому если применяются лишь два вида окончаний, то избирают схемы, где нет стыков; например: АБАБВВб или ААБВВВб и пр., где окончания одного типа перемежаются окончаниями другого типа; последняя схема реализована Лермонтовым в «Бородино».

Восьмистишие. Восьмистрочная строфа может быть построена весьма многими способами. На практике не применяются восьмистишия со сплошной рифмой, с шестеркой и парой рифм, с пятеркой и тройкой, с двумя четверками, а также с холостыми, там или там, строками. Поэтому мы рассмотрим лишь две группы восьмистиший: с двумя тройками и парой рифм и с четырьмя парами рифм.

Две тройки и одна пара рифм могут разместиться в восьмистишии 560-ю способами; половина этих позиций «зеркальна» по отношению к другой. Любая позиция может быть осуществлена при одинаковых окончаниях всех строк, при двух видах окончаний (например, тройки женские, пара мужская или пара и одна тройка мужские, другая женская — или иначе), при трех видах (одна тройка, например, мужская, другая дактилическая, пара женская — или иначе). Отсюда возникает трудно обозримое множество построений.

Чаще всего применяется кватернарное построение, стройное и легко обозримое, — прямое (аааб/вввб), обратное (аббб/аввв) или охватное, опоясанное (аббб/ввва). Примеры первого и третьего даны выше («Расположение рифм»); вот пример обратной кватерны:

Над прелью осенних рощ,	а
В их наготу ветвистой	б
Над грудой золотистой,	б

Осеннего ветра свисты;	б
И тонкий струится дождь	а
На клены, каштаны, елки,	в
И редко в туманном шелке	в
Луч проструится колкий.	в

Ясно слышно, что обратная кватерна звучит более монотонно, чем прямая или охватная. Причина в том, что здесь рифменное ожидание удовлетворяется уже пятой строкой, а дальше идет монотония сплошного трехстишия.

Виктор Гюго применял нередко восьмистрочную строфу с такой схемой рифм: абаб/вввб, где тройка ббб промежена другими рифмами; этот строй воспроизведен в соответственных переводах и иногда встречается в оригинальной поэзии:

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

(Волошин.)

Рассмотрим еще образчик такого строя:

Но вот закат над морем ощипывает фазанов	а
И золотые в окна кидает леденцы, —	б
И замираешь разом, хотя бы мельком глянув	а
На бронзовые замки, яшмовые дворцы.	б
Нет штукатурки тусклой, нет черепицы битой:	в
Розовый блеск и трепет, как из ведра пролитый;	в
Город из волн выходит прохладной Афродитой,	в
Но не успеет Фидий свои схватить резцы.	б

(Шенгели.)

Ясно слышно, что при длинных строках рельефность и четкость такой строфы убывают; игра рифм ощущается менее явно, восьмая строка почти не слышится как рифмующая со второй и четвертой: созвучие с трудом пробивается сквозь толщу слов.

Отсюда существенный вывод: сложный строй строфы уместен лишь при сравнительно коротких строках.

Из восьмистиший этой группы (две тройки и пара рифм) наибольшее распространение имеет о к т á в а. Октавою

написаны громадные итальянские поэмы (Ариосто «Неистовый Роланд» — свыше 40 000 строк, Тассо, Пульчи и др.); «Дон-Жуан» Байрона; у нас — «Домик в Коломне» Пушкина, «Сон Попова» А. К. Толстого, некоторые поэмы Фета и др., а также немало лирических стихотворений.

Схема октавы: абабаб/вв, то есть она представляет собою секстину с добавкою парнорифмованного двустишия. Образец:

Приснился раз, бог весть с какой причины,	а
Советнику Попову странный сон:	б
Поздравить он министра в именины	а
В приемный зал вошел без панталон;	б
Но, впрочем, не забыто ни единой	а
Регалии: отлично выбрит он;	б
Темляк на шпаге; все по циркуляру —	в
Лишь панталон забыл надеть он пару.	в

(А. К. Толстой.)

При мужских и женских окончаниях октава если начинается мужскою строкою, то и кончается мужскою; если начинается женскою, то и оканчивается такою же. Поэтому обычно применяется альтернанс: оба вида чередуют, во избежание стыков. Впрочем, Фет в поэме «Талисман» давал только «мужские» октавы, то есть окаймленные мужскими строками; в поэме же «Две липки» все октавы начинал мужскими строками, но после шестой строки, женской, давал женскую же двухстрочную концовку; таким образом, в первой поэме был стык самих строф, а во второй — внутри каждой строфы, после секстины. В переводах с итальянского иногда применяются сплошь женские окончания (поскольку эти господствуют в итальянских стихах); в английских октавах окончания идут произвольно, что нашло отражение в некоторых русских переводах.

По традиции в октавах применяется только ямба, пяти- и шестистопный.

Строй октавы характерен тою «неожиданностью», с которою возникает заключительное двустишие с новой рифмой: слух привыкает к симметричному чередованию рифм в первых шести строках и ждет созвучной пары дальше — в той же перекрестной последовательности; вместо этого возникает парное двустишие с другими рифмами. Таким образом, психологический эффект октавы — «обманутое

ожидание»; поэтому она особенно хороша для иронических и сатирических произведений. При внимательном чтении «Домика в Коломне» нетрудно заметить, что в заключительные строки чаще всего вводится ироническая по смыслу фраза.

Есть особый вид октавы — с двумя четверками перекрестно идущих рифм (абабабаб); такая строфа называется с и ц и л и а н о й и применялась в старинной сицилийской поэзии, откуда перешла в общетальянскую. У нас есть единичные лабораторные образцы.

Иногда восьмистишие является попросту удвоенным четверостишием со схемой абаб/вгвг, например:

Над Невою резво вьются
Флаги пестрые судов;
Звучно с лодок раздаются
Песни дружные гребцов;
В царском доме пир веселый;
Речь гостей хмельна, шумна;
И Нева пальбой тяжелой
Далеко потрясена.
(Пушкин.)

Здесь строфу «держит» единство темы; в данном случае дана общая картина празднества, в следующей строфе перечисляются его возможные причины, и т. д.

Порою первое из таких четверостиший делают опоясанным, а другое перекрестным:

Роняет лес багряный свой убор, а
Сребрит мороз увянувшее поле, б
Проглянет день, как будто поневоле, б
И скроется за край окружных гор. а
Пылай, камин, в моей пустынной келье; в
А ты, вино, осенней стужи друг, г
Пролей мне в грудь отрадное похмелье, в
Минутное забвенье горьких мук. г
(Пушкин.)

Вот обратный строй:

Ты угасал, богач молодой! а
Ты слышал плач друзей печальных. б
Уж смерть являлась за тобой а
В дверях сеней твоих хрустальных. б

Она, как втершийся с утра в
Займодавец терпеливый, г
Торча в передней молчаливой, г
Не трогалась с ковра. в
(Пушкин.)

Встречаются и другие конструкции восьмистишия. Например, одна пара рифм будет заканчивать четверостишия, стоя на четвертой и восьмой строке, а прочие три пары размещаются в предшествующих трехстишиях, но так, что первые три строки между собою не рифмуют, а рифмы к ним в разном порядке даны во втором трехстишии. Выше («Расположение рифм») приводилась такая строфа со схемой абвг/вабг («Поблек предзакатный румянец...»). В разделе о шестистопном бесцезурном хорее приведена строфа этого же типа, но с другим расположением рифм: абвг/вбаг («В жарком золоте заката пирамиды...»).

Иногда восьмистишия строятся с применением трех видов окончаний, и тут возможны самые разнообразные построения. Вот образчик одного из них, очень стройного и симметричного:

Ты скована из золота, а
И падают, как пчелы, б
Журчащие Пактолы б
На жаркие рога; в
Удары слышу молота а
По наковальне рока, г
Но славят свет с востока г
Верховные снега. в
(В. Иванов.)

Деятелистишие. Из громадного количества возможных девятистрочных строф отметим только н о н у и с п е н с е р о в у с т р о ф у.

Строй ноны очень прост: та же октава, но после шестой строки «вставлена» еще строка с тою же рифмой, а дальше идет заключительное двестишие. Схема: абабабб/вв. Нона как бы напрягает начальную секстину, подавая ту же рифму в седьмой строке, подчеркивая «законченность», которая тут же опровергается финальным двестишием. Нона применяется редко. У нас ею писал поэт Пяст.

О спенсеровой строфе мы уже упоминали. У нас, помимо лабораторных опытов, она применяется в переводах Байрона и Шелли (в старых переводах ее, из-за трудности,

упрощали). В спенсеровой строфе — четверка, тройка и пара рифм, расположенных по схеме: абаб/бвбв/в, то есть идут два четверостишия с четверкой рифм «б», причем в первом они стоят на четных строках, а во втором на нечетных, и затем одна концевочная строка на ту же рифму, что восьмая строка. Все строки — пятистопный ямб, концевочная — обязательно шестистопный; так делал Спенсер и все его продолжатели. Вот образчик:

Замолкло эхо тассовых октав:	а
Гребцы теперь безмолвны неизменно;	Б
Дворцы уныло смотрят, обветшав.	а
И редко где прольется кантилена.	Б
Те дни прошли, но Красота нетленна;	Б
Державам — прах. Природы ж вечен лад;	в
Ей все мила Венеция, — блаженный	Б
Приют былых веселий и услад,	в
Всеиталийский пир, всемирный маскарад!	в

(Шенгели; перевод из Байрона.)

Нона и спенсера строфа, так же как октава, начинаясь мужской строкой, кончаются ею же, начинаясь женской, кончаются женской; поэтому во избежание стыков оба вида чередуют.

Десятистишие. Из десятистрочных строф назовем три: одическую строфу, простую дециму и «сломленную» дециму.

Одическая строфа применялась в русской поэзии в XVIII веке в *о́дах* (отсюда и название) и строилась из двух четверостиший, одного с перекрестной рифмовкой, а другого с охватной или наоборот, между которыми «вдвигалось» парнорифмованное двустишие. Схема: абаб/вв/гдгг. Образец:

Заря багряною рукою	а
От утренних спокойных вод	б
Выводит с Солнцем за собою	а
Твоей державы новый год.	б
Благословенное начало	в
Тебе, богиня, воссияло.	в
И наших искренность сердец	г
Пред троном вышнего пылает	д
Да счастьем твоим венчает	д
Его средину и конец.	г

(Ломоносов.)

У Державина есть, впрочем, оды, где строфа начинается парным двустишием, за которым идут два четверостишия — перекрестное и охватное. Были и другие схемы.

В простой дециме даются две пятерки рифм, расположенные перекрестно, по схеме: абабабаб. Например:

Я, плача, кличу друзей:	а
Не время пришло, а бред;	б
Рабы мы злобных людей,	а
Молитва их — звон монет.	б
Ах, сколько бедных детей,	а
И каждый нищ и раздет,	б
И хочется, чтоб скорей	а
Прервалось течение лет!	б
Эпохе зваться моей —	а
Безбожной эпохой бед!	б

(Шенгели; перевод из Махтум-Кули.)

Строфа эта, нередкая в восточной поэзии, очень трудна из-за обилия одинаковых рифм, довольно монотонна и «бесконцевочна»: не дает ощущения законченности.

«Сломленная» децима состоит из двух пятистиший с тройкой и парой рифм в каждом; схема: абаба/вгвгв.

Многостишия. Строфы с числом строк более десяти встречаются редко, и бесполезно пытаться их систематизировать. Ограничимся несколькими образцами.

Лермонтов в поэме «Сашка» применил одиннадцатистрочную строфу, состоящую из пятистишия с тройкой и парой рифм, расположенных перекрестно (как в пятистишиях сломленной децимы), и из трех парнорифмованных двустиший; схема: абаба/вв/гг/дд. Образец:

Наш век смешон и жалок, — все пиши	а
Ему про казни, цепи да изгнанья,	б
Про темные волнения души,	а
И только слышишь муки да страданья.	б
Такие вещи очень хороши	а
Тому, кто мало спит, кто думать любит,	в
Кто дни свои в воспоминаньях губит.	в
Впадал я прежде в эту слабость сам,	г
И видел от нее лишь вред глазам;	г
Но нынче я не тот уж, как бывало, —	д
Пою, смеюсь. — Герой мой добрый малый.	д

но реди́ф отсутствует, а просто проводится в указанном порядке сквозь все стихотворение одна рифма, например:

Рая красавцы ныне вступают в дружбу с тобой.
Камень могильный — и под такую нежной щекой!
Жителем рая стал ты навеки, рая избег,
Хоть наслаждался легкою жизнью, долей благой.
Нежные щеки только что тронул первый пушок,—
Жизнь отлетела. Кем предначертан жребий такой?
Диво ли, если — о светоч мира! — кровью очей
Я увлажняю вешнюю землю,— прах гробовой?..

(Гарковский; перевод из Низами.)

В таком виде газель в значительной степени утрачивает свой характер, приближаясь просто к стихотворению с единой рифмой (монорим).

Иногда помимо обязательных рифм в газель вводятся добавочные, например, все строки, которые могут быть холостыми, рифмуют между собой — на одну рифму во всем стихотворении или на разные. Образец был дан выше в разделе «Редифная рифма», — пример из фетовского перевода Гафиза, где, начиная со второго двустипа, все первые строки рифмуют одинаково: «моей — ручей — ветвей» и пр.

Иногда в длиннострочных газелях рифмуют полустипа; получается такая схема:

— — — — а — — — — рифма, реди́ф
— — — — а — — — — рифма, реди́ф
— — — — б — — — — б
— — — — б — — — — рифма, реди́ф
— — — — в — — — — в
— — — — в — — — — рифма, реди́ф

Нетрудно видеть, что если «разрезать» такие строки посередине и написать каждое двустипа как четверостишие, то получается туркменское четверостишие «гошгы»:

О Гюль-Нагаль! В моей гортани а
Родился стон! Что делать мне? рифма, реди́ф
Опять любимый мой в тумане а
Исчез как сон. Что делать мне? рифма, реди́ф
Вода и пища стали ядом! б
Душа была цветущим садом,— б
Но ледяным ударил градом б
Небесный склон. Что делать мне? рифма, реди́ф

(Манухина; перевод с туркменского.)

От газели отличают касы́ду — стихотворение точно такого же строя, но не лирическое, а «публицистическое»: панегирик, рассуждение, поучение и пр.

Пантум. Малайская поэтическая форма; сам термин (иногда произносится «пантунн») означает «сравнение». Пантум был освоен французской поэзией (блестящие образцы у Леконта де Лиля) и в русской отразился в некоторых переводах и подражаниях. Пантум состоит из неограниченного числа четверостиший, перекрестно рифмованных. Суть его в том, что четные строки каждого четверостишия, вторая и четвертая, полностью повторяются в следующем четверостишии уже как нечетные строки, первая и третья. Последнее четверостишие заканчивается первой строкою первого. Схема (прописными буквами обозначаем переходящие строки):

А₁ Б а Б; Б в Б в; В г В г; Г д Г д; ... х а х А₁.

Вот образец:

В ночи тамтам гремел,
Распугивая змей,
А я в лесу сидел
С любимой моей.
Распугивая змей,
Звучал далекий хор,
С любимой моей
Сидел я, взор во взор.
Звучал далекий хор,
Томленьем напоен.
Сидел я, взор во взор,
И все казалось — сон.
Томленьем напоен,
Склонялся к милой я,
И все казалось — сон,
Покой небытия.
Склонялся к милой я,
И был в сближенье тел
Покой небытия...
В ночи тамтам гремел. (А₁)

Повторяющиеся строки, настойчиво напоминая о себе и тем подчеркивая детали картины, возникают всякий раз в иной связи и в ином осмыслении (отсюда и название — «сравнение»). Как видим, принцип здесь тот же, что и в газели, но пантум не столь однообразен, не повторяет де-

сять и больше раз одну и ту же формулу и технически легче и гибче. Есть данные, что в пародии пантум слагался иногда двумя импровизаторами: один давал исходное четверостишие, другой подхватывал его четные строки и излагал их «по-своему»; первый перенимал «новые строки» и подавал их в иной связи, и. т. д.

Вилланель (или вилланелла). Это старинная итальянская форма, «крестьянская» песенка (от «виллан» — крепостной), усвоенная также старинной французской поэзией, воскрешенная в конце XIX века и отраженная у нас в переводах и подражаниях. Она состоит из неограниченного числа трехстиший, средние строки которых рифмуют между собой на протяжении всего стихотворения. Первая же и третья строки первого трехстишия, рифмуя между собой, затем попеременно заканчивают каждое новое трехстишие, требуя для первой его строки соответственную рифму. Таким образом, второе трехстишие закончится первой строкой первого, а третье — его третьей строкой, четвертое — опять первой строкой первого, пятое — опять третьей, и т. д. Последнее трехстишие должно закончиться первой строкой первого, за которой последует его третья строка (то есть последняя строфа станет четверостишием).

$A_1, б A_2; а б A_1; а б A_2; а б A_1; а б A_2; \dots а б A_1, A_2$

Таким образом, через все стихотворение проходят лишь две рифмы, что делает эту форму весьма трудной. Вот образец:

*Все это было сон мгновенный,
Я вновь на свете одинок,
Я вновь томлюсь, как в узах пленный.
Мне снился облик незабвенный,
Румянец милых, нежных щек...
Все это было сон мгновенный!
Вновь жизнь шумит, как неизменный
Меж камней скачущий поток,
Я вновь томлюсь, как в узах пленный.
Звучал нам с неба зов блаженный,
Надежды расцветал цветок...
Все это было сон мгновенный!
Швырнул мне камень драгоценный
Водоворот и вновь увлек...
Я вновь томлюсь, как в узах пленный.
Прими, Царица, мой смиренный
Привет, в оправе стройных строк.*

*Все это было сон мгновенный,
Я вновь томлюсь, как в узах пленный.
(Брюсов.)*

Этот неблестящий образчик все же вскрывает принцип вилланели: подачу повторяющихся строк в различных осмыслениях. Весьма нередко вилланель является сатирическим стихотворением, и финальное сближение повторяющихся строк дает комический эффект. К сожалению, на русском языке нам такие вилланели неизвестны.

Триолет. Также старинная французская форма, в начале XX века вновь привлекавшая к себе внимание многих русских и иностранных поэтов. Триолет — законченное стихотворение в восемь строк. Первые две строки полностью повторяются как седьмая и восьмая, а первая, кроме того, повторяется как четвертая. Схема: А Б а А а б А Б. Три строки подряд, третья, четвертая и пятая, рифмуют между собой. Иногда встречаются «неправильные» триолеты, где строка третья или пятая вместо рифмы к А дает рифму к Б. По традиции в триолете применяется четырехстопный ямб, но это, конечно, не обязательно. Вот образец:

*Мой труд всегдашний, труд упорный
Отрадой мне и счастьем был.
В день самый тяжкий, самый черный
Мой труд всегдашний, труд упорный
Сиял как снег на цепи горной.
Бодря и прибавляя сил,
Мой труд всегдашний, труд упорный
Отрадой мне и счастьем был.*

Принцип тот же: повторение строк, выражающих основную идею, в разных связях.

Встречаются пространные стихотворения, написанные триолетами, играющими в таком случае роль своеобразной строфы.

Рондо. Опять старинная французская форма (оговариваем, что в XIV веке словом «рондо» назывался триолет). В своей устоявшейся форме рондо состоит из трех строф: первая и третья — пятистишия, вторая — трехстишие. Сквозь все стихотворение проходит лишь одна пара рифм по схеме: аабба/ааб/аабба (то есть восемь рифм «а» и пять «б»); впрочем, последовательность рифм нередко бывает иная. Слово или словосочетание, которым н а ч и н а е т с я

стихотворение, повторяется после второй строфы в виде коротенькой четвертой строки и затем — после третьей строфы в виде коротенькой шестой строки. В этом повторяющемся слове или словосочетании и заключается основной образ, тематический стержень рондо. В классическом рондо это повторяющееся звено не рифмуется ни с чем, благодаря этому резко выделяясь на фоне рифмованных строк и тем подчеркивая свое значение как тематического центра. В рондо XIX века оно иногда рифмуется с последним словом первой строки, в которой, таким образом, возникает внутренняя рифма:

— — — — а — — — — — а
 — — — — — — — — — — — а

При этом в некоторой мере возрастает благозвучие, но снижается выделенность повтора.
 Вот образчик:

Дыханьем роз в глухом плюще развалил
 Твоих, о Рим, священных усыпален,
 Где кипарис кивает гробовой,
 А лавр застыл надменною листвою,—
 Как сладостно я в сердце был ужален!
 Пылал закат; как золото — печален
 Был сон души, недвижим и зеркален.
 Лишь в облаке дышал привет живой
Дыханьем роз.

И плыл мой дух, державно-погребален,
 Весь в траурных ветвях, пока, причален,
 Не стал корабль в лагуне огневой.
 Тень милая! Я лик увидел твой...
 И принял нас покой опочивален
Дыханьем роз.

(В. Иванов.)

Вот рондо с другим расположением рифм:

Шлеп! Бритва меткая слетела,
 Скользнув под грузом луда в два;
 Отскакивая грушей спелой,
 Гримасничает голова,
 И туго вытянулось тело.
 Палач махнул манжеткой белой,

И труп, составленный едва,
 Уложен в гроб,— пустое дело:

Шлеп!

Повозка бурей загремела,
 И на кладбище, где трава
 Глушит гнилые деревá,
 Во рву могила зажелтела...
 Футляр скрипичный в мокредь рва —

Шлеп!

(Шенгели; перевод из Роллинá.)

Встречается осложненный вид рондо, называемый с о-
 в е р ш е н н о е рондо. Оно состоит из четверостиший.
 Строки первого четверостишия последовательно заканчи-
 вают четыре следующих четверостишия, имеющих, сле-
 довательно, те же рифмы. Далее идет заключительное чет-
 веростишие, на те же рифмы; при этом первое слово или
 словосочетание первой строки повторяется в другой смыс-
 ловой связи, после заключительного четверостишия. Вот
 образчик:

Друзья, теперь на воле я гуляю,
А все же я темницу испытал.
Что за судьбу, живя, претерпеваю!
Но бог велик: я зло и благо знал.
 Шептал завистник (черт его бы взял!):
 Моей тюрьмы я не увижу краю;
 Пусть он зубаст! Я узел разгрызал,—
Друзья, теперь на воле я гуляю.
 Все ж, если двор я римский раздражаю,
 К злодеям я причислен не бывал:
 Хоть лиц прекрасных посещая я, знаю,
А все же я темницу испытал.
 Ведь только той я милость потерял,
 Чью доброту всечасно вспоминаю,—
 Как тотчас же в неволю и попал:
Что за судьбу, живя, претерпеваю!

В твоей тюрьме, Париж, изнемогаю;
 То в Шартре я, беспомощен и мал;
 А ныне вас, где захочу, встречаю.
Но бог велик: я зло и благо знал.
 Добро, друзья! Тот хорошо сыграл,
 Из чьей руки свободу обретаю.

И весел я — и строками похвал
Возврат весны и воли прославляю,
Друзья, теперь.
(Верховский; перевод из Маро.)

Рондель. Старинная форма, представляющая собою своеобразную вариацию триолета; законченное стихотворение из тринадцати строк. Первые две строки повторяются как седьмая и восьмая, а первая строка еще как тринадцатая, заключительная; сквозь все стихотворение проходит одна пара рифм. Схема: А Б б а/а б А Б/а б б а А. Вот образец:

*В задумчивый лесной уют
Я с книгой ухожу любимой,
И в тишине невыразимой
Слова размерные текут.
Чреда ласкающих минут,
Как ветерок, струится мимо;
В задумчивый лесной уют
Я с книгой ухожу любимой.
Но сон недолог: там и тут
Грудятся тучи клубом дыма:
Гроза идет неотвратимо,—
И громы тяжкие падут
В задумчивый лесной уют.*

Французская баллада. Балладу обычно называют «маленькая поэма»: сравнительно небольшое с ю ж е т н о е стихотворение, форма которого не предугадана; баллада так же относится к поэме, как рассказ к роману; образцы баллады: «Песнь о вещем Олеге» Пушкина, «Емшан» Майкова, «Огородник» Некрасова, «Баллада о синем пакете» Тихонова, «Арбуз» Багрицкого и пр.

Французская же баллада является лирическим стихотворением со строго определенной формой, хотя эта форма имеет несколько видов. Наиболее распространенный вид баллады таков: она состоит из трех восьмистиший и одного четверостишия, сквозь которые проходит лишь одна тройка рифм в определенном порядке. Последние строки всех четырех строф тождественны; эта повторяющаяся строка содержит основную тему или основной образ стихотворения, подаваемые в каждой строфе в иной связи. Схема такая: абаб/бвббВ; абаб/бвббВ; абаб/бвббВ; бвббВ.

Прописным В обозначены повторяющиеся строки. Таким образом, рифма «а» встречается в балладе шесть раз,

рифма «б» четырнадцать раз, «в» четыре раза. В силу этого баллада технически трудна. Вот образец:

Скажите, где, в стране ль теней
Дочь Рима, Флора, перл бесценный?
Архилла где? Таида с ней,
Сестра-подруга незабвенной?
Где Эхо, чей ответ мгновенный
Живил когда-то тихий брег,—
С ее красою несравненной?
Увы! где прошлогодний снег!
Где Элоиза, всех мудрей,
Та, за кого был дерзновенный
Пьер Абеляр лишен страстей
И сам ушел в приют священный?
Где та царица, кем, надменной,
Был Буредан, под злобный смех,
В мешке опущен в холод пенный?
Увы! где прошлогодний снег!
Где Бланка, лилии белей,
Чей всех пленял напев сиренный?
Алиса? Биче? Берта,— чей
Призыв был крепче клятвы ленной?
Где Жанна, что познала, пленной,
Костер и смерть за славный грех?
Где все, Владычица вселенной?
Увы! где прошлогодний снег!
О государь! С тоской смиренной
Недель и лет мы встретим бег;
Припев пребудет неизменный:
Увы! где прошлогодний снег!
(Брюсов; перевод из Вийона.)

Заключительное четверостишие называется «посылкой» (epvoi) и в старину являлось обращением к «принцу», которому поэт, чающий милостей, посвящал свою балладу. Но по содержанию в послышке обычно дается «применение»: некий практический, нас касающийся вывод из содержания первых трех строф, скрепленный итоговой строкой.

Встречаются баллады более сложного строения. Иногда основных строф бывает четыре и даже пять (с теми же рифмами и рефреном), иногда основные строфы бывают из десяти, а посылка из пяти строк с такою схемою рифм: абабб/ввгвГ для основных строф и ввгвГ для посылки

или абабв/вбгбГ и вбгбГ, но классической формой является вышеприведенная.

Большая секстина. В шестистроичной строфе, называемой секстиной (см. выше), две тройки рифм идут в перекрестном порядке: абабаб. Большая секстина состоит из шести обычных секстин (иногда из двенадцати), построенных так, что слова, заканчивающие строки первой секстины и рифмующие между собой, заканчивают и строки всех последующих пяти секстин, но в меняющемся порядке. Если перенумеровать конечные слова строк первой секстины 1, 2, 3, 4, 5, 6, то во второй секстине они расположатся в такой последовательности: 6, 1, 5, 2, 4, 3 — то есть они берутся из предыдущей секстины снизу и сверху попеременно. Для третьей секстины слова берутся тем же порядком из второй, то есть снизу и сверху; последовательность установится такая: 3, 6, 4, 1, 2, 5 — и так далее. Для четвертой секстины порядок окажется такой: 5, 3, 2, 6, 1, 4. Для пятой — 4, 5, 1, 3, 6, 2. Для шестой — 2, 4, 6, 5, 3, 1. Таким образом, все секстины, начиная со второй, в конце своей первой строки имеют то слово, которым закончилась последняя строка предыдущей секстины, а шестая секстина заканчивается тем словом, которым закончилась первая строка первой секстины. При двенадцатистроичной большой секстине такой строй повторяется дважды. Основная трудность, хотя рифмы одни и те же, в естественной и осмысленной подаче одних и тех же слов в разной связи и в разной последовательности. Вот образчик большой секстины:

Опять, опять звучит в моей душе унылой	1
Знакомый голосок, и девственная тень	2
Опять передо мной с неотразимой силой	3
Из мрака прошлого встает, как ясный день;	4
Но тщетно памятью ты вызван, призрак милый!	5
Я устарел: и жить и чувствовать мне лень.	6
Давно с моей душой сроднилась эта лень.	6
Как ветер с осенью угрюмой и унылой,	1
Как взор влюбленного с приветным взором милой,	5
Как с бором вековым таинственная тень:	2
Она гнетет меня, и каждый божий день	4
Овладевает мной все с новой, с новой силой.	3
Порою сердце вдруг забьется с прежней силой;	3
Порой спадут с души могильный сон и лень;	6
Сквозь ночи вечные проглянет светлый день:	4
Я оживу на миг и песнею унылой	1

Стараюсь разогнать докучливую тень,	2
Но краток этот миг, нечаянный и милый...	5
Куда ж сокрылись вы, дни молодости милой,	5
Когда кипела жизнь неукротимой силой,	3
Когда печаль и грусть скользили словно тень	2
По сердцу моему, и тягостная лень	6
Еще не гнездилась в душе моей унылой,	1
И новым красным днем сменялся красный день?	4
Увы! пришел и он, тот незабвенный день,	4
День расставания с былою жизнью милой...	5
По морю жизни я, усталый и унылый,	1
Плыву... меня волна неведомою силой	3
Несет бог весть куда, а только плыть мне лень,	6
И все вокруг меня густая мгла и тень.	2
Зачем же, разогнав привычную мне тень,	2
Сквозь ночи вечные проглянул светлый день?	4
Зачем, когда и жить и чувствовать мне лень,	6
Опять передо мной явился призрак милый,	5
И голосок его с неотразимой силой	3
Опять, опять звучит в душе моей унылой?	1

(Мей.)

Иногда большая секстина заканчивается трехстишием, идущим после шестой строфы и включающим по полустихию рифмы последней секстины, взятые в обычной последовательности, сверху и снизу. Если бы Мей построил такое трехстишие, оно звучало бы приблизительно так:

В душе моей унылой/опять ночная тень
И отгоняет силой/чуть просиявший день;
Так скройся, призрак милый,/пойми, что жить мне лень.

В таком трехстишии рифмы повторяются в той же последовательности, что и в первой секстине.

Приведенный образец вполне правилен (если не считать, что слова «милый» и «унылый» иногда берутся в женском роде), но все-таки довольно вял: не всегда чувствуется, что данный повтор в данной фразе необходим.

Вообще же рефренные формы носят отпечаток искусственности и формалистичности; требуется выдающееся мастерство, чтобы тот или иной строй из описанных ощутился внутренне необходимым и художественно неизбежным.

Прочие твердые формы. Наряду с описанными есть твердые формы, лишенные признака повторяемости строк или их долей, но обладающие другими устойчивыми чертами. Таких форм тоже немало. Одни и сейчас применяются в поэзии, другие отмерли, но представлены в старинных стихах. Разберем лишь некоторые: *элегический дистих*, *танку*, *риторнель*, *хайку* (хокку), *лэ*, *вирелэ*, *канцону*, *сонет*.

Элегический дистих. О нем уже говорилось в разделе «Гекзаметр и пентаметр». Это законченное стихотворение всего в две строки, содержащее в себе кратко сформулированную мысль или кратко сформулированное переживание, картинку и пр. Первая строка всегда гекзаметр, вторая — пентаметр. Образчик:

Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи,
Старца великого тень чую смущенной душой.

(Пушкин.)

Общая мать, Земля, будь легка над моей Айсигеной,
Ибо ступала она так же легко по тебе.

(Брюсов; перевод из Меллагра.)

Танка. Это излюбленная форма японской лирики, проникавшая в европейскую поэзию в переводах и в подражаниях. Танка — законченное стихотворение, всего в пять строк. Первая и третья строки содержат по пять слогов, прочие по семь, так что общая схема 5, 7, 5/7, 7. Первые три строки излагают какое-либо чувство, переживание, дают зарисовку и пр., две заключительные строки — вывод. Крайне любопытно, что в начальных трех строках, дающих исходную формулу, содержится 17 слогов (5+7+5), то есть ровно столько, сколько в первой строке элегического двустишия (без лейм), а в заключительных двух строках 14 слогов (7+7) — столько же, сколько во второй строке дистиха, в пентаметре. Таким образом, элегический дистих может быть при определенных словоразделах расчленен в танку; например:

Светлое утро;
Свободно колышется
Синее море.

Незачем дома сидеть,
Надо поднять паруса.

Иногда танку (обычно безрифменную) рифмовали: на одну рифму пятисложные строки, на другую семисложные:

По волнам реки
Неустанный ветер с гор
Гонит лепестки.
Если твой я видел взор,
Как же жить мне с этих пор?

(Брюсов.)

Пробовали, подражая японскому звучанию, строить танку только из односложных слов: «Ты, ночь, лей свет звезд; / Ты, пруд, лей плеск волн, мчи зыбь...» и т.д. Но это, во-первых, трудно (односложных слов всего 15%), во-вторых, дает крайне малый показатель звуковой прозрачности (так как в односложных словах, в большинстве, имеется два согласных на один гласный, а нередко и три), так что звучание получается совсем не «японское», исключительно «прозрачное», а в-третьих, сообщает речи какой-то судорожный толчкообразный характер.

Хайка (хокку). Также японская форма, трехстишие из пяти, семи и пяти слогов; иначе говоря, не что иное, как вводное трехстишие танки. В хайке обычно дается кратко сформулированная мысль или беглая зарисовка; например:

Кто назвал Любовь?
Имя ей он мог бы дать
И другое: Смерть.

(Брюсов.)

Риторнель, также риторнелла. Старинная итальянская форма, освоенная во Франции. Небольшое стихотворение в три-четыре строфы; каждая строфа — трехстишие. Первая строка каждого трехстишия состоит всего из одного слова (реже из группы слов) и рифмуется с длинной третьей строкой; вторая строка остается незарифмованной. Вот образец одной строфы риторнели:

Кровью
Хлынет закат, глянет солнце, как алое сердце:
Жить мне в пустыне отныне умершей любовью!

(Брюсов.)

Здесь как бы осуществляется «кольцо»: первое слово строфы созвучно с его последним словом («возвращается» в нем — откуда и название) и обычно противоположно ему по смыслу.

Лэ и вирелэ (то есть обращенное лэ), также старофранцузские формы. Лэ состоит из трех трехстиший; третья

строчка в каждой строфе коротенькая, иногда дается в другом размере; все длинные строки имеют одну рифму, короткие — также, другую; схема: ааб/ааб/ааб. Образчик:

Вечер полон ласки;
Льет густые краски
Закат.
Пробегают маски,
Из-под масок глазки
Глядят.
Ах, когда же пляски
Всех нас точно в сказке
Помчат?

Вирелэ является «ответом» на лэ. Такие же три трехстишия, те же самые рифмы, но короткие строки будут уже в середине трехстиший, и рифмы обменяются местами:

Полон каждый взгляд
Опаски:
Выбор — наугад.
Хоть сквозь шелк сквозят
Подвязки,
Вряд ли сыщешь клад.
Все ж — идем; манят
Араски
Скрыться в темный сад.

Мы видим, что в вирелэ произошла и смена размера: одностопные ямбические строки, приобретая женское окончание и следуя за усеченным X³, дополняют его до полного X⁴. Этой деталью, впрочем не обязательной, подчеркивается шаловливо-дразнящий характер вирелэ как ответа на лэ. Есть данные, что в глубокую старину во Франции лэ и вирелэ исполнялись на играх попеременно хорами юношей и девушек; в средние века обе формы были усвоены преимущественно любовной лирикой¹.

Канцона. Старинная итальянская форма любовного стихотворения. Строго говоря, канцона не может быть причислена к твердым формам: ни объем ее, ни порядок рифмовки не предуказаны. Но она является твердой формой «для данного случая»: строя канцону, поэт избирает ту или иную многострочную, достаточно прихотливую строфу и строго

¹ Существовали другие виды лэ и вирелэ. См. W. Wolf, Über die Lais, Sequenzen und Leiche, Heidelberg, 1841, s. s. 147, 229. (Прим. ред.)

выдерживает данный строй во всем стихотворении. Например, вторая канцона Петрарки состоит из пятнадцати-строчных строф с таким порядком рифм в каждой: аббаввв/гддгддег; кроме того, строки девятая и четырнадцатая во всех строфах укорочены. Вторая канцона Данте (из Vita nuova) имеет четырнадцатистрочные строфы с порядком рифм: аббавввгг/ддвгг; строки девятая и одиннадцатая укорочены. Вот одна строфа одной русской канцоны:

Любовь вливает в грудь отвагу,	а
Терпенья дар дает сердцам.	б
Во имя Дамы жизнь отдам,	б
Но к ней вовек я не прилягу.	а
Служить нам честно долг велит	в
Синьору в битве, богу в храме,	г
Но пусть звенит,	в
Гремя хвалами,	г
Искусная канцона — только Даме.	г

(Брюсов.)

Все строфы девятистрочные с указанным порядком рифм и укорочений. Последняя строка (вопреки итальянской традиции) удлинена.

Сонет. Из всех твердых форм наиболее популярным стал зародившийся в Италии и освоенный всеми другими европейскими литературами с о н е т. Пушкин в своем стихотворении «Сонет», сделанном в форме сонета же, перечисляет поэтов, увлекавшихся этою формой, и подчеркивает самым подбором имен, что сонет удовлетворяет поэтов самого различного творческого склада. Буало, автор «Поэтического искусства», говорит: «Безупречный сонет один стоит длинной поэмы». Известный критик и поэт Сент-Бев говорит: «Идея в сонете — это капля эссенции в хрустальной слезе». Дело в том, что сонет — помимо того, что является твердою формой с определенным числом строк и порядком рифм, — требует особо тщательного и продуманного подбора слов и особо стройной композиции в развитии своего содержания.

Сонет проделал многовековую эволюцию, но здесь мы не будем проследивать этапы его развития, а возьмем его в законченном классическом облике.

Сонет состоит из четырнадцати строк, разделенных на два четверостишия (катрены) и на два трехстишия (терцеты, — не смешивать с терцинами!). Для сонета у нас принят по традиции пяти- или шестистопный ямб; то же —

у англичан, немцев, голландцев, скандинавов; у итальянцев и испанцев. одиннадцатисложный стих; у французів двенадцатисложный (иногда, реже, десятисложный); у поляков тринадцатисложный и т. п., — в общем нечто близкое по длительности Я⁶—⁶. Другие размеры применяются редко, и чаще всего в шуточных сонетах.

Катрены строятся на двух четверках рифм, располагающихся обычно в охватном порядке: абба/абба. Иногда во втором катрене дают обратную охваченность, и тогда схема получается такую: абба/бааб.

Терцеты строятся чаще всего на трех парах рифм с такою схемою: ввг/дгд. Иногда в них бывает тернарное строение, прямое или обратное, реже скользящее. Иногда в терцетах проводятся две тройки рифм в любом порядке, кроме такого: ввв/ггг, создающего монотонию. Но классическая схема рифмовки в целом такова:

а б б а а б б а в в г д г д.

При этом, если «а» женская рифма, то «б» мужская, «в» мужская, «г» женская, «д» мужская; если «а» мужская, то наоборот. Если опоясанность во втором катрене обратная (бааб), то «в» должна быть женской, «г» мужской, «д» женской во избежание стыков.

В «неправильных» (неканонических) сонетах иногда в катренах дают перекрестную рифмовку; иногда во втором катрене дают не ту рифмовку, что в первом, — иные рифмы; но эти вольности неоправданны (хотя у нас их допускал Пушкин): они расшатывают безупречный и продуманный строй сонета. Всмотримся: в катренах при охватной рифмовке одни и те же рифмы то сближаются, то расходятся, давая стройную игру «ожиданий». В терцетах строй меняется, чем создается разнообразие. Единство рифмы в катренах подчеркивает единство темы, которая должна быть в первом катрене «поставлена», во втором «развита», с тем чтобы в первом терцете было дано «противоречие», а во втором — «разрешение», синтез (мысли или образа), увенчанный заключительной формулой, последней строкой, «замком» сонета.

Рассмотрим несколько сонетов.

Холодная луна стоит над Пасаргадой.
Прозрачным сумраком подернуты пески.
Выходит дочь царя в мечтах ночной тоски
На каменный помост — дышагь ночной прохладой.

Пред ней знакомый мир: аркада за аркадой;
И башни, и столпы прозрачны и легки;
Мосты, повисшие над серебром реки;
Домá, и Бэла храм торжественной громадой.

Царевна вся дрожит... блестят ее глаза...
Рука сжимается мучительно и гневно...
О будущих веках задумалась царевна!

И вот ей видится: ночные небеса,
Разрушенных колонн немая вереница
И посреди руин — как тень пустыни — львица.
(Брюсов.)

Схема рифмовки катренов — классическая; схема терцетов отступает от канона, давая обратный тернарный строй: ввг/вдд.

В первом катрене дается исходная картина: древний город, лунная ночь, выходит на террасу царевна. Во втором катрене — развитие: детальный показ величественной столицы. В первом терцете — показ душевных переживаний царевны, данный во внешних проявлениях («дрожит», «блестят глаза», «гневно сжимается рука»), и объяснение: «О будущих веках задумалась...» Здесь — противоречие содержанию катренов: прекрасная южная (Пасаргада — в Персии) ночь, прекрасный город, величие зданий и храмов и — вопреки всему этому — тревога и страдание. В последнем терцете раскрыты мысли царевны: она думает о неизбежной гибели всего окружающего величия (показанной опять-таки во внешних, зримых проявлениях: такая же ночь, развалины, среди которых бродит хищный зверь). Последняя строка, «замковая», — концентрат образов: руины, пустыня, львица.

Вот чисто описательный сонет:

В молочных сумерках за сизой пеленой
Мерцает золото, как желтый огонь в опалах.
На бурый войлок мха, на шелк листов опалых
Росится тонкий дождь, осенний и лесной.

Сквозящих даль аллея струится сединой,
Прель дышит влагою и тленем трав увялых.
Края раздвинувши завес линияло-алых,
Сквозь окна вечера синее свод ночной.

Но поздний луч зари возжег благоговейно
Зеленый свет лампад на мутном дне бассейна,
Орбозил углы карнизов и колонн.

Зардел в слепом окне, златые кинул блики
На бронзы черные, на мраморные лики,—
И темным пламенем дымится Трианон.

(Волошин.)

Особенность оформления — также неканонические терцеты с тернарной рифмовкой: ввг/ддг.

Здесь зарисован конкретный пейзаж: мглистый закат, наблюдаемый в парке Трианон (старинная королевская резиденция близ Парижа). В первом катрене даны в цвете и движении: время дня («сумерки»); время года («опавшие листья», «бурый мох»); погода («дождь»); местность — парк («мох», «листья», «лесной дождь»); общий колорит дождливого заката («молочные сумерки», «сизая пелена», «мерцает золото»). Второй катрен развивает эту картину, сосредоточиваясь на подробностях: «Сквозящие аллеи» (осень, облетели листья), «седина», «прель», «тленье», «увялых», «линяло-алых», — все это говорит о блеклости, об увядании, о грусти. Первый терцет вводит «противоречие»: несмотря на все это, свет вечерней зари залил и воспламенил пейзаж; все стало ярко и красочно. Здесь вводятся дополнительные конкретные черты местности: пейзаж, данный в катренах, мог бы быть зарисован в любом парке, — здесь же появляются «бассейн», «карнизы», «колонны» — указание на пышные и величественные сооружения; становится ясно, что перед нами какая-то эффектная дачная местность или богатая усадьба. В следующем терцете картина дополняется: «на бронзы», «на мраморные лики»; парк, значит, уставлен статуями, роскошен. И замковая строка «подводит итог», давая общую формулу пейзажа и точное название местности: «И темным пламенем дымится Трианон».

Рассмотрим еще сонет.

Суровый Дант не презирал сонета;
В нем жар любви Петрарка изливал;
Его игру любил творец Макбета;
Им скорбну мысль Камюэнс облекал.

И в наши дни пленяет он поэта:
Вордсворт его орудием избрал,
Когда вдали от суетного света
Природы он рисует идеал.

Под сенью гор Тавриды отдаленной
Певец Литвы в размер его стесненный
Свои мечты мгновенно заключал.

У нас его еще не знали девы,
Как для него уж Дельвиг забывал
Гекзаметра священные напевы.

(Пушкин.)

Оформление сонета неканонично: в катренах перекрестная рифмовка; кроме того, в терцетах дважды появляются те же рифмы, что и в катренах (на «-ál»), что обычно считается недостатком; но здесь, возможно, ввиду своеобразной композиции сонета, имеющего от начала до конца один «стержень» (применение данной формы), Пушкин подчеркнул это, продлив рифмы катренов в терцеты; в других своих сонетах он этого не делал.

Отметим еще некоторые вариации сонета. Иногда к сонету прибавляют пятнадцатую строку, рифмующую обычно с тринадцатой и содержащую лаконичную формулу, второй «замок». Иначе говоря, пятнадцатая строка есть самостоятельная «надстройка» над сонетом, который и без нее должен быть «закончен» как сонет. Так построенные сонеты называются сонетами с «кóдой», «хвостатыми» (coda-cauda — по-латыни — хвост).

Французские символисты иногда писали, оригинальная, перевернутые сонеты: сначала два терцета, потом два катрена. Шекспир строил свои сонеты, сохраняя в общем внутреннюю сонетную композицию, из трех перекрестно рифмованных на разные рифмы четверостиший плюс замковое парнорифмованное двустиие. При переводах сонетов, ввиду больших трудностей, иногда отказываются от повторения рифм во втором катрене.

Магистральные формы. Магистралом (или магистралью) называется небольшое стихотворение или отрывок — четверостишие, восьмистишие, иногда какая-либо твердая форма, например, сонет, — все строки которого, каждая отдельно, развиваются в целую строфу; такая строчка обычно бывает первой или последней строкой в той строфе, которая из нее выросла; магистрал, таким образом, как бы подытоживает эти строфы и печатается либо в начале, либо в конце стихотворения.

Различают два вида магистральных форм: глосса и венок.

Глосса. «Глосса» вообще означает «примечание», «истолкование». Как термин строфики, означает стихо-

творение из нескольких строф, чаще всего из четырех, являющееся «истолкованием» некоего четырехстрочного магистрала, нередко взятого из чужих стихов. По традиции глосса пишется десятистрочными строфами («сломленная децима», с рифмовкой абаба/вгвгв). Последние строки десятистиший слагаются в магистрал, печатаемый обычно в начале, иногда в виде эпиграфа. Примера глоссы, длинного и искусственного стихотворения, не приводим. Примером глоссы (независимо от строения строфы) может служить приведенное выше «совершенное рондо» (см. стр. 295), где строками первого четверостишия последовательно заканчивались последующие четверостишия.

Венок. Особенность венка в том, что строки магистрала последовательно начинают и кончают строфы стихотворения. Предположим, магистралом является четверостишие; обозначим его строки цифрами 1, 2, 3, 4. Первая строфа текста, сколько бы в ней ни было строк, начнется первой строкой магистрала, а закончится его второй строкой; вторая строфа начнется второй строкой магистрала, а закончится третьей, и т. д.; последняя строфа начнется последней строкой магистрала, а закончится первой. Получается такая схема строф: 1— — —2; 2— — —3; 3— — —4; 4— — —1. Таким образом, «венки» переплетающихся строф «сомкнутся». Далее следует магистрал.

Вот образец:

Резные фасады, узорные зданья
На алом пожаре закатного стана,
Печальны и строги, как фрески Орканья,
Горят перламутром в отливах тумана.

Устало мерцают в отливах тумана
Далеких лагун огневые сверканья...
Вечернее солнце как алая рана...
На всем бесконечная грусть увяданья.

О пышность паденья, о грусть увяданья!
Шелков Веронеза закатная Кана,
Парчи Тинторетто... и в тучах мерцанья
Осенних и медных тонов Тициана...

Как осенью листья с картин Тициана,
Цветы облетают... Последнюю дань я
Несу облетевшим страницам романа,
В каналах следя отраженные зданья...

Магистрал:

Венеции скорбной узорные зданья
Горят перламутром в отливах тумана;
На всем бесконечная грусть увяданья
Осенних и медных тонов Тициана.
(Волошин.)

В этом примере мы видим, что строки магистрала претерпевают некоторые изменения в тексте строф, но лучше не изменять строк магистрала, чтобы не создавать ощущения недоделанности.

Из всех возможных венков наиболее монументальным является **венок сонетов**, состоящий из сонета-магистрала и четырнадцати других сонетов, по числу строк в магистрале. Всего в венке сонетов, следовательно, 210 строк — большое стихотворение. Первый сонет начинается первой строкой магистрала и кончается его второй строкой; второй сонет начинается второй строкой магистрала и кончается его третьей, и т. д.; четырнадцатый сонет начинается четырнадцатой строкой магистрала и кончается его первой строкой, чем венок и смыкается. Дальше идет магистрал; иногда его печатают в начале.

Венок сонетов — исключительно трудная технически форма. Если рифменная схема магистрала $A_1B_1B_2A_2/A_3B_3B_4A_4/B_1B_1G_1/D_1G_2D_2$, то четыре сонета будут начаты и закончены строкой с рифмой «А» и столько же с рифмой «Б»; два сонета должны быть начаты и закончены рифмой «В», два — рифмой «Г», два — рифмой «Д». Но эти сонеты внутри себя потребуют соответственных рифм. В итоге требуется по двадцать рифм «А» и «Б» и по десять «В», «Г» и «Д» (считая и магистральные). Рифмы прочих строк могут быть какими угодно, но с соблюдением сонетного строя; в каждом сонете предуказаны, например, окаймляющие рифмы катренов, но предуказанные рифмы второй и третьей строк в каждом катрене берутся произвольно, однако должны быть одинаковыми для данного сонета.

Ввиду необходимости соблюдать альтернанс и так как окончания последних строк предуказаны, порядок рифмовки терцетов не может быть выдержан единообразно; поэтому в сонетах втором, четвертом, шестом и девятом каноническая последовательность рифм заменяется тернарной.

Первый русский венок был написан Ф. Коршем (перевод венка словенского поэта Прешерна); затем венки

писали Брюсов, Бальмонт, В. Иванов, Волошин, Бобырев, Пеньковский, Тарловский и др. Наиболее содержателен последний из венков Брюсова «Светоч мысли».

Образец венка сонетов из-за громоздкости этой формы здесь не приводится.

Существуют и другие венки (венки рондо и др.), построенные по тому же принципу, но ни одного примечательного образца мы не встречали.

Акростих. Довольно часто встречаются акростихи (и реже мезостихи и телестихи). Суть акростиха в том, что первые буквы строк при чтении сверху вниз слагаются в какое-либо слово или выражение; чаще всего это бывает имя того лица, которому посвящено стихотворение. Если читать надо не первые буквы, а средние, то перед нами — мезостих; если последние (что, вероятно, возможно осуществить лишь в белых стихах), то — телестих. Иногда встречаются скользящие конструкции: первая буква первой строки, вторая второй и т. д.

Несмотря на условность этой формы, в русской поэзии она была распространена в конце XVII—начале XVIII века; при помощи акростиха и подобных форм поэты обозначали свое авторство.

Вот первые строки брюсовского акростиха, посвященного Николаю Бернеру:

Немеют волн причудливые гребни,
И замер лес, предчувствуя закат;
Как стражи, чайки на прибрежном щебне
Опять покорно выстроились в ряд.
Любимый час! и даль, и тишь целебней!
Алмазы в небе скоро заблестят;
Юг расцветет чудесней и волшебней...

ОГЛАВЛЕНИЕ

От редактора	3
От автора	7
Глава первая. Общие сведения о стихе	
1. Понятие о ритме	13
2. Окончания	21
3. Цезура	29
4. Общее свойство стихотворных строк	33
5. Определение размеров	37
Глава вторая. Описание размеров	
1. Многообразие размеров	43
2. Трехсложные размеры	46
1) Дактиль	67
2) Амфибрахий	73
3) Анапест	79
3. Обобщение правил о сверхсхемных ударе- ниях	84
4. Вольные трехсложные размеры	86
5. Двухсложные размеры	87
1) Хорей	106
2) Ямб	141
6. Многосложные размеры	146
7. Односложные размеры	147
8. Анакруза	150
9. Логаэдические стихи	154
10. Обратимые стихи	162
11. Словоразделы в стихе	169
12. Ритмическая выразительность	

Глава третья. Леймический (паузный) стих	
1. Общие данные	187
2. Леймы в трехсложных размерах	194
3. Леймы в двухсложных размерах	232
Глава четвертая. Звуковая организация стиха	
1. Рифма	241
2. Ассонанс	259
3. Инструментовка	262
Глава пятая. Строфика	
1. Строфа	270
2. Виды строф	274
3. Твердые формы	288

Георгий Аркадьевич Шенгели

ТЕХНИКА СТИХА

Редактор *Л. Птушкина*. Художественный редактор *А. Лемятский*.
Технический редактор *М. Позднякова*. Корректоры *М. Муромцева* и *А. Стукса*

Сдано в набор 17/VIII 1959 г. Подписано к печати 16/XII 1959 г. А10464
Бумага 84×108¹/₃₂ — 9,75 печ. л. = 15,99 усл. печ. л. 15,85 уч.-изд. л.

Тираж 8 000 экз. Заказ 3466. Цена 8 р. 30 к.
Гослитиздат. Москва, Б-66, Ново-Басманная, 19.

Первая Образцовая типография имени А. А. Жданова
Московского городского Совнархоза.
Москва, Ж-54, Валовая, 28.