

Н. А. БОГОМОЛОВ

Краткое введение в стиховедение

Учебное пособие для студентов I курса  
по дисциплине «Основы теории литературы»

Москва 2017



Факультет журналистики  
Московского государственного университета  
имени М. В. Ломоносова

ББК 76  
Б74

Б74 **Богомолов Н. А.**  
Краткое введение в стиховедение: учеб. пособие для студентов  
I курса по дисциплине «Основы теории литературы». – М.: Фак.  
журн. МГУ, 2017. – 82 с.

Пособие предназначено для студентов I курса бакалавриата факультета журналистики МГУ и является руководством для подготовки к зачету по теории литературы. Рассмотрены следующие аспекты: метрика и ритмика, рифма, строфика, фонетическая организация. Пособие снабжено библиографией, предназначенной для расширения знаний студентов.

**ББК 76**

ISBN 978-5-7776-0122-3

© Богомолов Н. А., 2017  
© Факультет журналистики МГУ, 2017

## О г л а в л е н и е

ПРЕДИСЛОВИЕ.....	5
Глава 1. РИТМИКА.....	7
Глава 2. РИФМА.....	39
Глава 3. СТРОФИКА И ТВЕРДЫЕ ФОРМЫ.....	49
Глава 4. ЗВУКОВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ СТИХА.....	64
СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	77



## ПРЕДИСЛОВИЕ

Чем вызывается необходимость выпуска специального пособия для студентов-журналистов, посвященного проблемам современного стиховедения? Прежде всего – тем, что стих является особой формой художественной речи, значительно отличающейся от прозы. Еще в 1924 году замечательный филолог Ю. Н. Тынянов в работе «Проблема стихотворного языка» сформулировал закон, названный им «законом единства и тесноты стихотворного ряда»<sup>1</sup>. Под этим понимается сложная система трансформаций смысла в стихе, когда под влиянием собственно стиховых факторов – ритма, звуковой организации, рифмы и т. п. – смысл слова меняется, становится не тем же самым, каким он был бы в деловой речи или даже в художественной прозе. И поэтому восприятие того главного, что есть в стихе, – то есть его семантики, смысла – невозможно без одновременного восприятия собственно стихотворных факторов, того, что делает стихи стихами.

Для подтверждения этого достаточно проделать мысленную операцию, которой часто пользуются ученые-стиховеды: попробуйте взять свое любимое стихотворение и попытайтесь его изложить прозой. У вас получится (даже если вы будете пользоваться теми же самыми словами, только переставляя их) весьма тривиальный прозаический отрывок, не вызывающий и сотой доли того очарования, которое было в стихотворении. При разрушении ритма и прочих сопутствующих факторов мы утрачиваем и смысл, заложенный в стихотворении. Следовательно, этим, казалось бы, чисто формальным элементам стиха присуще смысловое наполнение, и понять, как ритм переходит в смысл, можно только при внимательном, подробном анализе структуры стиха.

Это первая причина, побудившая изложить в кратком виде хотя бы основные закономерности существования в русском стихе различных «формальных» признаков – его ритма, принципов рифмовки, строфики, звуковой организации. Ведь именно через них, используя их, поэт строит свою, новую смысловую систему.

Вторая причина, заставляющая обратиться к этой теме, – отсутствие пособий, которые могли бы дать студенту-журналисту необходимые ему знания о стихе в сравнительно малом объеме, но одновременно соответствующие современным научным представлениям. Те учебники, которыми обычно пользуются студенты,

к сожалению, страдают противоречивостью в изложении, а многие явления поэзии просто не укладываются в рамки излагаемых теорий. Что же касается специальных работ по теории стиха, то они слишком объемны, сравнительно труднодоступны и, главное, требуют от читателя специальной, очень значительной филологической подготовленности, которой первокурсники факультета журналистики не обладают, да и обладать не обязаны.

Поэтому автор считает необходимым снабдить свою работу примечаниями: для подготовки к экзамену вполне достаточно будет самого текста пособия, в случае же, если студент особо заинтересуется какой-либо проблемой, в примечаниях он найдет литературу, которая поможет ему в этой проблеме разобраться. В конце пособия дана библиография основных работ по разделам теории стиха, затронутым в нашем изложении.

Необходимо указать на то, что в пособии использованы многие идеи из курса лекций профессора С. М. Бонди по теории и истории русского стиха, который автор пособия слушал в 1969–1972 гг. К сожалению, этот курс остается, несмотря на свою значительную научную ценность, неизданным, и потому приходится ограничиваться лишь указанием на использование идей известного ученого.

Пособие предназначено для студентов первого курса, но автор надеется, что оно представляет интерес для всех любителей поэзии и что его с пользой для себя прочитают начинающие поэты.

## РИТМИКА

Книжная поэзия на Руси возникла достаточно поздно – не ранее XVII века. Попытки отдельных исследователей показать, что многие памятники древнерусской литературы (особенно часто называют «Слово о полку Игореве») имеют специфическую стиховую природу, пока, на наш взгляд, остаются лишь гипотезами, не подтвержденными фактическим материалом.

Но в то же время в культурном обиходе русского народа с древнейших времен существует одна из форм поэзии – устное народное поэтическое творчество. И именно это творчество дает нам первую систему русского стиха.

О природе этой системы уже довольно давно ведутся споры среди исследователей. Выдвигались и выдвигаются до сих пор самые разнообразные теории, объясняющие стихотворную природу русской народной поэзии<sup>2</sup>. Не углубляясь в споры, мы предлагаем вниманию студентов наиболее, на наш взгляд, верную теорию, ведущую свое происхождение еще от известного русского филолога А. Х. Востокова (1781–1864). Эта теория примечательна и тем, что на ее основе был создан особый жанр литературного стиха, к которому прибегали и сам Востоков, и Пушкин, и Лермонтов, и многие другие поэты – вплоть до А. Ахматовой.

В своей работе «Опыт о русском стихосложении» Востоков предлагает принять за основную единицу русского народного стиха речевой такт (по его терминологии – «прозодический период»), то есть группу слогов, объединенных одним сильным ударением. Он писал о русском народном стихе так: «В них (то есть в народных стихах. – Н.Б.) считаются не стопы, не слоги, а *прозодические периоды*, т. е. ударения, по которым и должно соизмерять стихи старинных русских песен»<sup>3</sup>. При этом необходимо подчеркнуть, что в счет идут ударения тактовые, то есть объединяющие группы из нескольких ударных и безударных слогов в единое целое.

В распеве русских народных песен, былин и прочих поэтических жанров фольклора мы отчетливо ощущаем эту законо-

мерность распадаения одного стиха на несколько (обычно три или четыре) тактов. В каждом из них может быть по несколько слов, ударения в которых подчинены главному, тактовому ударению.

#### **Предупреждение студенту**

К сожалению, слово «стих» употребляется всеми исследователями в двух смыслах: как название системы художественной речи, противостоящей прозе (например – народный стих), и как отрезок этой речи, представляющий определенное ритмическое единство. В классическом русском стихосложении стих во втором значении почти всегда совпадает со строкой, поэтому мы иногда будем пользоваться словами «стих» и «строка» как синонимами.

Вот пример тактового народного стиха из классического и наиболее древнего фольклорного сборника:

Да с начала века животленнова  
Сотворил Бог небо со землю,  
Сотворил Бог Адама со Еввою,  
Наделил питаньем во святом раю,  
Во светлом раю жити во свою волю.  
Положил Господь на их заповедь великую:  
А и жить Адаму во светлом раю,  
Не скушать Адаму с едного древа  
Тово сладка плоду виноградова.

(Кирша Данилов)<sup>4</sup>

Прислушиваясь к этому отрывку, мы отчетливо чувствуем в первую очередь то, что каждый стих оканчивается ударением на третьем с конца слоге (в стиховедении такое окончание называется дактилическим). Первые три строки задают нам эту ритмическую инерцию. И дальше мы как бы не замечаем, что за этим ударением может находиться полноценное слово, которое в обычной речи несло бы на себе ударение: в стихе мы его атолируем, лишаем ударения, оставляя лишь главное, ритмообразующее ударение на третьем с конца слоге.

Точно так же, по тому же принципу мы воспринимаем и вне-тактовые ударения внутри стиха. В строке «Сотворил Бог небо



со землю» слово «Бог» атонируется, полностью укладываясь в первый такт этого стиха, который полностью звучит так: «Сотворил Бог».

Именно поэтому неверно часто бытующее название народного стиха чисто тоническим, то есть основанным на счете ударений. Это название можно принять лишь в том случае, если помнить, что речь идет о счете не всех ударений в стихе, а лишь ударений тактовых. Остальные же ударения являются дополнительными, разнообразящими стих, но не оказывающими влияния на его природу.

Именно стихом такого рода перевел Востоков ряд сербских песен:

На всем тебе хвала, милый Боже!  
Каков бывал, удалых вождь, Марко  
И каков он теперь во темнице,  
Во темнице Азацкой, в проклятой!  
Темница – жилище необычно:  
Во темнице вода по колено,  
А по пояс кости человечьи.  
Туда ходят змеи, скорпионы:  
Приползут змеи высосать очи,  
Залить ядом лицо скорпионы;  
До колен отпадут резвы ноги,  
До рамен молодцу белы руки.

Уже в этом небольшом фрагменте чувствуется ритм пушкинских «Песен западных славян», где поэт часто использовал тот же принцип построения народного стиха, какой выдвинул в свое время Востоков<sup>5</sup>.

Теория Востокова способна объяснить практически все разновидности поющего русского народного стиха, оставив необъясненными единичные строки из фольклорной поэзии. Относительно этих необъясненных строк надо заметить, что в поэзии (и фольклорная поэзия не является исключением) практически всегда есть отступления от правил. Поэзия никак не желает полностью укладываться в рамки законов, определяемых исследователями, она всегда нарушает их. И теория может считаться верной в том случае, если она охватывает подавляющее большинство случаев, оставляя прочие «на произвол» поэта.

Прочие теории русского народного стиха<sup>6</sup> также не могут дать стопроцентного истолкования всех встречающихся случаев.

Итак, первой системой русского стиха была система, основанная на счете тактовых ударений. Но, наряду со стихами поющими, в русском фольклоре существовали и другие жанры, где также чувствовалось ритмическое начало, но оно основывалось уже на других принципах.

В XVII веке в значительном количестве появляются записи сказок, большие куски которых написаны рифмованной прозой. В записях они становились уже не сказками, а повестями. Вот небольшой отрывок из «Повести о Ерше Ершовиче»:

Шол Перша, заложил вершу;  
пришел Богдан, да ерша Бог дал;  
пришел Иван, да ерша поимал;  
пришел Устин, да ерша упустил.

В этих строках чувствуется отголосок русской пословицы и поговорки, занятых прибауток скоморохов. Но каково бы ни было происхождение этих сказок-повестей, они примечательны тем, что в них появляется рифма, созвучие соотнесенных между собой отрезков речи. И почти одновременно рифма возникает в других письменных жанрах, ориентированных уже не на смех читателя и слушателя, а на вполне серьезное восприятие.

Появление рифмы прокладывало путь к возникновению в русской литературе следующей системы стиха – стиха силлабического, то есть основанного на счете слогов<sup>7</sup>, на уравнивании их количества в стихе.

Необходимо отметить, что силлабический стих издавна существует во многих литературах. Особенно часто он появляется в литературах романских народов – французской, итальянской, испанской. Из близких к России стран хорошо развитой культурой силлабического стиха обладала Польша<sup>8</sup>. Поэтому не случайно, что один из самых прославленных русских поэтов-силлабиков, Симеон Полоцкий, происходил из западных областей России, где влияние польской культуры было особенно значительным. Вот характерный пример его стихов:

Соль из воды родится, а егда сближится  
к воде, абие в воду сама растопится.  
Тако муж сый от жены, к жене приближенный,  
зело скоро бывает ею растопленный  
От крепости во мягкость, мужества забудет,  
яко едина от жен во слабости будет.

Достаточно пересчитать количество слогов в каждой из приведенных строк, чтобы увидеть, что это количество неукоснительно равно тринадцати. Перед нами – классический тринадцатисложник Симеона Полоцкого. В стихах русских силлабиков требование равнотактности строк соблюдалось безоговорочно, без малейших исключений. И все-таки даже такое построение стиха, где использовались уже два регулирующих фактора – рифма (а она в силлабике была обязательной) и число слогов – для русского слуха было слишком малоорганизованным. То, что годилось для языка с постоянным местом ударения в слове (последний слог во французском языке, предпоследний – в польском), то для значительно варьирующегося по месту ударения в словах русского стиха казалось слишком слабой опорой. Даже самые крупные русские силлабики – Симеон Полоцкий, Сильвестр Медведев, Карион Истомина и, уже в XVIII веке, Антиох Кантемир – не сумели придать силлабическому стиху подвижности, яркости, свободы. На деятельности А. Кантемира русский силлабический стих прекратил свое развитие, уступив место новой системе стиха, названной впоследствии силлабо-тонической<sup>9</sup>. Лишь изредка, как курьезы, попадались силлабические стихи или их имитации<sup>10</sup> в последующее время. Создание силлабо-тонической системы русского стиха привело в конечном счете к возникновению той картины, которую мы наблюдаем в наши дни. Картина эта достаточно сложна и оригинальна. Современный русский стих вобрал в себя наиболее значительные достижения стихосложения предыдущих веков и предстает перед нами как широко разветвленная система с определенными внутренними закономерностями, к анализу которых мы сейчас и перейдем.

Основу современного русского стиха, наиболее часто встречающуюся его разновидность, составляет та самая силлабо-тоническая система, о которой мы только что говорили. В чем же состоят особенности ее построения?

**Силлабо-тоническое стихосложение.** Из самого названия этой системы видно, что в ней словно бы уживаются два принципа: принцип равенства количества слогов (силлабика) и принцип равенства количества ударений (тоника<sup>11</sup>). На самом деле, как мы увидим далее, силлабо-тоника строится вовсе не на этих элементах. Название ее оправдывается лишь традицией. Мы оставляем термин «силлабо-тоника», но содержание этого термина понимаем совершенно по-другому.

*Силлабо-тоническое стихосложение основано на закономерном чередовании ударных и безударных слогов в единичном стихе.* Пять размеров силлабо-тонической системы охватывают все возможные закономерности этого чередования. Вот эти пять размеров: *ямб, хорей, дактиль, амфибрахий и анапест.*

Попробуем сначала описать их и научиться «отличать ямб от хорей», чего так и не смог сделать Евгений Онегин, а потом перейдем к более сложным вещам.

Первую группу силлабо-тонических размеров составляют *ямб* и *хорей*. Закон их построения таков: *в ямбе ударения падают на четные слоги* (но не обязательно на все), *в хорее же – на нечетные* (и тоже не обязательно на все).

В качестве примера ямбического стиха возьмем четверостишие О. Манделштама:

Из полутемной залы, вдруг,  
Ты выскользнула в легкой шали –  
Мы никому не помешали,  
Мы не будили спящих слуг...

В первом стихе ударения падают на четвертый, шестой и восьмой слоги; во втором – на второй, шестой и восьмой; в третьем – на четвертый и восьмой; в четвертом – на четвертый, шестой и восьмой. Как нетрудно убедиться, ударения в стихе падают только на четные слоги, но не всегда на каждый из этих четных слогов. При этом последнее ударение обязательно падает на восьмой слог – значит, максимальное количество ударений, которое может быть в этом стихе, – четыре. Перед нами четырехстопный ямб, наиболее употребительный размер в русской поэзии.

В зависимости от максимально возможного количества ударений в стихе размер может колебаться по стопности. Вот дву-стопный ямб:

Играй, Адель,  
Не знай печали.  
Хариты, Лель  
Тебя венчали  
И колыбель  
Твою качали.

(Пушкин)

Примеры ямбического стиха другой длины мы предоставляем студентам найти самостоятельно.

Аналогично строится и хорей:

Иль чума меня подцепит,  
Иль мороз окостенит,  
Иль мне в лоб шлагбаум влепит  
Непроворный инвалид.

(Пушкин)

В первой строке ударения падают на третий, пятый и седьмой слоги, во второй – на третий и седьмой, а в третьей – на третий, пятый и седьмой и, наконец, в четвертой – на третий и седьмой. Как видим, опять та же закономерность: ударения падают на нечетные слоги, но не обязательно на все.

Именно эта закономерность и создает основной принцип выделения так называемых *двусложных размеров* силлаботонической системы русского стихосложения.

#### **Отступление о терминах**

Здесь необходимо объяснить, почему в современной стиховедческой терминологии появляются термины, которые используются нами в другом значении, чем то, которое они имели при возникновении.

Дело в том, что русские ямб и хорей возникли под сильным влиянием немецкого стиха<sup>12</sup>, в котором, как и в английском, ударения чередовались гораздо более регулярно. В ямбе немецких и английских поэтов ударения падали на все четные слоги: второй, четвертый, шестой и так далее. Для этих языков такое явление вполне естественно: в них одно ударение в среднем приходится именно на два слога и «заполнение» ритмической схемы словами не представляет труда.

И русские поэты, опираясь на немецкую традицию, заимствованную Ломоносовым и Тредиаковским, понимали ямб и хорей иначе, чем это делаем мы. Мельчайшей единицей стиха им представлялась *стопа*, то есть – для ямбического и хорейского стиха – группа из двух слогов с ударением на первом (хорей) или втором (ямб) из них. И стихотворную строку они делили на эти стопы, одинаковые по своему строению. Истинный четырехстопный ямб должен был выглядеть так:

**Запомните обозначения**

В практике теории стиха безударный слог обозначается U, а ударный – ´.

U´ U´ U´ U´

И русские поэты довольно долго стремились именно к такому построению ямбического стиха. Достаточно вспомнить знаменитое стихотворение Ломоносова, едва ли не самое известное из его стихотворных произведений – «Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния»:

Лице свое скрывает день;  
Поля покрыла мрачна ночь;  
Взошла на горы чорна тень;  
Лучи от нас склонились прочь;  
Открылась бездна звезд полна;  
Звездám числа нет, бездне дна.

Но даже при такой внутренней установке на правильность стиха для поэта было очевидно, что рамки чистого ямба тесны для поэзии. Дело в том, что в русском языке одно ударение падает в среднем на три слога (впервые подсчитал это Н. Г. Чернышевский, но поэты интуитивно ощущали это и ранее), и поэтому стихи, где ударение приходится на каждые два слога, звучат, как правило, слишком отрывисто и нарочито. Даже сам Ломоносов в этом же торжественном стихотворении не всегда выдерживает строгую четырехударность стиха:

Для общей славы Божества  
Там равна сила естества.

Еще более свободно обращаются с ямбом поэты, ориентирующиеся не на его теоретическую правильность (как это

нередко было у Ломоносова), а на собственный слух, собственное ощущение прекрасного. Таковы великолепные стихи Державина:

На темно-голубом эфире  
Златая плавала луна;  
В серебряной своей порфире  
Блистаючи с высот, она  
Сквозь окна дом мой освещала  
И палевым своим лучом  
Златые стекла рисовала  
На лаковом полу моем.

В этих восьми стихах нет ни единого полноударного!

Для описания реально существующего русского ямба теоретикам стиха в XIX веке необходимо было как-то объяснить такие неполноударные формы его. И они прибегали к различного рода ухищрениям: то говорили об отступлениях от правила – и тогда получалось, что исключения встречаются гораздо чаще, чем правила; то объясняли подобные случаи якобы возможным в ямбе сочетанием двух типов стоп: собственно ямбов (то есть стоп из ударного и безударного слога) и пиррихийев (стоп из двух безударных слогов); то говорили о соединении в ямбическом стихе форм ямбических и пэонических (в древнегреческом стихосложении пэоном называлась стопа из четырех стихов; в применении к русскому стихосложению пэоны выглядели так: пэон первый – 'UUU, пэон второй – U'UU, пэон третий – UU'U и пэон четвертый – UUU'; естественно, первый и третий пэоны использовались в хорее, а второй и четвертый – в ямбе). Однако все эти теории были научно несостоятельны, поскольку исходили не из реальной природы стиха, а из предвзятой схемы, и к тому же привлекали для объяснения элементы другой системы: получался уже не ямб, а ямб с пиррихиями или ямб с пэонами.

На достаточно долгое время получила распространение теория своеобразного поэта и выдающегося стиховеда Андрея Белого, который впервые ввел разграничения метра и ритма, которое стало основой для его собственных и многих последующих теорий<sup>13</sup>. В его системе метр – это идеальная схема ямба (он писал прежде всего о ямбических стихах), полноударный стих, а ритм – «единство в сумме отступлений от данной метрической формы»<sup>14</sup>. При этом метр понимался им как голая схема, а ритм – как выражение естественной на-

певности души поэта. Чем больше ритм отходит от метра, тем богаче внутреннее содержание души поэта и ее поэтическое выражение.

Однако теория А. Белого не учитывала, что поэты для выражения своего внутреннего мира пользуются всеми без исключения формами ямбического стиха, в том числе и метрическими. Поэтому нам представляется более верной точка зрения С. М. Бонди, согласно которой не ритм есть реальное выявление метра в стихе, а наоборот, метр есть лишь одна из частных форм ритма. И это фактически отменяет понятие метра, давая возможность обходиться без него и без соответствующего понятия «метрика». Мы говорим не об искусственных схемах – метрах, а о реально живущем стихе и его ритмической структуре<sup>15</sup>.

Но от этих теорий осталась терминология, которую менять вряд ли целесообразно. Поэтому мы говорим о двусложных и трехсложных размерах (они разделяются по числу слогов в стопе), о двух-, трех- и т. д. стопном ямбе или хорее, хотя само понятие стопы и не применяем. Относительно подобных случаев существует русская поговорка: «Хоть горшком назови, только в печку не ставь», что применительно к нашему случаю можно расшифровать так: назвать то или иное явление можно любым термином, важно только понимать, что именно мы под этим термином подразумеваем. Поэтому мы говорим о четырехстопном ямбе, а понимаем под ним стих с четырьмя максимально возможными ударениями, а вовсе не стих из четырех стоп.

Окончив таким образом небольшое историческое, теоретическое и терминологическое отступление, вернемся к силлабо-тонике.

---

Другой раздел ее составляют три трехсложных размера, то есть размеры, где одно ударение приходится на три слога. Поскольку такое распределение ударений соответствует нормам русского языка, трехсложные размеры, как правило, выдерживают такое чередование: ударный слог, а следом за ним два безударных.

*Дактиль* начинается с ударного слога:

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

(Лермонтов)



В *амфибрахии* чередование ударных и безударных слогов такое: безударный, ударный, безударный; и снова – безударный, ударный, безударный:

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

И, наконец, *анapest*, где ударный слог замыкает группу из двух безударных:

Сжала руки под темной вуалью...  
«Отчего ты сегодня бледна?»  
– Оттого, что я терпкой печалью  
Напоила его допьяна.  
(Ахматова)

В отношении трехсложных размеров может быть признана верной «стопная» теория стиха, поскольку здесь чередование ударных и безударных слогов равномерно и регулярно. Но поскольку хороша только та теория, которая все явления объясняет с одинаковых позиций, мы не будем применять понятие стопы и здесь.

В нашем изложении силлабо-тоническая система стиха не должна представлять особых трудностей для студента, даже если включить в описание несколько «неправильностей» и допустимых правилами русского классического стиха «вольностей».

В отношении ямба и хореев эти «неправильности» сводятся прежде всего к появлению в стихе ударений на тех слогах, которые обычно не могут быть ударными (т. е. на нечетных в ямбе и на четных в хорее). Например, известные стихи Пушкина из «Полтавы» демонстрируют нам подряд три таких случая:

Швед, русский – колет, рубит, режет.  
Бой барабанный, клики, скрежет.  
Гром пушек, топот, ржанье, стон...

Во всех этих стихах ударение падает, помимо «законных» четных слогов, на первый слог: «швед», «бой» и «гром» безусловно являются самостоятельными словами и в этом качестве

непременно должны нести на себе ударение. Однако количество таких случаев в ямбе и хорее является минимальным и вполне укладывается в рамки исключений, служащих большему разнообразию стиха. К тому же, как отметил еще В. М. Жирмунский, подобные ударения появляются в классическом стихе в строго определенных случаях: во-первых, только в односложных словах (возможна форма «Бой барабанный, клики, скрежет», но невозможна «Клики победы, смертный скрежет») и, во-вторых, преимущественно на первом слоге ямбического стиха (так, по подсчетам Б. В. Томашевского, в середине ямбических строк «Евгения Онегина» встречается всего 19 бесспорных случаев появления ударений на нечетном слоге)<sup>16</sup>.

Гораздо чаще встречаются «побочные» ударения в трехсложных размерах, где, однако, регулярность ритмообразующих ударений слишком сильна и подчиняет себе все появляющиеся «незаконные» ударения:

Содрогаясь от мук, пробежала над миром зарница,  
Тень от тучи легла, и слилась, и смешалась с травой.  
Все труднее дышать, в небе облачный вал шевелится.  
Низко стелется птица, пролетев над моей головой.

(Заболоцкий)

В этих стихах, написанных пятистопным анапестом, даже не сразу замечаешь, что на слове «тень» во втором стихе, на слове «в небе» (имеется в виду слово фонетическое, а не грамматическое) в третьем и на слове «низко» в четвертом стихе находятся ударения, не вписывающиеся в схему размера, – настолько они подчинены ритмической инерции анапеста.

Сравним с этим примером строки из стихотворения Б. Пастернака «В больнице»:

И скорая помощь, минуя  
Панели, подъезды, зевак,  
Сумятицу улиц ночную,  
Нырнула огнями во мрак.

Милиция, улицы, лица  
Мелькали в свету фонаря.  
Покачивалась фельдшерница  
Со склянкою нашатыря.

В последних двух из приведенных строк, написанных трех-  
стопным амфибрахием (как и четные строки «Песни о вещем  
Олеге», цитированной ранее), пропущено ударение на пятом  
слоге, и это создает резкий ритмический «курсив», особо выде-  
ляющий эти строки из всего течения стиха.

Однако все описанные нами «вольности» в силлабо-тонике  
не выходят, повторим, за рамки исключений, лишь подтвержда-  
ющих основные правила.

Остальные формы современного русского стиха, которые  
мы будем анализировать, отличаются другими принципами рит-  
мического строения или же меньшей степенью урегулированно-  
сти, чем силлабо-тонические стихи. Разбирать закономерности  
существования этих форм мы будем в порядке «расшатывания»  
в них строгости правил регуляции.

**Логэды.** Эта форма стиха пришла в русское стихосложение  
из стиха античного, где долгие слоги (которым в нашем языке со-  
ответствуют слоги ударные) упорядочивались не внутри одного  
стиха, а как бы «вертикально», то есть в строфе в определенной,  
заранее условленной последовательности чередовались строки  
с различным расположением долгих слогов. То, что так непонят-  
но объясняется, отчетливо видно в стихе:

Майска тиха ночь разливала сумрак.  
Голос птиц умолк, ветерок прохладный  
Веял, златом звезд испещрялось небо,  
Рощи дремали.  
Я один бродил, погруженный в мысли  
О друзьях моих; вспоминал приятность  
Всех счастливых дней, проведенных с ними;  
Видел их образ.

(Востоков)

Такая форма называется «сапфической строфой» (от име-  
ни древнегреческой поэтессы Сафо или Сапфо, которая изобре-  
ла ее). Основывается она на том, что в каждой строфе в первых  
трех стихах ударения падают на первый, третий, пятый, восьмой  
и одиннадцатый слоги, а в четвертой строке – на первый и чет-  
вертый. И так повторяется на протяжении всего стихотворения,  
из строфы в строфу.

В поэзии XX века также есть логаязды, но пришли они уже совершенно явно не из античной метрики, а от собственных закономерностей стиха, от его внутреннего звучания:

Сегодня дурной день,  
Кузнечиков хор спит,  
И сумрачных скал сень  
Мрачней гробовых плит.

(Мандельштам)

Здесь на протяжении всего стихотворения под ударением находятся второй, пятый и шестой слоги, то есть по внутреннему, «горизонтальному» строению стих не совпадает ни с одним из силлабо-тонических размеров, но «вертикально» он урегулирован очень строго. Ниже мы будем подробнее говорить о возникновении таких стихов.

Здесь же необходимо сказать и еще об одном подражании античной метрике – гекзаметре (или гексаметре), который, практически не употребляясь в современной поэзии, был очень значим в XIX веке, особенно в первой его половине.

В античной метрике количественно наибольшее место занимает именно гекзаметр, который вместе с другим размером – пентаметром – образовывал так называемый элегический дистих. Хороший мнемонический пример элегического дистиха в русской поэзии дают строки:

Гордо в гекзаметре вверх взмывает колонна фонтана,  
Чтобы в пентаметре вновь звучно на землю упасть.

(Ф. Шиллер в пер. Е. Эткинда)

Для понимания закономерностей построения русского гекзаметра и пентаметра необходимо помнить, что эти размеры создавались параллельно с развитием русской теории стиха, и поэтому в них реализовались положения стопной теории русского стихосложения. Без ее применения мы не сможем понять, как должны быть построены эти размеры.

Античный гекзаметр представлял собой шестистопный дактиль, где во всех стопах, кроме пятой, два кратких слога могли заменяться одним долгим, так что длительность в произнесении оставалась ненарушенной. При переносе гекзаметра на русскую почву долгий стих стал заменяться ударным, а краткий безудар-

ным, и потому те стопы, где в античной метрике шло два долгих слога подряд, должны быть спондеями (то есть в стопе шло два ударных слога подряд). Однако для русского языка это выглядело неестественным, и первооткрыватель русского гекзаметра В. К. Тредиаковский (1703–1769) принял решение замещать стопы не спондеями, а хорейми (стопой из ударного и безударного слога). Такая вольность позволяет русскому гекзаметру достигать большого ритмического богатства и разнообразия. Как заметил еще С. М. Бонди, едва ли не самые разнообразные гекзаметры в русской поэзии дал сам Тредиаковский в недооцененной и современниками, и потомками поэме «Телемахида». Там его стих колеблется от чистого дактиля:

Се расправляются верви, подъемяются пáрусы разом

до почти чистого (за исключением пятой стопы, которая должна быть всегда дактилической) хорей:

Дыбом поднял лев свою косматую гриву<sup>17</sup>.

Гекзаметром написаны величайшие поэмы античности – «Илиада», «Одиссея», «Энеида» и др. Когда же античный поэт обращался к жанру элегии, он применял элегический дистих – сочетание гекзаметра с пентаметром. Метрическая схема русского пентаметра такова:

'UU'UU' || 'UU'UU'

При этом в первом полустишии, до внутрискондовой паузы – цезуры (обозначена ||), в двух первых стопах дактиль мог заменяться хореем, тогда как во втором полустишии сохранялся чистый дактиль.

В русской поэзии гекзаметр и пентаметр были популярны, как мы уже говорили выше, в первой половине XIX века, когда были созданы выдающиеся переводы «Илиады» (Н. И. Гнедич) и «Одиссеи» (В. А. Жуковский); довольно много «подражаний древним» находим у А. С. Пушкина, значительное число стихотворений, написанных чистым гекзаметром или элегическим дистихом, находим у тех же Гнедича и Жуковского, у Дельвига, Щербины, Фета. Впоследствии эти размеры становятся употребительными лишь в переводах античных поэтов.

Если логический стих представляет собой замену одного вида урегулированности («горизонтального») другим («вер-

тикальным»), то прочие виды русского неклассического стиха представляют собой разрушение регулярных закономерностей чередования внутри отдельного стиха. Систематически эти формы стали появляться в русской поэзии конца XIX и начала XX века, когда вообще вся поэзия переживала значительную эволюцию, если не сказать резче – революцию. Достигшему холодной гармоничности стиху эпигонов конца XIX века – будь то эпигон Пушкина и Лермонтова Голенищев-Кутузов или эпигон Некрасова Надсон – противопоставляется стих дисгармоничный, «выламывающийся» из традиционной стиховой системы. Дисгармоничность эта достигается различными средствами – например, экзотической лексикой у Брюсова, подчеркнутой напевностью и завораживающими звуковыми переливами у Бальмонта, возрождением традиционного народного стиха у А. Добролюбова и т. д. Но одним из главнейших способов было введение не в качестве отдельных попыток, которые были и у Тютчева, и у Фета, и даже у некоторых поэтов XVIII века, а в качестве элементов системы стиха новых форм его построения.

**Дольник.** Споры о дольнике продолжают в русском стиховедении уже достаточно давно, по крайней мере с десятых годов XX века<sup>18</sup>.

В трудах различных авторов он по-разному назывался (дольник, паузник, тактовик, леймический стих, ударник и т. д.), по-разному объяснялись закономерности его урегулированности и его возникновение. Поэтому вполне естественно, что изложение материала, относящегося к проблемам дольника, в нашей работе будет не общепринятым, и студенту придется считаться с тем, что при обращении к другим работам он сможет встретить другие объяснения, не совпадающие с нашими.

Наиболее полно и обстоятельно исследовал русский дольник М. Л. Гаспаров, многие выводы которого и положены в основу дальнейшего изложения<sup>19</sup>.

Дольник представляет собой размер, в котором так же, как и в классических размерах, закономерно чередуются ударные и безударные слоги, но закономерность этого чередования ослаблена: количество безударных слогов между ударными может свободно колебаться от нуля до двух. При этом расположены они в различных строках неодинаково:

Вхожу я в темные храмы,  
Совершаю бедный обряд.  
Там жду я прекрасной Дамы  
В мерцаньи красных лампад.

(Блок)

В первой строке ударения падают на второй, четвертый и седьмой слоги, во второй – на третий, пятый и восьмой, в третьей – на второй, пятый и седьмой, а в четвертой – на второй, четвертый и седьмой. Как видим, интервалы между ударениями колеблются в пределах 1–2 слогов. Такая свобода в выборе дает поэту дополнительные возможности для создания стиха с нервным, прерывистым ритмом, то ускоряя его движение, то замедляя. Кстати сказать, такая свобода требует от поэта жесткого самоограничения, умения поставить перед собой точные границы, переступить которые он не имеет права, чтобы не разрушить стих. Именно поэтому иногда встречающееся мнение о том, что «дольник слишком *облегчает* задачу поэта, <...> он не дает самой почвы для тех чудодейственных “побед” над материалом, которые поражают нас в классическом стихе»<sup>20</sup>, вряд ли верно. Дольник представляет собой такую же равноправную форму существования русского стиха, как и классический стих, как и другие стихи, с еще более «расшатанным» ритмом. Поэт, в зависимости от своего внутреннего задания, выбирает ту или иную форму стиха. Точно написал об этом Маяковский:

«Я хожу, размахивая руками и мыча еще почти без слов, то укорачивая шаг, чтобы не мешать мычанию, то помывчивая быстрее в такт шагам.

Так обстругивается и оформляется ритм – основа всякой поэтической вещи, проходящая через нее гулом»<sup>21</sup>.

В этих словах мы отчетливо видим метод работы Маяковского, который в этом отношении аналогичен методам работы других современных поэтов: они не живут метром, определенным, заранее заданным и строго урегулированным построением задуманного стиха, – они устремляются к ритму, к реальному звучанию, реальной энергии поэтической речи. Поэт, как правило (за исключением особых случаев, когда он задумывает создать произведение определенной, строго заданной формы – сонет, октаву и т. п., или же создает перевод, где ритм задан ритмом ори-

гинала), не выбирает размера своего стихотворения заранее, а подчиняется этому «гулу», слабо осознанному ощущению ритма, живущему в человеке подспудно. И будет ли это ритм классический, или же ритм дольниковый, ритм свободного стиха – принципиально безразлично. Главное – чтобы этот ритм совпадал с ритмом внутренним, живущим в поэте.

Вновь обращаясь к дольнику, отметим, что в рамках единой формы дольника существуют различные его разновидности, значительно отличающиеся друг от друга. В приведенном примере из Блока мы обнаруживаем наиболее свободную ритмически и в то же время дающую ощущение достаточно твердой ритмической заданности схему расположения ударений. В других примерах дольник может тяготеть к более строгим размерам – например, к логаяду:

Белые бивни  
бьют  
в ют.  
В шумную пену  
бушприт  
врыт.  
Вы говорите:  
шторм –  
вздор?  
Некогда длить  
спор!  
(Асеев)

Явно ритмообразующую роль играет стык двух ударений в стихе, повторяющийся в качестве регулярного элемента в каждом стихе этой баллады, написанной именно таким стихом (вообще в ней употреблены переменные ритмы). По подсчетам В. Е. Холшевникова<sup>22</sup>, 71% всех строк такого рода имеет ударения на первом, четвертом, седьмом и восьмом слогах, в остальных ударения расположены на первом, четвертом, шестом и седьмом слогах (или же с усечением на одно ударение в последних стихах каждой строфы – первый, четвертый и пятый слоги). Здесь явно доминирует тенденция к уравниванию ударений в их расположении по вертикали. Как предельный пример дольников такого рода могут интерпретироваться некоторые стихотворения О. Мандельштама.



Более свободные формы дольника уже тяготеют к *тактовике* или *чисто тоническому стиху* – стиху, где, при соблюдении равенства числа ударений в строке, количество безударных слогов между ними свободно колеблется от 0 до 3–4, а иногда бывает и бóльшим:

По городу бегал черный человек.  
Гасил он фонарики, карабкаясь на лестницу.

Медленный, белый подходил рассвет,  
Вместе с человеком взбирался на лестницу.

(Блок)

При соблюдении регулярной четырехударности каждого стиха в этом произведении, междуударные промежутки колеблются от одного до трех слогов.

Как своеобразная форма тактовика может интерпретироваться и народный песенный стих, а также его имитации<sup>23</sup>.

Вообще необходимо сказать, что вопрос о дольнике и его формах является весьма запутанным, и разграничение дольника, тактовика, чисто тонического стиха иногда проводится чисто арифметически: если интервал между ударными слогами может быть 1–2 слога – это дольник, если 0–3 слога – тактовик, если более – чисто тонический стих. На наш взгляд, проблема не решается таким образом, и пути исследований русского дольника еще только намечаются.

Необходимо отметить, что в дольнике, так же, как и в тактовике, равноударность строк является не фактической, а принципиальной. Это означает, что в стихах, написанных трехударным дольником, вполне могут быть отдельные строки, в которых содержится два ударения:

Все мы бражники здесь, блудницы,  
Как невесело вместе нам!  
На стенах цветы и птицы  
Томятся по облакам.

(Ахматова)

В этом примере последний стих вовсе не выпадает из ритма трехударного дольника. В нем пропущено ударение, и пропуск этот получает художественный эффект именно на фоне строго соблюда-



исследовании, которое еще не проведено. Для подавляющего большинства его произведений характерна смена ритмов не только от стиха к стиху, но и от строфы к строфе, от одного отрывка к другому; свободные переходы от классического стиха к дольнику и тактовику, время от времени (чаще – в ранних стихах) обращение к стихам без постоянного ритма, иногда (тоже в основном в ранний период) включение прозаических строк и пр. Подобное богатство и разнообразие ритмов делает его поэзию уникальной в истории русской литературы кладовой и для поэтов, и для стиховедов<sup>25</sup>.

Подобные формы Маяковского и других поэтов являются пограничными между стихом, урегулированным какими-то собственно стиховыми факторами (ритмом или рифмой), и стихом свободным. *Свободный стих*, или *верлибр* (от французского *vers libre* – свободный стих), – это стих, освобожденный от закономерного чередования ударений, от уравнивания количества ударений в стихе, от уравнивания числа слогов в стихе и от рифмы.

В настоящее время верлибр исследован еще очень слабо и является почти что свалкой для самого разного рода явлений стиха, которые пока еще не могут вполне точно быть определены исследователями и поэтому заносятся по ведомству свободного стиха. Достаточно привести хотя бы несколько примеров, чтобы увидеть, насколько они между собой несхожи:

Как песня матери  
над колыбелью ребенка,  
как горное эхо,  
утром на пастуший рожок отозвавшееся,  
как далекий прибой  
родного, давно не виденного моря,  
звучит мне имя твое  
трижды блаженное:

Александрия!

Как прерывистый шепот  
любовных под дубами признаний,  
как таинственный шум  
тенистых роц священнных,  
как тамбурин Кибелы великой,  
подобный дальнему грому и голубей воркованью,



ристика вовсе не является характеристикой ритма, но тем не менее она – наиболее верна. Особое распространение стихи такого рода получили в западной поэзии (австрийский поэт Э. Фрид, французский поэт Гильвик и др.).

А вот еще один образец свободного стиха, который наиболее соответствует нашему понятию «свободный стих»:

В третьем тысячелетье  
Автор повести  
О позднем Предхиросимье  
Позволит себе для спрессовки сюжета  
Небольшие сдвиги во времени –  
Лет на сто или на двести.

В его повести  
Пушкин  
Поедет во дворец  
В серебристом автомобиле  
С крепостным шофером Савельичем.

.....  
Читатели третьего тысячелетия  
Откроют повесть  
С тем же отрешенным вниманием,  
С каким мы  
Рассматриваем евангельские сюжеты  
Мастеров Возрождения,  
Где за плечами гладковолосых мадонн  
В итальянских окнах  
Открываются тосканские рощи,  
А святой Иосиф  
Придерживает стареющей рукой  
Вечереющие складки флорентийского плаща.

(Д. Самойлов)

Наиболее точным определением стихов подобного типа нам представляется такое: «Свободный стих, или верлибр, – это стих, характеризующийся нерегламентированной (непредсказуемой) сменой мер повтора»<sup>26</sup>. В этом определении подчеркивается одновременно и свобода стиха, заключающаяся в непредсказуемости дальнейших строк по ритму, и в то же время его стиховые



Чацкого строки укладываются в гораздо меньший диапазон: от четырехстопного до шестистопного ямба.

Тот же самый диапазон мы видим в элегиях XIX века:

Притворной нежности не требуй от меня,  
Я сердца моего не скрою хлад печальный:  
Ты права, в нем уж нет прекрасного огня  
Моей любви первоначальной,  
Напрасно я себе на память приводил  
И милый образ твой и прежних лет мечтанье, –  
Безжизненны мои воспоминанья!  
Я клятвы дал, но дал их выше сил.

(Баратынский)

В этом отрывке мы видим свободное чередование шести- и пятистопных ямбов. А вот образец такого же элегического чередования четырех- и шестистопных стихов:

Завыла буря: хлябь морская  
Клокочет и ревет, и черные валы  
Идут, до неба восставая,  
Бьют, гневно пеняся, в прибрежные скалы.

Чья неприязненная сила,  
Чья своевольная рука  
Сгустила в тучи облака  
И на краю небес ненастье зародила?

(Баратынский)

От вольных стихов необходимо отличать стихи с регулярным чередованием строк различной длины:

Весна, весна! как воздух чист!  
Как ясен небосклон!  
Своей лазурию живой  
Слепит мне очи он.

Весна, весна! как высоко  
На крыльях ветерка,  
Ласкаясь к солнечным лучам,  
Летают облака!

(Баратынский)

Такого рода стихи удобнее называть разноstopными – разноstopными ямбами, хорейми, дактилями и пр. В данном случае перед нами регулярное чередование стихов четырех- и трехstopного ямба.

Надо отметить, что нередко вольный стих вызывает трудности в определении и анализе, особенно если речь идет о вольном стихе XX века. Так, не всякий читатель, привыкший к вольному ямбу Крылова или Грибоедова, уловит в стихотворении Маяковского «Сергею Есенину» чистейший вольный хорей, где число ударений может колебаться от одного (сразу две строки: «Нынче – / иначе») до восьми («Для веселия планета наша мало оборудована»), а в стихотворении «Юбилейное» есть даже 10-stopная хорейская строка: «Что ж о современниках? Не просчитались бы, за вас полсотни отдав». Подобные случаи требуют внимательного отношения к себе.

Аналогично в стихе могут быть и вольные дольники.

**Соединение различных размеров в силлабо-тоническом стихе.** В русской классике допустимым является сочетание в пределах одного стихотворения различных трехсложных размеров. Связано это с тем, что во всех трех этих размерах интервал между ударениями составляет два безударных слога, и потому они очень похожи на один и тот же размер, в котором только количество начальных безударных слогов различно. И поэтому у нас вызывают чувства «ритмического протеста» стихи Лермонтова:

Русалка плыла по реке голубой,  
Озаряема полной луной;  
И старалась она доплеснуть до луны  
Серебристую пену волны,

где свободно чередуются амфибрахий и анапест. Аналогичные примеры можно найти и у Державина, и у Фета, и у Бальмонта, да и у других поэтов-классиков.

Гораздо более резко действует на нас соединение в пределах одного произведения двухсложных размеров – ямба и хорей. В стихотворениях такого рода ритмическая основа постоянно меняется, заданность ритма становится непредсказуемой, стих ломается, приближаясь тем самым к дольнику и другим формам стиха. Наиболее отчетливо такая тенденция выражена



в стихотворениях В. Хлебникова и раннего Н. Заболоцкого (под явным влиянием Хлебникова). Подобным образом создается впечатление гротескной, доведенной до предела затрудненности восприятия:

Цирк сияет, словно щит,  
Цирк на пальцах верещит,  
Цирк на дудке завывает,  
Душу в душу ударяет!  
С нежным личиком испанки  
И цветами в волосах  
Тут девочка, пресветлый ангел,  
Виясь, плясала вальс-казак.  
Она среди густого пара  
Стоит, как белая гагара,  
То с гитарой у плеча  
Реет, ноги волоча.

(Заболоцкий)

Соединение четырехстопного хорей с четырехстопным ямбом подавляет возникающую инерцию легкого и праздничного восприятия цирка, которая намечается в первых стихах.

Впрочем, подобные опыты остались в русском стихосложении единичными: они несут на себе столь резкий отпечаток личности определенных авторов, что повторение их приводит к возникновению у читателя ощущения вторичности.

**Цезурные наращення (усечения).** Мы уже несколько раз упоминали по ходу дела слово «цезура», которое обозначает ритмическую паузу внутри стиха на определенном месте. Следует отметить, что эта ритмическая пауза вовсе не означает реального перерыва в произнесении стиха – тогда стих с постоянной цезурой звучал бы слишком механически. Но об изменении тона стиха произносящий его должен подумать, поскольку цезура очень часто применяется для того, чтобы разнообразить интонационные ходы внутри стиха. Исследователи стиха пишут, что «цезура отмечается то фразовой паузой, то просто границей между двумя синтаксическими и интонационными группами. При этом для ощущения цезуры достаточно, чтобы в соответствующем месте оканчивалось слово, хотя бы интонационная связь его со сле-

дующим словом была такова, что никакого перерыва в речи, в интонации не образуется»<sup>27</sup>.

В русском стихе цезура может применяться в пятистопном ямбе (но она может в нем и отсутствовать: например, у Пушкина в «Борисе Годунове» пятистопный ямб имеет регулярную цезуру, а в «Маленьких трагедиях», написанных тем же пятистопным ямбом, постоянной цезуры нет). Но обязательной она становится для шестистопных и более длинных стихов. У читателя и поэта как бы не хватает воздуха на длинную строку, и он останавливается посреди нее.

Уже в русском классическом шестистопном ямбе цезура обязательна – без нее он звучит не ямбом, а дольником. Достаточно вслушаться в ритмическое движение двух пар стихов, чтобы увидеть разницу между ними:

Не дорого ценю я громкие права,  
От коих не одна кружится голова.  
(Пушкин)

Прошедшего / возвышенный корабль,  
о время зацепившийся / и севший на мель.  
(Маяковский)

Второй стих в приведенном примере из Маяковского является шестистопным безцезурным ямбом, и он явственно отличается ритмически от двустишия Пушкина, хотя ударения расположены у Маяковского по всем правилам. Причиной ритмического различия является наличие цезуры у Пушкина и отсутствие ее у Маяковского.

В тех размерах, где цезура является обязательной (или ее сделал обязательной автор – например, когда у него регулярна цезура в пятистопном ямбе), части стиха до цезуры и после нее (полустихия) до известной степени становятся самостоятельными и отчасти могут восприниматься как ритмически равноправные единицы. Поэтому и возникают иногда стихи, очень похожие с первого взгляда на какой-либо из неклассических размеров, но на самом деле являющиеся чистой силлабо-тоникой, где полустихия приобретают «лишние» слоги или лишаются «необходимых» для строгой правильности. Это происходит аналогично тому, как мы воспринимаем безударные слоги, стоящие после

последнего ударения: они не влияют на ритмическую инерцию, даже если их много.

Очень нагляден пример из чрезвычайно популярного в свое время стихотворения К. Бальмонта:

Я мечтою ловил уходящие тени,  
Уходящие тени погасавшего дня,  
Я на башню всходил, и дрожали ступени,  
И дрожали ступени под ногой у меня.

Вторые полустишия нечетных стихов дословно повторяются в первых полустишиях четных. Если рассматривать их изолированно, то это будут кусочки двустопного анапеста, точно так же, как и оставшиеся полустишия. Но в интересующих нас полустишиях стих кончается не с последним ударением – следом за ним идет еще один безударный слог. Когда это полустишие оказывается в конце стиха, мы воспринимаем такое окончание как нормальное, но когда этот же самый отрывок становится первой частью следующего стиха, мы чувствуем какой-то ритмический сбой, вызванный тем, что этот самый безударный слог, появляясь в середине общего анапестического единства, сбивает его инерцию. Но так как этот слог появляется в цезуре (то есть в ритмической паузе), то сбой не приводит к распадению размера, превращению его в какую-либо форму неклассического стиха. Поэтому наращенные или же усеченные безударные слоги в цезуре и трактуются как одна из форм внесения в силлабо-тонический стих разнообразия, не переводящего этот стих в неклассические размеры.

Пример из Бальмонта в этом смысле элементарен. Могут быть и значительно более сложные случаи, где необходимо проявить максимум внимания, чтобы не ошибиться в верном определении ритмической природы стиха. Так, одно из наиболее совершенных и близких нам, читателям XXI века, по своему ритмическому строению стихотворений Державина «Снигирь» часто трактуется как редкий в XVIII веке дольник:

Что ты заводишь песню военну,  
Флейте подобно, милый снигирь?  
С кем мы пойдем войной на Гиену?  
Кто теперь вождь наш? Кто богатырь?  
Сильный где, храбрый, быстрый Суворов?  
Северны громы в гробе лежат.

Ритмическое строение этого стихотворения представляется не вполне ясным до тех пор, пока мы не доходим до строк:

Нет теперь мужа в свете столь славна:  
Полно петь песню военну, снигирь!

Последний приведенный нами стих дает точное определение размера стихотворения: это четырехстопный дактиль с цезурой после седьмого слога. Но поскольку эта цезура необычна – она рассекает пополам группу из двух безударных слогов, то на месте этого рассечения Державин свободно делает усечения, «укорачивая» на один безударный слог то первое, то второе полустипение<sup>28</sup>.

**Стих и жанр.** Мы уже несколько раз говорили о том, что какой-то размер в XIX веке был традиционно привязан к тому или другому жанру – басне, стихотворной комедии, элегии и т. п.

Действительно, традиции классицизма, процветавшего в литературе XVIII века, еще требовали от русской поэзии «золотого века» ее развития (то есть первых тридцати лет XIX века) строгого соответствия определенных поэтических жанров и тех стиховых форм, которые писатель для этих жанров выбирал. Конечно, рабски этим нормам уже не следовали, но тем не менее влияние их было достаточно сильным, и всякий обращающийся к поэзии начала XIX века может без труда предвидеть, что стихотворная трагедия, которую он возьмется читать, будет написана, скорее всего, шестистопным ямбом (так называемым *александрийским стихом*). Несколько позже, после «Орлеанской девы» Ф. Шиллера в переводе Жуковского и пушкинского «Бориса Годунова», стало возможным появление в стихотворной трагедии и безрифменного пятистопного ямба.

Всякое отступление от канонов классицизма требовало от поэта известного мужества и уверенности в своей правоте. Так, например, Н. И. Гнедич, автор классического перевода «Илиады», начинал переводить ее тем же александрийским стихом, которым должны были по требованиям поэтики классицизма писаться не только стихотворные трагедии, но и героические поэмы. Только позже, отбросив уже написанное, он обратился к русскому гекзаметру, стремясь создать впечатление истинного воскресения духа гомеровской поэзии. Недаром Пушкин так высоко отзывался об этом переводе (кстати, тоже имитируя античный

размер, как и Гнедич, – только уже не чистый гекзаметр, а элегический дистих):

Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи;  
Старца великого тень чую смущенной душой.

И всякий, занимающийся хоть в малой степени стиховедением, должен иметь представление – пусть приблизительное – о том, какому жанру в системе русского классицизма соответствовала какая форма стиха. Конечно, нельзя понимать это догматически: только эта и никакая другая. Нет, поэты отступали от этих норм, но всякий раз такое отступление имело определенный смысл, которого мы не почувствуем, если не будем знать, на фоне чего возникло это отступление.

Высокие жанры – героическая трагедия и эпическая поэма – писались *александрийским стихом*. Он представлял собой шестистопный ямб, строки которого рифмовались попарно, причем за парой рифм с последним ударением на предпоследнем слоге (женской рифмой) следовала пара с ударением на последнем слоге (мужская рифма).

Этим же размером писались и послания. Правда, после знаменитого послания Батюшкова «К моим пенатам» значительная их часть стала писаться по его образцу, легким *трехстопным ямбом*. Но, скажем, в посланиях Пушкина свободно встречается и та, и другая форма стиха.

Еще один высокий жанр – ода – создавался чаще всего с помощью *четырёхстопного ямба* с особой строфикой (о ней речь будет идти дальше, в соответствующей главе).

Элегии писались, как правило, *ямбом различной стопности*. По большей части это был четырех- или пятистопный ямб или же, как мы говорили уже, вольный ямб.

Тем же вольным ямбом, но с большим диапазоном, писали басни и комедии.

Для подражаний древним, равно как и для имитации фольклорных произведений, использовались уже описанные нами *гекзаметр* и *пентаметр*, различные *логаэды* и *имитации народного стиха*. Одно время «народным стихом» считался нерифмованный четырехстопный хорей с последним ударением на третьем от конца слоге («Илья Муромец» Карамзина, «Бова» Радищева и Пушкина). Тот же четырехстопный хорей, но уже

с чередованием нерифмующихся мужских и женских окончаний, был принят для имитации испанского народного стиха:

На Испанию родную  
Призвал мавра Юлиан.  
Граф за личную обиду  
Мстить решился королю.

(Пушкин)

В пятидесятые годы XIX века этот размер, ставший орудием эпигонов, пародировал Козьма Прутков (в очень смешной «Осаде Памбы»), а уже в начале нашего века он довольно неожиданно возродился в известных посланиях А. Блока и А. Ахматовой, обращенных друг к другу («Красота страшна, вам скажут...» и «Я пришла к поэту в гости...»). По справедливому предположению Ахматовой, Блок, бывший инициатором этой «переписки», стилизовал свое стихотворение в духе испанской поэзии, нарочито развивая темы своего цикла «Кармен».

Вот, пожалуй, основные закономерности соотношения стихотворных жанров и ритмов в поэзии первой половины XIX века.

## РИФМА

Кажется, что явление рифмы настолько общеизвестно, что говорить о нем специально не стоит. Однако изучение имеющихся в советском литературоведении работ, посвященных рифме, позволяет нам говорить о том, что ряд проблем, связанных с рифмой, только в последнее время стал анализироваться, входить в круг интересов исследователей и, стало быть, приближаться к какому-то решению.

И прежде всего сказанное относится к роли рифмы в стихе. Если ее формальная классификация более или менее ясна, то вот зачем она нужна поэту, что она ему дает – вопрос, который еще требует ответа и который в рамках данного пособия мы можем только поставить, предложив любознательным студентам подумать над его разрешением самостоятельно.

Как известно, современная западноевропейская и американская поэзия практически отказались от рифмы. Немногие поэты, все еще обращающиеся к этому чрезвычайно выразительному средству построения стиха, постепенно становятся раритетами, а страницы поэтических книг и многочисленных журналов, посвященных поэзии, все более и более заполняются стихами безрифменными. Что это – насущная необходимость поэзии или же недостаток самих поэтов?

Вспомним, что еще очень давно, без малого сто пятьдесят лет назад, Пушкин писал: «Думаю, что со временем мы обратимся к белому (безрифменному. – Н.Б.) стиху. Рифм в русском языке слишком мало. *Пламень* неминуемо тащит за собою *камень*. *Иза чувства* выглядывает непременно *искусство*. Кому не надо *ели любовь и кровь, трудный и чудный, верный и лицемерный*, и проч.»<sup>29</sup>.

И все же, несмотря на столь пессимистическое мнение величайшего русского поэта, несмотря на западные образцы, русские поэты постоянно обращаются к рифме и не испытывают при этом трудностей. Наоборот, рифма помогает поэту (если он, конечно, настоящий поэт, а не графоман) писать. Она становится для него





о своих рифмах: «И легких рифм сигнальные звоночки...»<sup>30</sup>, сравнивая их с механизмом, определяющим при работе на пишущей машинке конец строки. Однако и для нее, как и для любого другого поэта, рифма служила мощным ассоциативным оружием. Почти подсознательно рифма диктует поэту определенные смысловые ходы, которые он обязан или подтвердить, или повернуть по-своему, или же опровергнуть.

Однако начнем с самого начала.

Прежде всего необходимо определить, что такое рифма, что мы понимаем под этим словом. В классической работе «Рифма, ее история и теория» В. М. Жирмунский писал, что рифмой является «всякий звуковой повтор, несущий организующую функцию в метрической композиции стихотворения»<sup>31</sup>. В этом определении важно обратить внимание на два момента: во-первых, на то, что рифмой является всякий *звуковой* повтор. Это означает прежде всего, что для нас важна не буквенная сторона рифмы, а ее произнесение, ее фонетика. Но и не только полностью совпадающие звуки будут образовывать рифму: уже XVIII век знает рифму «неточную», где звуки совпадают не полностью, а приблизительно. Следовательно, рифмой будет являться не только полное совпадение всех звуков после последнего ударения в стихе, но и совпадение приблизительное.

Во-вторых, отметим, что рифма является рифмой только тогда, когда несет «организующую функцию». Еще Ю. Н. Тынянов привел примеры того, как полное совпадение звуков после конечного ударения в стихе Жуковского не является рифмой, поскольку встречается в белом, нерифмованном стихе и таким образом оказывается не элементом системы рифмованного стиха, а случайным совпадением, ускользающим от внимания читателя. Но у того же Жуковского за рифму сходят весьма отдаленные созвучия – поскольку они стоят в тех местах, где мы ожидаем рифму, и таким образом они выполняют функцию рифмы, становятся частью системы<sup>32</sup>. Это же помогает понять и другие виды рифмы – не только привычную для классического стиха конечную рифму, но и рифму начальную, открывающую стих, изобретением которой так хвастались футуристы, или же современную корневую рифму, где совпадение послеударных звуков сведено до минимума, зато высока степень упорядоченности предударных звуков.

Теперь о классификации рифмы. Прежде всего, бросается в глаза ее ритмическая роль. Рифма, как правило, завершает стих, и от ее длины, от количества ее безударных слогов зависит разбег строки, ее дыхание.

Если стих оканчивается ударным слогом, то рифма такого рода называется мужской. Если последнее ударение стоит на предпоследнем слоге – женской, если за последним ударением идут еще два слога – дактилической. В тех сравнительно редких случаях, когда за последним ударением следуют три и более слогов, рифма называется гипердактилической. Известны экспериментальные стихи Брюсова, в которых рифмуются пять последних слогов: «улыбающимися – перемежающимися».

В русской силлабике (по примеру польской) были только женские рифмы. В классическом стихе применялось чаще всего чередование мужских и женских рифм. Отказ от чередования на первых порах вызвал большой ритмический эффект (например, «Шильонский узник» – перевод Жуковского из Байрона, где рифмы только мужские; аналогично – «Мцыри» Лермонтова).

В XVIII – начале XIX века дактилические рифмы считались возможными только в шуточных стихах, воспринимались как курьез. Один из ранних примеров дактилической рифмы в серьезной поэзии – стихи Рылеева (1824–1825):

Не сбылись, мой друг, пророчества  
Пылкой юности моей:  
Горький жребий одиночества  
Мне сужден в кругу людей.

Только после Некрасова дактилические рифмы стали возможны как регулярный элемент стиха, не несущий характера шуток или эксперимента.

Гипердактилические рифмы – явление в русской поэзии редкое и встречаются не часто, преимущественно начиная с XX века.

Теперь необходимо сказать о звуковом составе русской рифмы, поскольку мы уже говорили, что не только буквальное звуковое совпадение могут образовывать рифму, но и весьма отдаленные созвучия (в том случае, если они выполняют функцию рифмы).

Первое разграничение, которое необходимо сделать в отношении звукового состава рифмы, – это разграничение рифм

на точные и неточные, то есть буквально совпадающие и несопадающие по сочетаниям и последовательности звуков, образующих рифму (то есть следующих за последним ударением).

Примеры точных рифм проще всего черпать в поэзии XIX века, так как именно в поэзии пушкинского времени установка на точную рифму достигла своего предела. Например, в первой строфе «Евгения Онегина» рифмуются «правил – заставил», «занемог – не мог», «наука – скука», «ночь – прочь», «коварство – лекарство», «забавлять – поправлять», «себя – тебя». Абсолютно во всех этих случаях звуки, начиная от последней ударной гласной в стихе, совпадают полностью и в том же порядке.

Точными рифмами можно считать и те рифмы, которые в классификации В. М. Жирмунского относятся к категории «приблизительных». Эти рифмы направлены по своему заданию на точность, но в силу каких-то условностей от полной фонетической точности отклоняются. Эта неточность или не осознается самим поэтом и его читателями как неточность, или же разрешена поэтической традицией. То есть речь здесь опять же идет о функциональном задании рифмы – быть точной.

К рифмам такого рода относятся те, где рифмуются ударные гласные «и» и «ы» («жизни – отчизны») <sup>33</sup>, с отсечением в женской и дактилической рифме заударного *j* («гений – тени»), неразличением конечных «г» и «х» («дух – друг») <sup>34</sup>, свободная рифмовка «н» и «нн» («сонной – иконой»). Все эти рифмы в классическом стихе считаются точными.

Постепенно в поэтической традиции становится законным различение гласных в заударной части слова. Началось это едва ли не с А. К. Толстого, который писал: «Гласные, которые оканчивают рифму – *когда на них нет ударенья*, – по-моему, совершенно безразличны, никакого значения не имеют. Одни *согласные* считаются и составляют рифму. *Безмолвно и волны* рифмует, по-моему, гораздо лучше, чем *шалость и младость*, чем *грузно и дружно* – где гласные совершенно соблюдены. Мне кажется, что только малоопытное ухо может требовать *гласную* – и оно требует этого только потому, что делает уступки *зрению*. Я могу ошибаться, но это у меня интимное чувство – последствие моей звфонической организации, и вы знаете, насколько у меня требовательно ухо...» <sup>35</sup>.

В настоящее время такое различение заударных гласных в рифме стало общепринятым.

Точные рифмы не представляют серьезной проблемы для изучающего их. Гораздо более интересны для анализа рифмы неточные. По классификации В. М. Жирмунского (пожалуй, исчерпывающей), к неточным рифмам относятся *ассонансы* – то есть рифмы с несовпадением заударных согласных звуков. Эти типы несовпадения можно определить как перемещение согласных («малина – манила»), как отсечение или выпадение одного или нескольких согласных («небо – небыль», «мост – верст»), как чередование согласных на одном и том же месте («пепел – петел»). Ассонансные рифмы в современной поэзии стали практически общеупотребительными, и трудно назвать поэта, который бы ими не пользовался. Остальные категории неточных рифм являются достаточно специфическими и употребляются далеко не всеми поэтами. К ним относятся *консонансы* (или *диссонансы*) – рифмы с несовпадением ударных гласных. В этом случае фонетическая организация рифмы строится на подобии согласных («фотокарточку – курточка», «тенькает – тонкие», «залатай – золотой» – все примеры взяты из стихов Б. Окуджавы, который охотно пользовался консонансами). Столь же ограничены по своему употреблению *неравносложные* и *неравноударные* рифмы. В неравносложных рифмах отсекается или выпадает не один звук, а целый слог: «Кóвно – нашинкóвано», «неровно – бронированного» (Маяковский), а в неравноударных меняется место ударения: «тúрман – тумáн», «брéду – бредú» (Вознесенский).

Однако такая классификация является только первичной, поскольку эти рифмы, как правило, встречаются не в своем чистом виде, а в сложных сочетаниях, каждое из которых требует особого рассмотрения.

Следует сказать и о так называемых открытых рифмах. В русской классической традиции, если слово оканчивается ударным гласным, то одного совпадения этих гласных мало для того, чтобы образовать рифму, – необходимо еще совпадение предударного согласного. Так, рифма «окно – давно» будет правильной, а «окно – хорошо» – неправильной, поскольку предударные согласные не совпадают.

Но, говоря о рифмах точных и неточных, нельзя понимать дело так, что точные рифмы хороши, а неточные – плохи. Здесь мы вынуждены обратиться уже не только к отдельным словам,

рифмующимся между собой, а ко всему звуковому строю стиха в целом, должны увидеть, как рифма вытекает из общего звукового построения стихотворения, как она соответствует ему. Великий мастер русской рифмы, Маяковский описывал процесс поиска хорошей рифмы так: «В моем стихе необходимо зарифмовать слово “трезвость”».

Первыми пришедшими в голову словами будут слова вроде “резвость” <...> Можно эту рифму оставить? Нет. Почему? Во-первых, потому что эта рифма чересчур полная, чересчур прозрачная. Когда вы говорите “резвость”, то рифма “трезвость” напрашивается сама собою и, будучи произнесенной, не удивляет, не останавливает вашего внимания <...>

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

Но вот беда, в слове “трезвость”, хотя и не так характерно, как “резв”, но все же ясно звучит “т”, “сть”. Что с ними сделать? Надо ввести аналогичные буквы и в предыдущую строку.

Поэтому слово “может быть” заменяется словом “пустота”, избыточным “т” и “ст”, а для смягчения “т” оставляется “летите”, звучащее отчасти как “летите”»<sup>36</sup>.

Конечно, описание творческого процесса Маяковский несколько логизирует – на самом деле все происходит не так осознанно, больше на уровне подсознания, но все же ход поэтической работы примерно таков. Рифма как бы вытекает из стиха, а стих, в свою очередь, впадает в рифму. У большого поэта они едины.

И здесь необходимо ввести еще одно понятие – богатство рифмы. Это понятие относится к объему совпадения рифмующихся звуков. Минимальный объем такого совпадения – два звука (если совпадает только один, мы уже говорим о «бедной рифме»), максимальный – так называемая панторифма, в которой совпадают все звуки рифмующихся стихов. Панторифмы в русской поэзии возможны только искусственные, почти лишённые смысла, но есть очень богато зарифмованные строки, как, например, шуточный экспромт Вас. В. Гиппиуса:

Ах, матовый ангел на льду голубом!  
Ахматовой Анне пишу я в альбом!<sup>37</sup>

В современной поэзии понятие богатой рифмы становится особенно значимым, поскольку поэты XX века решительно перешагнули «барьер» ударной гласной и стали рифмовать не только заударные части слов, как это делалось ранее, но и предударные звуки, как бы уводить рифму вглубь строки, теснее связывать ее с предшествующими звуками. Появились даже так называемые «корневые» или «основные» (от слова «основа») рифмы, в которых заударная часть слова бедна совпадениями звуков, в то время как часть предударная этими совпадениями очень насыщена. Как несколько иронически писал об этом Юрий Левитанский, используя корневую рифму:

...Вместо, к примеру, весна и сосна  
ты нынче рифмуешь весна и весла –  
и в этом ты зришь своего ремесла  
прогресс несомненный...

Действительно, здесь есть некий «прогресс»: вместо трех совпадающих звуков в рифме «весна – сосна» четыре совпадения в рифме «весна – весла», хотя первая рифма является точной, а вторая (открытая) неточной, поскольку в ней не совпадают предударные согласные.

Современные поэты предпочитают разрабатывать неточную рифму, стремясь тем самым к большей фонетической организованности стиха.

Таким образом, рифма оказывается элементом стиха, находящимся на пересечении самых разных его линий: ритмики, звуковой организации, смысла.

Человеку, внимательно читающему поэзию, нередко оказывается вполне по силам узнать автора стихотворения только по рифменному ряду. Например, рифмы двух строф, приведенные здесь, могут принадлежать только Маяковскому: «выковки – Лиговке, до пупов – Попов, орлами – парламент, базис – Азия-с». Точно так же рифмы «божественная – девственная, Ашеры – без меры», скорее всего, принадлежат кому-либо из поэтов раннего символизма (в данном случае Брюсову). При таком определении играет свою роль и семантика рифм, и их звуковая организация, и способы рифмовки.

Такая рифма уже сама организует, программирует стих. Но бывают и случаи, когда традиционная рифма наполняется новым

содержанием, вписываясь в контекст стиха. Так, стали уже знаменитыми в среде исследователей русской рифмы строки Пушкина:

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

Здесь традиционная рифма «морозы – розы» наполнена ироническим содержанием, причем ирония распространяется не только на «проницательного читателя», которого автор делает соучастником своей небольшой поэтической игры, но и на самого поэта – ведь, в конце концов, Пушкин так и не вышел за пределы той же банальной рифмы, оставив ее саму в неприкосновенности и только слегка изменив ее семантический ореол ироническим обращением к читателю.

Вот еще пример из стихов гораздо более современного поэта:

Не пугайся слова «кровь» –  
кровь, она всегда прекрасна,  
кровь ярка, красна и страстна,  
«кровь» рифмуется с «любовь».  
Этой рифмы древний лад!  
Разве ты не клялся ею,  
самой малостью своею,  
чем богат и не богат?

Жар ее неотвратим...  
Разве ею ты не клялся,  
в миг  
когда один остался  
с вражьей пулей  
на один?..

(Окуджава)

Здесь традиционная рифма становится символом всей человеческой судьбы, в нее оказывается вписанным все существование человека, она, казавшаяся избитой уже Пушкину, приобретает глобальное значение. И стоит изменить этой банальной рифме, подобрать другую, чуть более оригинальную, как вся глубина стихотворения пропадает, оно сбивается на дешевую иронию:

И не верь ты докторам,  
что для улучшения крови  
килограмм сырой моркови  
надо кушать по утрам.

Изю всего сказанного выше становится понятным, что рифма не является «довеском» к стиху, пустой побрякушкой. И новаторская, никем ранее не использованная рифма, и рифма традиционная, которая хранит в своей памяти громадную традицию употребления в русской поэзии, – они в равной степени помогают поэту создавать сложное здание своего стихотворения.

Поэтическое мышление и создает рифму, и пользуется ею как уже известным материалом. Хорошо писал об этом поэт и одновременно теоретик стиха Д. Самойлов: «Для определенных литератур, для определенных периодов можно говорить об особом типе поэтического мышления – рифменном мышлении. Не рифма “приискивается к мысли”, не мысль “приискивается” к рифме. Мысль и созвучие возникают в единстве, мысль озвучивается, и осмысливается звук. Мысль свободно располагается в пространстве, пронизанном силовыми лучами рифменных ассоциаций. В рифменном мышлении поэта возникают и порой закрепляются в опыте целой поэзии некие пучки звуко-смысловых ассоциаций, которые порой называют “банальными рифмами”...»<sup>38</sup>.

Процесс этого рифменного мышления очень сложен, и показать его во всей полноте мы даже не пытаемся, давая только самое общее представление о закономерностях этого мышления, которое является во многом определяющим для русской поэзии XVIII–XX веков.



## СТРОФИКА И ТВЕРДЫЕ ФОРМЫ

Строфика является разделом теории стиха, который охватывает далеко не все разнообразие стихотворных произведений. Как бывают стихи, написанные без рифмы, так же бывают и стихи, не обладающие строфической организацией, астрофические.

Строфа – это определенное ритмико-синтаксическое единство, объединенное также интонационным строем и системой рифмовки (или правильным чередованием нерифмующихся окончаний). Строфа может состоять из двух стихов – а может, как некоторые сложные строфы, охватывать очень значительные отрезки стихотворной речи.

Строфика достойна пристального изучения, поскольку именно в ней часто бывает заключена весьма интересная информация, не передаваемая другими элементами стиха. Нередки случаи, когда, скажем, ритм поэтического произведения зауряден, все прочие элементы также отодвинуты на задний план, а необычная строфика сразу поворачивает это произведение к нам какой-то новой стороной, заставляет внимательнее приглядеться к нему. Или же мы можем воспринимать строфику этого произведения в ряду какой-то поэтической традиции (например, если перед нами октава) и тем самым вписывать его в длинный ряд октав, созданных мировой поэзией, сопоставляя новое для нас произведение с многовековой традицией, обнаруживая в нем и черты сходства, и черты различия с его аналогами.

В то же самое время строфа дает поэту возможность экспериментировать с различным интонационными новшествами, предоставляет ему значительную свободу. И остается только сожалеть о том, что в современной русской поэзии строфика разрабатывается слабо, поэты прибегают, как правило, к примитивному строфическому построению, даже не пытаясь использовать нестандартные приемы. Можно предположить, что такое пренебрежительное отношение к строфике связано с опытом Маяковского, который, насыщая свой стих принципиально новыми ритмическими, рифменными, интонационными, звуковыми,

лексическими и грамматическими явлениями, не давал ничего нового в плане строфики. Маяковский, как правило, писал стандартными четверостишиями, «кирпичиками», из которых строилось стихотворение. Для его поэтической системы это не было недостатком. Скорее, даже наоборот: новаторство большинства элементов системы до некоторой степени уравновешивалось традиционностью строфики. Однако в поэзии последующего времени, на которую опыт Маяковского оказал громадное воздействие, его ритмического новаторства уже не было, но и традиция внимательного отношения к строфике оказалась утраченной. Вместе с тем, даже те, которые приходили в литературу значительно позже и к опыту Маяковского относились настороженно, почти не работали со строфой как элементом стиховой конструкции. Ни И. Бродский, ни О. Чухонцев, ни Т. Кибиров сколько-нибудь оригинальной системы не создали.

Описать все возможности строфического построения, естественно, невозможно. Поэтому мы остановимся лишь на некоторых, наиболее употребительных в поэзии формах, а также на стилистически и интонационно отмеченных строфах, которые несут уже в самом своем построении определенную традицию, заставляют нас соотносить лежащее перед нами стихотворение с целым литературным рядом.

Наиболее простая строфа – это двустишие, оснащенное парной рифмой. Два двустишия могут образовывать строфический период – это относится, прежде всего, к александрийскому стиху, о котором мы уже говорили выше. В этом периоде сочетаются два двустишия, первое из которых оснащено женской рифмой, а второе – мужской (или же наоборот):

Однажды странствуя среди долины дикой,  
Незапно был объят я скорбию великой  
И тяжким бременем подавлен и согбен,  
Как тот, кто на суде в убийстве уличен.

(Пушкин)

Три стиха довольно редко образуют строфу, поскольку возможные схемы рифмовки оказываются достаточно монотонными. Однако они могут входить в строфические периоды, то есть быть частью шестистиший, или же становиться элементом цепных строф (об этом см. ниже).

Наибольшее распространение в русской поэзии получили четверостишия. Для определения их строфической формы придуманы даже специальные термины: перекрестная рифмовка (когда первая строка рифмуется с третьей, а вторая с четвертой<sup>39</sup>), четверостишие с парной рифмовкой (как в приведенном примере из александрийского стиха; правда, здесь не должно соблюдаться правило чередования мужских и женских рифм) и кольцевая (или охватывающая) рифмовка, где первая строка рифмуется с четвертой, а вторая с третьей (по схеме *abba*). Как многие, вероятно, помнят из школьного курса литературы, сочетание всех трех этих типов четверостиший (с добавлением заключительного двустишия) образуют так называемую «онегинскую строфу», которой написан роман Пушкина и значительное количество подражаний ему. Поэтому подробнее останавливаться на этих традиционных типах четверостиший мы не будем, предоставляя студентам возможность отыскать их самостоятельно.)

Гораздо реже встречаются четверостишия, в которых рифмуются не все строки, а лишь некоторые, остальные же (одна или две) остаются «холостыми», то есть незарифмованными. Из строф такого рода наибольшей известностью пользовалась строфа «русского Гейне», в которой рифмовались только второй и четвертый стих, а первый и третий оставались незарифмованными. К середине XIX века этот тип строфики, как правило, соединенный с четырехстопным хореем, стал настолько шаблонным, что его охотно пародировали:

Помню я тебя ребенком,  
Скоро будет сорок лет;  
Твой передничек измятый,  
Твой затянутый корсет.

Было в нем тебе неловко;  
Ты сказала мне тайком:  
«Распусти корсет мне сзади;  
Не могу я бегать в нем».

Весь исполненный волненья,  
Я корсет твой развязал...  
Ты со смехом убежала,  
Я ж задумчиво стоял.

(Козьма Прутков)

В этой пародии, наряду с высмеиванием чисто содержательных особенностей «русского Гейне», высмеивается и его стиховой, строфический шаблон. Правда, необходимо отметить, что к подлинному Гейне это имеет лишь косвенное отношение: Прутков пародировал не его, а домашние поделки различных «Гейне из Тамбова».

Своеобразны четверостишия, где оставляется холостым один стих (чаще всего третий), а остальные три рифмуются между собой. Такая строфа оставляет впечатление интонационной открытости, незавершенности:

Дремлет избушка на том берегу,  
Лошадь белеет на дальнем лугу.  
Криком кричу и стреляю, стреляю,  
а разбудить никого не могу.

(Евтушенко)

Отличные образцы строф такого рода находим в известном стихотворении Д. Самойлова «Сороковые», где в сочетании с четверостишиями перекрестной рифмовки они уже одним своим появлением создают ощущение какой-то пронзительной отчаянности.

Пятистишия, как правило, напоминают по своей интонации «расширенные» на одну сторону четверостишия. Наиболее употребительная форма их – *abaab*:

А я уже стою на подступах к чему-то,  
Что достается всем, но разную ценой...  
На этом корабле есть для меня каюта  
И ветер в парусах – и страшная минута  
Прощания с моей родной страной.

(Ахматова)

Однако пятистишия в русской поэзии нечасты. Стоит отметить опыты Г. Р. Державина с применением холостых, нерифмуемых строк:

Звонкоприятная лира!  
В древни златые дни мира  
Сладкою силой твоей  
Ты и богов и царей,  
Ты и народы пленяла.

Значительно более разработаны шестистишия. Чаще всего встречается форма *aabccb*, которая теснее прочих объединяет строфу воедино:

Лес окрылен,  
веером – клен,  
Дело в том,  
что носится стон  
в лесу густом  
золотом...  
(Кирсанов)

Также часты стихи, где четверостишие с перекрестной рифмовкой как бы замыкается двестишием, как в одной из лучших од Державина «Водопад» (вообще Державин отличается богатством строфического построения):

Он слышит: сокрушилась ель,  
Станица вранов встрепетала,  
Кремнистый холм дал страшну щель,  
Гора с богатствами упала;  
Грохочет эхо по горам,  
Как гром гремящий по громам.

Редкий пример стихотворения, где шестистишия используют различные системы рифмовки так, что стихотворение дает полный набор возможных строфических форм, находим у Н. Гумилева («Пятистопные ямбы»).

Строфы с бóльшим числом стихов интересны не в своем обзорном перечислении, где были бы примеры, специально избранные поэтом по тому или другому специальному случаю, а как строфы, систематически встречающиеся в русском стихе, что позволило бы говорить о сложившейся традиции в их употреблении, мимо которой не может пройти поэт, обращающийся к этим строфам, – он обязательно рассчитывает, что его читатель тоже в той или иной степени испытает на себе воздействие тех же самых стиховых ассоциаций.

Здесь нужно отметить такие строфы, как *октава*, пришедшая в русский стих из итальянского и состоящая из восьми стихов, зарифмованных по схеме *abababcc*. После пушкинского «Домика в Коломне» эта строфа систематически применялась русски-

ми поэтами для свободного повествования в стихах (вплоть до «Кремлева» Ф. Сологуба и «Старинных октав» Д. С. Мережковского, написанных в самом конце XIX века):

Четырехстопный ямб мне надоел:  
Им пишет всякой. Мальчикам в забаву  
Пора б его оставить. Я хотел  
Давным-давно приняться за октаву.  
А в самом деле: я бы совладел  
С тройным созвучием. Пущусь на славу!  
Ведь рифмы запросто со мной живут;  
Две придут сами, третью приведут.

(Пушкин)

Слова о том, что поэту надоел четырехстопный ямб, вызваны тем, что в пушкинскую эпоху он стал основным размером русского стиха, разработанным уже настолько, что писать им не составляло труда даже для бездарного эпигона. А по итальянской традиции октава требовала пяти- или шестистопного ямба (в итальянском стихе им соответствовали 11- или 13-сложники). Пушкин в поэме «Домик в Коломне» использует октаву пятистопного ямба, а в стихотворении «Осень» («Унылая пора, очей очарованье...») – шестистопного<sup>40</sup>.

Десятистишие стало основой *одической строфы* в поэзии XVIII – начала XIX века. Классический образец такой строфы зарифмован по схеме *ababccdeed*:

В вертепе мраморном, прохладном,  
В котором льется водоскат,  
На ложе роз благоуханном,  
Средь лени, неги и отрад,  
Любовью распаленный страстной,  
С младой, веселою, прекрасной  
И нежной нимфой ты сидишь;  
Она поет, ты страстью таешь,  
То с ней в весельи утопаешь,  
То, утомлен весельем, спишь.

(Державин)

Недаром Пушкин, пародируя в «Оде графу Хвостову» русских одописцев, как прежних, принадлежавших еще XVIII веку,

так и новых<sup>41</sup>, обратился именно к этой строфе, взрывая ее изнутри разрушительной иронией.

Следует отметить еще несколько необычных случаев строфической организации, которые могут попасться студенту. Первый – это так называемые «цепные строфы», то есть такие строфы, где отдельные рифмы переходят из одной строфы в другую. Наиболее известный пример цепных строф – это, конечно, терцины, прославленные дантовской «Божественной комедией». Они построены по схеме: *aba bcb cdc ded ...*, то есть последнее слово второй строки первого трехстишия рифмуется с первой и третьей строками второго. Вот образец пушкинских терцин:

В начале жизни школу помню я;  
Там нас, детей беспечных, было много;  
Неровная и резвая семья;

Смиренная, одетая убого,  
Но видом величавая жена  
Над школою надзор хранила строго.

Толпою нашу окружена,  
Приятным, сладким голосом, бывало,  
С младенцами беседует она...

Терцины неоднократно встречались в русской поэзии, в отличие от других типов цепных строф, отмеченных исследователями<sup>42</sup>.

Второе явление, на которое хотелось бы обратить внимание, не получило в стиховедении своего точного и общепринятого наименования. Его можно было бы назвать «неравномерными строфами». Речь идет о стихотворениях, в которых строфическая организация поначалу регулярна, повторяется из строфы в строфу, но потом, в одной-двух, строфика изменяется, объем строфы увеличивается или уменьшается, что, как и всякое отступление от регулярности, создает впечатление перебоя, вызывает ощущение недостаточности или, наоборот, избыточного богатства стиха. Ограничимся немногими примерами. В стихотворении А. Тарковского «Поэт», написанном достаточно нестандартными пятистишиями:

Эту книгу мне когда-то  
В коридоре Госиздата

Подарил один поэт;  
Книга порвана, измята,  
И поэта больше нет,

последняя строфа неожиданно для читателя увеличивается в объеме на две строки, срифмованные не между собой, а вписанные в рифменную структуру строфы:

Там в стихах пейзажей мало,  
Только бестолочь вокзала  
И театра кутерьма,  
Только люди как попало,  
Рынок, очередь, тюрьма.

Жизнь, должно быть, наболтала,  
Наплела судьба сама.

Здесь мы видим достаточно редкий случай, когда само содержание «расширяемой» строфы подсказывает нам причины этого расширения – внешняя беспорядочность и разбросанность пейзажей поэта, о котором идет речь, не подчиняющихся внутренней регламентации, вызывает и сбой ритмической организации стиха.

К тому же разряду относятся и строфы Ахматовой, которыми написана ее «Поэма без героя». Первые варианты были достаточно строго организованы строфически по схеме *abcccb*<sup>43</sup>. Но в дальнейшем, работая над текстом поэмы, Ахматова расширяла некоторые строфы, которые теперь выглядели *aaabccb* и т. п., причем количество одинаковых рифм могло быть достаточно значительным:

Этот Фаустом, тот Дон Жуаном,  
Дапертутто, Иоканааном,  
Самый скромный – северным Гланом  
Иль убийцею Дорианом,  
И все шепчут своим дианам  
Твердо выученный урок.

А для них расступились стены,  
Вспыхнул свет, завывали сирены  
И, как купол, вспух потолок.





Подобным же образом возникает и перенос строфический, когда мысль в ее интонационном развитии не заканчивается автором в границах одной строфы, а переносится в другую. Очень часты несовпадения ритма и строфики в поэзии М. Цветаевой, у которой, кстати, осознанным приемом являются и обычные *enjambements*:

(Лишь тон мой игрив:  
Есть доброе – в старом!)  
А впрочем, чтобы рифм  
Не стаптывать даром –

Пройдем, пока спит,  
В чертог его (строек  
Царь!) – прочно стоит  
И нашего стóбит

Внимания...

На этом обрывается целый кусок поэмы «Крысолов». Здесь обращают на себя внимание и переносы внутри строф (самый резкий – «строек – Царь»), и переносы между строфами, первый из которых не слишком ощутим, зато второй, заключенный обрывающейся строкой, очень резок и неожидан. Временами у Цветаевой такая разорванность стиха доходит до невнятицы, требует не нормального восприятия стиха, а подробного грамматико-синтаксического анализа, но иногда сделано это бывает с большим мастерством и составляет неотъемлемую часть поэтического искусства Цветаевой.

Со строфами также связаны так называемые «твердые формы». Они, как и строфа, обладают ритмической, рифменной и интонационной завершенностью, чаще всего являются довольно сложными конструкциями. Но строфа повторяется в произведении многократно, тогда как твердая форма – сама по себе законченное произведение, не предполагающее продолжения.

Ярчайший пример этого – два очень похожих явления. С одной стороны, это уже упоминавшаяся «онегинская строфа», состоящая из 14 строк четырехстопного ямба, зарифмованных по схеме: *abab ccdd efef gg*. Также из 14 строк состоит *сонет* – классическая форма, пришедшая, как и октава, из итальянской поэзии и подчиняющаяся своим очень строгим законам. Но «онегинские

строфы» складываются в главы, а потом и в цельный роман, тогда как каждый сонет существует сам по себе, и, если перед нами их целый ряд, как в «*Canzoniere*» у Ф. Петрарки или в «Сонетах Солнца, меда и луны» К. Бальмонта, второй не продолжает первый, а третий – ни второй, ни первый. Они независимы друг от друга, если поэт не решит иначе, не составит цикл (но опять-таки цикл, а не единое произведение).

Основная особенность сонета в том, что он состоит из 14 строк. Но помимо этого он обладает еще целым рядом специфических признаков, которые обязан соблюдать поэт, взявшийся за эту строфическую форму.

Прежде всего, необходимо разделить сонеты на две большие группы – сонет «итальянский» и сонет «английский». В первой из них, связанной с итальянским стихосложением, с богатством и изысканностью итальянских рифм, законы рифмовки гораздо более строги и трудны. Итальянский сонет состоит из двух четверостиший (катренов) и двух трехстиший (терцетов) и бывает написан пяти- и шестистопным ямбом. Катрены итальянского сонета обязательно зарифмованы кольцевой рифмой, причем первая и четвертая строки первого катрена рифмуются не только между собой, но еще и с первой и четвертой строками второго. Точно так же рифмуются между собой и вторые-третьи строки обоих катренов. Рифмовка терцетов более свободна, в ней нет такой заданности, но чаще встречается рифмовка *ababab*, то есть тройная рифмовка.

Таким образом, поэту приходится подыскивать не два рифмующихся между собой слова, а четыре для катренов и три для терцетов. Но такая строгость правил не стесняет настоящего поэта, а наоборот: заданность размера и системы рифмовки позволяет ему уделять больше внимания содержательной стороне стиха, развертыванию и поэтическому доказательству своей мысли:

Худую кровлю треплет ветер, и гулок  
Железа лязг и стон из полутьмы.  
Пустырь окрест под пеленой зимы,  
И кладбище сугробов – переулок.

Час неурочный полночь для прогулок  
По городу, где, мнится, дух чумы  
Прошел, и жизнь пустой своей тюрьмы  
В потайный схоронилась закоулок.

До хижины я ноги доволок,  
Сквозь утлые чьи стены дует вьюга.  
Но где укрыт от стужи уголок.

Тепло в черте магического круга;  
На очаге клокочет котелок,  
И светит Агни, как улыбка друга<sup>44</sup>.  
(Вяч. Иванов)

Сонет – сложная форма, но еще более сложен *венок сонетов*. Он состоит из пятнадцати сонетов, первый из которых называется магистралом и как бы соединяет все прочие сонеты воедино: первая строка магистрала становится первой строкой первого сонета, а вторая строка магистрала – последней в этом же первом сонете. Затем та же самая вторая строка магистрала становится начальной во втором сонете, а завершает его третья строка магистрала. И так продолжается до самого окончания, причем последней строкой пятнадцатого сонета становится снова первая строка магистрала. Для русской поэзии, где точных рифм не так уж много, подыскивать до 12 фонетически подобных рифм очень трудно, поэтому издавна венки сонетов считались самой сложной строфической формой. Но все же некоторым поэтам удавалось с честью выйти из труднейшего состязания с заданными условиями.

Английский сонет много проще по своим формальным требованиям. Он также состоит из 14 строк, но они разбиты на три четверостишия, не связанные между собой фонетическим подобием рифм, а заключается двестишием с парной рифмой. За примерами отсылаем студента к сонетам Шекспира в переводе С. Я. Маршака, где эта строфическая форма показана во всех ее возможностях.

Необходимо отметить, что в такой строгой по законам форме, как сонет, особое значение получают отступления от канона, при одном неперменном условии – что они осмыслены содержательно. Так, многие сонеты И. Анненского – большого мастера этой формы – написаны четырехстопным ямбом, а есть в русской поэзии даже примеры «односложного сонета», где каждый стих состоит всего из одного слога, но при этом все законы рифмовки строго соблюдены:

## Похороны

Лоб –  
Мел.  
Бел  
Гроб.

Спел  
Поп.  
Сноп  
Стрел –

День  
Свят!  
Склеп  
Слеп.  
Тень –  
В ад!

(В. Ходасевич)

Возможны и различные отступления от предписанного канонам расположения рифмующихся строк. Но эти отступления, как и все прочие отступления в стихе, лишь подчеркивают строгость формы. В тех же случаях, когда она ломается совершенно (как, например, в «Венке сонетов» В. Сосноры<sup>45</sup>), вряд ли возможно говорить о рассчитанном эффекте. По нашему мнению, коль скоро поэт взялся писать сонет (или другую строгую форму), он обязан соблюдать его формальные законы возможно более полно, не упрощая свою задачу. В конце концов, поэта никто не обязывает писать именно сонет – он волен избрать любую другую форму. Небольшие же отступления от задания должны быть непременно художественно эффективны.

Еще одна твердая строфическая форма, пришедшая к нам с Запада, сравнительно малоупотребительная, но все же очень характерная и строгая по законам, – форма *старофранцузской баллады*.

В старофранцузской и старопровансальской поэзии строфическая организация стиха играла совершенно особую роль: «Поэзия трубадуров обнаруживает поразительное разнообразие

метрического и строфического рисунка песни, какое не было достигнуто ни одной последующей литературной школой, – до 500 строфических форм»<sup>46</sup>. Из этого разнообразия постепенно выделилась и пришла во французскую поэзию форма баллады, которую блистательно развивал Франсуа Вийон. За образцами его поэзии мы отсылаем студента к сборнику переводов Вийона, где особенности его баллад сохранены переводчиками И. Эренбургом и Ф. Мендельсоном в достаточной степени.

Но в русской поэзии XX века, видимо под влиянием акмеистов, числивших Вийона среди своих поэтических учителей, появились и оригинальные произведения в форме старофранцузской баллады. Мы процитируем (не полностью) одну из баллад Б. Пастернака:

На даче спят. В саду, до пят  
Подветренном, кипят лохмотья.  
Как флот в трехъярусном полете,  
Деревьев паруса кипят.  
Лопатами, как в листопад,  
Гребут березы и осины.  
На даче спят, укрывши спину,  
Как только в раннем детстве спят.

Ревет фагот, гудит набат.  
На даче спят под шум без плоти,  
Под ровный шум на ровной ноте,  
Под ветра яростный надсад.  
Льет дождь, он хлынул час назад.  
Кипит деревьев парусина.  
Льет дождь, на даче спят два сына,  
Как только в раннем детстве спят.

.....  
Светает. Мглистый банный чад.  
Балкон плывет, как на плашкоте.  
Как на плотях, – кустов щепоти  
И в каплях потный тес оград.  
(Я видел вас пять раз подряд).

Спи, быть. Спи жизни ночью длинной.  
Усни, баллада, спи, былина,  
Как только в раннем детстве спят.

Здесь, как видим, каждая строфа построена по схеме *abbaacca*, причем последняя строка одинакова во всех строфах и, соответственно, во всех строках рифмы на одинаковых местах фонетически подобны. В полном тексте этой баллады Пастернака к слову «спят» подобрано 14 рифмующихся слов, не считая внутренних рифм, добавленных поэтом «от щедрости».

Однако следует отметить, что у Пастернака в этой балладе отсутствует так называемая «посылка» (*envoi*), которая в классических образцах заключает балладу и дает как бы сжатый образ строфы с теми же рифмами.

Одно время среди твердых форм был популярен триолет. Он может писаться разными размерами, но важно расположение рифм: *abbaabab*, причем первая, четвертая и седьмая строки, а также вторая и восьмая кончаются одним и тем же словом. Вот один из триолетов Ф. Сологуба, написавшего их целую книгу:

Каждый год я болен в декабре,  
Не умею я без солнца жить.  
Я устал бессонно воровать,  
И склоняюсь к смерти в декабре, –  
Зрелый колос, в демонской игре  
Дерзко брошенный среди межи.  
Тьма меня погубит в декабре.  
В декабре я перестану жить.

На этом разговор о строфике можно окончить, хотя мы не имели возможности сказать о некоторых сравнительно редких и экзотических для русской поэзии строфических формах: рондо, секстине, ронделе, газели, пантуме, хокку и др. – но они интересны именно как экзотика.

## ЗВУКОВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ СТИХА

Не так уж редко и читателям стиха, и даже некоторым исследователям его звуковая организация представляется чем-то излишним, неважным, мало помогающим восприятию.

Другие ученые, как бы в противоположность этому, говорили и говорят о том, что звуковая организация стиха является едва ли не главным его признаком, во всяком случае – одним из главных. Так, известный советский лингвист Б. А. Ларин писал: «Неотъемлемые эмоции восприятия лирики <...> – возбуждаемые ею переживания в области эстетики языка (любование речевым искусством) и эмоции интеллектуальные»<sup>47</sup>. Аналогично этому другой представитель советской лингвистической науки, Е. Д. Поливанов, писал в посмертно опубликованной статье: «...можно указать на один главный признак, по которому организуется языковой материал в поэтическом произведении. Это – принцип повтора фонетических представлений»<sup>48</sup>.

Вряд ли можно согласиться, что это главный признак, но несомненно, что звуковая организация стиха не является чем-то посторонним для него, и мы обязаны, исследуя стих, обращаться к его фонетической организации. Это тем более важно потому, что многие поэты прямо декларировали свое личностное отношение к звуковому строению своих произведений.

К сожалению, проблемы звуковой организации стиха изучены крайне неравномерно, если не сказать – слабо; многое мы интуитивно воспринимаем слухом, тогда как исследовать те же самые явления научно, сделать их предметом детального анализа не удастся. Поэтому мы ограничимся анализом лишь некоторых моментов в изучении фонетики стиха, показывая, как звуковая организация связывается со смыслом стихотворения. Если мы считаем, что в любом произведении форма и содержание неразрывно связаны, мы должны признавать, что значим каждый элемент формы стиха, что в другой форме это содержание немислимо, оно будет совершенно другим. Именно исходя из этого положения мы и будем говорить о звуковой организации в русской поэзии.



Приступая к анализу, необходимо отделить субъективное осознание поэтом собственных стихов (что нередко встречается у многих авторов) от действительно заложенных в них закономерностей звукового построения. Поэты иногда говорят о том, что для них определенные звуки имеют определенное значение, связывают их с тем или иным семантическим комплексом. Достаточно напомнить для этого известный сонет А. Рембо «Гласные», где поэт наделяет гласные звуки не только смыслом, но даже и цветом: *А* – черным, *Е* – белым, *И* – красным, *У* – зеленым, *О* – синим. В русской поэзии аналогичные высказывания можно найти у К. Бальмонта. Однако эти ассоциации, несомненно, являются произвольными, относятся лишь к частному восприятию поэта, тогда как у его читателей те же самые звуки могут вызывать совсем другие эмоции. Прежде всего необходимо отбросить представление о том, что звук в поэзии жестко и неразрывно связан со смыслом (например, «р» – с грубостью, «л» – с мягкостью и нежностью и т. п.). Опровержения этого можно встретить в значительном количестве научных работ.

Поэт, ориентирующийся на заранее определенное им самим значение тех или иных звуков, чаще всего прибегает к неоправданному звукоподражанию, нагнетанию одного и того же звука, что создает в стихотворении не задуманное им настроение, а бесконечное повторение одинаковых звуков. Во многих стихотворениях Бальмонта мы видим эту «вульгаризацию аллитерации» (выражение Маяковского).

Первое, на что мы должны обратить внимание, говоря о звуковой организации стиха, – это стремление поэтов создать известным расположением звуков в нем гармоническую музыкальность (или наоборот – рассчитанную антимузыкальность), которая до известной степени определяет тон всего стихотворения или какой-либо его части.

Читая «Опыты в стихах и прозе» К. Н. Батюшкова, Пушкин оставляет на полях пометы. Они различны – то восторженные, то резко критические, то пояснительные. Но особо следует отметить пометы типа: «Последние стихи славны своей гармонией», «Прелесть и совершенство – какая гармония!», «Усечение гармоническое». Особо следует выделить помету возле строк:

Нрав тихий ангела, дар слова, тонкий вкус,  
Любви и очи и ланиты...

Пушкин пишет возле них: «Звуки италианские! Что за чудотворец этот Б<атюшков>!»<sup>49</sup>. Очарование второй из этих строк создает длинный перелив гласных звуков, и именно это привлекло Пушкина.

Вообще необходимо сказать, что в XVIII-XIX веках большое значение для звучания стиха имели гласные звуки. Для современного читателя – причины этого остаются пока неизвестными – центр тяжести переместился на согласные. Во второй главе мы приводили отрывок из письма А. К. Толстого о том, как он относится к гласным и согласным в рифме. Аналогично происходила перестройка «эвфонического чувства» поэтов и читателей и по отношению к звукам внутри строки. И уже Блок сознательно гармонизировал не гласные, а согласные звуки. К. И. Чуковский записал в своем дневнике: «Ему очень понравилось, когда я сказал, что “в своих гласных он не виноват”; “Да, да, я их не замечаю, я думаю только про согласные, отношусь к ним сознательно, в них я виноват. Мои “Двенадцать” и начались с согласной ж:

Уж я ножичком  
Полосну, полосну!..»<sup>50</sup>

Теперь мы слышим и непосредственно воспринимаем только активно выделенные гласные – как в приведенных стихах Батюшкова или в известных строчках Пушкина:

И в суму его пустую  
Суют грамоту другую,

где из 16 гласных – 11 «у».

Конечно, мы получаем определенное подсознательное впечатление, но для того, чтобы оценить его и осознать, необходимо отвлечься от непосредственного звучания стихотворения и подвергнуть его достаточно сложному анализу, стараясь выделить какую-либо закономерность в расположении гласных (причем этой закономерности может и не быть – ведь «чувство гласных» утрачено и поэтами). Один из критиков заметил, что в «Песенке об Арбате» Б. Окуджавы особое значение приобретает распев московского «а», поскольку в первой ее строфе из 16 ударных гласных – 13 «а». Это наблюдение очень верно, но для того, чтобы его сделать, критику наверняка пришлось долго вслушиваться и вчитываться в стихотворение, несмотря на то что подсознатель-

ная информация внимательным читателем и слушателем оказывается воспринята сразу же, без какого бы то ни было предварительного анализа.

Естественно, и поэты XIX века нередко обращались к помощи согласных звуков, не ограничиваясь гармонией гласных. Достаточно вспомнить некоторые строки Пушкина, чтобы увидеть, как в них он предвосхищает самые радикальные искания «звуколюбив» XX века:

И путь по нем широкий шел:  
И конь скакал, и влекся вол,  
И своего верблюда вел  
    Степной купец,  
Где ныне мчится лишь Эол,  
    Небес жилец.

Но следует обратить внимание на то, как Пушкин разрешает напряжение, создаваемое нагнетанием одинаковых или близких по артикуляции звуков («широкий шел», «конь скакал», «влекся вол», «И своего верблюда вел») с помощью строк, исполненных звукового символизма, но уже основанного на сопряжении гласных звуков (три подряд ударения на «и» и следом за этим близкое к батюшковскому сочетание слов «лишь Эол»). Достигая высочайшей степени организации согласных, Пушкин нигде не подчеркивает этого, а наоборот – вуалирует, убирает вглубь строки, вглубь стихотворения.

Для поэзии XX века характерным становится явление обратное: звукопись принимает характер «выдвинутый», становится элементом стиха, на котором поэт намеренно задерживает внимание читателя, который он ставит в центр, который откровенно семантизируется, становится не только звучащим, но и значащим элементом стиха. Для некоторых поэтических систем XX века звук становится не менее, если не более, важным, чем смысл, элементом.

Правда, такое разделение до известной степени условно. Лишь в очень редких случаях поэт нарочито лишает слово смысла, оставляя только звук, чаще же смысл и звук взаимодействуют, пересекаются. Но это столкновение происходит на совершенно другой основе, чем это было в поэзии прежних эпох.

Напряженная звуковая организация стиха была характерна для таких поэтов, как Хлебников, Пастернак (в ранние годы его

творчества), Мандельштам (в период 1916–1925 гг.), Цветаева, отчасти ранние Маяковский и Асеев. Недаром высшим, предельным развитием стиха такого типа была хлебниковская «заумь» или «блаженное бессмысленное слово» Мандельштама.

Внимательный анализ устанавливает, как правило, в заумном, вроде бы ничего впрямую не значащем слове Хлебникова, в слове, находящемся по ту сторону смысла, реализацию звуковых представлений, выполненную временами с большим поэтическим мастерством. Сошлемся на проделанный Ю. Н. Тыняновым анализ одного из заумных стихотворений Хлебникова: «Переводя *лицо* в план *звуков*, Хлебников достиг замечательной конкретности:

Бобэоби пелись губы,  
Вээоми пелись взоры...

*Губы* – здесь прямо осязательны – в прямом смысле.

Здесь – в чередовании *губных б*, *лабиализованных о* с нейтральными *э* и *и* – дана движущаяся реальная картина *губ*; здесь *орган* назван, вызван к языковой жизни через воспроизведение работы этого органа.

Напряженная артикуляция *вээо* во втором стихе – звуковая метафора, точно так же ощутимая до иллюзии.

Но тут же Хлебников добавил:

Так на холсте *каких-то* соответствий  
Вне протяжения жило Лицо.

Все дело здесь в этом “каких-то” – эта широта, неопределенность метафоры и позволяет ей быть конкретной “вне протяжения”»<sup>51</sup>.

Подобные стихотворения в наибольшей степени проясняют проблему взаимодействия звука и смысла – когда смысл слова, к которому мы привыкли, заменяется чисто звуковым его осмыслением, создается особое поле значений, поиск решения в границах которого обостряет восприятие человеком малейших звуковых особенностей стиха.

Так же могут быть осознаны «звуковые конструкции» в стихах Пастернака или Мандельштама, когда стих строится не только на основных, главных признаках слова, его прямом значении, но и тогда, когда в ход вступают ассоциации звуковые, когда слово

значит не только то, что оно значит по словарю, но и то, что оно приобретает в столкновении или соположении с другим, сходно звучащим словом.

Наиболее отчетливо этот принцип был выражен у того же Хлебникова, который ввел в своей поэзии принцип «внутреннего склонения», когда слова из одних и тех же согласных, но с различными гласными (например, «вал» и «вол», «бок» и «бык») воспринимались как падежные формы одного и того же слова. Конечно, с научной точки зрения, с точки зрения лингвистики этот принцип представляется совершенно абсурдным, но в поэтическом сознании Хлебникова дело обстояло именно так, что дало ему возможность усиливать звуковую насыщенность своих произведений за счет встречающегося только в данном тексте соположения сходно звучащих слов, соположения, которое становилось основой для сопоставления этих слов и появления у них (еще раз напомним – только в хлебниковском тексте) общих значений.

Предельный случай такого звукового символизма – поэма «Разин в обоюдотолкуемом смысле», каждая строка которой одинаково читается слева направо и справа налево (такое явление в поэтике называется *палиндромом*). Именно через эти «обоюдотолкуемые» строки глядели на Хлебникова «живые глаза тайны»<sup>52</sup>.

Но внимательный анализ поэзии Хлебникова позволяет увидеть в ней не только живое стремление к развитию поэзии путем большего осмысления звуковых ассоциаций, но и заранее обреченную на провал попытку представить звук единственным смыслом стиха. Без внимательного изучения хлебниковского творчества та же поэма «Разин» представляется неподготовленному читателю совершенно непонятной и невнятной, каким-то голым трюкачеством, за которым не стоит никакого реального содержания. Это содержание было, но оно было рассчитано на одного человека – самого Хлебникова – или же на сочувствующего, который проникся духом его поэзии целиком и полностью.

То, что в целостной системе идей Хлебникова выглядит как присвоение значения ранее не значившему, вне этого мира становится разрозненными отрывками, которые можно с большей или меньшей степенью уверенности соотнести с какими-то реальными явлениями, а остальное представляется обломками

некогда рухнувшего здания, которые сейчас лежат грудой, и восстановить облик этого здания можно только нечеловеческим усилием.

В поэтике Б. Л. Пастернака и О. Э. Мандельштама звук приобретает значение гораздо менее осмысленное, понимается не как важнейший элемент языкового сознания всего человечества, а лишь как дополнительное средство воздействия на читателя, но воздействия, которым ни в коем случае нельзя пренебрегать. Место звукового символизма и сплошной аллитерированности, как то нередко было у предшествующих поэтов, занимает в их творчестве растворение звука в строке, и от этого возникает новая, ранее не достижимая слитность звучания строки, всей строфы, целого стихотворения, где фонетика и семантика становятся нераздельны. Позволим себе проиллюстрировать это лишь немногими примерами из числа возможных. Так, в сборнике «Стра моя – жизнь» Б. Пастернака одно из стихотворений начинается следующей строфой:

Лодка колотится в сонной груди,  
Ивы нависли, целуют в ключицы,  
В локти, в уключины. О, погоди,  
Это ведь может со всяким случиться!

С первого взгляда заметно столкновение целого ряда сходно звучащих слов: «ключицы», «локти», «уключины», «целуют», «колотится», где особенно заметно чуть ли не буквальное повторение «ключицы» – «уключины». Звуковое родство как будто бы свидетельствует о родстве смысловом. В пределах пастернаковского стихотворения «уключины» и «ключицы» оказываются одним, а следовательно, человек и лодка приобретают нерасчленимый характер.

Но мало этого, в строфе оказываются и другие дополнительные средства ее «укрепления». Обратим внимание, как в первой строке слова отражаются друг в друге: [лот-ка] – [ка-лот(ится)]. Между словами словно вставлено зеркальце – то ли настоящее зеркало, то ли поверхность воды, отражающая не только предметы, но и слова друг в друге. И почти то же самое происходит во втором стихе, где друг в друге отражаются «ивы» и «нависли», и в третьем, где – уже с большей степенью звуковой свободы – «локти» и «уключины».

Это заставляет нас вслушиваться не только в перекличку звуков, но и в перекличку смыслов. Мы понимаем, что ключицы и уключины, лодка и грудь, человек и природа у Пастернака переходят, перетекают друг в друга, как перетекают, переходя друг в друга, звуки отдельных слов стиха, образуя новое звуковое поле.

На этом сравнительно простом примере мы отчетливо ощущаем то, о чем писал Ю. М. Лотман, характеризуя поэтику Пастернака в целом и, конкретнее, его отношение к слову: «...картина должна была, очевидно, определить текст такого рода: “Мне трудно читать: свеча оплыла и ветер разгоняет страницы книги”. Однако, с точки зрения Пастернака, такой текст менее всего будет отвечать реальности. Для того, чтобы к ней прорваться, следует разрушить рутину привычных представлений и господствующих в языке семантических связей... Действительность слитна, и то, что в языке выступает как отгороженная от других предметов вещь, на самом деле представляет собой одно из определений единого мира... Стихи: “Оплавает зажженная книга” или “Оплавая, сгорают слова” – полностью преодолевали разделенность “книги” и “свечи”. Из отдельных “вещей” они превращаются в грани единого мира. Одновременно сливается “я” поэта и ветер»<sup>53</sup>.

Иначе организована заключительная строфа стихотворения О. Э. Мандельштама «Декабрист»:

Все перепуталось, и некому сказать,  
Что, постепенно холодея,  
Все перепуталось, и сладко повторять:  
Россия, Лета, Лорелея.

Здесь важно уже то, что полностью меняется предметный мир стихотворения. Место соотносящихся человека и природы в нем занимают историко-культурные реалии, заключающие в себе громадный объем информации сами по себе, независимо от поэтического текста. «Россия» и «декабризм» получили уже в предшествующих строфах свою, индивидуально мандельштамовскую конкретизацию: Россия то оборачивалась Сибирью, куда сосланы декабристы, то сближалась с Древним Римом и Германией конца XVIII – начала XIX веков; декабризм выявлял свою вневременную сущность в сопоставлениях с «языческим сенатом» Древнего Рима, с немецким романтизмом и его «вольной-любивой гитарой». Связь эта, могущая показаться произвольной,

намеченной лишь отдельными штрихами, предстающая лишь в полете ассоциаций, свободно захватывающих эпохи от «языческого сената» до времени поэта, до 1917 года, постепенно приобретает внутреннюю поэтическую убедительность, чтобы найти свое полное и окончательное разрешение в последнем стихе, где Россия соединена с отчетливо несущей древнеримский колорит «Летой» и с «Лорелеей», включающей представление и о древней Германии, и о временах романтизма (через отчетливо подразумеваемое имя автора стихотворения «Лорелея» Г. Гейне), и о революционности середины XIX века.

Но эта смысловая связь, возможно, не сразу и не полностью ощущаемая читателем, становится неотразимо убедительной за счет звуковой переклички «р – л – лрл», поддержанной движением фонетики всей строфы, где «р» и «л» постепенно нарастают в количестве, становятся все более и более «выдвинутыми», привлекают наше внимание и наш слух, чтобы в конце концов вылиться в звуковой афоризм последнего стиха. И, скорее всего, именно от него читатель начнет разворачивать сложную смысловую структуру всего стихотворения, начнет понимать логику развития поэзии, определенную логикой истории, какой она представляется поэту.

В наших примерах мы чаще обращались к рассчитанно гармоническим сочетаниям звуков, вызывающим мысль о прекрасном. Но нелишне сказать, что столь же оправданны в поэзии бывают построения антигармонические, свидетельствующие о разрушении прежней соразмерности в стихе, да и в самой жизни. Не случайно Маяковский утверждал: «Есть еще хорошие буквы: Эр, Ша, Ща» (обратим внимание, что он не просто называет эти «буквы» – точнее, звуки – но и включает их в предшествующие слова). В. Ходасевич, явный антагонист Маяковского, видит за звуками стиха дисгармонию окружающей действительности:

...Я полюбил железный скрежет  
Какофонических миров.

В зиянии разверстых гласных  
Дышу легко и вольно я.  
Мне чудится в толпе согласных –  
Льдин взгроможденных толчея.



Мне мил – из оловянной тучи  
Удар изломанной стрелы,  
Люблю певучий и визгучий  
Лязг электрической пилы.

Вспомним и хорошо известный факт: комментируя в «Путешествии из Петербурга в Москву» свой стих: «Во свет рабствá тьму претвори», Радищев возражает на мнение о том, что «он очень туг и труден на изречение ради частого повторения буквы Т и ради соития частого согласных букв: “бств тьму претв” – на десять согласных три гласных...», говоря так: «...иные почитали стих сей удачным, находя в негладкости стиха изобразительное выражение трудности самого действия».

Таким образом, как мы стремились показать, взаимодействие звука и смысла в стихе должно быть наполнено глубоким значением, в нем должны проявиться основные закономерности стиха, которые позволят читателю, внимательно относящемуся к творчеству поэта, а не бездумно перелистывающему страницы, воспринять художественный мир в полном его богатстве и красочности.

## Примечания

<sup>1</sup> См.: *Тынянов Ю. Н.* Литературный факт. М.: Высшая школа, 1993. С. 54.

<sup>2</sup> Подробнее см.: *Штокмар М. П.* Исследования в области русского народного стихосложения. М.: Изд. АН СССР, 1952.

<sup>3</sup> *Востоков А.* Опыт о русском стихосложении. 2-е изд. СПб, 1817. С. 106.

<sup>4</sup> Список изданий, по которым цитируются тексты, см. в конце пособия.

<sup>5</sup> О народном стихе у Пушкина см.: *Бонди С. М.* Народный стих у Пушкина // *Бонди С. М.* О Пушкине. М.: Худ. литература, 1983.

<sup>6</sup> Из них следует отметить теорию М. Л. Гаспарова (См.: *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих. Метрика и ритмика. М.: Наука, 1974. С. 352–371).

<sup>7</sup> По латыни *syllaba* – слог.

<sup>8</sup> Не имея возможности рассказывать об этом подробно, отсылаем заинтересованных читателей к книге: *Гаспаров М. Л.* Очерк истории европейского стиха. М.: Наука, 1989.

<sup>9</sup> О русской силлабике см.: *Панченко А. М.* Русская стихотворная культура XVII века. Л.: Изд. АН СССР, 1953. Собр. текстов см.: *Русская силлабическая поэзия XVII–XVIII вв.* Л.: Сов. писатель, 1970.

<sup>10</sup> К ним относятся, например, переводы О. Манделштама из Петрарки или некоторые стихотворения И. Бродского, подражающие Кантемиру.

<sup>11</sup> *Topos* по-гречески – ударение.

<sup>12</sup> О возникновении силлабо-тонического стиха и его теорий см.: *Бонди С. М.* Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков // *Тредиаковский В.* Стихотворения. Л., 1935. С. 82–113.

<sup>13</sup> См.: *Белый А.* Лирика и эксперимент; Опыт характеристики русского 4-стопного ямба; Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре // *Белый А.* Символизм. М., 1910.

<sup>14</sup> *Белый А.* Символизм. С. 286.

<sup>15</sup> Иная точка зрения наиболее последовательно и обстоятельно изложена в кн.: *Жирмунский В. М.* Теория стиха. Л., 1975. С. 26–65.

<sup>16</sup> См.: *Жирмунский В. М.* Теория стиха. С. 43–45.

<sup>17</sup> См.: *Бонди С. М.* Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков. С. 79–81; *Бонди С. М.* Пушкин и русский гекзаметр // *Бонди С. М.* О Пушкине. М., 1983.

<sup>18</sup> Одна из первых подобных разработок: *Божидар* (Б. П. Гордеев). Распевочное единство. М., 1916.

<sup>19</sup> См.: *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих. С. 220–371; *Гаспаров М. Л.* Русский трехударный дольник XX века // Теория стиха. Л., 1968.

<sup>20</sup> *Кожин В.* Стихи и поэзия. М., 1980. С. 167.

<sup>21</sup> *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1959. Т. 12. С. 100.

<sup>22</sup> См.: *Холшевников В. Е.* Логаэдические размеры в русском стихосложении // Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1973. С. 435–436.

<sup>23</sup> Такова точка зрения М. Л. Гаспарова. См.: *Гаспаров М. Л.* Народный стих А. Востокова // Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1972; *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих. С. 352–371.

<sup>24</sup> Так называется одна из статей Брехта. См.: *Брехт Б.* Театр: В 5 т. М., 1965. Т. 5/1. С. 318–325.

<sup>25</sup> Предварительные разыскания см.: *Жирмунский В. М.* Стихосложение Маяковского // *Жирмунский В. М.* Теория стиха. С. 539–568. *Тимофеев Л. И.* Поэтика Маяковского. М., 1941; *Гончаров Б. П.* Поэтика Маяковского. М., 1983. С. 193–279.

<sup>26</sup> *Овчаренко О.* К вопросу о типологии свободного стиха // Вопросы литературы. 1979. № 2. С. 235. Там же, в подстрочных примечаниях, большой список литературы о свободном стихе. См. также: *Овчаренко О.* Русский свободный стих. М., 1984.

<sup>27</sup> *Бонди С. М.* О Пушкине. С. 329.

<sup>28</sup> См.: *Жирмунский В. М.* Теория стиха. С. 137–138.

<sup>29</sup> *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. М., 1964. Т. 7. С. 298.

<sup>30</sup> Нам представляется, что это выражение является отчасти полемикой с Маяковским: в книге *В. Тренина* «В мастерской стиха Маяковского» (М., 1937) есть фраза: «Наивное представление о рифме как о чисто звуковом элементе стиха принижает ее до роли сигнального звонка на пишущей машинке, оповещающего, что строчка окончилась» (с. 101). Ахматова же утверждает это «наивное» представление о рифме.

<sup>31</sup> *Жирмунский В. М.* Теория стиха. С. 246.

<sup>32</sup> См.: *Тынянов Ю. Н.* Литературный факт. С. 31–32.

<sup>33</sup> Это может быть объяснено тем, что звуки «и» и «ы» являются позиционным вариантом одной фонемы «и».

<sup>34</sup> Вероятно, это следствие того, что в старославянском языке и южнорусских говорах звук [г] был фрикативным и оглушался в [х], а в северных говорах – взрывным и оглушался в [к]. Опять разные звуки восходят к одной и той же фонеме.

<sup>35</sup> Цит. по кн.: *Самойлов Д.* Книга о русской рифме. 2-е изд., доп. М., 1982. С. 181.

<sup>36</sup> *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч. Т. 12. С. 106–107.

<sup>37</sup> РГАЛИ, ф. 13, оп. 1, ед. хр. 175, л. 33.

<sup>38</sup> *Самойлов Д.* Книга о русской рифме. С. 17.

<sup>39</sup> При анализе строфических форм исследователи применяют условное сокращение: строка обозначается буквой латинского алфавита, причем строки, рифмующиеся между собой, обозначаются одинаковыми буквами. Строфа с перекрестной рифмовкой будет записана так: *abab*.

<sup>40</sup> См.: *Измайлов Н. В.* Из истории русской октавы // Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1972.

<sup>41</sup> О смысле этой пародии см.: *Тынянов Ю. Н.* «Ода Его Сиятельству графу Хвостову» // Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова. Пг., 1923. В переработанном виде статья вошла в работу Тынянова «Архаисты и Пушкин» (*Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М., 1968. С. 105–118).

<sup>42</sup> См.: *Гаспаров М. Л.* Цепные строфы в русской поэзии начала XX века // Русская советская поэзия и стиховедение. М., 1965.

<sup>43</sup> См. ранний вариант, опубл. в кн.: *Ахматова А.* Стихотворения и поэмы. Л., 1976. С. 431–442.

<sup>44</sup> Агни – в индийской мифологии дух огня, противник духов тьмы.

<sup>45</sup> См.: *Соснора В.* Кристалл. Л., 1977.

<sup>46</sup> *Найман А. Г.* О поэзии трубадуров // Песни трубадуров. М., 1979. С. 9.

<sup>47</sup> *Ларин Б. А.* Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974. С. 60.

<sup>48</sup> *Поливанов Е. Д.* Общий фонетический принцип всякой поэтической техники // Вопросы языкознания. 1963. № 1. С. 106.

<sup>49</sup> *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. 9. С. 571.

<sup>50</sup> *Чуковский К. И.* Дневник 1901–1929. М., 1991. С. 156.

<sup>51</sup> *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. Теория литературы. Кино. М., 1977. С. 313. Аналогично анализирует Б. А. Ларин стихотворение Хлебникова «Немь лукает...» (Эстетика слова и язык писателя. С. 61–72).

<sup>52</sup> О языковом задании Хлебникова см.: *Гофман В.* Языковое новаторство Хлебникова // *Гофман В.* Язык литературы. Л., 1936. С. 185–240; *Григорьев В. П.* Будетлянин. М.: Языки русской культуры, 2000. – 816 с.; *он же.* Велимир Хлебников в четырехмерном пространстве языка: Избранные работы. 1958–2000-е годы. М.: Языки славянских культур, 2006.

<sup>53</sup> *Лотман Ю. М.* Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста // Учен. зап. Тартусск. ун-та. 1969. Вып. 236. С. 226.

## СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В список не включены работы, упомянутые в примечаниях, а также многие ценные исследования, опубликованные в зарубежных и малотиражных российских (или советских) изданиях. Более подробная библиография: *Штокмар М. П.* Библиография работ по стихосложению. М.: ГИХЛ, 1933; *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих. Метрика и ритмика. М.: Наука, 1974. С. 471–485.

*Асеев Н.* Дневник поэта. Л.: Прибой, 1929. 227 с.

*Астахова А. М.* Из истории и ритмики хорей // Поэтика: Сб. статей. Л.: Academia, 1926. С. 54–66.

*Баевский В. С., Ибраев Л. И., Кормилов С. И., Сапогов В. А.* К истории русского свободного стиха // Рус. лит. 1975. № 3. С. 89–102.

*Бобров С.* Записки стихотворца. М.: Мусaget, 1916. 95 с.

*Богомолов Н. А.* Стихотворная речь. М.: Интерпракс, 1995. 264 с.

*Бонди С. М.* О ритме // Контекст 1976. Литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1977. С. 100–129.

*Брик О. М.* Звуковые повторы // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919. С. 58–98.

*Брик О. М.* Ритм и синтаксис // Новый Леф. 1927. № 3. С. 15–20; № 4. С. 23–29; № 5. С. 32–37; № 6. С. 33–39.

*Бухштаб Б. Я.* О структуре русского классического стиха // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1969. Вып. 236. С. 384–408.

*Винокур Г. О.* Вольные ямбы Пушкина // Пушкин и его современники. Л., 1930. Вып. 38–39. С. 23–36.

*Вишневецкий К. Д.* Русская метрика XVIII века // Учен. зап. Пензенского и Рязанского гос. пед. ин-тов. Пенза, 1972. Вып. 123. С. 129–158.

*Гаспаров М. Л.* Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. М.: Изд-во РГГУ, 1999. 300 с.

*Гаспаров М. Л.* Русский стих начала XX века в комментариях. М.: Фортуна Лимитед, 2001.

*Гаспаров М. Л.* Русский ямб и английский ямб // Philologica. Л.: Наука, 1973. С. 408–415.

*Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. Метрика, ритмика, рифма, строфика. М.: Наука, 1984. 320 с.

*Гиршман М. М.* Стихотворная речь // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Силь. Произведение. Литературное развитие. М.: Наука, 1965. С. 317–392.

*Гончаров Б. П.* Звуковая организация стиха и проблемы рифмы. М.: Наука, 1973. 276 с.

*Ермилова Е. В.* Маяковский и современный русский стих // Маяковский и советская литература. М.: Наука, 1964. С. 231–256.

*Жовтис А. Л.* Стихи нужны... Алма-Ата: Жазуши, 1968. 270 с.

*Жовтис А. Л.* О способах рифмования в русской поэзии // Вопр. языкознания. 1969. № 2. С. 64–75.

Исследования по теории стиха. Л.: Наука, 1978. 232 с.

*Карпов А. С.* Стих и время. М.: Наука, 1966. 404 с.

*Квятковский А. П.* Поэтический словарь. М.: Сов. энцикл., 1966. 375 с.

*Кипарский П.* Ударение, синтаксис и метр // Новое в зарубежной лингвистике. М.: Прогресс, 1980. Вып. 9. С. 379–402.

*Колмогоров А. Н.* К изучению ритмики Маяковского // Вопр. языкознания. 1963. № 4. С. 64–71.

*Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.

*Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л.: Просвещение, 1972. 272 с.

*Матяш С. А.* Русский драматический вольный стих XVIII–XIX вв. в сравнении с французским и немецким и проблема типологии драматического вольного стиха // Учен. зап. Тартусск. гос. ун-та. 1985. Вып. 709. С. 114–128.

*Минералов Ю. И.* О путях эволюции русской рифмы // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1977. Вып. 420. С. 40–58.

Мысль, вооруженная рифмами. Поэтическая антология по истории русского стиха / сост., автор статьи и примеч. *В. Е. Холшевников*. 2-е изд., испр. и доп. Л.: Изд-во Ленинградск. ун-та, 1987. 606 с.

*Невзглядова Елена.* Звук и смысл. СПб: Изд. журнала "Звезда", 1998. 256 с.

Онтология стиха: Памяти Владислава Евгеньевича Холшевникова. СПб: Филологический факультет Санкт-Петербургск. гос. ун-та, 2000. 340 с.

*Орлицкий Ю. Б.* Динамика стиха и прозы в русской словесности. М.: Изд. РГГУ, 2008. 848 с.

Отечественное стиховедение: 100-летние итоги и перспективы развития. СПб: Филологический факультет СПбГУ, 2010. 486 с.

Проблемы стиховедения. Ереван: Изд-во Ереван. ун-та, 1976. 276 с.

Проблемы теории стиха. Л.: Наука, 1984. 256 с.

Пяст В. А. Современное стиховедение. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1931. 377 с.

Руднев П. А. Опыт описания и семантической интерпретации полиметрической структуры поэмы Блока «Двенадцать» // Учен. зап. Тартусск. гос. ун-та. Тарту, 1971. Вып. 266. С. 195–221.

Русский стих: Метрика, ритмика, рифма, строфика. В честь 60-летия Михаила Леоновича Гаспарова. М.: Изд. РГГУ, 1996. 336 с.

Русское стихосложение XIX в. Материалы по метрике и строфике русских поэтов. М.: Наука, 1979. 454 с.

Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития. М.: Наука, 1985. 328 с.

Тарановский Кирилл. О поэзии и поэтике / пред. Дж. Бейли, Х. Барана; послесл. Г. А. Левинтона, Р. Д. Тименчика, М. Л. Гаспарова, О. Ронена. М.: Языки русской культуры, 2000. 432 с.

Тарановский Кирилл. Русские двусложные размеры. Статьи о стихе / под ред. В. Тарановской-Джонсон, Дж. Бейли и А. В. Прохорова; пер. с сербского В. В. Сонькина [пер. с англ. М. В. Акимовой]. М.: Языки славянской культуры, 2010. – 552 с.; приложение: Статистические таблицы.

Тарановский К. Из истории русского стиха XVIII века: одическая строфа *ababccdeed* в поэзии Ломоносова // Роль и значение литературы XVIII в. в истории русской культуры. М.; Л.: Наука, 1966. С. 106–115.

Тарановский К. О ритмической структуре русских двусложных размеров // Поэтика и стилистика русской литературы. Л.: Наука, 1972. С. 420–429.

Тимофеев Л. И. Очерки теории и истории русского стиха XVII–XIX вв. М.: Госиздат, 1958. 424 с.

Тимофеев Л. Слово в стихе. 2-е изд., доп. М.: Сов. писатель, 1987. 422 с.

Томашевский Б. В. Русское стихосложение. Метрика. Пг.: Academia, 1923. 157 с.

Томашевский Б. В. О стихе. Л.: Прибой, 1929. 328 с.

- Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. 6-е изд. М.: Л.: ГИЗ, 1931. 239 с.
- Томашевский Б. В.* Стилистика и стихосложение. Л.: Учпедгиз, 1959. 535 с.
- Томашевский Б. В.* Стих и язык. Филологические очерки. Л.: Гослитиздат, 1959. 471 с.
- Теория стиха. Л.: Наука, 1968. 316 с.
- Федотов Олег.* Сонет. М.: Изд. РГГУ, 2011. 616 с.
- Федотов О. И.* Фольклорные и литературные корни русского стиха. Владимир, 1981. 180 с.
- Харджиев Н., Тренин В.* Поэтическая культура Маяковского. М.: Искусство, 1970. 328 с.
- Холшевников В. Е.* Основы стиховедения. Русское стихосложение. 2-е изд., испр. и доп. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1972. 168 с.
- Чудовский В.* Несколько мыслей к возможному учению о стихе // Аполлон. 1915. № 8–9. С. 55–95.
- Шаламов В. Т.* Звуковой повтор – поиск смысла // Семиотика и информатика. М., 1976. Вып. 7. С. 128–144.
- Шапир М. И.* Universum versus: Язык – стих – смысл в русской поэзии XVII–XX веков. М.: Языки русской культуры, 2000, 2015. Книга 1–2. 536, 586 с.
- Эткинд Е.* Материя стиха. СПб: Гуманитарный союз, 1998. VI, 508 с.
- Якобсон Р.* Брюсовская стихология и наука о стихе // Науч. изв. Акад. центра Наркомпроса. М., 1922. Вып. 2. С. 222–240.
- Якобсон Р.* О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. Берлин; М.: ГИЗ, 1923. 120 с.
- Wachtel Michael. The Development of Russian Verse. Meter and its Meanings. Cambridge University Press [1999]. XII, 326 p.
- Wachtel Michael. The Cambridge Introduction to Russian Poetry. Cambridge University Press [2004]. XII, 166 p.



### **Тексты цитируются по изданиям**

- Асеев Н.* Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1967.
- Ахматова А.* Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1976.
- Бальмонт К. Д.* Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1969.
- Блок А.* Собр. соч.: в 20 т. М.: Наука, 1997–2003 (изд. не завершено).
- Баратынский Е. А.* Полное собрание стихотворений. СПб: Академический проект, 2000.
- Востоков.* Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1936.
- Грибоедов А. С.* Сочинения в стихах. Л.: Сов. писатель, 1987.
- День поэзии.* М.: Сов. писатель, 1966.
- Державин Г. Р.* Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1957.
- Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым.* М.: Наука, 1977.
- Евтушенко Е.* Идут белые снеги... М.: Худ. лит., 1966.
- Заболоцкий Н.* Собр. соч.: в 3 т. М.: Худ. лит., 1983.
- Иванов В.* Собр. соч. Брюссель, 1971–1987 (изд. не окончено).
- Кирсанов С.* Искания. М.: Худ. лит., 1967.
- Козьма Прутков.* Полн. собр. соч. М.; Л.: Советский писатель, 1965.
- Кузмин М.* Стихотворения. СПб: Академический проект, 2000.
- Левитанский Ю.* Кинематограф. М.: Сов. писатель, 1970.
- Лермонтов М. Ю.* Избр. произвед.: в 2 т. М.; Сов. писатель, 1964.
- Ломоносов М. В.* Избр. произвед. Л.: Сов. писатель, 1986.
- Маяковский В. В.* Полн. собр. соч.: в 12 т. М.: Гослитиздат, 1955–1959.
- Мандельштам О.* Стихотворения. М.; Л.: Сов. писатель, 1973.
- Окуджава Б.* Веселый барабанщик. М.: Сов. писатель, 1964.
- Пастернак Б.* Стихотворения и поэмы. М.; Л.: Сов. писатель, 1965.
- Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. М.: Изд. АН СССР, 1962–1965.
- Русская демократическая сатира XVII в.* М.: Наука, 1977.
- Русская силлабическая поэзия XVII–XVIII вв.* Л.: Сов. писатель, 1970.
- Рылеев К. Ф.* Полн. собр. стихотворений. Л.: Сов. писатель, 1971.
- Самойлов Д.* Волна и камень. М.: Сов. писатель, 1974.
- Тарковский А.* Стихотворения. М.: Худ. лит., 1974.
- Ходасевич В.* Стихотворения. М., 1989.
- Цветаева М.* Избр. произвед. М.; Л.: Сов. писатель, 1965.

Н. А. БОГОМОЛОВ

## Краткое введение в стиховедение

Учебное пособие для студентов I курса  
по дисциплине «Основы теории литературы»

Редактор

*Е. К. Гурова*

Компьютерная верстка

*Ю. В. Романовой*

Подписано в печать 21.11.2017. Формат 60x84/16.

Объем 4,8 усл. печ. л. Тираж 100 экз. Заказ 17695.

Отпечатано в типографии факультета журналистики МГУ.  
125009, Москва, ул. Моховая, 9.