

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ  
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

---

*ВЫСШЕЕ ОБРАЗОВАНИЕ*

В. Е. ХОЛШЕВНИКОВ

# ОСНОВЫ СТИХОВЕДЕНИЯ

## РУССКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ

**Учебное пособие**

*Для студентов филологических факультетов  
высших учебных заведений*

5-е издание



2004

С.-Петербург



УДК 801.6(075.8)

ББК 83

X71

*Серия «Классическая учебная книга»*

Издание подготовлено при поддержке РФФИ,  
грант № 00-15-98859,  
программа «Ведущие научные школы»

**Холшевников В. Е.**

X71 Основы стиховедения: Русское стихосложение: Учеб. пособие для студ. филол. фак. вузов. – 5-е изд. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 208 с.

ISBN 5-8465-0023-4 (Филол. фак. СПбГУ)

ISBN 5-7695-1154-0 (Изд. центр «Академия»)

Автор учебного пособия – профессор филологического факультета Санкт-Петербургского (Ленинградского) государственного университета Владислав Евгеньевич Холшевников (1910–2000). В основу книги положен курс лекций по теории литературы (раздел «Стиховедение»), читавшийся автором на протяжении 40 лет в Санкт-Петербургском университете. Стиховед с мировым именем, блестящий специалист по истории и теории литературы, В.Е.Холшевников исправлял и дополнял каждое следующее издание (первое вышло в свет в 1962 г., второе – в 1972 г., третье – в 1996 г.) в соответствии с достижениями современного стиховедения и собственными научными исследованиями, что позволило этой книге стать классическим учебником по основам стиховедения. Четвертое издание было исправлено и дополнено автором, настоящее же выходит без исправлений.

Для студентов филологических факультетов университетов, преподавателей русского языка и литературы, а также для всех интересующихся русским стихом.

УДК 801.6(075.8)

ББК 83

ISBN 5-8465-0023-4

ISBN 5-7695-1154-0

© Наследники В.Е.Холшевникова, 2002

© Филологический факультет СПбГУ, 2002

© Издательский центр «Академия», 2002

© Оформление. Ионов Н.А., 2002

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Глава I. МЕТРИКА</b> .....	3
§ 1. Стихотворная речь .....	3
§ 2. Метрическая система стихосложения .....	9
§ 3. Силлабическая система стихосложения .....	11
§ 4. Тоническая система стихосложения .....	15
§ 5. Русский силлабический стих .....	16
§ 6. Реформа Тредиаковского — Ломоносова .....	21
§ 7. Русский классический стих (силлабо-тонические размеры) .....	25
§ 8. Пропуски метрических ударений .....	28
§ 9. Внеметрические (сверхсхемные) ударения .....	36
§ 10. Пеоны и пятисложник .....	39
§ 11. Факторы, определяющие ритм .....	44
§ 12. Трехсложники с вариациями анакруз .....	53
§ 13. Гекзаметр. Пентаметр .....	57
§ 14. Дольники .....	60
§ 15. Акцентный (чисто тонический) стих .....	67
§ 16. Общие основы русского тонического стиха .....	75
<b>Глава II. ФОНИКА</b> .....	83
§ 1. Звуки стихотворной речи .....	83
§ 2. Понятие рифмы. Точная рифма .....	84
§ 3. Звуковые повторы внутри стиха .....	95
§ 4. Неточная рифма .....	100
<b>Глава III. СТРОФИКА</b> .....	113
§ 1. Объединение стихов рифмами .....	113
§ 2. Строфа. Ее признаки .....	116
§ 3. Двустишия и четверостишия .....	126
§ 4. Сложные строфы. Твердые формы .....	137

<b>Глава IV. ИНТОНАЦИОННО-РИТМИЧЕСКИЙ СТРОЙ СТИХОТВОРНОЙ РЕЧИ</b> .....	159
§ 1. Понятие стихотворной интонации. Перенос .....	159
§ 2. Основные типы стихотворной интонации .....	163
§ 3. Напевный стих .....	165
§ 4. Говорной стих .....	174
§ 5. Смешанные интонационные формы .....	186
Литература .....	195
Краткий предметный указатель .....	198

ББК 83Р  
Х71

**Холшевников В. Е.**

Х71 Основы стиховедения: Русское стихосложение: Учеб. пособие — СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2001. — 208 с.

ISBN 5-8465-0023-4

Автор учебного пособия — профессор филологического факультета Санкт-Петербургского (Ленинградского) государственного университета Владислав Евгеньевич Холшевников (1910–2000). В основу книги положен курс лекций по теории литературы (раздел «Стиховедение»), читавшийся автором на протяжении 40 лет в Санкт-Петербургском университете. Стиховед с мировым именем, блестящий специалист по истории и теории литературы, каждое следующее издание (первое вышло в свет в 1962 г., второе — в 1972, третье — в 1996 г.) В. Е. Холшевников исправлял и дополнял в соответствии с достижениями современного стиховедения и собственными научными исследованиями, что позволило стать этой книге классическим учебником по основам стиховедения. Настоящее 4-е издание исправлено и дополнено автором.

Для студентов филологических факультетов университетов, преподавателей русского языка и литературы, а также для всех интересующихся русским стихом.

**ББК 83Р**

Издание подготовлено при поддержке РФФИ,  
грант № 00-15-98859,  
программа «Ведущие научные школы»

ISBN 5-8465-0023-4

© Филологический ф-т СПбГУ, 2001  
© Наследники В. Е. Холшевникова, 2001

# Глава I МЕТРИКА

## § 1. СТИХОТВОРНАЯ РЕЧЬ

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

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

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

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

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

Люблю грозу в начале мая,  
 Когда весенний, первый гром,  
 Как бы резвяся и играя,  
 Грохочет в небе голубом.  
 Гремят раскаты молодые,  
 Вот дождик брызнул, пыль летит,  
 Повисли перлы дождевые,  
 И солнце нити золотит.  
 С горы бежит поток проворный,  
 В лесу не молкнет птичий гам,  
 И гам лесной, и шум нагорный —  
 Все вторит весело громам.  
 Ты скажешь: ветреная Геба,  
 Кормя Зевесова орла,  
 Громокипящий кубок с неба,  
 Смеясь, на землю пролила.

(Ф. Тютчев. Весенняя гроза)

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

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

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

В отрывке из «Отрочества» наш слух воспринимает плавность речи, но если нас спросят, чем эта плавность вызвана, мы затруднимся ответить сразу. Только вчитавшись в текст, мы отметим, что предложения здесь распространены, нет коротких, отрывистых предложений. Затем, прислушиваясь к тексту еще внимательнее, заметим, что в нем редко сталкиваются два ударения подряд: «остановить нас», «вокруг брѣчки»

(частое столкновение ударений придает речи более отрывистый характер)<sup>1</sup>. Но все это мы замечаем только при специальном разборе текста, а при чтении мы большей частью не обращаем внимания на порядок расположения ударных и безударных слогов, порядок следования звуков и т. п. Например, вряд ли улавливается слухом четырехкратное повторение ударного *a* в словах *изменяется и принимает мрачный характер*. Лишь иногда, при повторах синтаксических конструкций, мы отчетливо воспринимаем слухом ритмичность повышений и понижений голоса и звуковые повторы: *все выше и выше, шире и шире*. Наконец, если мы выбросим из текста или добавим к нему какое-нибудь слово, то пострадает нарисованная Л. Толстым художественная картина, но структура прозаической речи не будет нарушена.

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

<sup>1</sup> А. Х. Востоков первым обратил внимание на существенную для изучения стихотворного ритма закономерность языка: столкновение двух ударений вызывает паузу между словами (Востоков, 1817, с. 21–22. — Указатель литературы дан в конце книги).

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

Как бы посередине между обычной прозой и стихом стоит так называемая *ритмическая проза*, появляющаяся обычно в наиболее эмоциональных частях текста: поэтических описаниях природы, лирических отступлениях и т. п. Значительно реже ритмической прозой пишутся целые произведения. Ритмическая проза еще недостаточно исследована. Ее ритмичность создается обычно, как показал В. М. Жирмунский, упорядоченностью синтаксического строя, а не расположением ударений (1975, с. 569–586).

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

Над седой равниной моря  
Ветер тучи собирает...

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

- «1) стихотворная речь дробится на сопоставимые между собой единицы (стихи), а проза есть сплошная речь;
  - 2) стих обладает внутренней мерой (метром), а проза ею не обладает...
- ...Для современного восприятия первый пункт значительнее второго» (Томашевский, 1959б, с. 10).

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

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

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

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

Стихотворная речь тесно связана с пением и в наши дни. Композиторы кладут стихи на музыку, нередко и поэты пишут стихотворные тексты специально для композиторов. В 60-е — 80-е годы XX века многие поэты писали одновременно поэтический текст и мелодию и сами исполняли их как песни (Окуджава, Галич, Высоцкий и др.). Песня, романс существуют не только как жанр музыкально-вокального искусства, но и как жанр литературный.

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

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

Стихотворная речь в значительной степени сохраняет это свойство песни: на читателя (или слушателя) воздействует не только прямой

смысл слов, но и их з в у ч а н и е. Именно поэтому искусство стиха существует у всех народов. И именно поэтому к стихотворной форме тяготеют прежде всего наиболее эмоциональные по содержанию произведения — в особенности, конечно, лирические. Последние почти всегда пишутся стихами, и все настолько к этому привыкли, что для не искусленного в литературе читателя слова «стихи» и «лирика» являются синонимами (хотя, как мы знаем, существует такой лирический жанр, как стихотворения в прозе; и наоборот, стихами писались и пишутся пьесы и некоторые эпические произведения — поэмы, басни и др.). Что же делает стих «музыкальным», сближает его с песней?

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

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

Музыкальный ритм непрерывен, такт от такта нельзя отделять произвольной паузой. Если в мелодии появляется пауза, то она входит в счет ритмических долей, и длительность ее строго ограничивается (пауза длительностью в целую ноту, половину, четверть и т. д.). Стихотворная речь лишена непрерывности ритма: каждый стих начинается ритмический ряд как бы сызнова. Паузы между стихами и внутри стиха могут быть разной длительности и не входят в счет ритмических единиц.

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

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

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

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

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

Различие систем стихосложения зависит от фонетических особенностей языка. Надо подчеркнуть, что в основу системы стихосложения, в основу ритмической структуры стиха может лечь только с у щ е н н ы й признак фонетической системы языка, отчетливо воспринимаемый слухом.

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

## § 2. МЕТРИЧЕСКАЯ СИСТЕМА СТИХОСЛОЖЕНИЯ

Метрическая система стихосложения (от греч. *μετρον* — мера) присуща языкам, в которых гласные звуки резко отличаются друг от друга по *долготе*, т. е. по относительной длительности произношения, и это

различие является важным и существенным признаком фонетического строя языка (к таким языкам относились древнегреческий и латинский, из современных — арабский). В латинском языке, например, от долготы последних гласных звуков зависело место ударения в слове, а иногда даже грамматическая форма. Поэтому различие в долготе и краткости звуков было более заметно, чем различие ударного и безударного.

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

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

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

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

Возможны были и замены долгих слогов краткими. Так, долгий слог или комбинация долгого с кратким могли заменяться *пиррихием* ∪∪ или *трибрахием* ∪∪∪. Эти стопы в качестве самостоятельных не употреблялись.

Из четырехсложных античных стоп отметим пятиморные *пеоны*, состоящие из одного долгого слога и трех кратких в четырех сочетани-

ях. Они различались по месту долгого слога: пеон первый —∪∪∪, пеон второй ∪—∪∪, пеон третий ∪∪—∪ и пеон четвертый ∪∪∪—.

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

Четыре моры, четыре слога: *дипиррихий*, или *прокелевсматик*, ∪∪∪∪. Пять мор, три слога: *бакхий* ∪——; *амфимакр* —∪—; *налимбакхий* ——∪. Шесть мор, три слога: *молосс*, или *тримакр*, — — —. Шесть мор, четыре слога: *ионик восходящий (малый)* ∪∪— — —; *ионик нисходящий (большой)* — — ∪∪; *хориямб* — ∪∪—; *антиспаст* ∪ — — ∪; *диямб* ∪ — ∪—; *дитрохей* — ∪ — ∪. Семь мор, четыре слога: четыре *эпитрита*, различающихся по месту краткого слога, — эпитрит первый ∪ — — —, второй — ∪ — —, третий — — ∪ — и четвертый — — — ∪. Восемь мор, четыре слога: *дисpondeй* — — — —.

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

—∪—∪∪—∪∪—∪∪  
 —∪—∪∪—∪∪—∪∪  
 —∪—∪∪—∪  
 —∪—∪∪—∪—

### § 3. СИЛЛАБИЧЕСКАЯ СИСТЕМА СТИХОСЛОЖЕНИЯ

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

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



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

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

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

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

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

слогов. Во французском *двенадцатисложнике* (*александрійском стихе*) цезура стояла после шестого слога, деля стих пополам.

Расположение ударных слогов в силлабических стихах существенной роли не играет. Поэты лишь избегают, как правило, столкновения двух ударных подряд, потому что оно нарушает плавность течения стиха.

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

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

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

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

..... Hrabia żali,  
*Że cywilizacyja* // większa u Moskali,  
 Bo tam o polowaniu // I są ukazy cara  
 I dozór *policyi* // i na winnych kara<sup>3</sup>.

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

В выделенных курсивом словах (примерное их произношение: *цивилизáция, поли́ция*) ударение стоит на третьем от конца слоге, нарушая предцезурную константу, но не размер стихов. Напротив, если бы в ряд нормальных тринадцатисложников попал стих с обычными константными ударениями на шестом и двенадцатом слогах, но укорочен-

<sup>3</sup> Знаком // обозначается цезура.

ный на один слог (это было бы возможно, если бы двенадцатый слог был односложным словом), то размер был бы нарушен.

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

Deh, peregrini, che pensosi andate...

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

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

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

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

<sup>4</sup> В польском языке XIX и XX вв. ударения, по-видимому, воспринимаются отчетливее, чем в XVII в. Нарушения предцезурных констант в поэзии XIX в. редки, разноударные рифмы не применяются.

## § 4. ТОНИЧЕСКАЯ СИСТЕМА СТИХОСЛОЖЕНИЯ

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

В русском языке ударение может стоять на любом месте слова — от первого слога до последнего. Изменение места ударения приводит иногда к изменению значения слова: *за́мок* и *замо́к*, *со́рок* и *соро́к*, *до́рога* и *дорога́*. Еще более важно, что место ударения может указывать на грамматическую форму слова: *руки́* и *ру́ки*, *голови́* и *го́ловы*, *ле́пится* и *ле́пится́*, *прóсится* и *проси́ться* и т. д. (приведенные глаголы графически различаются наличием или отсутствием мягкого знака, но в произношении — только местом ударения). Подобные случаи встречаются в речи постоянно. Поэтому ухо русского не может не слышать ударения, и в русском языке оно гораздо энергичнее, чем в польском или французском, благодаря чему различие между ударными и безударными гласными заметно увеличивается по сравнению с этими языками. В русском языке ударный слог качественно не равен безударному и значительно заметнее последнего<sup>5</sup>. Поэтому основой ритма в русском языке (как в немецком или английском) является повторение ударных слогов; расположение безударных слогов может учитываться, но может и не приниматься во внимание.

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

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

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

В каждом стихе былины обычно три сильных ударения:

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

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

Как во стóльном гóроде Кíеве,  
У вели́кого кня́зя Влади́мира...

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

Похо́телося Вольги́ много му́дрости,  
Шукой-ры́бою ходи́ть ему́ в глубоки́х морях,  
Птицей-со́колом лета́ть ему́ под обо́локи...

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

## § 5. РУССКИЙ СИЛЛАБИЧЕСКИЙ СТИХ

История русской литературы сложилась так, что русский литературный стих не вырос непосредственно из устного народного. Древняя

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

русская литература (письменная) не знала стихов в нашем смысле этого слова. Русская церковная книжность не имела стихотворной традиции, на народный же стих смотрела презрительно, как на детскую забаву, или же рассматривала его как один из дьявольских соблазнов скomorошества (с последним церковные и светские власти долго и безуспешно боролись). Только в XVII в. русская книжность обогатилась стихотворством.

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

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

Книжное стихотворство проникло в Россию особыми и необычными путями, понять которые можно, лишь обратившись к некоторым фактам истории России. Если русская православная церковная традиция не знала стиха и чуралась его, то римско-католическая церковь, напротив, поощряла стихотворство (преимущественно духовное, конечно, но это создавало условия для развития также и светской поэзии). В западных средневековых школах даже обучали искусству слагать стихи. Поэтическая культура католической Польши к XVII в. была уже достаточно развитой. Украина, входившая в состав Польского государства, испытывала влияние польской культуры. В Киевской православной духовной академии (Киево-Могилянской коллегии) в числе прочих наук изучалась и поэзия. При этом слагатели стихов переносили на украинские стихи правила разработанного в польской поэзии силлабического стиха.

Когда Украина вошла в состав России, усилился культурный обмен между Киевом и Москвой. В Москву переехали многие книжники из Украины и Белоруссии, среди них — известный культурный деятель и поэт, воспитанник Киево-Могилянской коллегии Симеон Полоцкий. Он и его ученики слагали стихи по образцам польского силлабического

<sup>7</sup> Сжатую характеристику разных форм стиха XVII в. дают В. П. Адрианова-Перетц и Д. С. Лихачев (1962).

стиха. Симеон Полоцкий был талантливым и образованным версификатором, он пользовался многими размерами, культивировавшимися в польской поэзии. Любимым его размером был *одинадцатисложник* с цезурой на пятом слоге:

Человек некий // винопийца бяше,  
меры в питии // хранити не знаше,  
Темже многажды // повнегда уписа,  
в очию его // всяка вещь двоися.

(«Пиянство»)

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

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

(«Пособие»)

Попытки создания русского стиха имели место еще до начала деятельности Симеона Полоцкого. Как показал А. М. Панченко, русская силлабика не была простым заимствованием, начала она складываться приблизительно за четверть века до Симеона. Первоначально в книжном стихе смежные строки заметно различались по длине (как, например, в стилизованной под «раёшный» стих «Сказке о попе...» Пушкина), но постепенно (как, впрочем, и в польском стихе XVI–XVII вв.) все отчетливее проявляется тенденция к сближению по количеству слогов смежных рифмующихся стихов — так называемый «относительный силлабизм» (Панченко, 1973). Но именно Симеон Полоцкий первый придал русскому стиху четко разработанные формы. Поэтическое наследие его обширно и довольно разнообразно. Были у него ученики и последователи. Со времени Симеона Полоцкого поэзия начинает играть важную роль в русской литературе.

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

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

(Сатира II «Филарет и Евгений»)

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

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

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

Б. В. Томашевский предложил следующую гипотезу, поддержанную рядом ученых, в частности И. П. Ереминым. Силлабический стих сравнительно долго удерживался в русской поэзии благодаря весьма своеобразной манере декламации. Мы знаем, что во второй половине XVIII и в начале XIX вв. стихи обычно торжественно декламировали, подчеркивая ритм, сильно выделяя окончания стихов и цезуры. В пору распространения русского силлабического стиха декламация была еще более далекой от обычного произношения. По-видимому, стихи торжественно «возглашали», наподобие того как священники в церквах возглашают молитвы (напомним, что силлабическая поэзия

пришла к нам из духовной академии, что содержание ее в XVII в. было в основном церковно-поучительным, что первые стихотворцы были священнослужителями, что многие приметы церковного произношения русская поэзия по традиции сохраняла еще даже в начале XIX в. — см. гл. II, § 2). При такой манере чтения слово как бы распадается на слоги, читаемые (или, лучше сказать, скандируемые) нараспев; единство слова, в котором безударные слоги группируются вокруг ударного, теряется; ударение звучит ослабленно, зато каждый слог более заметен:

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

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

При такой системе декламации (и только при такой системе, нарушавшей и изменявшей естественную фонетическую природу русского языка) силлабический стих мог звучать ритмично, как стих, и на русском языке (Томашевский, 19596, с. 98–101; Еремин, 1953, с. 257–258).

Против такой точки зрения выступал П. Н. Берков, полагавший, что разноударных рифм у Симеона не было, что при декламации ударения, на польский манер, переносились на предпоследний слог (*тобою — твою, Фому — дѣму* и т. п.) (Берков, 1954, с. 302).

Вопрос и по сей день остается спорным (см. Берков, 1968; Панченко, 1968). Однако точка зрения Томашевского представляется аргументированной более убедительно.

## § 6. РЕФОРМА ТРЕДИАКОВСКОГО — ЛОМОНОСОВА

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

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

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

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

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

Таким образом, русский силлабический стих начала XVIII в. в коротких размерах заметно тонизировался, в торжественной же поэзии, ставшей по содержанию вполне светской, оставался по существу таким же, как во времена Симеона Полоцкого. Поэтому стремление найти новые формы стиха относится прежде всего к торжественной поэзии. Успешность этих поисков была обусловлена небывалым до того ростом русской культуры. Не случайно реформаторами русского стиха явились такие ученые, как В. Третьяковский и М. Ломоносов.

В 1735 г. Третьяковский выпустил книгу «Новый и краткий способ к сложению российских стихов», сыгравшую большую роль в истории русского стиха. В этой книге излагаются теоретические основы русского стиха и предлагаются способы его усовершенствования. В своей реформе Третьяковский был непоследователен и часто робок, многие установившиеся традиции силлабического стиха он не решался отвергнуть. Однако он очень ясно осознал, что в русском языке ударные и безударные слоги резко различаются по качеству: «...долгота и краткость слогов, в новом сем Российском Стихосложении, не такая, разумеется, какова у Греков и у Латин в сложении Стихов употребляется; но токмо *тoническая*, то есть в едином ударении голоса состоящая... в чем вся сила нового сего Стихосложения содержится» (Третьяковский, 1963, с. 368). Третьяковский ссылается также на опыт народной русской поэзии. Делает он это с оговорками (народная поэзия считалась тогда стоящей за пределами искусства), но факт этот сам по себе весьма примечателен.

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

В то же время в своей реформе он не пошел до конца. Для коротких стихов он считал возможным употребление старого силлабического стиха. В героическом стихе Третьяковский находил нужным сохранить тринадцать слогов, обязательность женских рифм и цезуру на седьмом слоге. А так как он считал подходящим для героического стиха лишь хорей (двусложную стопу с первым ударным слогами), отвергая ямб (двусложную стопу со вторым ударным слогами), то ему пришлось придумать весьма сложную схему чередования ударных и безударных слогов в тринадцатисложнике<sup>8</sup>:

— ◡ — ◡ — ◡ — // — ◡ — ◡ — ◡

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

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

Нéгде Ворону унести // сыра часть случíлось;  
 Нá дерево с тем взлетел, // кое полюбíлось.  
 Оногo Лисице // захотелось вот поéсть;  
 Для того, домочься б, // вздумала такую лéсть...

(«Ворон и лисица»)

Тринадцатисложник Третьяковского с чередованием женских и мужских рифм не получил распространения в русской поэзии. Зато большую роль сыграл в литературе XIX в. созданный Третьяковским русский гекзаметр (см. § 13).

<sup>8</sup> Знаком «—» Третьяковский обозначает ударный слог, знаком «◡» — безударный. Если разделить такой тринадцатисложник на два стиха, получится знакомое чередование четырех- и трехстопных хореев:

Раз в крещенский вечерок  
 Девушки гадали...

(Жуковский)

Такой размер в XIX и XX вв. встречается у ряда поэтов, например у Некрасова в «Генерале Топтыгине», у Багрицкого в «Думе про Опанаса». (Подробно о том, почему Третьяковский считал ямб «весьма худым», см.: Холшевников, 1991, гл. 7.)

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

Востóрг внеза́пный ўм плени́л,  
Ведёт на véрх горы́ вы́сокой...

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

В реформировании русского стиха Ломоносов был гораздо последовательнее Тредиаковского. Он решительно отбросил остатки силлабизма, сохраненные Тредиаковским, создал завершённую систему тонического стихосложения и теоретически обосновал ее очень глубоко для науки XVIII столетия. Со времени Ломоносова и до наших дней русская поэзия пользуется исключительно тоническим стихом. Ломоносов исходил из совершенно правильного положения: «Российские стихи надлежит сочинять по природному нашего языка свойству; а того, что ему весьма несвойственно, из других языков не вносить» (Ломоносов, 1965, с. 486).

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

Вред слепого заимствования сам Ломоносов понимал очень ясно. Он писал: «Понеже наше стихотворство только лишь начинается, того ради чтобы ничего неуютного не ввести, а хорошего не оставить, надобно смотреть, кому и в чем лучше последовать» (там же, с. 487).

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

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

Что же представляло собой стихосложение, введенное Ломоносовым?

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

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

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

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

совершенно иное, нежели в античных метрических. Различаются слоги не по долготе, а по энергии произношения, по ударению (акценту).

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

#### Двусложные размеры

1. Хорей	— ∪	
Бúря мглòю нéбо крòбет...		— ∪ — ∪ — ∪ — ∪
2. Ямб	∪ —	
Порá, порá, рога́ трубя́т...		∪ — ∪ — ∪ — ∪ —

#### Трехсложные размеры

1. Дактиль	— ∪ ∪	
Вы́рыта за́ступом я́ма глубóкая...		— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪
2. Амфибрахий	∪ — ∪	
В глубóкой теснине́ Дарья́ла...		∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪
3. Анапест	∪ ∪ —	
Разъезжа́ются го́сти домо́й...		∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ —

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

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

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

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

Конечно, скандирование, особенно преувеличенное, обесмысливает стихи. Но бояться этого не следует. Научившись скандировать, легко потом (конечно, после упражнений) улавливать размер при нормальном чтении или только чуть-чуть скандируя.

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

#### Двусложные размеры

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

#### Трехсложные размеры

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

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

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

Признавая возможность применения различных размеров, сами поэты XVIII в. пользовались преимущественно двусложными. Между Тредиаковским и Ломоносовым шли горячие споры о том, какой размер лучше — хорей или ямб. Еще в «Письме о правилах российского стихотворства» Ломоносов утверждал, что «ямбические стихи... поднимаясь тихо вверх, материи благородство, великолепие и высоту умножают. Оных нигде не можно лучше употреблять, как в торжественных одах...» (1965, с. 491). Победил благодаря своему таланту Ломоносов, и поэзия XVIII в. свидетельствует о явном преобладании ямба: в оде — четырехстопного; в трагедии и поэме — шестистопного с цезурой на третьей стопе и смежной рифмовкой, названного по сходству с французским двенадцатисложником *александрийским стихом* (подробнее о нем см. гл. III, § 3); в басне — вольного (о вольных ямбах см. в § 11). Хорей и трехсложные размеры применялись только в жанрах легкой поэзии. В «Путешествии из Петербурга в Москву» (глава «Тверь») А. Радищев жаловался: «Парнасс окружен Ямбами, и Рифмы стоят везде на карауле» (1938, с. 353).

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



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

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

Бу́ря | мглю́ю | не́бо | крбе́т...

Гораздо чаще встречается иное явление:

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

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

## § 8. ПРОПУСКИ МЕТРИЧЕСКИХ УДАРЕНИЙ

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

(1) Мой дядя са́мых че́стных пра́вил...  
У—|У—|У—|У—У

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

- (2) Когда́ не в шу́тку занемо́г,  
У—|У—|УУ|У—  
(3) Он уважа́ть себя́ заста́вил  
УУ|У—|У—|У—У  
(4) И лу́чше вы́думать не мо́г..  
У—|У—|УУ|У—

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

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

Взяв достаточно большие отрывки русской прозы (художественной или деловой — безразлично) и сосчитав количество слогов и ударений, мы увидим, что в среднем, округленно, одно ударение в русском языке приходится на три слога. Такой подсчет впервые сделал Н. Г. Чернышевский, объяснивший этим неизбежность пропусков схемных ударений в русских ямбах (1949, с. 469—472). Это числовое отношение важно для понимания особенностей русского стиха, поэтому его надо запомнить.

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

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

Однако если пиррихии в ямбе и хорее встречаются постоянно, если стихи с пиррихиями количественно преобладают над полномерными, то, следовательно, определение размеров, приведенное выше, является неточным: не каждый второй слог в стопе ямба или первый в стопе хорей будет ударным.

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

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

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

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

Все это отразилось в книге выдающегося филолога, крупнейшего русского стиховеда XIX в. А. Х. Востокова «Опыт о русском стихосложении», вышедшей отдельным изданием в 1817 г. В первой ее части Востоков анализирует и пропагандирует русский гекзаметр (о нем бу-

дет сказано в § 13), а вторую посвящает исследованию народного стиха, который определяет как тонический. Книга Востокова, в свою очередь, оказала влияние на творчество ряда поэтов его времени. В 20-е годы многие поэты (Н. Гнедич, В. Жуковский и др.) обращаются к гекзаметру. На ритмический строй «Сказки о рыбаке и рыбке» и «Песен западных славян» повлияло знакомство Пушкина с книгой Востокова и его переводами сербского эпоса. «Опыт о русском стихосложении» не утратил своего значения до нашего времени, в ряде современных работ развиваются идеи Востокова.

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

Поворотным этапом в изучении русского стиха стали исследования А. Белого — поэта-символиста и автора работ по теории литературы. В 1910 г. он выпустил книгу «Символизм», содержащую в числе прочих статьи о русском четырехстопном ямбе. В них он рассматривает не отвлеченный метр (размер), одинаковый во множестве произведений, а реальный ритм конкретного произведения. Особенности ритма определяются, по А. Белому, прежде всего расположением пиррихий в стихе (в четырехстопном ямбе встречаются шесть форм) и комбинациями разных форм в соседних строках.

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

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

Статьи А. Белого изобиловали множеством интересных наблюдений и, главное, показали, что нельзя ограничиваться определением

размера, а надо изучать ритмические оттенки стихотворного произведения. В то же время в этих статьях были и существенные недостатки, в их числе — субъективизм оценок и неудачная терминология.

Некоторые последователи А. Белого, развивавшие наиболее слабые стороны его метода, усомнились в самом существовании метров, и в частности ямба.

Против их методов в 20-е годы выступили Б. В. Томашевский (см.: Томашевский, 1923) и В. М. Жирмунский (см.: Жирмунский, 1975). Расходясь в толковании некоторых вопросов, оба исследователя были солидарны в одном: классические размеры существуют реально; недаром все поэты и читатели XVIII и XIX вв. безошибочно отличали ямб от хорея. Однако традиционное определение этих размеров действительно нуждается в уточнении. От понимания пиррихия как особой стопы, принципиально отличной от хорея и ямба и чередующейся с ними в пределах одного стиха, следует отказаться, так как ритмичность создается повторением одинаковых или подобных величин<sup>9</sup>.

Как же следует уточнить определение силлабо-тонических размеров русского стиха? Современные представления о стихе, принятые большинством стиховедов, таковы.

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

Тяжё-лoзвóн-коё скакáнье // По пó-трясён-ной мó-стовóй.

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

Усовершенствовалась и схема обозначения. Например, стих «Нет, не черкешенка она» обозначали схемой — ∪ | ∪ — | ∪ ∪ | ∪ —. Неопытно-

<sup>9</sup> Надо сказать, что Третьяковский и Ломоносов, определяя пиррихии как особую стопу, в то же время не считали ее, по-видимому, самостоятельной, подчеркивая, что она замещает собой стопы ямба и хорея.

му глазу трудно уловить здесь четырехстопный ямб. Удобнее в общей схеме размера слабый слог обозначать ∪, сильный — ; знаком ´ — ударение: ´ на сильном слоге, ∪ на слабом слоге. Общая схема четырехстопного ямба получает вид ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —, а конкретный стих «Нет, не черкешенка она»: ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —. Здесь видна и схема размера, и реальное расположение ударений.

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

Пиррихии, сочетаясь в различных комбинациях с ударными иктами, разнообразят ритм двусложников. Например, в четырехстопном ямбе теоретически возможны 8 ритмических форм<sup>10</sup>, из которых практически употребляются 6. Сравним их звучание:

I	∪ — ∪ — ∪ — ∪ —	С больш́ым сидéть и дéнь и нóчь
II	∪ — ∪ — ∪ — ∪ —	Не отходя ни ша́гу прóчь
III	∪ — ∪ — ∪ — ∪ —	Позво́льте познако́мить ва́с
IV	∪ — ∪ — ∪ — ∪ —	Когдá не в шúтку занемóг
V	∪ — ∪ — ∪ — ∪ —	(редчайшая): За университет сто́ял
VI	∪ — ∪ — ∪ — ∪ —	Полуживóго забавля́ть
VII	∪ — ∪ — ∪ — ∪ —	Как пла́менно красноречíв
VIII	∪ — ∪ — ∪ — ∪ —	(неупотребительна): Я человеконенавистник, А не революционер <sup>11</sup>

Аналогичные формы встречаются в четырехстопном хорее.

В XX в. некоторые русские поэты изредка употребляют V форму, которая создает в их стихах сильный ритмический перебой.

Но в каждой форме словоразделы могут располагаться различно: ударение в середине стиха может падать на последний слог слова, предпоследний и т. д. — и это тоже изменяет звучание стиха. Сравним два стиха VII формы: «И пáл коленопреклонéн» и «Исслéдователями та́йн». Словораздельных вариаций четырехстопных ямба и хорея насчитывается 38. А в пятистопном ямбе употребительны уже 10 форм и 124 их вариации.

Однако если стопа — понятие условное, то возникает вопрос: чем же отличаются друг от друга стихотворные размеры? Рассмотрим

<sup>10</sup> Такая нумерация форм предложена Г. Шенгели (1960).

<sup>11</sup> Экспериментальный пример VIII ритмической формы сконструировал И. Сельвинский в «Записках поэта».

следующий остроумный пример Б. В. Томашевского (1959б, с. 59). Исследователь берет четверостишие из стихотворения Фета «Венера Милосская», написанного четырехстопным ямбом:

Так, вся дышá пафóбской стра́стью,  
 Вся млея пéною морскóй  
 И всепобéдной вéя вла́стью,  
 Ты смóтришь в вéчность пред собóй...

и отбрасывает первые слоги (все первые слова здесь односложны):

Вся дышá пафóбской стра́стью,  
 Млея пéною морскóй  
 Всепобéдной вéя вла́стью,  
 Смóтришь в вéчность пред собóй...

Ямб превращается в хорей. Отсюда вывод: при одинаковой внутренней структуре двусложные размеры, ямб и хорей, отличаются друг от друга ритмическим зачином — *анакрузой* (*анакрусой*), она определяется количеством слабых слогов перед первым сильным: нулевая в хорее, односложная в ямбе. То же в трехсложниках. Вот наглядная схема:

Двусложники		Трехсложники	
Хорей	—У—У—У...	Дактиль	—УУ—УУ—УУ...
Ямб	У —У—У—У...	Амфибрахий	У —УУ—УУ—УУ...
		Анапест	УУ —УУ—УУ—УУ...

Хорей, дактиль и другие стопы именовали раньше то метром, то размером. Это были синонимы. Мы же, чтобы избежать путаницы, условимся называть метром стопу, т. е. род двусложника или трехсложника: ямб, амфибрахий и т. д., а размером — его вид, т. е. стих с известным количеством иктов: четырехстопный ямб, трехстопный амфибрахий и т. д.

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

...Я вижу, жизнь передо мной  
 Кипит, как океан безбрежный...  
 Найду ли я утес надежный,  
 Где твердой обопрись ногой?  
 Иль, вечного сомненья полный,

Я буду горестно глядеть  
 На переменчивые волны,  
 Не зная, что любить, что петь?

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

У́—У́—У́—У́—У́—  
 У́—У́—У́—У́—У́—  
 У́—У́—У́—У́—У́—  
 У́—У́—У́—У́—  
 У́—У́—У́—У́—  
 У—У́—У́—У́—  
 У́—У́—У́—У́—

Приблизительно на 80 % сильных мест, как обычно в четырехстопных ямбах, падают ударения; ударные икты значительно преобладают. Пиррихии расположены неупорядоченно, и если в первом стихе пропущено ударение на третьей стопе, то во втором она — ударная, а пиррихий появляется на второй, в третьем стихе налицо все четыре ударения и т. д. Таким образом, в ряде стихов каждое сильное место неоднократно оказывается под ударением. Ожидание пропуска ударения не может возникнуть — для этого пиррихий слишком мало, и они не упорядочены. Напротив, возникает ожидание ударений на сильных местах, иначе говоря — ритмическая инерция ямба. Доказательством этого является возможность скандирования, т. е. прояснения ритмической инерции. При этом весьма существенно, что скандировать каждое стихотворение можно только одним способом. Приведенный отрывок нельзя проскандировать иначе как четырехстопным ямбом.

Размер взятого отдельно стиха может иногда вызвать сомнение. Например, «И кланялся непринужденно» можно проскандировать и как трехстопный амфибрахий («И клáнялся нéпринуждéнно»), и как четырехстопный ямб («И клáнялся непр́инуждéнно»). Но в ряду других стихов из «Евгения Онегина» он воспринимается только как ямб:

Легко мазурку танцевал  
 И кланялся непринужденно...

Глубоко укоренившийся термин «силлабо-тонический стих» едва ли можно признать удачным: может показаться, что это какая-то компромиссная форма между тоническим и силлабическим стихом (а внешне дело обстоит именно так: есть качественное различие сильных и слабых

мест, и есть равносложность). Выше отмечалось, что определять особенности стиха надо по существенным, основным, а не по вторичным, производным признакам. Так, постоянные ударения в конце стиха и перед цезурой в силлабическом стихе оказались следствием главного признака — равного количества слогов в стихах. В классических русских размерах, наоборот, равносложность является автоматическим следствием правильного чередования сильных и слабых мест стиха. Например, в четырехстопном хорее с женским окончанием («Бедный Ваня еле дышит...») будет восемь слогов, но наш слух воспринимает не общее количество слогов (восемь единиц, как это было бы в силлабическом стихе), а характер и число их чередований (четыре единицы, четыре двусложных стопы, точнее — четырехкратное волнообразное чередование сильных и слабых мест, начиная с сильного, с односложным промежутком между двумя сильными). Однако, поскольку термин «силлабо-тонический стих» получил в наши дни широкое распространение, бороться против его употребления нет никакой нужды; надо только помнить, что он условен (подобно «стопе», «пиррихии» и пр.) и вовсе не обозначает какой-то гибридной формы силлабического и тонического стихов.

## § 9. ВНЕМЕТРИЧЕСКИЕ (СВЕРХСХЕМНЫЕ) УДАРЕНИЯ

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

Швѣд, рѹсский кóлет, рѹбит, рѣжет...

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

ú ú ú ú ú ú

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

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

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

Скучна мне оттепель: вóнь, грѣзь — весной я болен...

(А. Пушкин. Осень)

Раз он спал  
У невской пристани. Днѹ лѣта  
Клонились к осени...

(А. Пушкин. Медный всадник)

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

Пастушьего вблизи внимаю рога зов,  
Вдали тетеревей глухое токованье,  
Барашков в воздухе, в кустáх свѣст соловьев,  
Рѣв крáв, грóм жóбл и коней ржанье...

(Г. Державин. Евгению. Жизнь Званская)

В начале стиха ритмический перебой особенно резок в том случае, если в первой стопе ударение на сильном месте пропущено, а на слабом месте стоит внеметрическое ударение (в традиционной терминологии «хориямб»):

Нѣт, не черкѣшенка она́...

ú — ú — ú — ú

Сверхсхемное ударение утяжеляет, ритмически выделяет стих. Поэтому часто наиболее эмоционально насыщенные стихи подчеркнуты

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

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

(А. Пушкин. Полтава)

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

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

Ямб потребовал бы недопустимого в языке переноса ударения: *тай-ни́*. Таким образом, в практике русских поэтов применение сверхсхемных ударений ограничивается двумя условиями: они падают только на односложные слова и стоят в большинстве случаев в начале стиха или, гораздо реже, после внутристиховой паузы либо цезуры.

Подчеркнем: в п р а к т и к е поэтов. Современная теория стиха не нормативна, не предписывает правил. Дело науки — отметить, систематизировать и объяснить особенности стиха на каждом этапе его развития.

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

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

...И пробужденной природы картиной  
 Не наслаждался из них ни единый...

(Н. Некрасов. Псовая охота)

— ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪  
 — ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

По аналогии с античной стопой, состоящей из трех кратких слогов ∪ ∪ ∪, пропуски метрического ударения в трехсложных размерах называют *трибрахийем*. Термин этот столь же условен, как и пиррихий. Из трехсложных размеров относительно чаще трибрахий встречается, как в приведенном примере, в начале стиха в дактиле, гораздо реже — в амфибрахии и анапесте. Пропуски метрического ударения в амфибрахии и анапесте в поэзии XIX в. исключительно редки; в XX в. они встречаются чаще (подробнее об этом будет сказано в конце гл. III).

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

Злóсть берёт, сокрушáет хандрá,  
 Так и прóсятся слéзы из глáз,  
 Нёт! Я лúчше уйдú со двора́...

(Н. Некрасов. О погоде)

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

Там нíже мóх тóщий, кустáрник сухóй...

(А. Пушкин)

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

## § 10. ПЕОНЫ И ПЯТИСЛОЖНИК

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

- |                             |                   |
|-----------------------------|-------------------|
| 1. Фонарики, сударики,      | ∪ ∪ ∪ ∪   ∪ ∪ ∪ ∪ |
| 2. Скажите-ка вы мне,       | ∪ ∪ ∪ ∪   ∪ ∪     |
| 3. Что видели, что слышали  | ∪ ∪ ∪ ∪   ∪ ∪ ∪ ∪ |
| 4. В ночной вы тишине?      | ∪ ∪ ∪ ∪   ∪ ∪     |
| 5. Так чинно вы расставлены | ∪ ∪ ∪ ∪   ∪ ∪ ∪ ∪ |
| 6. По улицам у нас:         | ∪ ∪ ∪ ∪   ∪ ∪     |
| 7. Ночные караульщики,      | ∪ ∪ ∪ ∪   ∪ ∪ ∪ ∪ |
| 8. Ваш верен зоркий глаз!   | ∪ ∪ ∪ ∪   ∪ ∪     |

9. Вы видели ль, заметили ль,	У́ — УУ   У́ — УУ
10. Как девушка одна,	У́ — УУ   У́ —
11. На цыпочках тихохонько	У́ — УУ   У́ — УУ
12. И робости полна,	У́ — УУ   У́ —
13. Близ стенки пробирается,	У́ — УУ   У́ — УУ
14. Чтоб друга увидеть	У́ — УУ   У́ —
15. И шепотом, украдкой	У́ — УУ   У́ — УУ
16. —Люблю! —ему сказать...	У́ — УУ   У́ —

(И. Мятлев. Фонарики)

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

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

Некоторые стиховеды считают, что на самом деле никаких пеонов в русском стихе нет. Томашевский приводит в пользу этого мнения следующие доказательства. Во-первых, число четыре кратно двум, поэтому четырехсложный пеон распадается на две двусложные стопы хорее или ямба, из которых одна с пиррихием. Пеоны первый и третий сводятся к хорее (У́ — УУУ = У́ — У | — У; УУУ — У = — У | У́ — У), а пеоны второй и четвертый — к ямбу (У — УУУ = У — У | У —; УУУ — У = У — | У — У́). Во-вторых, в стихотворениях, написанных пеонами, всегда находятся нарушающие схему пеона внеметрические ударения, располагающиеся не на любых слогах, а в пеонах первом и третьем — на нечетных, как в хорее; в пеонах втором и четвертом — на четных, как в ямбе (Томашевский, 1959а, с. 403–404).

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

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

Это — трехстопный пеон первый.

Рано-раненько, до зорьки, в ледоход  
Снаряжала я хорошего в поход.  
На кисете, на добро, не на беду,  
Алым шелком шила-вышила звезду.

&lt;...&gt;

Отгремела громом летняя страда,  
Пастухи пригнали на зиму стада.  
Только мне от дорогого моего  
Ни ответа, ни привета — ничего...

(А. Сурков. Девичья печальная)

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

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

Пеоны редки в русской поэзии. Они требуют значительного количества длинных слов (один ударный слог из четырех вместо среднего

один из трех). Поэтому в приведенных стихах довольно часты отступления от схемы, нередки короткие слова с ослабленным ударением на слабом месте стопы. Чтобы писать «чистым» пеонем, нужно подбирать только длинные слова, а такая речь звучала бы искусственно, так же как в «чистых» ямбах и хорях, составленных только из коротких слов. В этом легко убедиться на примере стихотворения Брюсова «Веретена (Пеон третий)»:

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

Это стихотворение входит в сборник Брюсова «Опыты», содержащий различные метрические и фонетические эксперименты. По-видимому, только в качестве опыта и можно создать в русской поэзии «чистые» пеоны<sup>12</sup>.

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

Красным полымем	У́ ○ ○ — ○ ○
Заря вспыхнула;	У́ ○ ○ — ○ ○
По лицу земли	У́ ○ ○ — ○ ○
Туман стелется;	У́ ○ ○ — ○ ○
Разгорелся день	У́ ○ ○ — ○ ○
Огнем солнечным,	У́ ○ ○ — ○ ○
Подобрал туман	У́ ○ ○ — ○ ○
Выше темя гор;	У́ ○ ○ — ○ ○

<sup>12</sup> Большой систематизированный материал о русских пеонах см. в статье Л. Е. Ляпиной (1985, с. 143–155).

Нагустил его	○ ○ — ○ ○
В тучу черную;	У́ ○ ○ — ○ ○
Туча черная	У́ ○ ○ — ○ ○
Понахмурилась,	○ ○ — ○ ○
Понахмурилась,	○ ○ — ○ ○
Что задумалась,	○ ○ — ○ ○
Словно вспомнила	У́ ○ ○ — ○ ○
Свою родину..	○ ○ — ○ ○

(«Урожай»)

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

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

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

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

(Н. Некрасов. Кому на Руси жить хорошо)

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

Такой размер изредка встречался у русских поэтов и до Кольцова, но он первым стал широко им пользоваться и тонко разработал,



употребляя в чистом виде и в сочетании с другими размерами. Поэтому пятисложник навсегда связан с именем Кольцова.

## § 11. ФАКТОРЫ, ОПРЕДЕЛЯЮЩИЕ РИТМ

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

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

Вот моя деревня,  
Вот мой дом родной... (хорей)  
Подруга думы праздной,  
Чернильница моя... (ямб)  
Любо весной человеку,  
Солнышко ярко горит... (дактиль)  
В его деревянной пристройке  
Свеча одиноко горит... (амфибрахий)  
И кипит-поспевает работа,  
И болит-надрывается грудь... (анapest)

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

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

Румяной зарею  
Покрылся восток...

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

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

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

Лишь розы увядают,  
Амврозией дыша...

Я помню чудное мгновенье:  
Передо мной явилась ты...

Еще одно, // последнее сказанье,  
И летопись // окончена моя...

Унылая пора, // очей очарованье,  
Приятна мне твоя // прощальная краса...

Приведенные пушкинские стихи написаны ямбом и содержат от двух до шести стоп. Одностопными ямбами писать практически нельзя — одностопные стихи, как в стихотворении «Ночной зефир...», могут встречаться изредка только среди более длинных. Стихов длиннее шестистопных русская классическая поэзия не знает, если не считать единичных экспериментов. Встречаются они иногда среди тех стихотворений В. Маяковского, которые написаны неравностопными силлабо-тоническими размерами (например, в стихотворении «Товарищу Нетте, пароходу и человеку»). Но надо оговориться, что в поэтической системе Маяковского силлабо-тонические размеры используются весьма своеобразно, не так, как в классической русской поэзии (см. § 16).

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

Длина стиха является одним из основных определителей ритма. Чем короче стих, тем, в большинстве случаев, живее, легче он звучит. Чем

длиннее стих, тем протяжнее — напевнее или торжественнее. Когда в статье «Как делать стихи?» Маяковский писал: «Я... убежден для себя, что для героических или величественных передач надо брать длинные размеры с большим количеством слогов, а для веселых — короткие» (Маяковский, 1959, с. 102), — он не просто выражал субъективное мнение, а подводил итог многовекового опыта поэтов.

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

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

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

Тонкий юмор этих строк заключается в том, что поэт «цезуру на второй стопе» нарушает самим словом «цезура», восхваляя цезуру в бесцезурном пятистопном ямбе. Этим размером Пушкин начинает пользоваться в 30-е годы — в маленьких трагедиях, «Домике в Коломне» и др. После Пушкина он становится столь же обычным, как и цезурованный. К нему обращались, например, А. К. Толстой (драматическая трилогия), А. Блок («Вольные мысли»), Э. Багрицкий («Трактир»), В. Инбер («Пулковский меридиан»), В. Луговской («Середина века») и др. Этот стих менее размерен, зато не так связывает поэта, дает возможность со-

здавать большее ритмическое и интонационное разнообразие и может вместить в себя слова практически любой длины.

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

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

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

(В. Жуковский. Светлана)

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

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

(В. Курочкин. 1861 год)

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

Проказница-мартышка,  
Осел,  
Козел,

Да косолапый Мишка  
Затеяли сыграть квартет...

(И. Крылов. Квартет)

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

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

(А. Пушкин)

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

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

(«Хвала изобретателям»)

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

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

В XIX в. употреблялись чаще всего трехсложные, четырехсложные трехсложники или их комбинации:

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

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

Трехсложники длиннее четырехсложных, если не считать гекзаметра, были в XIX в. редкими. В XX в. они встречаются чаще. Вот, например, один из шестистопников О. Мандельштама:

Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма,  
За смолу кругового терпенья, за совестный деготь труда...  
Как вода в новгородских колодцах должна быть черна и сладима,  
Чтобы в ней к рождеству отразилась семью плавниками звезда.

(«Сохрани мою речь навсегда...»)

Современные поэты нередко разбивают подобные длинные стихи на две-три графические строчки (Маяковский называл их «подстрочиями»), печатая их или друг под дружкой, «столбиком», или «лесенкой». Такая разбивка изменяет интонационный строй стиха (подстрочия интонационно обособляются), но не изменяет размера. Правда, глаз не всегда может сразу выделить и охватить весь стих, но рифма четко указывает его границы, и слух быстро улавливает соразмерность не зрительных строчек, а целых стихов. Это станет ясным, если мы сравним отрывок из стихотворения Н. Заболоцкого с начальными строками написанного тем же пятистопным анапестом стихотворения Д. Кедрина:

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

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

Протирая лорнеты,  
Туристы блуждают, *глазея*  
На безруких богинь,  
На героев, поднявших *щиты*.  
Мы проходим втроем

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

(Д. Кедрин. Афродита)

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

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

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

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

Однажды русский генерал (м)  
Из гор к Тифлису проезжал... (м)  
Люблю тебя, Петра творенье, (ж)  
Люблю твой строгий, стройный вид... (м)  
По вечерам над ресторанами (д)  
Горячий воздух дик и глух... (м)

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

У—У—У—У—  
У—У—У—У—У  
У—У—У—У—У—У

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

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

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

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

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

Интересное свидетельство того, как поэты первой четверти XIX в. относились к дактилическим окончаниям стихов, имеется в «Опыте о русском стихосложении» А. Х. Востокова. Характеризуя русский силлабический стих, он пишет: «В русском языке могли бы стихи силлабические принимать и мужскую рифму, как во Французском и в Италианском, отчего бы они получили несколько поболее разнообразия; но подражатели наши, не находя того в образцах своих, в Польских

стихах, не смели сею выгодою языка своего пользоваться. Обычай и предубеждение заставляли их, напротив того, почитать мужские рифмы неблагородными и в шуточных только сочинениях для смеху иногда позволительными; словом сказать, такими, какими новейшая поэзия наша почитает *тригласные* (т. е. дактилические. — В. Х.) рифмы» (Востоков, 1817, с. 75–76).

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

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

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

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

Ужé перелетёл за океáн...  
Томительная, мёдленная нóчь...

Вопросу о влиянии расположения словоразделов на ритм стиха посвящен ряд исследований (см., напр.: Шенгели, 1923, с. 131–176; 1960, с. 162–169; Томашевский, 1959б, с. 94–137).

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

## § 12. ТРЕХСЛОЖНИКИ С ВАРИАЦИЯМИ АНАКРУЗ

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

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

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

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

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

```

...-У́-У́-У́-У́-
...-У́-У́-У́-
... У́-У́-У́-У́-
... У́-У́-У́-У́-

```

Мы не можем сказать, каким размером написано это стихотворение, ямбом или хореем; но мы твердо знаем, что написано оно двусложным размером. Наше утверждение основано на том, что между сильными местами стоит только один слабый слог (иначе говоря, сильные места приходится через один слог). Мы не можем определить, какой это из двусложных размеров — ямб или хорей, потому что нам неизвестны начала стихов.

Таким образом, внутренняя структура обоих двусложных размеров одинакова, различаются они только ритмическим зачином.

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

```

| -У-У-У-У-
У| -У-У-У-

```

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

Сказанное вполне применимо и к трехсложным размерам. Стихи, написанные дактилем («Тучки небесные, вечные странники...»), амфибрахией («Как ныне собирается вещий Олег...») и анапестом («А в обычные дни этот пышный подъезд...»), изображаются при делении на стопы так:

```

-УУ| -УУ| -УУ| -УУ
У-У| У-У| У-У| У-
УУ-| УУ-| УУ-| УУ-

```

Эти же стихи можно изобразить иначе:

```

| -УУ-УУ-УУ-УУ
У| -УУ-УУ-УУ-
УУ| -УУ-УУ-УУ-У

```

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

Из сказанного можно снова сделать вывод, что понятие стопы условно. Когда мы говорим «четырёхстопный ямб», это означает, что в стихе имеются четыре сильных места, в промежутках между ними по одному слабому слогу, а анакруза односложна. Но такое определение, хотя и более точное, слишком громоздко. Поэтому удобнее пользоваться термином «стопа», надо только помнить, что он условен. Ясно также, как велика ритмическая роль анакрузы.

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

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

Что во власти у нас, то приятнее нам;  
Хоть мы ищем другого порой,  
Но в час расставанья мы видим ясней,  
Как оно породнилось с душой.

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

```

У| -УУ-УУ-УУ-У́
У| -УУ-УУ-УУ-

```

УУ|´УУ´УУ´УУ´  
 У|´УУ´УУ´  
 УУ|´УУ´УУ´УУ´  
 УУ|´УУ´УУ´  
 У|´УУ´УУ´УУ´  
 УУ|´УУ´УУ´

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

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

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

Зачем я не птица, не ворон степной,  
 Пролетевший сейчас надо мной?  
 Зачем не могу в небесах я парить  
 И одну лишь свободу любить?  
 На запад, на запад помчался бы я,  
 Где цветут моих предков поля,  
 Где в замке пустом, на туманных горах,  
 Их забвенный покоится прах.

У|´УУ´УУ´УУ´  
 УУ|´УУ´УУ´  
 У|´УУ´УУ´УУ´  
 УУ|´УУ´УУ´  
 У|´УУ´УУ´УУ´  
 УУ|´УУ´УУ´  
 У|´УУ´УУ´УУ´  
 УУ|´УУ´УУ´

Все нечетные стихи этого стихотворения — четырехстопные с односложной анакрузой; все четные — трехстопные с двусложной анакрузой. Таким образом, первый период четверостишия ритмически тождествен второму<sup>13</sup>.

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

### § 13. ГЕКЗАМЕТР. ПЕНТАМЕТР

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

Ломоносов теоретически считал возможным сочетания хореев с дактилями и ямбов с анапестами. В таких стихах промежутки между сильными местами оказываются то в один, то в два слога. В XVIII в. были отдельные попытки писать подобными метрами, но распространения они не получили. Зато один своеобразный размер, предложенный Тредиаковским, — русский *гекзаметр* — сыграл заметную роль в русской поэзии. Тредиаковский написал им свою «Тилемахиду». Стихи были неуклюжими, над ними немало насмеялись, но нововведение Тредиаковского по заслугам оценил уже Радищев (1938, с. 352–353, гл. «Тверь»; 1941, с. 215–221). В «Опыте о русском стихосложении» этот размер пропагандировал А. Х. Востоков. Разработали его Н. Гнедич, переведший гекзаметром «Илиаду», А. Дельвиг, В. Жуковский. Среди произведений последнего, написанных этим размером, отметим перевод «Одиссеи». Поэты XIX в. пользовались гекзаметром в переводах античных авторов и в оригинальных стихотворениях на антологические темы, в идиллиях и других жанрах, к которым подходил этот мерный, неторопливый стих.

Для того чтобы понять русский гекзаметр, надо остановиться на основных свойствах гексаметра античного. Последний представлял собой шестистопный дактиль (отсюда его название, переводимое на

<sup>13</sup> В четверостишиях обычно наблюдается отличие четных стихов от нечетных по окончаниям (чаще всего рифмующимся перекрестно). В таких случаях полностью в ритмико-интонационном отношении совпадают не отдельные стихи, а пары стихов, половинки четверостиший, называемые ритмическими периодами. Подробнее об этом см. в гл. III.

русский язык словом «шестимерный») с цезурой и с двусложной конечной стопой. Трехсложная дактилическая стопа иногда заменялась в гекзаметре двусложной — спондеем. Такая замена не нарушала размера (так как дактиль —  $\cup\cup$  и спондей — — были равными по длительности четырехморными стопами), но лишала стих монотонности, придавала его звучанию разнообразие. Востоков насчитал 32 возможные ритмические вариации гекзаметра (1817, с. 13). Гекзаметр — стих эпический, им писались такие крупные произведения, как «Илиада» и «Одиссея», поэтому разнообразие ритмических вариантов необходимо этому размеру во избежание монотонии.

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

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

1 — $\cup\cup$ — $\cup$ — $\cup$ // $\cup$ — $\cup\cup$ — $\cup\cup$ — $\cup$   
 2 — $\cup\cup$ — $\cup\cup$ — $\cup$ //— $\cup$ — $\cup\cup$ — $\cup$   
 3 — $\cup\cup$ — $\cup\cup$ — $\cup$ // $\cup$ — $\cup\cup$ — $\cup\cup$ — $\cup$   
 4 — $\cup\cup$ — $\cup\cup$ — $\cup$ // $\cup$ — $\cup\cup$ — $\cup\cup$ — $\cup$   
 5 — $\cup$ — $\cup\cup$ —// $\cup\cup$ — $\cup\cup$ — $\cup\cup$ — $\cup$   
 6 — $\cup\cup$ — $\cup\cup$ —// $\cup\cup$ — $\cup\cup$ — $\cup\cup$ — $\cup$   
 7 — $\cup$ — $\cup$ —// $\cup\cup$ — $\cup\cup$ — $\cup\cup$ — $\cup$   
 8 — $\cup\cup$ — $\cup\cup$ —// $\cup\cup$ — $\cup\cup$ — $\cup\cup$ — $\cup$   
 9 — $\cup\cup$ — $\cup\cup$ — $\cup$ // $\cup$ — $\cup\cup$ — $\cup\cup$ — $\cup$

Основа этого размера — шестистопный русский дактиль, но с некоторыми нарушениями. В стихах третьем, четвертом, шестом, восьмом, девятом никаких нарушений нет. Но в первом стихе во второй стопе недостает одного безударного слога; то же в третьей и четвертой стопах второго стиха, в первой стопе пятого стиха, первой и второй стопах седьмого стиха. Такое явление называется *стяжением*; промежуток между двумя ударными слогами как бы стягивается, со-

кращаясь с двух безударных слогов до одного. Стяжения в русском гекзаметре, как и спондей в античном, появляются не во всех стихах и наблюдаются в разных стопах стихов, кроме пятой, без определенной закономерности.

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

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

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

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

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

(«Царскосельская статуя»)

Вот метрическая схема этого стихотворения:

— $\cup\cup$ — $\cup\cup$ —// $\cup\cup$ — $\cup\cup$ — $\cup\cup$ — $\cup$   
 — $\cup\cup$ — $\cup\cup$ —//— $\cup\cup$ — $\cup\cup$ —  
 — $\cup\cup$ — $\cup\cup$ —// $\cup\cup$ — $\cup\cup$ — $\cup\cup$ — $\cup$   
 — $\cup\cup$ — $\cup\cup$ —//— $\cup\cup$ — $\cup\cup$ —



По внешнему виду эта схема ничем не отличается от схемы античного элегического дистиха. Но содержание ее совсем иное: второй и четвертый стихи («пентаметры») для русского слуха не «пятимерны», а «шестистопны», потому что в них по шесть ударений. Но на цезуре мы ощущаем сильное стяжение (выпадают два безударных слога), вызывающее паузу, нарушающее плавность течения дактилей, но отнюдь не ритмичность стиха.

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

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

(«Преданность»)

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

## § 14. ДОЛЬНИКИ

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

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

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

Ритмическая схема каждой строфы такова:

˘ ˘ ˘ ˘ // ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
˘ ˘ ˘ ˘ // ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
˘ ˘ ˘ ˘ // ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

Первые три стиха написаны четырехсложным дактилем с цезурой после второго ударного слога. Во второй стопе каждого из стихов — стяжение. Так как все стяжения стоят на одном и том же месте (и притом перед паузой, на цезуре), мы не ощущаем ритмических вариаций: все три стиха ритмически тождественны. Но правильно повторяющееся стяжение создает как бы особый размер, придавая стиху яркое своеобразие.

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

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

˘ ˘ ˘ ˘ // ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
˘ ˘ ˘ ˘ // ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
˘ ˘ ˘ ˘ // ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
˘ ˘ ˘ ˘ // ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

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

Это лишний раз подтверждает, что стопа — понятие условное.

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

При переводах античных стихотворений, написанных логаядами, поэты-переводчики иногда, стремясь дать представление о размере подлинника, создают его аналогию, заменяя в метрической схеме, как

обычно, долгие слоги ударными (точнее, сильными), а краткие — безударными (слабыми). Приведем для примера отрывок из перевода оды Горация, написанной одной из λογαэдических строф, асклеиадовой (см. § 2):

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

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

- 0 - 0 0 - - 0 0 - 0 0  
- 0 - 0 0 - - 0 0 - 0 0  
- 0 - 0 0 - 0  
- 0 - 0 0 - 0 -

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

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

Смуглый отрок бродил по аллеям,  
У озерных грустил берегов,  
И столетие мы лелеем  
Еле слышный шелест шагов.  
Иглы сосен густо и колко  
Устилают низкие пни...  
Здесь лежала его треуголка  
И растрепанный том Парни.

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0  
0 0 0 0 0 0 0 0 0 0  
0 0 0 0 0 0 0 0 0 0  
0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

0 0 0 0 0 0 0 0  
0 0 0 0 0 0 0 0  
0 0 0 0 0 0 0 0  
0 0 0 0 0 0 0 0

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

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

С. П. Бобров, впервые применивший термин «паузник» (1915), разумел под паузой сокращение междуударного интервала, т. е. стяжение; но так как паузой называют обычно перерыв в речи, то термин этот двусмыслен. Поэтому теперь чаще употребляют термин «дольник». Разобранное выше стихотворение Ахматовой имеет три сильных места в каждом стихе. Назовем его поэтому трехдольником.

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

I строфа	II строфа
(2) — 2 — 2 — (1)	(2) — 1 — 2 — (1)
(2) — 2 — 2 — (0)	(2) — 1 — 2 — (0)
(2) — 2 — 1 — (1)	(2) — 2 — 2 — (1)
(2) — 1 — 2 — (0)	(2) — 2 — 1 — (0)

Общая же схема любого трехдольника примет следующий вид:

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

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

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

$$\begin{aligned} & - 2/1 - 2/1 \acute{\text{ (трехдольник)}} \\ & - 2/1 - 2/1 - 2/1 \acute{\text{ (четырёхдольник)}} \end{aligned}$$

Обратим внимание на то, что знак ударения  $\acute{\text{}}$  стоит только на последнем сильном слоге. Это значит, что в русских дольниках, как и в силлабо-тонических размерах, возможны пропуски метрических ударений, кроме последнего, константного во всех размерах.

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

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

Гаспаров насчитывает в трехдольнике пять основных ритмических форм (без их вариантов, создаваемых внеметрическими ударениями на слабых местах и пропуском ударений на сильных) (Гаспаров, 1974, с. 224):

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

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

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

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

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

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

Нетрудно рассчитать, что в четырехдольнике  $- 2/1 - 2/1 - 2/1 \acute{\text{}}$  комбинации перечисленных здесь интервалов дадут уже двенадцать форм;

здесь мы их приводить не будем, потому что принцип их образования тот же, что и в трехдольнике.

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

Простите	
меня,	
товарищ Костров,	(1) – 2 – 1 – 2 – (0)
с присущей	
душевной ширью,	(1) – 2 – 1 – (1)
что часть	
на Париж отпущенных строф	(1) – 2 – 1 – 2 – (0)
на лирику	
я	
растранжирю...	(1) – 2 – 2 – (1)
(В. Маяковский. Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви)	

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

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

1 Осень поздняя. Небо открытое,	(2) – 2 – 2 – (2)
2 И леса сквозят тишиной.	(2) – 1 – 2 – (0)
3 Прилегла на берег размытый	(2) – 1 – 2 – (1)
4 Голова русалки больной.	(2) – 1 – 2 – (0)
5 Низко ходят туманные полосы,	(2) – 2 – 2 – (2)
6 Пронизали тень камыша.	(2) – 1 – 2 – (0)
7 На зеленые длинные волосы	(2) – 2 – 2 – (2)
8 Упадают листья, шурша.	(2) – 2 – 1 – (0)
9 И опушками отдаленными	(2) – 4 – (2)
10 Месяц ходит с легким хрустом и глядит,	(2) – 3 – 3 – (0)
11 Но, запутана узлами зелеными,	(2) – 3 – 2 – (2)
12 Не дышит она и не спит.	(1) – 2 – 2 – (0)

13 Бездыханный покой очарован,	(2) – 2 – 2 – (1)
14 Несказанная боль улеглась,	(2) – 2 – 2 – (0)
15 И над миром, холодом скован,	(2) – 1 – 2 – (1)
16 Пролился звонко-синий час.	(2) – 2 – 1 – (0)

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

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

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

## § 15. АКЦЕНТНЫЙ (ЧИСТО ТОНИЧЕСКИЙ) СТИХ

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

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

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

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

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

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

У нас	
семь дней,	(1) — 0 — 0 — (0)

у нас	
часов — двенадцать.	(1) — 1 — 1 — (1)
Не прожить	
себя длинной.	(2) — 1 — 1 — (0)
Смерть	
не умеет извиняться.	(0) — 2 — 3 — (1)

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

В разобранных примерах количество ударений в каждом стихе было строго урегулировано. Но есть и неравноударные формы акцентного стиха, на которые обратил внимание В. М. Жирмунский (1975, с. 539–568). Среди них можно выделить наиболее употребительные (поэты пользуются ими и в отдельности, и в сочетании друг с другом).

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

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

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

(В. Маяковский. Война и мир)

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