**Стихосложение**

Стихосложение (иначе — версификация).

**I. Общие понятия.**

Понятие С. употребляется в двух значениях. Часто оно рассматривается как учение о принципах стихотворной организации речи и в этом смысле представляет собой не что иное, как стиховедение . В другом, более точном, смысле С. называют конкретный комплекс особенностей организации стихотворной речи, тех элементов, которые лежат в основе данной стихотворной системы в зависимости от строения данного языка, его историч. развития и т. д. Поскольку в основе стихотворной речи лежит прежде всего тот или иной ритмический принцип, постольку характеристика каждого данного С. состоит прежде всего в определении принципов его ритмической организации, в установлении тех принципов соизмеримости, которые лежат в основе данного стихотворного ритма. С этой точки зрения конкретные системы С. могут быть распределены на две основные группы: количественное (квантитативное) стихосложение и качественное (квалитативное) стихосложение.

Ритм речи сам по себе не создает стиха, точно так же как и стих не сводится к ритму. Если, с одной стороны, известная ритмичность вообще присуща речи в силу чисто физиологических причин (вдохи и выдохи, разбивающие речь на более или менее равномерные отрезки), то с другой — четкая ритмическая организация речи возникает в трудовом процессе, в рабочих песнях, фиксирующих и усиливающих ритмичность работы. С отходом от непосредственной связи с трудовым процессом ритм речи теряет свое первоначальное чисто производственное содержание и постепенно приобретает новое, взаимоотносясь с языковыми и музыкальными средствами смысловой выразительности. Стих определяется так. обр. не просто ритмической схемой, но взаимодействием ритма и интонаций: музыкальной и речевой смысловой. В дальнейшем своем развитии стих освобождается и от музыкальной интонации, от напева, сочетая ритм лишь со средствами речевой выразительности. Этот отход стиха от песенности к разговорности (в широком смысле) вызывается общими социальными условиями, приводящими к развитию индивидуального (позднее письменного) творчества, устраняющими возможность лишь устного напевного исполнения художественных произведений, и т. д.; а потому стих из песенного становится говорным, другими словами, переходит от музыкально-речевых средств передачи внутреннего содержания речи, ее эмоциональных оттенков и т. п. к средствам только речевым. Это приводит к существенным изменениям в самих структурных принципах стиха.

Квантитативная (количественная) система С. и есть система песенного стиха, основанного на музыкально-речевых интонациях, в которых ритмические единицы соизмеряются на основе количественных, долготных, музыкальных совпадающих элементов. Таково напр. античное или русское народное С., где в основе ритмической соизмеримости лежит принцип изохронности, временной однородности повторяющихся единиц ритма. В отличие от нее качественные (квалитативные) системы стихосложения, основанные на речевых интонациях, лишены принципа изохронности и вообще средств музыкальной выразительности; в основу соизмеримости их кладется прежде всего порядковая и качественная однородность ритмических единиц, в первую очередь — акцентная соизмеримость.

Две стихотворные фразы: 1) «Что же ты, лучинушка, не я-а-сно горишь» (песенный стих) и 2) «Я мало жил, я жил в плену» (говорной стих) — глубоко отличны друг от друга, ибо в первом случае то внутреннее содержание речи, та ее эмоциональная окраска, которая в живой речи придает фразе ее окончательный смысл, реализуется не только языковыми средствами, но и при помощи музыкальной интонации, напева, придающего этой фразе окончательное эмоциональное содержание, тогда как во втором случае эта задача смысловой конкретизации фразы выполняется лишь чисто речевыми средствами. Очевидно, что квантитативные, т. е. музыкально-речевые, системы С. более архаичны, чем акцентные системы С. и часто заменяются последними. Так протекает переход от античной системы С. к С. средневековья, заменявшему количественный принцип акцентным. Уже со второй половины IV в. авторы, трактующие о С. (Диомед — «Ars grammatica», позднее Беда — «De metrica arte»), противопоставляют классическим «метрам» современные «ритмы» как стихи, ритм которых основан на «гармоническом расположении слов, проверенном судом ушей, не в силу метрической точки зрения (т. е. количественной. — Л. Т.), а под углом зрения счисляемых ударений (т. е. акцентов. — Л. Т.), как это имеет место напр. в песнях простонародных поэтов».

Поскольку ритм стиха реализуется лишь в определенной словесной и интонационно-синтаксической системе, постольку рассмотренные выше два основных типа С. конкретно существуют лишь в определенном языке, получая реальное звучание и конкретный характер в зависимости от характера данного языка; отсюда практически речь может итти о русской системе С., о французской системе С. и т. д. С другой стороны, обе системы С. могут давать и те или иные ответвления; так в пределах качественной, акцентной, говорной системы С. различаются силлабическое С., силлабо-тоническое С. и тоническое С., в свою очередь дававшие такие модификации, как вольный стих, белый стих. То обстоятельство, что носителем ударения в языке является слово, так же как и то обстоятельство, что в некоторых языках слово совпадает со слогом, приводит к созданию в пределах обеих систем С. ответвлений, построенных на счете слов (восточное С., построенное на параллелизме).

Однако, поскольку определение системы С. требует установления лишь наиболее общих ее ритмообразующих особенностей, постольку здесь нет оснований детализировать анализ каждой конкретной системы С.; мы в дальнейшем ограничимся лишь рассмотрением наиболее характерных и наилучше изученных образцов систем С. как первого, так и второго типа, уделяя особое внимание системам русского стихосложения.

**II. Музыкально-речевые системы стихосложения.**

**А. Стихосложение античное.**

Античная (греко-римская) система С., возникшая в VIII—V вв. до н. э. в Греции и перенесенная в III—I вв. до н. э. в Рим, принадлежит к числу С., построенных на длительности (количестве) слога и представляет собой упорядоченное чередование долгих (—) и кратких (U) слогов. Греческое ударение, музыкальное, а не динамическое, устанавливало ритмическое различие между слогами лишь по тональности и не участвовало в организации стиха, не подчиняясь, но и не сопротивляясь стиховому движению; природа латинского ударения не выяснена, но оно во всяком случае являлось слабо централизирующим, и хотя в латинском стихе иногда наблюдается стремление частично фиксировать место ударного слога в стихе, это место не обязательно связано с «сильным стиховым временем», и ритмический рисунок латинской речи в первую очередь также определяется чередованием долгих и кратких слогов. Античная ритмо-метрическая теория, принимая за единицу времени (хронос протос, мора) время, потребное для произнесения краткого слога, определяла длительность долгого слова в две моры, допуская, однако, и слоги, содержащие более двух мор, равно как и иррациональные слоги с дробным числом мор (¾, 1½ и т. п.). Контролировать эти утверждения у нас нет возможности, и они, вероятно, являются теоретической конструкцией, вытекающей из предвзятой тенденции установить объективное равенство времени между взаимозамещающими друг друга элементами стиха (— и UU = 2 : 1 + 1; U — и — — : 1 + 2 = 1½ + + 1½ и т. п.).

Для обозначения сильного и слабого времени стиха античные теоретики пользовались терминами арсис (поднятие) и тесис (опускание); в древнейшей ритмической теории тесис означал, по аналогии с пляской, сильное время (опускание ноги), арсис — слабое; в поздней античности, когда связь терминов с пляской утерялась, они стали употребляться в обратном смысле: арсис — поднятие голоса, тесис — опускание голоса. В дальнейшем изложении мы будем условно называть сильное время «повышением» (хотя оно осуществлялось не повышением тона, а длительностью слога), а слабое — «понижением». Нормально в повышении слог долог; понижение осуществляется краткими слогами (обычно одним или двумя), но возможен и долгий слог, поскольку даже при объективном равенстве сильного и слабого времени ритмическая инерция делает повышение субъективно сильнейшим. Более своеобразен другой случай, имеющий, однако, место не во всех размерах и с большими ограничениями, — осуществление повышения с помощью двух кратких слогов; если к этому присоединяется долгий слог в понижении, результатом будет перестановка в распределении элементов, образующих ритм стиха. В этом случае стремились не допускать словораздела внутри двух кратких слогов повышения и таким образом резко связывать их в произношении, если стих не сопровождался музыкой и пляской и тактировка стиха не получала помощи извне. Вообще детали тактировки стиха от нас ускользают: широко распространенное у исследователей античного стиха представление, будто повышение отличалось не только длительностью, но и силой и некоторым привхождением динамической ударности, не опирается ни на какие античные показания и является попыткой истолковать античное квантитативное стихосложение, исходя из ритмического чувства современного европейца, воспитанного на динамическом ритме. Проблема реального звучания античного стиха не только не разрешена, но научно еще не поставлена, и изучение античного С. — в значительной мере — «бумажное» исследование метрических схем. Современная практика чтения древних стихов условна и в разных странах различна. Так современные греки и итальянцы читают античные стихи без соблюдения длительности слога и с динамическим ударением на тех слогах, где в древней речи была ударность музыкальная; эта практика восходит к поздней античности, когда в греческом и латинском языках исчезли количественные различия и древнее ударение перешло в динамическое.

Русская школьная практика, равно как немецкая и английская, прибегает к приему искусственной «скандовки»: игнорируя реальные ударения слов, она вводит динамическое ударение на всех повышениях стиха, приравнивая античные повышения и понижения к ударности и неударности тонического С.; количественные отношения при этом не соблюдаются. Все перенесения античных размеров в литературу народов современной Европы, все «переводы размером подлинника» и т. п. воспроизводят не реальный античный стих, а античный стих в той практике его чтения, какая в данной стране существует.

При таких условиях истолкование античного С., а в сложных случаях даже описание отдельных размеров, представляет чрезвычайные трудности.

Для эпохи, предшествовавшей литературной канонизации известных нам греческих размеров, надлежит предполагать тесную связь стиха с музыкой и пляской. Древнейшие размеры, повидимому, характеризовались определенным числом (2, 3, 4) повышений; понижения являлись неупорядоченной частью стиха, с которой обращались сравнительно свободно; при этом конец стиха был более упорядочен, чем начало. Напевность и пляска, выделяя сильные времена, способствовали ясности ритмического членения; стремления составить стих из отрезков равной длительности («стоп» и т. п.) не наблюдается. По мере того, как поэзия отделяется от музыки и пляски, утрата ритмической поддержки извне компенсируется более строгим упорядочением стиха. В ионической поэзии (эпос, элегия, ямб, см. «Греческая литература») нормализация стиха выражается в членении его на отрезки равной длительности и упорядочении словоразделов; в эпосе установилось и приравнение долгого слога двум кратким; эолийская лирика (Алкей, Сапфо) пошла другим путем, применяя размеры, более близкие к долитературной песне, не поддающейся разложению на равные отрезки и не знающие равенства долгого слога двум кратким — нормализация происходит здесь путем установления постоянного количества слогов в стихе («изосиллабизм») и фиксирования повышений на определенных местах стиха. Эти стиховые нововведения были использованы и в поэзии, рассчитанной на хоровое исполнение; однако хорическая лирика (Алкман, Симонид, Пиндар и др.) сопровождалась пляской и музыкой, которая специально составлялась автором текста для каждого стихотворения, часто даже для каждой строфы, и здесь господствует полная свобода ритмов. Даже строфа не всегда имеет постоянный размер, а часто лишь состоит из ряда различных элементов, напоминающих стиховые формы других жанров. Ритм являлся не столько самим стихом, сколько плясовыми движениями хора, и метрический анализ хоровой лирики принадлежит к наиболее трудным и спорным проблемам теории античного стиха. Таким образом в греческой поэзии создаются стиховые образования трех типов: 1) размеры, расчленяющиеся на отрезки равной длительности; 2) изосиллабические нерасчлененные размеры, «логаэды»; 3) музыкально-прокомпонированные размеры хоровой лирики. Наивысшим достижением этого искусства является афинская драма V в., использующая ионийские размеры и хоровую лирику.

Латинское С. является результатом пересадки греческих литературных размеров на римскую почву, начиная с середины III в. до н. э. «Римская литература»). До этого времени в Риме употреблялся т. наз. сатурнийский стих, напоминающий древнейший греческий стих неупорядоченностью своих понижений; впрочем, наши сведения о древнейшей латинской просодии настолько ограничены, что до сих пор не удалось установить самую природу этого стиха. Для этого стиха характерна диэреса, разделяющая стих на две части, стремление к равному количеству слов в стихе (обычно пять слов) и частое применение аллитерации. Перенесенные в Рим греческие размеры были восприняты в готовом виде так, как их понимала теория и практика эллинистического периода. Римляне ограничивались приспособлением греческого стиха к условиям латинской просодии, на первых порах тяготея к менее нормализованным размерам (особенно в связи с тем, что латинский язык богаче долгими слогами), а впоследствии (с I в. до н. э.) отделывая стих по эллинистическому образцу. В поздней античности в латинском языке происходят те же процессы, что и в греческом, и квантитативное С. отмирает.

Античное поэтическое произведение построено обыкновенно таким образом, что оно все целиком, или каждая отдельная его часть, состоит из ряда повторяющихся метрических целых (стихов, строф) одинаковой структуры. Одинаковость эта выражается в равной упорядоченности чередования долгих и кратких слогов внутри целого; при этом само целое может разбиваться на меньшие отрезки одинаковой структуры. Однако античные размеры, являясь нормализацией древнейшего, менее упорядоченного стиха, допускают некоторые вариации, в результате которых стихи одинаковой структуры могут несколько отличаться один от другого по чередованию слогов. Вариации эти сводятся к следующим типам: 1) равенство долгого двум кратким (по античной терминологии стяжение двух кратких в долгий или распущение долгого в два кратких); равенство это в эолических размерах не имеет места; 2) неполная нормализация понижения — безразличное употребление краткого или долгого слога («обоюдный» слог — syllaba anceps), а иногда и двух кратких там, где долгий не допускается; 3) неполная нормализация начала стиха: в эолических размерах первые два слога часто безразличны и могут принимать любую форму («эолическая баса»); 4) анакласис («перелом») — перестановка соседних элементов стиха: совместность групп —Ū и Ū—. Это — редкий случай, остаток неполной нормализации в членении стиха на элементарные отрезки. Указанные вариации (кроме «эолической басы») имеют место и внутри стиха, в его членении. Поэтому, если оставить в стороне сравнительно редкие случаи анакласиса и двух кратких, вместо одного, в понижении, приходится считаться со следующими элементами античного стиха: долгий —, краткий U, долгий, чередующийся с двумя краткими, обоюдный слог (U). Если единицей членения стиха является группа —ŪŪ, она может осуществляться в вариациях —UU и — —. Античная теория разлагала в этих случаях стих на реальные группы долгих и кратких слогов, стопы, и устанавливала замену строки другой строкой. При этом понятие стопы, созданное древнейшей ритмической теорией для обозначения стихового темпа, повышения с понижением, потеряло ритмический смысл, и стопой называлось некое сочетание долгих и кратких слогов, независимо от расположения повышения и понижения. Сочетание —UU называлось «дактилем» как в том случае, когда повышение падало на долгий слог, так и тогда, когда оно осуществлялось краткими слогами. Двусложные стопы: UU пиррихий (дибрахий); — — спондей; U— ямб; —U трохей (иногда хорей). Трехсложные стопы: UUU трибрахий (иногда хорей); — — — молосс (тримакр); U— — бакхий (иногда антибакхий или палимбакхий); — —U палимбакхий или антибакхий (иногда бакхий); —UU дактиль; UU— анапест; —U— кретик или амфимакр; U—U амфибрахий. Четырехсложные стопы: UUUU прокелевсматик (дипиррихий); — — — — диспондей; —U—U дитрохей (дихорей); U—U— диямб; —UU— хориямб; U— —U антиспаст; UU— — восходящий ионик; — —UU нисходящий ионик; —UUU пеон первый; U—UU пеон второй; UU—U пеон третий; UUU— пеон четвертый; U— — — эпитрит первый; —U— — эпитрит второй; — —U— эпитрит третий; — — —U эпитрит четвертый. Из 32 пятисложных стоп указываем: U— —U— дохмий.

«Замену» стоп античная теория объясняла, исходя из принципа «равенства» долгого двум кратким; для истолкования «обоюдного» слога (U) прибегали к понятию иррациональных стоп, где один или оба слога представляют собою нечто среднее между кратким (одна мора) и обычным долгим (две моры), — повидимому чисто теоретическая попытка провести принцип равенства искусственно выделенных стоп. Античные теоретики сами указывают, что ритмическим единством зачастую являются не «стопа», а «метр», включающий в себя ритмические вариации и иногда состоящий из двух «стоп» (диподия), причем одно повышение доминирует над другим. Сочетание двух метров образует диметр, трех — триметр, четырех — тетраметр, пяти — пентаметр, шести — гексаметр. Последний метр (клаузула) стиха часто видоизменен; опускается последнее понижение, или два последних понижения — каталектический метр.

Наиболее употребительные размеры: дактилический гексаметр, пентаметр, алкманов стих, архилохов стих, аристофанов стих, гиппонактов стих, анакреонтов стих, адониев стих, сапфический стих, алкеев стих, гликоней, ферекратей, асхлепиадов стих, а также строфы .

**Б. Русское народное стихосложение.**

Народное стихосложение — один из наименее разработанных участков русского стиховедения. Относительно самых принципов его конструкции на протяжении XIX в. высказывались самые различные, исключающие друг друга, предположения и догадки. Один из первых исследователей русского народного С. — А. Х. Востоков, отмечая в нем «независимое существование двух разных мер, т. е. пения и чтения», анализировал в нем лишь «вторую меру», т. е. явления речевого ритма, приходя к выводу, что в народном С. «считаются не стопы, не слоги, а прозодические периоды, т. е. ударения». Вместе с тем, наряду со стремлением уместить народный стих в рамках традиционных силлабо-тонических схем (Дубенский, Гильфердинг), делаются попытки отыскать в нем ритмические закономерности совершенно иного порядка. Так напр. А. А. Потебня выдвигает применительно к народному С., вместо повторяемости тех или иных фонических элементов, довольно неопределенно формулированные синтаксические соответствия (учение о «синтаксической стопе»). С. Шафранов, а за ним и В. Брюсов, отказываясь видеть конструктивные признаки народного стиха в его тонической организации, ограничиваются регистрацией различных стилистических элементов (параллелизм членов, счет «значимых» выражений и образов), размещение которых признают для народной поэзии стихообразующим. Наконец, неоднократно повторяются попытки (Вестфаль, Мельгунов, Корш) свести ритмику народного стиха к тем или иным музыкальным стандартам — древнегреческой стопе и даже западноевропейскому такту танцовального происхождения, без учета его речевого строения. Однако тактовые схемы оказываются, по заявлению музыкантов-этнографов, решительно неприменимыми к русской народной ритмике, за исключением плясовых песен, которые, в силу своих бытовых функций, являются аналогичными западным. Таким образом, оставляя в стороне музыкальную основу народного стиха, приходится частично воспользоваться старыми определениями, разработанными Востоковым, который наиболее отчетливо формулировал отличительные признаки народного стиха. Один из самых характерных его видов — былинный стих — состоит из трех «прозодических периодов», т. е. несет три главенствующих фразовых ударения, из которых первое чаще всего падает на третий слог стиха, а дальнейшие разделены слоговыми промежутками, колеблющимися от одного до трех слогов. Постоянным признаком былинного стиха является особое строение клаузулы — дактилической с факультативным полуударением на последнем слоге, которая и составляет внешнее отличие стиха былин от позднейших т. наз. «исторических песен», построенных на женских окончаниях. На тех же принципах основаны и различные формы народной лирики, которые распадаются на ряд разновидностей, различающихся по числу фразовых ударений в стихе и по типу его окончаний, среди которых, однако, совершенно неупотребительно мужское. Это касается гл. обр. т. наз. «протяжных» песен, т. к. плясовые, благодаря упорядоченности междуударных слоговых промежутков, нередко вплотную подходят к формам «литературного», силлабо-тонического стиха.

Лит-ные подражания народному С. возникают еще в XVIII в. (Сумароков, Карамзин, Херасков), но ограничиваются введением дактилического окончания в четырехстопные хореические стихи. Лишь в «Добрыне» Н. А. Львова (1796) появляется существенное нововведение — сильная дактилическая цезура с характерным полуударением на последнем слоге полустишия, превращенная позднее Кольцовым в стиховой раздел. У Кольцова же впервые широко применяется типичный для народного С. стык ударения на втором и третьем слогах («замена» первой стопы хорея ямбом), который отсутствует в песнях-романсах Нелединского-Мелецкого и Дельвига.

Высшей степени разнообразия, сближающего подражательные опыты с подлинным народным стихом, достигает Лермонтов в «Песне про купца Калашникова» и особенно Пушкин в «Сказке о попе...», стих которой явился своего рода мостом от оригинальной формы народного раешника к тоническому литературному стиху нового времени.

**III. Акцентные (речевые) системы**

**С. Акцентные системы**

С. делятся на три основные группы: силлабическое С., силлабо-тоническое С. и тоническое С. В основе всех групп лежит повторение ритмических единиц (строк), соизмеримость которых определяется однородным расположением в том или ином определенном порядке ударных и безударных слогов внутри строк, безотносительно к их количественным соотношениям, и выразительность которых зависит от интонационно-синтаксического (а не музыкального) строения стиха.

К силлабической группе относятся напр. системы С.: французская, польская, итальянская, испанская и др., и относилось С. русское и украинское в XVI—XVIII вв. К силлабо-тонической группе относятся системы С.: английская, немецкая, русская, украинская и др., относящиеся в то же время в значительной мере и к тонической группе. По существу между этими тремя группами нет принципиального различия, почему вышеприведенное традиционное деление в значительной мере является условным, поскольку во всех трех группах речь идет об акцентной основе ритма, дающей те или иные, зачастую переходящие друг в друга, вариации.

Простейшей формой акцентной системы С. является тонический стих, в котором соизмеримость строк (ритмических единиц) основана на более или менее постоянном сохранении в каждой строке определенного числа ударений при переменном числе безударных слогов как в строке в целом, так и между ударными слогами. Практически может не соблюдаться с обязательной точностью и одинаковое число ударений в каждой строке, но это не меняет основного характера ритма. Простейшим образом тонический стих может быть обозначен схемой: «×′ ×′ ×′», где «′» — знак ударения, а «×» — переменное число безударных слогов. В зависимости от числа ударений в строке и определяется ее ритм: трехударный, четырехударный и т. д. Тонический стих весьма распространен в С. древне-германских языков (древнегерманский аллитерационный стих).

Силлабический стих представляет собой по существу также тонический стих, с тем, однако, отличием, что в нем фиксировано как число слогов в строке, так и место некоторых ударений (на конце и в середине строки), в то время как остальные ударения (в начале каждого полустишия) не фиксированы и могут приходиться на различные слоги. В силу этого С. языков с ударением, фиксированным на определенном месте (на последнем слоге слова во французском стихе, на предпоследнем — в польском и т. д.), тяготеет к силлабическому стиху, фиксированные ударения на окончаниях полустиший которого совпадают с фиксированными ударениями слов этих языков. Схема силлабического стиха, следовательно, будет отличаться от схемы тонического стиха тем, что в нем построение типа «×′ ×′» в начале полустишия или стиха будет завершаться ударением уже на фиксированном слоге, напр. в александрийском стихе — на 6-м и 12-м слогах. Ограниченность комбинаций ударных и безударных слогов, предшествующих фиксированному конечному слогу, приводит к тому, что в силлабическом стихе создаются более или менее устойчивые конфигурации ударных и безударных слогов, придающие строке определенное ритмическое своеобразие (в александрийском стихе таких основных конфигураций с точки зрения соотношения ударных и безударных слогов — 36; в русском 13-сложном — в первом полустишии — 12, во 2-м — 5); чередование таких соизмеримых, но в то же время и разнообразных строк и создает ритмическую выразительность силлабического стиха.

Если в тоническом С. мы наблюдаем полную свободу в числе и расположении безударных слогов в стихотворной строке, а в силлабическом имеем дело с фиксацией числа слогов в строке при относительной свободе их расположения, то в силлабо-тоническом стихе мы встречаем как фиксированность числа слогов в строке, так и места их в строке, что придает стихотворным единицам наиболее отчетливую соизмеримость. Ударения в силлабо-тоническом стихе располагаются или через один безударный слог (двусложные размеры), или через два (трехсложные размеры). Перенося по внешнему сходству на силлабо-тонический стих терминологию античного С., двусложные размеры, в которых ударения падают на нечетные слоги, называют хореическими (приравнивая ударный слог к долгому, а безударный — к краткому, что, конечно, не имеет никаких реальных оснований и может быть принято лишь как терминологическая условность), а двусложные размеры, в которых ударения прихоходятся на четные слоги, — ямбическими. Соответственно трехсложные размеры с ударениями на 1—4—7-м и т. д. слоге называются дактилическими, с ударениями на 2—5—8-м и т. д. слоге — амфибрахическими и с ударениями на 3—6—9-м и т. д. слоге — анапестическими. В зависимости от числа ударений в строке размеры обозначаются как двух-, трех-, четырех- и т. д. стопные ямбы, дактили и т. п. Эта терминология (учитывая ее условность) прочно укоренилась в употреблении и в достаточной мере удобна.

Практически, как и вообще в тоническом стихе, зачастую не все возможные ударения наличествуют в силлабо-тонических размерах; обратно и в тоническом и в силлабическом стихах расположение ударений может принять весьма урегулированный ямбический, хореический и т. п. характер; так, во французском стихе можно найти примеры хорея:

«Honte à toi, qui la première

M’as appris la trahison,

Et d’horreur et de colère

M’as fait perdre la raison».

(А. Мюссэ, «Nuit d’octobre».)

Аналогичные примеры дает польский стих (Мицкевич, Аснык); весьма близок к силлабо-тонике итальянский десятисложник. Таким образом между этими группами акцентного стиха нет непереходимой грани и существует ряд промежуточных построений.

Отсутствием точных границ между отдельными группами акцентного стиха объясняется и то обстоятельство, что, как указывалось, в русском стихе мы имеем дело со всеми названными системами С.

IV. Основные моменты в истории русского С.

До конца XVI в. в России, как и на Украине, господствует народная песенная система С. Усложнение общественных отношений с конца XVI в., приобщение к западной культуре, развитие письменности — все это приводит к тому, что в книжной поэзии XVII в. народный стих сменяется стихом речевым, развившимся под влиянием гл. обр. польского силлабического стиха, которым и пишут С. Полоцкий, Д. Ростовский, Ф. Прокопович, А. Кантемир, ранний Тредиаковский; силлабическое С. господствует вплоть до 30-х гг. XVIII в. в России, а на Украине еще позже (до 70-х гг.).

30-е гг. XVIII в., являющиеся в русской литературе годами чрезвычайного расширения творческого диапазона, создания новых литературных образов и жанров, разработки литературного языка, приводят к поискам и более индивидуализированной и выразительной стихотворной системы. Эти поиски шли и в пределах силлабического стиха (Кантемир, Тредиаковский), и под влиянием западноевропейского тонического и тонико-силлабического стиха (Тредиаковский, Глюк и Чаус, Ломоносов), и в связи с изучением стиха народного С. (Тредиаковский), и, наконец, завершились и в практике и в теории выступлениями Тредиаковского и Ломоносова («Новый и краткий способ сложения стихов» Тредиаковского, 1735, и «Ода на взятие Хотина», 1738, Ломоносова), заложивших основы силлабо-тонического стиха, нашедшего наиболее завершенное и совершенное выражение в творчестве Пушкина.

Несмотря на доминирующее значение силлабо-тонического стиха уже в XVIII в., в сущности уже у Ломоносова, с несомненной отчетливостью у Сумарокова, позднее у Востокова, у Пушкина (сказки, «Песни западных славян»), — намечалось и развитие тонического стиха, в связи, с одной стороны, с усиливавшимся интересом к народному стиху с тонической структурой, а с другой — с попытками подражания античным сложным размерам, превращавшимся в русской интерпретации в тонические построения. Эта линия имела, однако, второстепенное значение вплоть до начала XX в., когда, опять-таки в связи с переломным характером исторического периода и соответствующими чертами литературного процесса, она явилась основой для создания качественно новых принципов выразительности стихотворной речи, наиболее полно воплощенных в творчестве Маяковского. В советской поэзии сейчас можно наметить известную тенденцию к синтезированию выразительных средств нового и старого С., отвечающему глубине и многосторонности разрабатываемых ею поэтических образов.

**V. Изучение структуры стиха в литературоведении.**

Как было показано, системы С., опираясь на такие общие языковые свойства, как ритм, ударность и безударность слогов и т. д., представляют собой весьма устойчивые «массивы», сохраняющие свою определенность, несмотря на всю напряженность и сложность литературного развития. 200-летний юбилей русских ямбов и хореев, определившихся в 30-е гг. XVIII в. и доживших до наших дней, говорит об этом, казалось бы, с достаточной убедительностью. Было бы, однако, глубоко ошибочно предполагать, что ритмическая структура стиха обладает именно ей присущей и неизменяющейся художественной самоценностью и выразительностью. Как уже говорилось, стих характеризуется не ритмом, а взаимодействием ритма и смысловых интонаций художественно организованной речи в целом, и только в этом взаимодействии он приобретает реальное звучание и конкретную выразительность, т. е. художественный смысл. С одной стороны, следует иметь в виду, что однородность в построении ритмических единиц не означает их тождественности. Ритмические единицы, варьируя — в известных пределах — в своей соизмеримости, создают меняющиеся все время и приобретающие индивидуальную, неповторимую окраску ритмические группы, в каждом данном случае представляющие собой своеобразные, не тождественные с другими построения. Здесь следует указать на некоторые основные особенности стихотворной речи, использование которых придает ритму своеобразный индивидуальный характер в пределах данной системы С. Сюда относится: 1) различное расположение словоразделов , создающих своеобразную систему пауз внутри стихотворных строк; строки: «Пора, пора — рога трубят» и «Осенний ветер, мягкий снег» звучат весьма различно, хотя ритмически как будто однородны; 2) весьма большую роль играют конечные паузы , в особенности в случае несовпадения их с обычным синтаксическим членением речи (enjambements, см.); 3) резкое своеобразие придают ритму всякого рода вариации в соотношении ударных и безударных слогов — «швед, русский, колет, рубит, режет» и «возлюбленная тишина» в основе своей строки четырехстопного ямба; «угодников святые чудеса» и «смешно? а? что? что ж не смеешься ты?» — строки пятистопного ямба, — однако разительно их различие; 4) тем более существенны в этом смысле сочетания в одной ритмической группе таких соизмеримых, но в то же время и различных строк; 5) объединение строк в ритмические группы (и тем более — в строфы), создающие то ритмическую монотонность, то ритмические контрасты и т. п., величина этих групп и характер их построения опять-таки придают ритму новые черты; 6) чередование и характер стиховых окончаний (клаузул), а тем более — рифм , точно так же значительно влияют на характер ритма; так строфы:

Я мало жил и жил в плену.

Таких две жизни за одну,

Но только полную тревог,

Я променял бы, если б мог.

И

Над морем даль плыла опаловая,

Весенний воздух полон ласки.

К моей груди цветок прикалывая,

Ты улыбнулась словно в сказке —

написаны «одним и тем же» четырехстопным ямбом, хотя чрезвычайно далеки друг от друга по своему характеру; разнообразные внутренние ресурсы стиха и приводят к тому, что в пределах одной системы С. мы будем иметь дело с постоянными новыми и своеобразными образованиями, которые, возникая на одной и той же языковой и ритмической основе, сохраняют свое индивидуальное своеобразие так же, как напр. не совпадают между собой слова при всей кажущейся ограниченности звукового состава языка. Однако сами по себе эти ритмические вариации опять-таки не имеют художественной самостоятельности и самоценности и лишены всякой конкретной выразительности, и даже больше того, — они и возникают в стихе отнюдь не в силу каких-либо специфических ритмических законов. Их создает та общая словесная и интонационно-синтаксическая структура художественной речи, во взаимодействии с которой ритм лишь и получает определенное выразительное содержание. Ритм не существует абстрактно, он возникает в результате чередования строк, состоящих из слов. Эти слова объединены в определенные фразы, строение которых, мотивированное содержанием произведения, и создает те реальные условия, те элементы, из которых строится ритм: последовательность ударных и безударных слогов, величину фраз, характер интонации, количество пауз. Речь спокойная, плавная, правильная создает основу для совершенно иного ритма, сравнительно с речью взволнованной, отрывистой и т. п. Когда у Пушкина в «Борисе Годунове» Борис, потрясенный известием о появлении самозванца, обращается к Шуйскому со словами: «Смешно? а? что? что ж не смеешься ты?», то мы не имеем здесь дела с самодовлеющей ритмической вариацией, определяющей выразительность этой строки; перед нами гораздо более сложное взаимодействие, раскрывающее «механизм» той содержательной выразительности ритма, к осмыслению которой мы должны притти в итоге последовательного анализа произведения: состояние Б. Годунова показано через крайне взволнованную речь; она реализована в ряде кратких восклицаний, вопросов и резких пауз; ряд восклицаний дает ряд тесно стоящих ударений; эти ударения максимально насыщают строку пятистопного ямба, располагаясь не только на четных, но даже и на нечетных слогах (2, 3, 4, 5, 8, 10), что придает ей чрезвычайно своеобразный характер; она в свою очередь своей необычностью выделяется среди других, что подчеркивает ее интонационно-смысловое содержание, делает ее особенно выразительной, придает ей конкретный художественный смысл. Перед нами частный случай того взаимоперехода формы и содержания, в свете которого должен быть осмыслен ритмический характер изучаемого стихотворного произведения. Только на основе тех конкретных особенностей художественной речи, которые вытекают из ее непосредственного содержания, и может возникнуть конкретная ритмическая структура, отвечающая своим своеобразием строению речи в целом, ее подчеркивающая и усиливающая. В силу этого самый анализ ритма и стихотворной структуры произведения в целом может получить смысл и значение лишь тогда, когда он производится не изолированно, а в системе целостного изучения произведения в единстве всех его элементов.

**Список литературы**

Библиография на русск. яз. дана в кн.: Штокмар М. П., Библиография работ по стихосложению, (М.), 1933

см. также дополнение за 1933—1935 в журн. «Литературный критик», 1936, №№ 8—9

см. также: по античному стихосложению: Денисов Я., Основания метрики у древних греков и римлян, М., 1888

Christ W., Metrik d. Griechen u. Römer, 2 Aufl., Lpz., 1879

Rossbach A., Westphal R., Theorie der musischen Künste der Hellenen, Bd. III, Abt. 1—2, Lpz., 1887—1899

Wilamowitz-Moellendorff U. V., Griechische Verskunst, B., 1921

Lindsay W. M., Early latin verse, Oxford, 1922

Maas P., Griechische Metrik, Lpz., 1923 (Einleitung in die Altertumswissenschaft, hrsg. v. A. Gercke u. E. Norden, 3 Aufl., Bd. 1, H. 7)

Vollmer F., Römische Metrik, Lpz., 1923 (там же, Bd. 1, H. 8)

Groot A. W., de, La prose métrique des anciens, P., 1927

Juret A. C., Principes de métrique grecque et latine, P., 1930

Crusius F., Römische Metrik, München, 1929

Schroeder O., Grundriss der griechischen Versgeschichte, Heidelberg, 1930

Rupprecht K., Griechische Metrik, 2 Aufl., München, 1933

Bornecque H., Précis de prosodie et de métrique latine, P., 1933. По английскому стихосложению: Verrier P., Essai sur les principes de la métrique anglaise, 3 vls, P., 1909

Schipper J., History of English Versification, Oxford, 1910

Omond T. S., English Metrists, L., 1921

Abercrombie L., Principles of English Prosody, p. 1, L., 1923

Saintsbury G., History of English Prosody, 3 vls, L., 1923

Smith E., The Principles of English Metre, L., 1923

Young G., An English prosody on inductive lines, Cambridge, 1928

Scripture E. W., Grundzüge der englischen Verswissenschaft, Marburg, 1929

Barkas P., A critique of modern English prosody, (1880—1930), Halle, 1934. По французскому стихосложению: Becq de Fouquières L., Traité général de versification française, P., 1879

Kastner L. E., A History of French versification, Oxford, 1903

Tobler A., Vom französischen Versbau..., 4 Aufl., Lpz., 1903

Saran F., Der Rhythmus des französischen Verses, Halle, 1904

Thieme H., Essai sur l’histoire du vers français, P., 1916

Grammont M., Le vers français, 3 ed., P., 1923

Verrier P., Le vers français, 3 vls, 1933. По немецкому стихосложению: Minor J., Neuhochdeutsche Metrik, 2 Aufl., Strassburg, 1902

Saran F., Deutsche Verslehre, München, 1907

Atkins H. G., History of German Versification, 1923. По итальянскому стихосложению: Berengo G., Trattato della vercificazione italiana, 3 vls, Venezia, 1854

Fitzhugh T., Prolegomena to the history of Italico-Romanic Rhythm, Charlottesville, 1908

Bickersteth G. L., Form, tone and rhythm in Italian poetry, Oxford, 1933. По испанскому стихосложению: Benot E., Prosodia Castellana y versificación, 3 vls, Madrid (1902)

Méndez Bejarano M., La Ciencia del Verso, Madrid, 1907. По португальскому стихосложению: Mussafia A., Sull’antica metrica portoghese, Wien, 1895

CarvalhoA. J., de e Deus J. de, Diccionario prosodico de Portugal e Brazil, Forto, 1895. По ирландскому стихосложению: O’Molloy F., De Prosodia Hibernica, Dublin, 1908. По скандинавскому стихосложению: Recke E. v. d., Principerne for den danske Verskunst, 2 Dl., Köbenhavn, 1881. По голландскому стихосложению: Kossmann F., Nederlandsch versrhythme, ’s-Gravenhage, 1922. По венгерскому стихосложению: Gabor J., A magyar ösi ritmus, Budapest, 1908. По чешскому стихосложению: Jakobson R., Základy českcho verše, Praha, 1926. По восточным языкам: Loy I., Leitfaden der Metrik der hebräischen Poesie, Halle, 1887

Westphal R., Allgemeine Metrik der indogermanischen und semitischen Völker, Berlin, 1892

Cobb W. H., A Criticism of Systems of Hebrew Metre, Oxford, 1905

Rothstein J. W., Grundzüge des hebräischen Rhythmus, Lpz., 1909

Ranking G. S. A., Elements of Arabic and Persia Prosody, Bombay, 1835

Krishnall Mohanlal Ihaveri, Outlines of Persian Prosody, Bombay, 1892

Rac T. R., Comparative Prosody of the Dravidian Languages, Madras, 1913

Weber A., Über die Metrik der Inder, B., 1863 (Indische Studien, hrsg. v. A. Weber, Bd. VIII)

Oldenberg H., Die Hymnen des Rigveda, Bd. I. Metrische u. textgeschichtliche Prolegomena, B., 1888. По русскому народному стихосложению: Востоков А., Опыт о русском стихосложении, изд. 2-е, СПБ, 1817

Сокальский П. П., Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в ее строении мелодическом и ритмическом, Харьков, 1888

Корш Ф., О русском народном стихосложении, в кн.: Сборник Отделения русского языка и словесности Акад. наук, т. LXVII, № 8, СПБ, 1901

Маслов А. Л., Былины, их происхождение, ритмический и мелодический склад, в кн.: Труды Музыкально-этнографической комиссии, состоящей при Этнографич. отделе Об-ва любителей естествознания, антропологии и этнографии, т. XI, М., 1911.