

«КИРПИЧКИ» СТИХОТВОРЧЕСТВА: РИТМ, МЕТР, РАЗМЕР

Гений – это на один процент вдохновение и на 99 – потение.

Т. Эдисон

С **чего** начинается любой творческий замысел? Чаще всего, наверное, с мысленного представления его автора о «внешности» будущего творения. Архитектор видит очертания проектируемого здания, садовник – прихотливый растительный рисунок облагораживаемого ландшафта, художник – контуры и персонажей обретающей плоть картины... А что же возникает в воображении поэта, который либо по неожиданному вдохновению, либо после долгих раздумий и мучительной переработки «словесной руды» выливает на бумагу особым образом созданный текст? Ведь он даёт жизнь стихотворному произведению, которое по образному выражению литературоведа **Тамары Сильман**, представляет собой «концерт для смысла с оркестром». Стало быть, труд поэта возможно во многом уподобить труду композитора. Не зря говорят: музыка стиха... В поэтическом произведении все слова приобретают неповторимый дополнительный смысл благодаря содержанию и форме. Не сочтите это за банальность: содержание поэзии это не просто отобранные её конкретным творцом слова. Это – и образные средства языка: тропы (метафора, сравнение, олицетворение, аллегория, эпитет, гиперболола и т.д.), экспрессивный синтаксис (анафора, эпифора, эллипсис, много-союзие и бессоюзие, множество риторических фигур), нарушение языковых норм, оправданное замыслом стихотворения... Формальная сторона поэзии – это метрика, ритмика, строфика, рифма и звукопись. Глубоко и полно понимать специфику этих средств, умело использовать их в своём творчестве, учитывать и прогнозировать эффект их воздействия на читателя – для поэта не менее важно, чем для школьника знание таблицы умножения.

И ещё. Настоящая поэзия – это органичное соединение формы и содержания. Существуют, к примеру, пять основных стихотворных размеров: хорей, ямб, дактиль, амфибрахий, анапест. Кто только не использовал их на протяжении трёх

столетий! И, тем не менее, мы всегда различим своеобразные голоса гениальных поэтов.

А. С. Пушкин:

Послушай, муз невинных
Лукавый клеветник!
В тиши полей пустынных
Природы ученик,
Поэтов грешный лик
Умножил я собою,
И я главой поник
Пред милой суетою.

В. В. Маяковский:

Я знаю –
 город будет,
я знаю –
 саду цвествь,
когда
 такие люди
в стране
 советской
 есть!

А ведь размер обоих стихотворений одинаков – трёхстопный ямб...

Русская стиховая культура – одна из самых совершенных и богатых в мировой поэзии, и основа такого богатства, конечно же, заложена в русском языке, дающем творцу стихов поистине безграничные возможности для воплощения индивидуальной картины мира, для любого оригинального выражения максимального диапазона своих чувств, порывов и переживаний. Так что есть необходимость обратиться к истории русского стихосложения.

Одним из средств словесно-образного воспроизведения действительности является **организация речи** в любом литературном произведении. И в зависимости от этой организации произведения литературы делятся на прозаические и стихотворные, т.е. мы имеем дело с двумя совершенно разными по качеству системами художественного строения живой речи.

В чём же заключается их разнокачественность? Проза разделяется на отдельные предложения; их следование друг за другом внутренне упорядочено, а

объём заложенного в них содержания совпадает с синтаксическими единицами (предложениями):

«Мне рассказали, что я очутился в Лиссе благодаря одному из тех резких заболеваний, какие наступают внезапно. Это произошло в пути. Я был снят с поезда при беспомощности и помещён в госпиталь» (А. С. Грин. «Бегущая по волнам»).

В поэзии текст разделяется на свои ритмические единицы – стихотворные строки:

По небу полуночи ангел летел
И тихую песню он пел;
И месяц, и звёзды, и тучи толпой
Внимали той песне святой.

Однако весь «фокус» в том, что стихотворные строки чаще всего не совпадают с границами предложений (отдельных синтаксических единиц), что мы и наблюдаем в приведённом выше четверостишии из «Ангела» **М. Ю. Лермонтова**.

Основу организации стихотворной речи составляет *ритм*. В древней Греции термин *rhythmos* обозначал мерность, складность и стройность в движении. Именно ритм наиболее свойственен музыке и поэзии. Ритмическая организация стихотворных произведений отличается повторяющимися элементами, придающими движению поэтических строк особую стройность и упорядоченность. А свойства ритма были подсказаны человеку самой природой: ритмичны смены времён года, восход и заход солнца, приливы и отливы...

Итак, ритм – основа речевого деления на соотносимые друг с другом строки-стихи всех поэтических произведений, которые создавались в различные века и разными народами. Но внутренняя организация этих стихов всегда была связана с фонетическими (звуковыми) особенностями конкретного национального языка, культурно-историческими и литературными традициями народа. И её главным определителем стал так называемый *метр*, т.е. стихотворный размер, определённая ритмическая упорядоченность повторов внутри стихотворных строк. Разно-

образе метрики стихов и сформировало различные системы стихосложения. К ним мы сейчас и обратимся.

На развитие русской поэзии огромное влияние оказал *народный стих*. Ныне действующие системы русского стихосложения так или иначе исходят из свойств народного стиха.

Начнём с того, что творцы произведений устного народного поэтического творчества не придерживались каких-либо строгих правил. Тем не менее, они сложили множество песен и былин, являющихся высокими образцами поэзии с точки зрения не только содержания, но и стихотворной формы.

В русском языке существуют ударные или безударные слоги. Это общеизвестно. Поэтому в основу ритмики русского народного стиха и был положен принцип соизмеримости соотносимых друг с другом стихов по количеству в них ударений. Такой принцип впоследствии получил название *тонического*.

За основу ритмического строя народного стиха бралось одинаковое количество ударных слогов (два, три или четыре). Вокруг этих узловых ударных слогов более или менее свободно по количеству и месту группировались остальные слоги. И наряду с основными ударными слогами в словах с главной смысловой нагрузкой с не меньшей силой звучали иногда слоги и в других словах. Этого требовал ритм напева:

Во поле берёзонька стояла,
Во поле кудрявая стояла.

Наконец, народный стих характеризовался повторением ряда служебных слов (союзов, предлогов), освобождением от ударений отдельных слов и частыми восклицаниями.

Все эти особенности народного стиха широко применялись великими русскими поэтами, например, в сцене смерти опричника Кирибеевича в поэме **М. Ю. Лермонтова** «Песня про купца Калашникова»:

И опричник молодой застонал слегка,
Закачался, упал замертво;
Повалился он на холодный снег,
На холодный снег, будто сосенка,
Будто сосенка, во сыром бору

Под смолистый под корень подрубленная.

Обратите внимание. Количество слогов в строках различно: в первой и шестой по 12, во второй – 9, в остальных – по 10). Различно и место ударных слогов. Но, несмотря на весьма вольное расположение ударных слогов, ритмическая организация стиха налицо и основывается она на соизмеримости количества и силы основных ударений в соотнесённых друг с другом строках (по три и четыре в каждой).

До середины XVIII века поэтические произведения в России писались на основе *силлабической системы стихосложения*. Она недостаточно учитывала особенности русского языка и богатый опыт русской устной народной поэзии.

Суть силлабической, или слоговой (*sillaba* – слог) системы стихосложения проста. В качестве принципа ритмической организации стихотворений она выдвигала равное количество слогов в строке. Этот принцип был присущ поэзии, создаваемой на языках со связанным ударением. Так, во французском языке ударение всегда падает на последний слог, в польском – на предпоследний, в чешском – на первый и т.д. Но в русском языке ударения падают на различные по месту их нахождения слоги... Стало быть, силлабическая система не могла внести в русскую поэзию гармоничной ритмики.

И всё же, создавая свои произведения в рамках силлабической системы стихосложения, русские поэты стремились упорядочить ритмику национального стиха. Такие усилия увенчались большим для своего времени успехом в произведениях выдающегося литературного деятеля первой половины XVIII века **А. Д. Кантемира** (1708–1744). Для усиления ритмической организации стихотворной строки (стиха) он ввёл её деление на два полустишия (т.н. *цезура*, ниже обозначенная знаком ||), обязательное ударение в конце первого полустишия (обычно на 6-м или 7-м слоге), разные виды рифмовки:

Наука ободрана, || в лоскутах обшита.

Изо всех почти домов || с ругательством сбита;

Знаться с нею не хотят, || бегут её дружбы,

Как, страдавши на море, || корабельной службы...

(сатира «На хулящих учение»)

Всё это знаменовало начало новых принципов стихотворчества, которые в большей мере отвечали внутренним особенностям русского языка.

Заслуга преобразования русского стиха принадлежит **В. К. Тредиаковскому** (1703–1769) и особенно **М. В. Ломоносову** (1711–1765). В сентябре 1734 года Василий Тредиаковский сочинил стихотворение «Поздравление барону Корфу», в котором тонический принцип чередования сильных (ударных) и слабых (безударных) слогов соединился с силлабической соразмерностью:

Зде сия, Достойный муж, что Ти поздравляет.
вящия и день от дня чести толь желает,
(Честь, велика не могла б коль та быть собою,
будет, дастся как Тебе, вящяя Тобою).
Есть Российска Муза, всем и млада и нова;
а по долгу Ти служить с прочими готова.
Многи тя сестры ея славят Аполлона:
уха но не отврати и от Росска звона...

Изучив строение русского народного стиха, В. К. Тредиаковский первый сделал вывод о том, что для русского стихосложения закономерен тонический принцип. Элементарной единицей стихотворного ритма он определил *стопу*, т.е. сочетание ударного слога с примыкающими к нему безударными. Её повтор и составляет размер стиха.

Несложно заметить, что в вышеприведённых стихах Тредиаковского и им подобных ритм всё же недостаточно отчётлив и гибок. Это осознали последующие русские поэты, которые произвели коренное преобразование русского стихосложения.

Начатое В. К. Тредиаковским продолжил, развил и блестяще применил в своём поэтическом творчестве русский гений-энциклопедист **Михаил Васильевич Ломоносов**. Созданная им система стихосложения получила позднее название *силлабо-тонической*, т.е. слога-ударной. Силлабо-тоническая система основана на равномерном чередовании ударных и безударных слогов. В основу силла-

бо-тоники положен принцип строения русского народного стиха, т.е. соизмеримость соотносимых стихов по количеству и расположению ударных слогов. Ритмическими единицами в силлабо-тоническом стихе являются соотносимые между собою стихотворные строки или иначе – *стихи*. Их соизмеримость друг с другом определяется повторяющимися в них сочетаниями ударных и безударных слогов. Единицы измерения этих повторяющихся сочетаний – стопы. Поэтому у Михаила Ломоносова и получились, классически ясные, современно звучащие стихи:

Науки юношей питают,
Отраду старым подают.
В счастливой жизни украшают,
В несчастный случай берегут... (1747)

А вот совсем иная ритмика, иной стихотворный размер:

Неправо о вещах те думают, Шувалов,
Которые Стекло чтут ниже Минералов,
Приманчивым лучом блистающих в глаза:
Не меньше польза в нём, не меньше в нём краса.
Нередко я для той с Парнасских гор спускаюсь;
И ныне от неё на верх их возвращаюсь,
Пою перед тобой в восторге похвалу
Не камням дорогим, ни злату, но Стеклу (1752).

Особенности русского языка не позволяют строго выдержать деление стиха на стопы. Дело в том, что слова русского языка весьма неоднородны как по количеству слогов, так и по месту ударений. Многие из слов столь многосложны, что могут вместить в себя по две стопы и тем самым требовать не одного (как это имеет место в языке на самом деле), а двух ударений в слове. С другой стороны, в живом произнесении ударения в служебных словах, а иногда и в местоимениях пропадают. Тогда ударение в стихе переносится с одного слова на другое. Кстати, перенесение ударения с данного слова на последующие называется *проклитикой*, а на предшествующее – *энклитикой*.

Проклитика преимущественно относится к предлогам, союзам и местоимениям. Она присутствует, скажем, в известнейшем стихотворении **А. С. Пушкина** «К***» (1825), посвящённом А. П. Керн (случаи проклитики выделены курсивом):

Я помню чудное мгновенье:

*Передо мной явилась ты,
Как мимолётное виденье,
Как гений чистой красоты.*

При энклитике безударное слово во фразе или словосочетании стоит позади ударного слова и как бы передаёт ему своё ударение, например: Москв^а-река, на море, за ногу и т.п. Вот случаи энклитики (выделены ударениями) у **В. В. Маяковского**:

И уже
 грозил,
 взвивая трубы за небо:
– Нами
 к золоту
 пути мостите.
Мы родим,
 пошлём,
 придёт когда-нибудь
Человек –
 борец, каратель, мститель!

Двусложные стопы, не имеющие ударных слогов, называются *пиррихиями*. Если в стопах ямба или хоря появляются сверхсхемные ударения, то возникают новые стопы, состоящие из двух ударных слогов. Они называются стопами *спондея*. В русских двусложных размерах особенно часты различные сочетания стоп ямба и хоря с пиррихиями.

Дальнейшее развитие русской поэзии было связано не только с продолжающимся и сейчас совершенствованием силлабо-тонической системы стихосложения. Отнюдь не ушла в небытие и всё более широко применяется *тоническая система стиха*, которая, как мы помним, уходит своими корнями в ритмическую организацию русского народного стихосложения. Основным поборником тонического стиха в поэзии XX века был **В. В. Маяковский**, использовавший его наряду с силлабо-тоническим.

Итак, тоническая система основывается на равном количестве ударных слогов в соотносимых друг с другом стихах (строках). Допускается возможность относительного соблюдения этого принципа: количество ударений может быть лишь приблизительно равным. В отличие от народного стиха эта система использует *рифму* в качестве необходимого ритмического элемента.

Для понимания особенностей использования В. В. Маяковским тонического стиха нужно учитывать его т.н. «лесенку» – своеобразное графическое членение его стихов на *строчечные доли*.

В то время как в силлабо-тонической системе стих совпадает со стихотворной строкой, у Маяковского он в большинстве случаев не совпадает с ней. Вот, например, четыре стиха, занимающие двенадцать строк в его «Послании пролетарским поэтам» (1926):

Я меряю
 по коммуне
 стихов сорта,
в коммуну
 душа
 потому влюблена,
что коммуна,
 по-моему,
 огромная высота,
что коммуна,
 по-моему,
 глубочайшая глубина.

В этих стихах нет равномерного чередования ударных и неударных слогов, что свойственно силлабо-тонической системе. Здесь ритм основан *на равном количестве ударений* в соотнесённых между собой рифмующихся стихах. В данном примере во всех четырёх стихах равное количество ударений – по четыре в каждом.

В приведённых стихах их членение на 12 строк выполняет, кроме того, и смысловую, и ритмическую функцию. С одной стороны, поэт всюду выделяет слово «коммуна», несущее основную смысловую нагрузку. С другой стороны, разбивка на строчечные доли даёт ему дополнительную возможность «вбить ритм»: в первых долях каждого стиха по одному ударению, во вторых – также по одному, в третьих – по два. После каждой доли стиха – пауза, которая интонационно выделяет отдельные слова. В результате заданный поэтом ритм «Послания...» усиливается.

Основных размеров русского классического стиха пять: хорей, ямб, дактиль, амфибрахий и анапест. Первые два размера двусложные (каждая стопа их состоит из двух слогов), остальные – трёхсложные.

Хорей – двусложный размер с ударением в стопе на первом слоге, а в строке в целом на первом, третьем, пятом, седьмом и т.д. Возьмём известное лермонтовское стихотворение:

Ночевала тучка золотая	(3, 5, 9)
На груди утёса-великана;	(3, 5, 9)
Утром в путь она умчалась рано,	(1, 3, 5, 7, 9)
По лазури весело играя...	(3, 5, 9)

Мы видим, что строго по схеме хорей выдержана лишь третья строка, где ударение падает на первый, третий, пятый, седьмой и девятый слоги; в остальных строках стопы хорей сочетаются со стопами пиррихия. Однако хореическая основа данного стихотворения бесспорна: все ударения падают только на нечётные слоги (здесь и далее номера ударных слогов обозначены в скобках).

Ямб – двусложный размер с ударением в стопе на втором слоге, а в строке в целом – на втором, четвёртом, шестом, восьмом, десятом и т.д. Ямбом написана элегия **А. С. Пушкина** «Вновь я посетил...» (1835):

Вот холм лесистый, на котором часто	(2, 4, 8, 10)
Я сживал недвижим – и глядел	(2, 6, 10)
На озеро, вспоминая с грустью	(2, 8, 10)
Иные берега, иные волны...	(2, 6, 8, 10)

Здесь мы также видим пропуски ударений, но всё-таки все ударения падают только на чётные слоги.

Особенно велика в двусложных размерах силлабо-тонического стиха **роль последнего ударения** в хореических и ямбических строках. Оно – всегда постоянное, а поэтому с наибольшей силой подчёркивает характер каждого из этих двусложных размеров и определяет местоположение ударных слогов в строке. Так, в четырёхстопном хорее оно падает на седьмой слог, а в четырёхстопном ямбе – на восьмой. Вот два пушкинских примера:

Хорей:

Мчатся тучи, вьются тучи;	(1, 3, 5, 7)
Невидимкою луна	(3, 7)
Освещает снег летучий;	(3, 5, 7)
Мутно небо, ночь мутна.	(1, 3, 5, 7)

Ямб:

Когда б не смутное влеченье	(4, 8)
Чего-то жаждущей души,	(2, 4, 8)
Я здесь остался б – наслажденье	(2, 4, 8)
Вкушать в неведомой тиши...	(2, 4, 8)

Дактиль – трёхсложный размер с ударением в стопе на первом слоге, а в строке в целом – на первом, четвёртом, седьмом, десятом, тринадцатом и т.д. Например, дактилем написано стихотворение **А. А. Блока** «Тяжко нам было под вьюгами...» (1904):

Ранными летними росами	(1, 4, 7)
Выйдем мы в поле гулять.	(1, 4, 7)
Будем звенящими косами	(1, 4, 7)
Сочные травы срезать!	(1, 4, 7)

Амфибрахий – трёхсложный размер с ударением в стопе на втором слоге, а в строке в целом – на втором, пятом, восьмом, одиннадцатом и т.д. Его использовал, к примеру, **Н. А. Некрасов**:

Есть женщины в русских селеньях	(2, 5, 8)
С спокойною важностью лиц,	(2, 5, 8)
С красивою силой в движеньях,	(2, 5, 8)
С походкой, со взглядом цариц.	(2, 5, 8)

Анапест – трёхсложный размер с ударением в стопе на третьем слоге, а в строке в целом – на третьем, шестом, девятом, двенадцатом и т.д. Им написан «Зимний путь» (1844) **Я. П. Полонского**:

Ночь холодная мутно глядит	(1, 3, 6, 9)
Под рогожу кибитки моей,	(3, 6, 9)
Под полозьями поле скрипит,	(3, 6, 9)

Под дугой колокольчик звенит, (3, 6, 9)

А ямщик погоняет коней. (3, 6, 9)

Итак, в двусложных размерах стиха распространены пропуски ударений слогов и образование тем самым стоп пиррихия. В трёхсложных размерах, наоборот, часто встречаются ударения, не совпадающие со схемой данного размера. Так, в первой строке стихотворения Якова Полонского имеется сверхсхемное ударение на слове «ночь», что интонационно выделяет это слово.

Однако пропуски ударений и появление в отдельных случаях сверхсхемных ударений (мы это видели в вышеприведённых примерах) не нарушают закономерности в чередовании ударных и безударных слогов в силлабо-тонической системе. Уловить эту закономерность, т.е. осмыслить основные структурные особенности того или иного стихотворения, и необходимо при определении размера.

Существовало такое мнение: различные стихотворные размеры предназначены для выражения различных переживаний. По своему характеру стихотворные размеры можно подразделить *на поднимающиеся и падающие*. К поднимающимся относили ямб и анапест: в них ударные слоги в стопе шли после безударных. К падающим размерам причисляли хорей и дактиль: в них после ударного слога сила произнесения дальнейших слогов стопы падала. Поднимающиеся размеры считались подходящими для воплощения сильных эмоциональных переживаний (бодрости, гнева, радости, восторга), а падающие, напротив, – для переживаний грустных или исполненных нежности, задумчивости, мягкости. Амфибрахий совмещал подъём и падение голоса (ударный слог в середине – в окружении двух безударных). Считалось, что он годится для передачи уравновешенных мыслей и чувств, для неторопливого, серьёзного повествования. Здесь мы подошли к особому аспекту поэзии – *семантическому* (т.е. смысловому) *ореолу стихотворения*, но эта тема требует отдельного глубокого разговора.

Наш разговор о метрике, ритмике и размерах силлабо-тонического стиха был бы неполон без характеристики его *вспомогательных ритмических элементов*. Один из них – то или иное *количество стоп в стихе*, т.е. в отдельной строке поэтического произведения. В зависимости от различного количества стоп

ритмический строй стихотворений, написанных одним и тем же размером, меняется, звучит по-разному. Сравним строки из двух пушкинских произведений, написанных ямбом:

Отсель сорвался раз обвал
И с тяжким грохотом упал...

Октябрь уж наступил, уж роща отряхает
Последние листы с нагих своих ветвей.

В первом случае перед нами четырёхстопный ямб, во втором – шестистопный. Увеличение количества стоп во втором стихотворении усиливает размеренную повествовательную интонацию.

Стремясь придать стихотворению форму непринуждённого живого рассказа, поэты создают разностопные строки в рамках одного размера. Наиболее часто это встречается в баснях. Вот отрывок из басни «Волк на псарне» (1812) **И. А. Крылова**, написанной ямбом:

Псари кричат: «Ахти, ребята, вор!» –
И вмиг ворота на запор;
В минуту псарня стала адом.
Бегут: иной с дубьём,
Иной с ружьём.
«Огня! – кричат, – огня!» – Пришли с огнём.

В первой и шестой строках здесь по пять стоп, во второй и третьей – по четыре, в четвёртой – три и в пятой – две стопы. Всё это, конечно, во взаимодействии с другими художественными средствами придаёт басне интонационное своеобразие, приближая поэтическую речь к разговорной. Разностопные стихи называются **вольными**.

Другой вспомогательный ритмический элемент стиха – **клаузула**, т.е. его окончание, начиная с последнего ударного слога в данном стихе. Клаузулы обычно состоят из одного, двух или трёх слогов.

Односложные клаузулы называются *мужскими*, двусложные – *женскими*, трёхсложные – *дактилическими*. Вот примеры:

Мужские клаузулы

Немного лет тому назад,
Там, где сливаясь, шумят,
Обнявшись, будто две сестры,
Струи Арагвы и Куры,
Был монастырь...

(М. Ю. Лермонтов. «Мцыри»)

Женские клаузулы

Не остывшая от зною,
Ночь июльская блистала...
И над тусклою землёю
Небо, полное грозою,
От зарниц всё трепетало...

(Ф. И. Тютчев. «Не остывшая от зною...»)

Дактилические клаузулы

Чуть живые, в ночь осеннюю
Мы с охоты возвращаемся,
До ночлега прошлогоднего,
Слава Богу, добираемся.

(Н. А. Некрасов. «Орина, мать солдатская»)

Более многосложные клаузулы – *гипердактилические* (четырёхсложные) встречаются очень редко.

Уж и знать, что мне по сеничкам не хаживати,
Мне мила дружка за рученьку не важивати.

(Русская народная песня)

Чаще всего клаузулы одного вида сочетаются в стихотворениях с клаузулами других видов. Эти сочетания клаузул бывают самыми различными: могут сочетаться мужские с женскими или дактилическими, женские с мужскими или дактилическими.

Вот пример сочетания женских и мужских клаузул:

Дымится поле, рассвет белеет,
В степи туманной кричат орлы,
И дико-звонок их плач голодный
Среди холодной плывущей мглы.

(И. А. Бунин. «Дымится поле, рассвет белеет...»)

Или сочетание дактилических и женских клаузул:

Под насыпью, во рву некошенном,

Лежит и смотрит, как живая,
В цветном платке, на косы брошенном,
Красивая и молодая.

(А. А. Блок. «На железной дороге»)

Стихи, написанные одним размером, и имеющие к тому же и одинаковое количество стоп, звучат по-разному, если клаузулы в них неоднородны.

Так, пушкинский «Узник» и лермонтовские «Три пальмы» написаны четырёхстопным амфибрахийем. Но в «Узнике» клаузулы всех стихов (строк) мужские, а в «Трёх пальмах» мужские клаузулы двух первых стихов сменяются женскими в двух последних. Сравним:

А. С. Пушкин

«Мы вольные птицы: пора, брат, пора!
Туда, где за тучей белеет гора,
Туда, где синеют морские края,
Туда, где гуляем лишь ветер... да я!..»

М. Ю. Лермонтов

Но только лишь сумрак на землю упал,
По корням упругим топор застучал.
И пали без жизни питомцы столетий!
Одежду их сорвали малые дети.

Своеобразие ритмического рисунка каждого стихотворения вряд ли нуждается в пояснениях.

Ритмику стихов характеризуют и *ритмические словоразделы*. О цезуре, которая делит многостопный стих (строку) на два ритмически равных друг другу полустишия (полустроки) мы уже говорили. Для окончательной ясности подтвердим это ещё одним примером – начальной строфой стихотворения **А. А. Ахматовой** «Бежецк» (1921), где цезура обозначена знаком ||:

Там белые церкви || и звонкий, светящийся лёд,
Там милого сына || цветут васильковые очи.
Над городом древним || алмазные русские ночи
И серп поднебесный || желтее, чем липовый мёд.

Однако в любых стихотворениях обязательны т.н. *междустрочные ритмические словоразделы*. Они обязательны потому, что интонационное отделение одной строки от другой является общим законом стихового ритма. При этом ритмические словоразделы могут совпадать, но могут и не совпадать с синтаксиче-

скими словоразделами (законченными предложениями). Совпадения наиболее часто встречаются в тех лирических стихотворениях, где каждая строка представляет более или менее законченное поэтическое выражение конкретного переживания. Яркий образец – «Последняя борьба» (1838) **А. В. Кольцова**:

Надо мною буря выла,
Гром на небе грохотал,
Слабый ум судьба страшила,
Холод в душу проникал.

Но не пал я от страданья,
Гордо выдержал удар,
Сохранил в душе желанья,
В теле – силу, в сердце – жар!

В первом и втором стихах (строках) заключены отдельные описания проявлений природной стихии (завывание ветра, гром), в остальных – разные грани переживаний лирического героя; при этом восьмой стих содержит два переживания, но они крепко спаяны друг с другом и по смыслу, и интонационно.

В эпических и драматических стихотворных произведениях несовпадение ритмических словоразделов с синтаксическими – обычное явление. Цель здесь одна – необходимость передать живую речь персонажей. Так, в трагедии **А. С. Пушкина** «Борис Годунов» её герой, услышав от Шуйского весть о появлении Самозванца, восклицает:

Послушай, князь: взять меры сей же час,
Чтоб от Литвы Россия оградилась
Заставами; чтоб ни одна душа
Не перешла за эту грань, чтоб заяц
Не прибежал из Польши к нам, чтоб ворон
Не прилетел из Кракова. Ступай!

Несовпадение в данном случае ритмических разделов с синтаксическими создаёт т.н. *перенос* (enjambement), при котором междустроочная граница проходит внутри предложения. Большое предложение в таком случае состоит из нескольких единиц речи (словосочетаний), которые образуют единое смысловое целое. Такая единица речи называется *синтагма*.

Разобьём на синтагмы процитированный фрагмент из трагедии «Борис Годунов». В его первом стихе (строке) – две синтагмы «Послушай, князь» и «Взять

меры сей же час». Весь второй стих и первое слово третьего «*Чтоб от Литвы Россия оградилась заставами*» составляют вторую синтагму. Четыре слова третьего стиха и пять слов четвёртого стиха «*Чтоб ни одна душа не перешла за эту грань*» составляют третью синтагму. Два слова четвёртого стиха и шесть слов пятого стиха «*Чтоб заяц не прибежал из Польши к нам*» образуют четвёртую синтагму. Два слова пятого стиха и четыре слова шестого стиха «*Чтоб ворон не прилетел из Кракова*» образуют пятую синтагму. Последнее слово шестой строки «*Ступай!*» является отдельным предложением.

Что же мы наблюдаем? В этом отрывке всего два предложения (две синтаксические единицы), но шесть стихов (стихотворных строк), границы которых не совпадают. А в первой строфе стихотворения А. В. Кольцова «*Последняя борьба*» – четыре предложения. Каждое из них – отдельная синтагма, которая по смыслу и интонационно сочетается с тремя остальными.

Перенос, который использовал А. С. Пушкин в трагедии «*Борис Годунов*», нужен для создания ощущения взволнованной речи, для изображения ситуации, полной глубокого драматизма. Интонация, с которой Борис произносит эти слова, воплощает его страх, гнев и вместе с тем решимость бороться за престол.

Такие переносы встречаются и в лирике. Их цель – всё та же: с помощью ритма и интонации отобразить индивидуальные волнения и переживания автора и/или лирического героя. Так, у Анны Ахматовой:

Бессмертник сух и розов. Облака
На свежем небе вылеплены грубо.
Единственного в этом парке дуба
Листва ещё бесцветна и тонка.

Использованная литература:

- Абрамович Г. Л. Введение в литературоведение. – М., 1979.
Квятковский А. П. Поэтический словарь. – М., 1966.
Федотов О. И. Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха: В 2-х кн. Кн. 1 Метрика и ритмика. – М., 2002.