

А. КВЯТКОВСКИЙ

Литературный
СЛОВАРЬ

10

А. КВЯТКОВСКИЙ

ПОЭТИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ



ИЗДАТЕЛЬСТВО

«СОВЕТСКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ»

МОСКВА-1966

1953
1953

Научный редактор
И. РОДНЯНСКАЯ

7-2-2
28-111-8-06

/



О Т А В Т О Р А

Создание всякого словаря — дело крайне трудоемкое и медленное. Здесь даже черепашьи шаги кажутся торопливыми. Работа над «Поэтическим словарем» была сугубо прозаичной, она требовала терпеливого внимания и постоянного самоконтроля.

«Поэтический словарь» разработан на базе моего небольшого «Словаря поэтических терминов», изданного в 1940 г. «Поэтический словарь» — не второе издание первого словаря, а заново написанная книга; лишь незначительная часть (преимущественно мелкие статьи) представляет собой переработку прежнего. В «Словаре поэтических терминов» было 8,5 авторских листов, он охватывал 543 термина. Объем «Поэтического словаря» в три с лишним раза больше, в нем содержится около 670 терминов (включая ссылочные); исключено около 30 прежних терминов и добавлено около 150.

Перемена названия книги диктуется необходимостью более точно определить содержание труда: ведь речь идет не о терминологии, а о ф а к т а х п о э з и и. Такими же соображениями руководствовались и авторы других словарей, посвященных иным областям знания, например «Музыкальный словарь» (а не «Словарь музыкальных терминов»), «Юридический словарь», «Философский словарь» и т. п.

Эта книга посвящена основному разделу теории литературы — поэтике, которая изучает выразительные средства, жанры и формы поэзии и прозы. В «Поэтическом словаре» помещены статьи и материалы, относящиеся главным образом к теории поэзии.

Еще сравнительно недавно наша поэтика переживала период застоя. Находились литературоведы, которые даже отказывали ей в праве на существование, полагая, что самый термин «поэтика» вышел из употребления. Об этой тенденции третировать поэтику как научную дисциплину писал акад. В. В. Виноградов: «Возникает замысел растворить поэтику в общей концепции теории литературы. Формы воплощения этого замысла разнообразны (ср., например,

руководства для высшей школы по теории литературы — проф. Л. И. Тимофеева, проф. Г. Н. Поспелова, В. И. Сорокина, Г. Л. Абрамовича, Л. В. Щепиловой и др., а также относящиеся сюда статьи, брошюры, сборники»*. Но изгнать из употребления поэзию никто не решается. А где поэзия — там и поэтика. Поэтическое искусство не стоит на месте, оно развивается, обогащаясь новыми средствами образности, ритма и композиции. В соответствии с этим пополняется и развивается поэтика как теория поэтического искусства. В последнее десятилетие среди литературоведов наметился иной, творческий подход к поэтике, появилось немало интересных исследований.

Автор далек от мысли представить «Поэтический словарь» как сводный труд, исчерпывающий все проблемы поэтики. Работа над «Словарем» показала, как много важнейших вопросов поэтики не разработано, как много зыбкого и неточного заключено не только в раскрытии некоторых терминов, но, главное, — в понимании определенных литературных фактов.

Назначение «Поэтического словаря» состоит в том, чтобы служить справочником для всех, кто интересуется искусством поэзии, — будь то литературовед или преподаватель литературы, писатель или студент-словесник, известный поэт или начинающий стихотворец.

Словарная форма изложения основ поэтики имеет свои преимущества, главное из которых заключается в обзорности теоретического материала и в быстроте нахождения ответа на нужный вопрос. Недостатки же такой формы вытекают из алфавитной структуры «Словаря»: в нем разъединены однородные или близкие явления.

В «Поэтическом словаре» отведено большое место проблемам стихосложения, которое является одним из важнейших разделов поэтики. Среди русских стиховедов нет единой точки зрения на теорию стиха, нет единого понимания стихотворных форм и ритмических структур. Это объясняется тем, что условно-каноническая теория стиха, унаследованная со времен Тредиаковского — Ломоносова, безнадежно устарела: она была основана на примитивных представлениях о строении стиха, какие сложились в 18 в., когда практика версификации в России лишь начиналась (не считая стихосложения силлабистов, не понятого и не разъясненного до сих пор). При написании статей по отдельным вопросам стихосложения автор «Словаря», разработавший систему тактометрической ритмологии стиха, которая отличается от традиционной теории, применяет такой

* В. В. Виноградов, Поэтика и ее отношение к литературе и теории литературы, «Вопросы языкознания», 1962, № 5, стр. 13.

метод решения спорных проблем стиховедения: сначала излагается более или менее общепринятое мнение, а затем дается авторское ритмологическое толкование определенных стиховых структур.

При объяснении какого-либо сложного явления поэтики важная роль принадлежит примерам, иллюстрирующим определенное понимание термина. Раскрытие термина на живых поэтических примерах, выбранных из великого множества строф и строк разных авторов,— это самая трудная из всех стадий работы над «Словарем». Ошибочно думать, что поэтические образцы — послушные иллюстрации к разъясняемым терминам; это активные, подчас строптивные существа, не желающие подлаживаться под терминологическую номенклатуру. Сличение ряда однородных образцов понуждает пересмотреть истолкование того или иного термина и порой приводит к мысли о необходимости ввести новый термин. Прелесть теоретической поэтики заключается в естественном следовании за фактами живой поэзии. Часто образцы даются в большом количестве, качественно разнообразном: тогда определенные явления поэтики поворачиваются перед читателем разными сторонами. Не отсылать читателя к первоисточникам, а дать образцы в самом тексте статей — таково было намерение автора.

Книга посвящена главным образом теории русской поэзии в целом; впервые отведено большое место русской народной поэзии и формам народного стиха, в структурах которого заложены основы дальнейшего развития отечественной просодии. В «Словаре» дается достаточная информация по античной поэтике, жанрам и формам западноевропейской поэзии, частично — по восточным литературам и советским национальным литературам.

Автор выражает благодарность В. Е. Холшевникову за советы и помощь при подготовке рукописи «Поэтического словаря» к печати.

А. Квятковский.

УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ

- | — вертикальная черточка, отмечает границы между кратами (элементными группами стиха); ставится перед первой акцентной долей краты.
- || — знак пезуры в стихе, а в двухакцентных кратах (пятидольник и шестидольник) — граница между кратами.
- ∪ — свободная доля, без акцента, равна по длительности краткому слогу.
- ∩ — доля с акцентом, начинает собой элементную метрическую группу.
- ⏞ — долгий двудольный слог без ударения.
- ⏟ — долгий двудольный слог с ударением.
- | ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ | — полудольные слоги среди однодольных.
- Λ — однодольная пауза.
- ΛΛ — двудольная пауза.
- ΛΛΛ — трехдольная пауза.
- Λ
| — пауза на опорной доле.
- { — фигурная скобка, объединяющая собой два или три стиха в один тактометрический период.

Курсивом выделяются ссылочные термины, а в стихотворных примерах отрезки текста, иллюстрирующие явления ритмики и фоники.

Р а з р я д к о й выделяются примеры лексической выразительности.

Читателям, интересующимся вопросами ритмологии стиха, рекомендуется предварительно ознакомиться со статьями: *Ритмология, Ритм, Тактометрический период, Крата, Стопа, Анакруста, Пауза в стихе, Стих, Контрольный ряд, Модификации ритмические, Инверсия ритмическая.*

А

АББРЕВИАТУРА (от лат. ab — от и brevis — короткий) — укорочение, сокращение; слово, составленное из начальных частей определенных слов или из первых букв этих слов. Введение в лексику А. определяется целями практической экономики. В. И. Ленин предлагал осторожно относиться к введению новых А. Часть советских А., вошедших в язык, построена на сочетании первых слогов ряда слов, напр. комсомол (*Коммунистический союз молодежи*), колхоз (*коллективное хозяйство*); применяется также сокращение только первого слова при сохранении последующего — партбилет, райсовет, литфонд, сокращение двух первых слов — райпромтрест, или употребление производного слова от А. К А. относятся также сокращения, как «и т. д.», «и т. п.», «и пр.», «и др.». Аббревиатурные слова нередко встречаются и в советской поэзии:

Явившись
в Ц е К а К а
идущих
светлых лет,
над бандой
поэтических
рвачей и выкип
я подыму,
как большевистский п а р т б и л е т,
все сто томов
моих
партийных книжечек.

(В. Маяковский)

И тут же в содружестве верном и добром
С диктантами школьными вместе лежат
Стихи Маяковского, книжница М О П Р а
И твой незабвенный билет О х м а т м л а д.

(Я. Смеликов)

АВТОЛОГИЯ (от греч. αὐτός — сам и λόγος — слово; букв. — «самословие») — употребление в поэтическом произведении слов и выражений в их прямом, непосредственном значении. Художественная автология противостоит металогической, или фигуральной, речи своей реалистической точностью. Таков, напр., реализм пушкинской А. в некоторых главах «Евгения Онегина», в стихотворении «Вновь я посетил» и в «Графе Нулине»:

Наталья Павловна сначала
Его внимательно читала,
Но скоро как-то развлеклась
Перед окном возникшей дракой
Козла с дворового собакой
И ею тихо заглялась.
Кругом мальчишки хохотали;
Меж тем печально под окном
Индийки с криком выступали
Во след за мокрым петухом;
Три утки полоскались в луже;
Шла баба через грязный двор
Белье повесить на забор;
Погода становилась хуже:
Казалось, снег идти хотел...

(«Граф Нулин»)

Почти полное отсутствие метафор, ясный рисунок описываемого и простота выражений сообщают этим стихам исключительную реалистическую прозрачность. Автологичны многие поэтические произведения Лермонтова, в частности поэма «Тамбовская казначейша», «Валерик». Поразительно по трагизму и лирическому напряжению «Завещание» Лермонтова, выдержанное в ясном автологическом стиле; вот первая строфа:

Наедине с тобою, брат,
Хотел бы я побыть:
На свете мало, говорят,
Мне остается жить!
Поедешь скоро ты домой:
Смотри ж... Да что? моей судьбой,
Сказать по правде, очень
Никто не озабочен...

Мастерски пользовался автологическим стилем Н. Некрасов, хотя его А. в отдельных случаях прозаична. Традиция автологического стиля в России, как реалистической точности выражения, восходит к народному творчеству. Некоторые русские поэты избегали автологии (Фет, отчасти Тютчев, русские символисты, футуристы, имажинисты). Однако А. Блок, поэт тонкой метафоры (в широком ее значении), дал ряд стихотворений в стиле автологического реализма. Классическим образцом может служить начало его стихотворения «В северном море» из цикла «Вольные мысли»; первый абзац стихотворения выдержан в строго автологическом стиле, а следующий за ним, по контрасту, — в металогическом духе:

Что сделали из берега морского
Гуляющие модницы и франты?
Наставили столов, дымят, жуют,
Пьют лимонад. Потом бредут по пляжу,
Угрюмо хохоча и заражая
Соленый воздух сплетнями. Потом
Погонщики вывозят их в кибитках,
Кокетливо закрытых парусиной,
На мелководье. Там, переменяя

Забавные тальеры и мундиры
 На легкие купальные костюмы,
 И дряблость мускулов и груди обнажив,
 Они, визжа, влезают в воду. Шарят
 Неловкими ногами дно. Кричат,
 Стараясь показать, что веселятся.

А там — закат из неба сотворил
 Глубокий многоцветный кубок. Руки
 Одна заря закинула к другой,
 И сестры двух небес прядут один —
 То розовый, то голубой туман.
 И в море утопающая гуча
 В предсмертном гневном мечет из очей
 То красные, то синие огни.

В советской поэзии А. наиболее четко обозначилась в произведениях Д. Бедного, В. Маяковского, А. Твардовского, К. Симонова (политические стихи) и др. Имея в виду автологический стиль, В. Маяковский писал: «Ищем речи точной и нагой».

Стихотворение К. Симонова «Памяти Бориса Горбатова» целиком написано в автологическом стиле. Вот его начало:

Умер друг у меня — вот такая беда...
 Как мне быть, не могу и ума приложить.
 Я не думал, не верил, не ждал никогда,
 Что без этого друга придется мне жить.
 Был в отъезде, когда схоронили его.
 В день прощанья у гроба не смог постоять.
 А теперь вот приеду — и нет ничего;
 Нет его. Нет совсем. Нет. Нигде не видать.
 На квартиру пойду к нему — там его нет.
 Есть та улица, дом, есть подъезд тот и дверь.
 Есть дощечка, где имя его — и теперь.
 Есть на вешалке палка его и пальто,
 Есть налево за дверью его кабинет...
 Все тут есть. Только все это вовсе не то,
 Потому что он был, а теперь его нет!

Автологический стиль следует отличать от прозаической речи, обладающей внешними признаками стиха (размер, рифма), которые не могут сделать ее поэзией. Например, лишены поэтичности рекламные стихи или стихи, преследующие чисто практические и учебные цели, вроде произведения Иринарха Завалишина, который в 1792 г. издал в Петербурге «Сокращенное землеописание Российского государства, сочиненное в стихах для пользы юношества»; оно начинается так:

Пространная из всех Российская страна,
 Морями многими кругом ограждена.
 Знатнейший океан меж протчих полуночной,
 За оным следует известный всем восточной,
 Сибирские брега собой он заключил,
 От коих имяна различны получил.
 Каспийско, Черное, Азовское, Балтийско,

Меж сим и Северным соседом племл фишко,
Которо, королю Вандалов покорясь,
Призвало над собой верховну Шведску власть.

Попытки механического переложения элементарной прозы в стихи наблюдались в русской литературе неоднократно; к ним относятся, например, некоторые стихотворные, без рифмы, сказки В. Жуковского:

Недавно мне случилось найти
Предание о древнем Александре
В талмуде. Я хочу преданье это
Здесь рассказать так точно, как оно
Рассказано в еврейской древней книге. {
Через песчаную пустыню шел
С своею ратью Александр; в страну,
Лезавшую за рубежом пустыни,
Он нес войну. И вдруг пришел к реке
Широкой он...

(«Две повести»)

Подобные стихи дали повод к саркастическому замечанию Пушкина: «Что если это проза, да и дурная». Суровый приговор Пушкина вызван не автологичностью этих стихов Жуковского, а именно их сугубо прозаическим стилем.

АВТОРСКАЯ ГЛУХОТА — условный термин, предложенный М. Горьким: явные стилистические и смысловые ошибки в художественном произведении, не замеченные автором. Причины этих ошибок объясняются по-разному: в одних случаях А. г. является результатом небрежности или неряшливости писателя, в других случаях — возникает произвольно, когда увлечение главной задачей вытесняет из поля внимания отдельные детали. Явления А. г. свойственны не только рядовым писателям, но и большим мастерам. Подобные ошибки у классиков русский критик и пародист начала 20 в. А. А. Измайлов назвал «пятнамп на солнце». Вот несколько примеров А. г.

у А. Пушкина:

Вот испанка молодая
О перлася на балкон (вместо на перила балкона);

у М. Лермонтова:

И Терек прыган, как львица
С косматой гривой на хребте...

(грива растет только у льва и не на хребте, а на шее);

у А. Плещеева:

Дам тебе (ласточке) я зерен,
А ты песню спой.

(ласточка питается насекомыми, а не зернами);

у А. Фета:

О первый ландыш! Из-под снега
Ты просишь солнечных лучей.

(из-под снега вырастает подснежник, а не ландыш, который появляется уже в разгар весны);

у В. Маяковского в прологе к поэме «Во весь голос»:

Поэмы замерли,
к жерлу прижав жерло
нацеленных зияющих заглавий.

(поэт хочет сказать «к стволу прижав ствол»; это настолько ясно, что читатель может сразу не заметить ошибки. Однако, очевидно, пушки-поэмы, прижатые жерло к жерлу, стали бы стрелять друг в друга);

у Э. Багрицкого в «Думе про Опанаса»:

На руке с нагайкой крепкой —
Жеребьяче мыло;
Револьвер висит на цепке
От паникадила (вместо от кадила);

у И. Уткина:

Не твоим ли пышным бюстом
Перекопмы защищали?

(советские войска в гражданскую войну не «защищали», а штурмовали Перекоп).

К случаю А. г. можно отнести явления *сдвига*.

Ср.: *Амфиболия*, *Анаколуф*, *Солецизм*.

АГИТКА (от лат. *agitatio* — побуждение) — литературное произведение, написанное на злободневную общественно-политическую тему, в котором все изобразительные средства направлены к одной цели — максимальному агитационному воздействию на читателя (слушателя).

В 20-х годах 19 в. А. Бестужев-Марлинский вместе с К. Рылевым написал агитационные песни «Царь наш немец прусский», «Ах, где те острова», «Ах, тошно мне на чужой стороне», «Ты скажи, говори». Популярными агитационными песнями в 50—60-х годах создали поэты революционно-демократического лагеря. В советскую эпоху искусство А. получило большое развитие. Мастером большевистской А. был Д. Бедный. В годы гражданской войны агитационное воздействие его стихов на бойцов Красной Армии было исключительно сильным. Большую агитационную работу во время гражданской войны вел В. Маяковский («Окна РОСТА»). С его первой А., двустипи-ем —

Ешь ананасы, рябчиков жуй,—
День твой последний приходит, буржуй,—

отряды Красной гвардии в октябрьские дни шли на штурм Зимнего дворца. Позднее, в частности во время сотрудничества в газете «Комсомольская правда», Маяковский писал острозлободневные, политические А.

В годы Великой Отечественной войны многие советские поэты писали А. в центральных и фронтовых газетах. По образцу «Окна РОСТА» коллектив советских художников и поэтов во время войны с немецкими фашистами систематически выпускал в Москве «Окна ТАСС», в которых помещались агитки В. Лебедева-Кумача, А. Суркова, Д. Бедного, А. Безыменского, С. Кирсанова, Н. Асеева, С. Маршака, А. Твардовского, Н. Адуева и других советских поэтов.

Вот примеры А. — подписи С. Маршака к плакатам «Окон ТАСС»:

Днем барон сказал крестьянам
— Шалку с головы долой!
Ночью отдал партизанам
Каску вместе с головой.

(«Партизанский поклон»)

Электролампочки-воровки,
Растратчицы-электроплитки,
Крадут патроны у винтовки,
Крадут снаряды у венитки.

Берегите электричество,
Чтобы каждый киловатт
Увеличивал количество
Пушек, танков и гранат.

(«Восемь строк про электроток»)

АГОГІ́ (греч. ἀγωγή — ведение, движение, темп) — термин древнегреческой поэтики, означающий темп; в античном театре каждое стихотворное произведение, преимущественно хоровое, исполнялось в определенном темпе.

АДОНИЧЕСКИЙ СТИХ (греч. Ἄδωνιος) — античный дактилический усеченный *диметр*, названный так в честь бога Адониса (Ἄδωνις). А. с. являлся заключительной строкой в строфе, он встречается в *сапфической строфе*. Его метрическая схема $\text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$.

АЙРЭНЫ — монострофа в армянской поэзии, лирическое стихотворение из четырех строк разнообразного содержания. Один из лучших авторов этих миниатюр — ашуг 16 в. Наапет Кучак, чьи А. и теперь считаются образцовыми. Народ присвоил ему звание варпета — мастера, достигшего высокой степени совершенства. Вот образцы его А. в переводе В. Звягинцевой:

Душа моя ушла из тела, и горько плакал я
— Душа, куда ты улетела, в тебе вся жизнь моя.
— Я думала, что ты умнее, безумна речь твоя,
Когда разрушен дом, хозяин уходит из жилья.

Вышла из-за гор луна с голубой звездой вместе,
Обнял я мою любовь — грусть ушла с бедою вместе.
Бог сказал: — Люби ее, говорю тебе по чести!
Я не создавал ведь двух — равных красотой вместе.

АЙТЫС (казах.) — публичное поэтическое состязание народных певцов — импровизаторов (акынов) в Казахстане, популярное и в настоящее время. Песенное исполнение поэтических импровизаций на заданную тему происходит под аккомпанемент домбры или кобзы. По условиям А. каждый из участников поэтического состязания должен сымпровизировать песню в 24 четырехстишие строфы, причем первые шесть строф отводятся восхвалению руководителя праздника, три — восхвалению двух соседей импровизатора, шесть — восхвалению вещей и скота, три строфы — юморстические и пять восхваляют возлюбленную. Заключительная, 24-я строфа должна быть построена по типу *анациклического стиха*. Такие сложные А. требуют от исполнителей мастерства и знания национальных форм своего искусства. Акын, участвующий в состязании народных певцов, называется а й т ы г.

АЙТЫСУ (казах.) — стихотворение диалогической формы в казахской поэзии, оно строится по принципу *амебейной композиции*.

АКАТАЛЕКТИКА (греч. *ἀ* — частица отрицания) — см. *Каталектика*.

АКРОМОНОГРАММА (от греч. *ἄκρος* — верхний, крайний, *μόνος* — один и *ῥίθμις* — запись) — лексико-композиционный прием, заключающийся в повторении конца стиха в начале следующего стиха. Это явление повторов встречается в поэзии всех времен и народов. В русской поэзии различаются три вида А.: 1) с л о г о в а я А., когда последние слоги стиха или группа звуков повторяются на стыке двух смежных строк:

Но когда коварны *очи*
Очаруют вдруг тебя.
(А. Пушкин)

Сладки мне родные *звучи*
Звонкой песни удалой.
(Он же)

Ее невольно обнял гайный *страх*,
Страхнув с себя росу, она пустилась...
(М. Лермонтов)

Я помню, вся в цветах, исполнена *печали*,
К *плечу* слегка твоя склонилась голова.
(А. Фет)

У матросов, несмотря на *пору*
И порывы ветра с пустыря,
На дворе казармы — шум и споры
Этой темной ночью ноября.
(Б. Пастернак)

2) Л е к с и ч е с к а я А., когда слово или ряд слов, стоящих в конце строки, повторяясь, начинают следующую строку. Эта форма А. очень популярна в народной поэзии:

Уж ты, степь, моя степь, степь Моздоцкая!
Широко ли ты, далеко ты, степь, протянулася!
Протянулася ты, степь, вплоть до Царицына!
Уж и чем же ты, степь, ты изукрашена?
Изукрашена ты, степь, лесами, болотами,
Да еще же ты, степь, большою дорогою...

Калинку с малиною вода подняла:
На ту пору матушка меня родила,
Не собравшись с разумом, замуж отдала,
Замуж отдала за неровнюшку,
За неровнюшку, в чужую сторону,
Во чужую сторонушку, во лихую семью.

Не менее популярна лексическая А. в стихах русских поэтов:

Сидел я под кленом и думал,
И думал о прежних годах.
(А. К. Толстой)

Скользят стрижи в лазури неба чистой,
В лазури неба чистой горят закат,—
В вечерний час как нежен луч росистый!
Как нежен луч росистый, и пруд, и сад!
(К. Бальмонт)

О, весна, без конца и без краю —
 Без конца и без краю мечта!

(А. Блок)

И так начинается песня о ветре,
 О ветре, обутом в солдатские гетры,
 О гетрах, идущих дорогой войны,
 О войнах, которым стихи не нужны.

(В. Луговской)

Одна была доля — бесплодное поле,
 Бесплодное поле да тощая рожь.

(М. Исаковский)

3) Р и ф м е н н а я А., встречается в поэзии редко; она заключается в смежной рифмовке слов, находящихся на стыке двух строк:

Реет тень голубая, *объята*
 Ароматом песношенных *трав*;
 Но упов на зеленую *земля*,
 Я *объемлю* глазами *простор*.
 Звездный хор мне поет...

(В. Брюсов)

Эти лексико-композиционные приемы носят также название *а н а д и п л о с п с*; в советской поэтике они иногда называются: *стык* (термин О. Брика) или *подхват* (термин Г. Шенгеля).

АКРОСТИХ (греч. *ἄκρος* — верхний, крайний и *στίχος* — стих) — стихотворение, начальные буквы которого составляют имя, слово или (реже) фразу. А. рассчитан на зрительное восприятие, на слух он неощутим. Происхождение А. весьма древнее, начало его появления в европейской поэзии установить трудно. В средневековой литературе А. встречается как изощренная форма поэзии.

Начало писания А. в русской поэзии относится к 17 в. Изучая рукописные песенники 17—18 вв., исследователи установили, что составление А. было особенно распространено среди поэтов-монахов, сторонников патриарха Никона. Выдающимся мастером сложных А. был перомонах-никоновец Герман, умерший в 1682 г.; в каждом А. он зашифровал свое имя. В «Букваре» поэта-виршевика Карпона Истомина, изданном в 1694 г., напечатан А., посвященный царевичу Алексею. Поэт Ю. Нелединский-Мелецкий (1752—1828) написал следующую «Загадку акростическую»:

Довольно именем известна я своим;
 Равно клянется плут и непорочный им,
 Утехой в бедствиях всего бываю боле,
 Жизнь сладостней при мне и в самой лучшей доле.
 Блаженству чистых душ могу служить одна,
 А меж злодеями — не быть я создана.

В дальнейшем А. в русской поэзии появлялся редко. В 19 в. известен А. у Л. Мея. В 20 в. А. встречается чаще. В нижеприведенном А.-совете начальные буквы строк составили имя и фамилию адресата, которому посвящены стихи:

Немеют волн причудливые гребни
 И замер лес, предчувствуя закат.
 Как стражи, чайки на прибрежном щелбе
 Опять покорно выстроились в ряд.

Любимый час! И даль и тишь целебней!
 Алмазы в небе скоро заблестят;
 Юг расцветет чудесней и волшебней,
 Бог сумрака сойдет в свой пышный сад.
 Есть таинство в сияньи ночи нежной,
 Родящей душу с вечной тишиной,
 Нас медленно влекущей в мир иной.
 Есть мир, когда и счастья не нужно:
 Рыдать — безумно, ликовать — смешно
 У мирных вод, влекущих нас на дно.

(В. Брюсов)

А. пишутся обыкновенно в форме лирического обращения к определенному лицу и поэтому нередко носят на себе печать альбомной поэзии. Тем любопытней появление А. в качестве рекламного стихотворения: так, в газете «Правда» от 13 декабря 1922 г. было помещено за подписью «Рабочий До» стихотворение А., где начальные буквы составляют фразу «Подпишись на „Правду“». В кооперативном журнале «Город и деревня» за 1924 г. (№ 11—13) помещен рекламный А., в котором начальные буквы стиха составляют фразу: «Принимается подписка на „Город и деревня“».

АКЦЕНТНЫЙ СТИХ — см. *Ударник*.

АКЫН — народный поэт-певец в Казахстане и Средней Азии. А. — импровизаторы, они сочиняют и исполняют свои произведения под аккомпанемент струнного инструмента (домбры или кобзы). Среди советских А. наиболее известны Джамбул Джабаев (1846—1945). Его стихи переведены на все языки советских народов и частично на западноевропейские языки. Известны также акыны Керимбеков, Бейзаков, Бейганин, Бажыбаева, Алпмбетов. В Казахстане популярны состязания А. — *айтыс*.

АЛАНКАРА (санскр. — украшение, обогащение) — система стилистических правил в древней и отчасти современной поэзии Индии, направленных на обогащение художественной выразительности стиха или поэтической прозы. В системе А. содержится два раздела: *арта ланкара*, в котором сосредоточены приемы и фигуры, украшающие смысл слова (сравнение, метафора, гиперболы, игра словами и пр.), и *шабдаланкара* — средства, ведущие к украшению звучания самого слова (аллитерации, рифмы, ассонансы и т. д.).

АЛЕКСАНДРИЙСКИЙ СТИХ — система двустопный, шестистопный ямб со смежными рифмами. Свое название он получил, по одной версии, от древней поэмы об Александре Македонском, написанной этим размером, по другой версии — от имени школы поэтов в египетской Александрии, в среде которых шестистопный ямб был наиболее популярным метром стиха. Огромное развитие получил А. с. в поэзии Западной Европы, в особенности во Франции, где его называют alexandrin (александрина). В немецкой и английской поэзии А. с. встречается редко. В России А. с. был введен В. Тредиаковским и почти в течение столетия он был популярнейшим (после четырехстопного ямба) размером в русской поэзии. Он употреблялся в поэмах и трагедиях поэтов 18 в. — М. Ломоносова, А. Сумарокова, М. Хераскова, В. Озерова, в торжественных лирических стихотворениях и т. д. Со второй половины 19 в. А. с. встречается изредка, а в 20 в. почти вышел из употребления.

В русском А. с. чередуются смежные рифмы — женские и мужские; после третьей стопы обязательна цезура — мужская или дактилическая, делящая стих на две равные метрические половины. Примеры А. с.:

Я признаюсь, люблю | мой стих александрийский,
Ложится хорошо | в него язык российский,
Глагол наш великан, | плечистый и с брюшком,
Неповоротливый, | тяжелый на подъем,
И руки что шести | и ноги что ходули,
В телодвижениях | неловкий. На ходу ли
Пядь полновесную | как в землю вдавит он,
Подумаешь, что тут | прохаживался слон...

(П. Вяземский)

Зима. Что делать нам | в деревне? Я встречаю
Слугу, несущего | мне утром чашку чаю,
Вопросами: тепло ль? | Утихла ли метель?
Пороша есть иль нет? | И можно ли постель
Покинуть для седла, | иль лучше до обеда
Возиться с старыми | журналами соседа?..

(А. Пушкин)

АЛКЕЕВ СТИХ — античный стихотворный размер, названный так в честь древнегреческого лирика Алкея (Ἄλκαῖος; 7—6 вв. до н. э.). Это десятисложный стих, составленный из двух дактилических и двух хорейских стоп. Его схема: $\text{— — — — | — — — — | — — — — | — — — —}$.

АЛКЕЕВА СТРОФА — античная четырехстишная строфа, изобретенная Алкеем; состоит из стихов трех видов:

- 1) девятисложный ямбический стих $\text{— — — — | — — — — | — — — — | — — — — | — — — —}$
- 2) десятисложный стих $\text{— — — — | — — — — | — — — — | — — — —}$
- 3) одиннадцатисложный стих $\text{— — — — | — — — — — — | — — — — | — — — —}$.

В следующем отрывке В. Брюсов имитировал на русском языке ритм А. с., причем первые две строки соответствуют третьему виду А. с., третья строка — первому виду и четвертая строка — второму виду:

Не тем горжусь я, | Фебом отмеченный,
Что стих мой звонкий | римские юноши
На шумном пире повторяют,
Ритм выбивая узорной чашей.

(«Подражание Горацию»)

АЛКМА́НОВ СТИХ — античный одиннадцатисложный стих, названный в честь древнегреческого поэта Алкмана (Ἄλκμαν; 7 в. до н. э.); это усеченный четырехстопный дактиль $\text{— — — — | — — — — | — — — — | — — — —}$, в котором допускается замена дактиля спондеем — — — — , помещая одинаковое с дактилем количество долей.

АЛКМА́НОВА СТРОФА — античная двустихная строфа, в которой первый стих является *гекзаметром*, а второй — алкмановым стихом.

АЛЛЕГО́РИЯ (греч. ἀλληγορία) — иносказание; изображение отвлеченной идеи посредством конкретного, отчетливо представляемого образа. Общеизвестны старинные А.: весы — правосудие, крест — вера, якорь — надежда, сердце — любовь. В отличие от

символа, А. однозначна, она выражает строго определенный предмет или понятие, например:

Прекрасен царскосельский сад,
Где л в а * сразив, почил о р е л России мощной
На лоне мира и отрад.

(А. Пушкин)

Аллегоричны поэтические образы, построенные на последовательном метафорическом ряде:

Проснешься ль ты опять, осмелный пророк!
Иль никогда, на голос мщенья,
Из золотых ножен не вырвешь свой клинок,
Покрытый ржавчиной презренья?

(М. Лермонтов)

В русской литературе 18 в. известны переводный аллегорический роман «Езда на остров любви» Поля Тальмана (перевод В. Тредиаковского) и аллегорическая стихотворная драма Иннокентия Одровокса-Мигалевича «Стефанотокос» («Рожденный к венцу»), посвященная вступлению на царство Елизаветы Петровны; действующие лица этой драмы: Верность, Надежда, Злоба, Зависть, Лукавство, Совесть, Слава, Еуропа, Азия и др.

В истории мировой литературы известны примеры, когда поэты создавали аллегорические образы-персонажи. Таков аллегорический эпос средних веков. Аллегоричны персонажи «Божественной комедии» Данте, где звери (пантера, лев, волчица) — это страсти человека, Вергилий, спасающий от зверей, — разум, Беатриче — божественная наука. Аллегорична средневековая восточная поэзия (например, поэма узбекского поэта 15 в. Алишера Навои «Семь планет»). На аллегоризацию персонажей указывают фамилии в произведениях некоторых русских писателей, напр. Простакова и Правдин у Д. Фонвизина, Скалозуб и Молчалин у А. Грибоедова, Тяпкин-Ляпкин и Собакевич у Н. Гоголя, ряд фамилий в произведениях М. Салтыкова-Щедрина, А. Чехова, В. Маяковского (пьесы «Баня» и «Клоп»). На А. строятся *басня* и *притча*.

АЛЛИТЕРАЦИОННЫЙ СТИХ (от лат. ad — к, при и littera — буква) — одна из древнейших формаций стиха, встречающаяся в творчестве некоторых европейских и азиатских народов (немцы, шведы, казахи, киргизы, буряты и др.). Принадлежит к категории **акцентного стиха**, А. с. отличается от него системой обязательных звуковых повторов, расположенных в определенных местах стиха. Так, в древнегерманском А. с. с четырьмя ритмическими ударениями обязательным считалось повторение предударного согласного звука в начале первого и второго полустушия, а иногда и в конце первого полустушия. Таким образом, в древнегерманском стихе характерной была «горизонтальная» аллитерация; количество слогов в стихе от ударения до ударения — произвольное.

В поэзии народов Средней Азии и бурятов наиболее популярной является «вертикальная» аллитерация стиха и чаще всего на начальных слогах стиха (анафорическая аллитерация). Некоторое представление об этом приеме дают следующие стихи:

Кучами золото мы гребли,
Куньи шапки были на нас,
Кушак из шелка носили мы,
Кушали вкусные курдюки,
Кумыс ведь пили мы — что ни день.

(Киргизский эпос «Манас», пер. Л. Поньковского)

АЛЛИТЕРАЦИЯ (от лат. ad — к, при, со и littera — буква; собуквие) — древнейший стилистический прием усиления выразительности художественной речи, в особенности стиха, повторами согласных звуков. А. встречается в народной поэзии и в литературе всех народов мира. А. богаты стихи Гомера, Гезиода, Горация, Вергилия и многих позднейших поэтов Европы — Данте, Петрарки, Ронсара, Шекспира. Чувство меры и художественный такт поэта определяют выбор, характер и уместность А. в стихе; правил пользования ею нет и быть не может.

В русской народной поэзии А. занимает заметное место. Звучные А. рассыпаны в тексте «Слова о полку Игореве»:

...Трубы трубят в Новеграде, стаять стязи в Путивле...
...Ночь стонуци ему грозою, птичь убуди; свист зерин вьста близ...
...С зарания в пятк потопташа поганья плькы половецкы...

Многие русские пословицы и поговорки построены в звуковом отношении на А. и на рифме, которая вышла из А., находящейся под ударением: «Как возьмет *голод*, появится и *голос*»; «Тише *едешь*, дальше *будешь*»; «Один с *сошкой*, семеро с *ложкой*». У поэтов досиллабической и силлабической эпохи стихосложения А. не встречаются: в то время русские поэты усердно трудились над выработкой новых ритмических форм стиха, и такие детали, как А., были вне поля их зрения. Лишь в 18 в., когда реформаторы русского стихосложения В. Тредиаковский и М. Ломоносов развили основы нового метрического стиха, появилась тенденция к использованию А. как средства звуковой выразительности. Ученый и экспериментатор, Ломоносов сочинил специальные аллитерационные стихи, в которых преобладал звук «г»:

Буеристы берега, благоприятны влаги,
О, горы с гроздьями, где греет юг лягят,
О, грады, где торги, где мозго-кружы браги...
(«О сомнительном произношении буквы „г“ в Российском языке»)

Удачны опыты аллитерирования стиха у А. Сумарокова, Г. Державина и К. Батюшкова. Великолепны А. в стихах А. Пушкина.

Неза вздувалась и ревела
Котлом хлопоча и клубясь.

Шяпенья пенястых бокалов
И пунша пламень голубой.
Кто к торгу страстному приступит?
Свою любовь я продаю...

В следующих стихах Пушкина применена тонкая А. — комбинация созвучий согласных и гласных:

Унылая пора! очей очарованье!
Приятна мне твоя прощальная краса...

В духе пушкинского артистизма встречаются прекрасные А. и у других поэтов, например:

*Как Волги вал белоголовый
Доходит целый к берегам.*

(Н. Языков)

*Волга, Волга, весной многоводной
Ты не так заливаешь поля...*

(Н. Некрасов)

В стихах символистов, культивировавших А., нередко нарушается чувство меры; их А. вычурны и назойливы, что особенно относится к Бальмонту, поразившему когда-то современников стихотворением «Челн томленья», сплошь построенном на механической смене аллитерирующих звуков — в, б, ч, с и др.:

*Вечер. Взморье. Вздохи ветра.
Величавый возглас воли.
Близко буря, в берег бьется
Чуждый чарам черный челн...
Чуждый чистым чарам счастья,
Челн томленья, челн тревог
Бросил берег, бьется с бурей,
Ищет светлых снов чертог...*

Другое стихотворение Бальмонта «Влага» сплошь аллитерировано на «л»:

*С лодки скользнуло весло,
Ласково млеет прохлада.
«Милый! Мой милый!» — Светло,
Сладко от беглого взгляда.
Лебедь уплыл в полумглу,
Вдаль, под луною белая.
Ластятся волны к веслу,
Ластятся к влаге лилия.
Слухом невольню ловлю
Лепет аеркального лона.
«Милый! Мой милый! Люблю» —
Полночь глядит с небосклона.*

Оригинальны А. в следующих стихах И. Северянина:

*Элегантная коляска в электрическом биеньи
Эластично шелестела по шоссеяному песку.*

«Дозировать аллитерацию», — писал В. Маяковский в статье „Как делать стихи?“, — надо до чрезвычайности осторожно и по возможности невыпирающими наружу повторами. Пример ясной аллитерации в моем есенинском стихе — строка: „Где, он, бронзы звон или гранита грапь...“. Я прибегаю к аллитерации для обрамления, для еще большей подчеркнутости важного для меня слова.

Одним из элементарных видов А. является звук о п о д р а ж а н и е, например в поэме В. Инбер «Пулковский меридиан» (рычание фашистских самолетов над осажденным Ленинградом):

*Вверху рычат германские моторы:
— Мы фюрера покорные рабы,
Мы превращаем горрода в гробы,
Мы — смерть... Тебя уже не будет спорро.*

Или в стихотворении П. Антокольского «О парне из гитлеровской дивизии»:

Трое суток было слышно, как в дороге скучной, долгой
Перестукивали стьки: на восток, восток, восток...

См. также: *Звуковые повторы*, *Звукопись*, *Поэтическая этимология*.

АЛЛЮЗИЯ (от лат. *allusio* — намек, шутка) — стилистический прием; употребление в речи или в художественном произведении ходового выражения в качестве намека на хорошо известный факт, исторический или бытовой. Например, А. Пушкин, начав писать «Евгения Онегина» в Бессарабии, в ссылке, знакомит читателя с героем своего романа:

Онегин, добрый мой приятель,
Родился на берегах Невы,
Где, может быть, родились вы,
Или блистали, мой читатель!
Там некогда гулял и я:
Но вреден север для меня.

Последняя строка аллюзирована, в ней содержится намек на то, что Пушкин был выслан из Петербурга на юг.

В следующих стихах А. Блока:

«Семейство — вздор, семейство — блажь»,—
Любили здесь промолвить гневно.
А в глубине души все та ж
«Княгиня Марья Алексевна»—

намек на слова Фамусова из комедии А. Грибоедова «Горе от ума»:

«... Что станет говорить
Княгиня Марья Алексевна!»

Стихотворение Н. Ушакова «Ария Паулюса» заканчивается строфой:

Мы не плохо ведем облаву,—
Много немцев
У нас в плену,—
Если кто позабыл Полтаву,
Пусть хоть помнит Березину,

где упоминание о Полтаве имеет в виду героический подвиг русских войск, разбивших под руководством Петра I шведов в полтавском сражении, а упоминание о Березине — окончательный разгром русскими войск Наполеона в 1812 г. при переправе через реку Березину.

В одном стихотворении Э. Багрицкого имеются такие строки:

Нас водила молодость
В сабельный поход!
Нас бросала молодость
На кронштадтский лед! —

здесь содержится указание на подавление в марте 1921 г. контрреволюционного кронштадтского мятежа, когда делегаты X съезда

партии под руководством М. Тухачевского шли на Кронштадт по льду.

Многие крылатые слова и выражения основаны на А., например: «Я умываю руки», т. е. я не вмешиваюсь в это дело (намек на евангельский рассказ о Пилате); «Демьянова уха», т. е. хлебосольтво, переходящее все границы радушного гостеприимства (намек на басню И. Крылова того же названия).

Как элемент «эзоповского языка» в русской литературе А. употреблялась в художественных произведениях, где в зашифрованном виде содержится намек на злободневные общественно-политические события. В этом смысле А. встречается в баснях: например, в басне Крылова «Волк на псарне» под волком подразумевается Наполеон. В эпоху Пушкина А. именовалась «применением». В. Белинский в труде «Сочинения Александра Пушкина» писал: «Стихи Грибоедова обратились в пословицы и поговорки; комедия его сделалась неисчерпаемым источником п р и м е н е н и й на события ежедневной жизни, неистощимым рудником эпитафий».

АЛОГИЗМ (от греч. α — частица отрицания и $\lambda\omicron\gamma\iota\sigma\mu\acute{o}\varsigma$ — рассудок, разум — неразумное, нелогическое) — стилистический прием, близкий к *оксиморону*; умышленное нарушение в литературном произведении логических связей с целью подчеркнуть внутреннюю противоречивость данного положения (драматического или комического). В стихотворении молодого Маяковского «Себе любимому» поэт, описывая тяжелое чувство неразделенной любви, тоски и неприютности, говорит:

Где для меня угстовано логово?
 Если б был я
 маленький
 как великий океан,
 на цыпочки б волн встал.
 Приливом ласкался к луне бы.
 Где любимую найти мне
 такую, как и я?
 Такая не уместилась бы в крохотное небо:
 О если б я нищ был!
 Как миллиардер!
 Что деньги душе?
 Ненасытный вор в ней.
 Моих желаний разнузданной орде
 не хватит золота всех калифорний.
 Если б быть мне косноязычным
 как Дант
 или Петрарка!
 Душу к одной замечь!
 Стихами велеть истлеть ей!
 ...О если б был я
 тихий
 как гром,
 ныл бы,
 дрожью б объял земли одряхлевший скит...

Этот редкий в мировой поэзии образец А. является в то же время едва ли не единственным примером особого вида тропа, который

можно назвать «перевернутой гиперболой» (не смешивать с «обратной гиперболой», или *литотой*).

С другой стороны, на А. строятся стихи шуточного или юмористического характера (например, басня и афоризмы Козьмы Пруткина). Известны фольклорные стихи, в которых формально соблюдена синтаксическая правильность, но все понятия взаимно переставлены, что приводит к комическому эффекту:

Ехала деревня
Мимо мужика.
Вдруг из подворотни
Лают ворота.
Тпр! — сказала лошадь,
А мужик заржал.
Лошадь пошла в гости,
А мужик стоял...

Или другой анонимный пример опрокинутого в А. юмористического афоризма:

Вода? Я пил ее однажды.
Она не утоляет жажды.

Подобный прием применен в веселых стихах для детей К. Чуковскийм под разоблачающим названием «Путаница».

АЛЬБА (прованс. *alba*, букв. — рассвет) — утренняя песня, лирический жанр, культивировавшийся французскими трубадурами. Главная тема А. — тайное ночное свидание и расставание на заре. Ф. Энгельс назвал А. «цветом провансальской любовной поэзии».

АЛЬБОМНАЯ ЛИРИКА — лирический жанр ранней средневековой французской поэзии; стихи поэтов-дилетантов, писавших главным образом *рондо* и *баллады*. Одним из памятников А. л. является «Книга ста баллад», в которой собраны стихи нескольких французских поэтов-дилетантов во главе с наиболее талантливым из них Жаном де Сен-Пьером Сенемаль. Их стихи — лирические баллады на любовные темы. Из Франции жанр А. л. распространился по всей Европе, в конце 18 — начале 19 вв. проник в Россию. А. л. писали многие русские поэты — К. Батюшков, Г. Баратынский, А. Пушкин, М. Лермонтов, реже Н. Некрасов. Русская А. л. развивалась в многочисленных литературных салонах Петербурга и Москвы в первой половине 19 в. В архивах и библиотеках сохранились сотни светских альбомов (П. Осиповой, О. Милюковой, С. Карамзиной, Е. Растопчиной, А. Смирновой, З. Волконской и др.), где среди множества посредственных стихов встречаются и автографы прославленных мастеров. Пушкин писал А. л., но иронизировал над светскими альбомами, что отражено в «Евгении Онегине» (гл. 4, строфа XXX):

Но вы, разрозненные томы
Из библиотеки чертей,
Великолепные альбомы,
Мученье модных рифмачей,
Вы, украшенные проворно
Толстого кистью чудотворной,
Иль Баратынского пером,
Пускай союжет вас божий гром!
Когда блистательная дама

Мне свой in quarto подает,
И дрожь и злость меня берет,
И шевелится эпиграмма
Во глубине моей души,
А мадригалы им пиши!

В стихах Ленского Пушкин пародировал характерные черты А. л. своего времени. В конце 19 и начале 20 вв. некоторые русские поэты (Д. Ратгауз, А. Коринфский) безуспешно пытались возродить альбомно-салонную лирику.

АЛЬМАНАХ (араб. — буквально «там, где склоняют колени», т. е. остановка, отдых каравана в оазисе пустыни) — первоначальное название календаря с таблицами времени восхода и захода солнца, фаз луны и других астрономических сведений (12 в.); с 14 в. в А. помещались сведения о странах, движении почты, ярмарках и пр. Во время французской революции с 1789 г. в Париже издавался А. санкюлотов. В дальнейшем А. называется сборник произведений разных авторов, но примерно одного литературного направления. В эпоху Пушкина А. были модным явлением литературной жизни Москвы и Петербурга. В конце концов в России за А. установилась репутация неперiodического литературно-художественного издания.

АЛЬТЕРНАНС (от лат. *alterno* — чередуюсь) — правило чередования рифм в стихотворении строфического строения. Порядок А. был разработан во французской поэзии; в русской поэзии он принят в 18 в., когда в стихе было установлено чередование мужских и женских, а в дальнейшем и дактилических рифм. Правило А. имеет особое значение для сложных строфических форм, таких, как *секстина*, *октава*, *сонет*, *онегинская строфа* и т. д.

АЛЬТЕРНИРУЮЩИЙ РИТМ (от лат. *alterno* — чередуюсь, меняюсь) — обозначение смены сильного слога слабым и обратно в хорейском и ямбическом стихах. Применение этого термина, введенного в русскую поэтику Б. Томашевским, обусловлено предпосылкой, что в хорей $\cup \cup$ и ямб $\cup \cup$ в силлаботоническом стихе образуются в результате повторения двусложных стоп, т. е. парных слогов, из которых один является сильным по положению, а другой — слабым (для хорейского ритма), или наоборот — первый является слабым, а второй сильным (для ямбического ритма). Но в реальном стихе имеются безударные *пиррихии*. Присутствие пиррихий, которые чередуются со строго метрическими стопами хорей и ямба, и создает А. р. стиха. «Особенность альтернирующего ритма, — писал Б. Томашевский в исследовании „Стих и язык“, — состоит в том, что ощущение единичности группы в два слога не требует обязательного наличия ударения на одном из этих слогов. Среди пар слогов, состоящих из одного неударного и одного ударного слога, мы находим и пары из двух неударных (так называемые пиррихии). Такие группы могут быть на всех стопах стиха, кроме последней».

См. также: *Паон*, *Хорей*, *Четырехдольник*, *Ямб*.

АМЕБЕЙНАЯ КОМПОЗИЦИЯ (от греч. *ἀμοιβήσιος* — попеременный, чередующийся) — особый вид композиционного параллелизма на основе расширенной *анафоры*, заключающийся в повторении синтаксических рядов в части поэтического произведения или на всем его протяжении; при этом синтаксические ряды связаны между собой не только собственно анафорой (в начале стиха), но и «внутренней» анафорой (внутри стиха). В основе формы А. к

лежит фольклорный прием поочередного исполнения песни двумя лицами или двумя хорами. А. к. популярна в русских народных песнях (например, «А мы просо сеяли»). В книге «Композиция лирических стихотворений» (1921) В. Жирмунский классифицировал явления А. к., сведя их к трем формам. Первая форма заключается в синонимической вариации выражений в смежных параллельных строках:

Золотой мой друг и братец!
Дорогой товарищ детства!
Мы споем с тобою вместе,
Мы с тобой промолвим слово.

Наконец, мы увидались,
С двух сторон теперь сошлись;
Редно мы бываем вместе,
Редно ходим мы друг к другу...

(«Калевала»)

Вторая форма А. к. выражается в психологическом параллелизме, — в сопоставлении явлений природы и душевного состояния:

Я лугами иду — ветер свищет в лугах;
Холодно, странничек, холодно,
Холодно, родименький, холодно!

Я лесами иду — звери воют в лесах;
Голодно, странничек, голодно,
Голодно, родименький, голодно!

Я хлебами иду — что вы тощи, хлеба?
С холоду, странничек, с холоду,
С холоду, родименький, с холоду!..

(Н. Некрасов)

Третья форма А. к. заключается в последовательном чередовании вопросительной и ответной интонации; эта форма встречается у некоторых поэтов, но особенно часто — в русской народной поэзии. Вот начало народной свадебной песни, построенной по этой форме А. к.:

— Матушка, что в поле пыльно?
Сударыня моя, что в поле пыльно?
— Дитятко, кони разыгрались,
Свет милое мое, кони разыгрались!

— Матушка, на двор гости едут,
Сударыня моя, на двор гости едут!
— Дитятко, не бось, не выдам,
Свет милое мое, не бось, не пужайся!

Подобным же образом построено знаменитое стихотворение В. Брюсова «Каменщик»:

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

в день,
 в сон,
 не присмлю,
 ненавижу это
 всё.
 Всё,
 что в нас ушедшим рабьим вбито,
 всё,
 что мелочинным росм
 оседало
 и осело бытом
 даже в нашем
 краснофлагом строе.

2) Нагромождение в литературном произведении излишних фраз и выражений, не обязательных для данного произведения; прием А., играя служебную роль в построении художественной речи, теряет свою выразительную силу, будучи обращен писателем в самоцель или в способ блеснуть «красотами штиля». О таких писателях саркастически писал В. Белинский: «В его писании есть какая-то оригинальность искусственная, это блеск фольги... Все у него так кудряво, во всем такое изобилие эпитетов, а м п л ф и к а ц и й, что неопытный читатель давится... этими разноцветными и блестящими переливами слога,— и его очарование только тогда исчезает, когда... он замечает, к удивлению своему, только одно пухлое самолюбие и одни пухлые слова и фразы».

АМФИБОЛИЯ (греч. ἀμφιβολία — двусмысленность, неясность) — неясность выражения, возникающая в результате ряда причин стилистического порядка.

1) Структурная неясность в построении предложения, чаще всего двусмысленность, когда подлежащее в именительном падеже трудно отличимо от прямого дополнения в винительном падеже, т. е., проще говоря, неизвестно — «кто кого»:

Брега Арагвы и Куры
 Узрели русские шатры.
 (А. Пушкин)

В Сенеке строгий стоицизм
 Давно разрушил органзам!
 (А. Майнов)

Лавров стройных колыханье
 Зыблет воздух голубой;
 Моря тихое дыханье
 Провевае летний аной.
 (Ф. Тютчев)

2) Неудачный enjambement при резкой грамматической инверсии, иными словами, — неудачный перенос части фразы из одной строки в другую при нарушении синтаксического порядка слов:

И гордый ум не победит
 Любви, холодными словами.
 (К. Батюшков)

Пушкин по поводу этих стихов заметил: «Смысл выходит: холодными словами любви; запятая не поможет».

3) Слишком сложная или запутанная синтаксическая конструкция фразы при наличии резкой грамматической инверсии и при отсутствии точной пунктуации:

И завещал он умирая,
Чтобы на юг перенесли
Его тоскующие кости,
И смертью — чуждой сей земли
Неуспокоенные гости.

(А. Пушкин, «Цыганы»)

Естественная конструкция фразы должна иметь примерно такой вид: «...чтобы на юг перенесли его тоскующие кости, не успокоенные [даже] и смертью гости сей чуждой ему земли». Поскольку здесь речь идет о смерти в ссылке римского поэта Овидия, можно предполагать, что Пушкин применил в данном случае умышленно сложную конструкцию фразы в подражание традиции латинских стихов.

См. также *Анаколуф*, *Солецизм*.

АМФИБРАХИЙ (греч. ἀμφίβραχος, от ἀμφί — около, кругом и βραχος — краткий) — 1) античная четырехдольная стопа о трех слогах, долгий слог находится между двумя короткими: ˘˘˘. Эта стопа имела еще и другое название — брахихорей, т. е. стопа, состоящая из краткого слога ˘ и хорей ˘˘˘=˘˘˘. По существу, античный А. — это та же четырехдольная стопа о трех слогах, что и *дактиль*, но только с однодольной (односложной) анакрузой ˘|˘˘˘|˘˘˘. Словесные ударения в античном А. могли падать на любой слог стопы.

2) В западноевропейской и русской метрике А. не четырехдольная, а трехдольная (трехсложная) стопа ˘|˘˘; на месте долгого среднего слога в античном А., — здесь однодольный, но, как правило, акцентуруемый слог. С ритмологической точки зрения русский А. — это трехдольная стопа с однодольной (односложной) анакрузой: ˘|˘˘|˘˘|˘. Из трехдольных размеров стиха (дактиль, амфибрахий и анапест) А. уже в пушкинскую эпоху был популярным размером. Большое развитие получил А. в стихах русских символистов, в частности у К. Бальмонта и А. Блока; В. Маяковский, применяя вслед за Блоком внутристриховые паузы в трехдольниках, достиг неслыханного звучания этих размеров (*пауэник*).

Вот образцы русского А.

Т р е х к р а т н ы й А.:

Под | грохот пол|ночных снарядов,
В пол|ночный воз|душный на|лет А
В же|лезных по|чах Ленин|града
По | городу | Киров и|дет. А

(Н. Тихонов)

Ч е т ы р е к р а т н ы й А.:

Од|нажды в сту|деную | зимнюю | пору
Я | из лесу | вышел; был | сильный мо|роз. А
Гля|жу, подни|мается | медленно | в гору
Ло|шадка, ве|зущая | хворосту | воз. А

(Н. Некрасов)

П я т и к р а т н ы й А.:

Стыд|ливый под|снежник над | предью ве|сенних про|талыч.
На|бухшие | почки, го|товые | брызнуть лист|вой. А

И|дет баталь|он вдоль ды|мящихся, | черных раз|валин.
 Зве|нит сине|вой задне|провский про|стор ветро|вой. Λ
 (А. Сурков)

Ш е с т и к р а т н ы й А. (чередуется с пятикратным):

Ах,| чудное | небо, ей | богу, над | этим клас|сическим | Римом,
 Под | этим | небом не|волью художником | станешь. Λ|ΛΛ
 При|рода и | люди здесь | будто дру|гие, как | будто кар|тины
 Из | ярких сти|хов анто|логии | древней Эл|лады. Λ|ΛΛ
 (А. Майнов)

Иногда поэты разбивают четырехкратный А. на два полустишия по признаку внутренней рифмы или постоянного цезурного слово-раздела:

Гус|тая кра|пива
 Шу|мит под ок|ном. Λ
 Зе|леная | ива
 На|висла шат|ром. Λ
 (А. Фет)

Или:

Мы | ехали | шагом,
 Мы | мчались в бо|ях, Λ
 И | «Яблочко»-|песню
 Дер|жали в зу|бах. Λ
 (М. Светлов)

В своем звучании на слух строки Фета и Светлова укладываются в систему четырехкратного А.:

Мы | ехали | шагом, мы | мчались в бо|ях, Λ
 И | «Яблочко»-|песню дер|жали в зу|бах. Λ

Эти стихи такого же ритмического объема, как и пушкинские:

Гля|жу, как бе|зумный, на | черную | шаль. Λ
 И | хладную | душу тер|зает пе|чьаль. Λ

АМФИМАКР (греч. ἀμφίμακρος, от ἀμφί — около, кругом и μακρός — большой, долгий) — античная пятидолгая стопа, противоположная амфибрахия, о трех слогах, краткий слог находится среди двух долгих: — — — — —. В общеевропейскую метрику А. не вошел. Однако некоторые стиховеды (Г. Шенгели) считают возможным применение этого термина для названия особого ритмического хода в трехсложном размере, когда в стопе содержатся два словесных ударения — на первом и на третьем слогах:

Ленты да	радуги,	ярче и	жарче дня...
Что ж?.. обер	нись, погля	ди!.. ΛΛ	ΛΛΛ
Суженный!	Золото,	серебро!.. Чур меня,	
Чур меня —	сгнись, пропа	ди! ΛΛ	ΛΛΛ
 (А. Фет)

Античная стопа А. носит еще и название «критской» (греч. κριτικός — критская стопа). Ср. *Бакхий*.

АНАГРАММА (от греч. ἀνά — пере, через, вперед и γράμμα — буква) — перестановка в слове или группе слов букв, в результате чего образуется новое слово или ряд слов иного значения. На ана-

грамматическом приеме Антиох Кантемир построил свой псевдоним — Харитон Макентия («Письмо Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских»), в котором, кстати сказать, имеется лишнее «н». На этом же приеме составляется А.—загадка, стихотворная или прозаическая. На А. построено название стихотворения В. Маяковского «Схема смеха» (взаимоперестановка букв в обоих словах). Название первого сборника конструктивистов «Мена всех» (т. е., мена всех поэтических школ) составлено из букв, входящих в сочетание слов «Смена вех», публицистического сборника, изданного русскими эмигрантами в 1921 г. в Праге. В последнее время выяснено, что почти каждое стихотворение поэта французского средневековья Франсуа Вийона зашифровано анаграмматическим способом. При чтении только первых букв всех строчек, или только последних, или каждой пятой и т. п. выявляются различные сведения о жизни поэта.

АНАДИПЛОСИС (греч. ἀναδίπλωσις — повторение) — см. *Акромонограмма*.

АНАКОЛУФ (от греч. ἀνακόλουθος — непоследовательный, несогласный) — синтаксическая несогласованность членов предложения, не замеченная автором или допущенная умышленно для придания фразе характерной остроты (например, в бытовой речи или в речи взволнованного человека). Однако неправильная конструкция анаколуфной фразы не затемняет смысла, что наблюдается при *амфиболии*. А. встречается и у больших мастеров литературы — у А. Пушкина, Н. Гоголя, М. Лермонтова, Ф. Тютчева, Л. Толстого, В. Маяковского, С. Есенина, Б. Пастернака и др. Примеры А.:

Усердно помолвившись богу,
Лицею прокричав ура,
Простите, братцы, мне в дорогу,
А вам в постель уже пора.

(А. Пушкин)

Здесь между первым и вторым двусишнем пропущены слова («я говорю»), второе двусишие не взято в кавычки, как прямая речь. А. этих строк заключается в том, что дееспричастные обороты первых двух строк приданы без посредствующего звена к речи, заключенной во втором двусишии.

Когда с угрозами, и слезы на глазах,
Мой проклиная век, утраченный в пирах,
Она меня гнала...

(А. Пушкин)

А зверя из лесов сбегаются смотреть,
Как будет океан и жарко ли гореть.

(И. Крылов)

Мне совестно, как честный офицер.

(А. Грибоедов)

И молчу, чтоб не терять ни звука,
Что дрожат у нас в сердцах с тобой.

(А. Майков)

Но мечтать о другом, о новом,
Непонятию земле и траве,
Что не выразить сердцу словом
И не знает назвать человек.

(С. Есенин)

Есенинский А. вполне заменим выражением более простой конструкции: «чего сердце не выразит словом и что человек не знает, как назвать».

К губам поднесу и прислушаюсь,
Все ли один на свете,—
Готовый навзрыд при случае,—
Или есть свидетель.

(Б. Пастернак)

Части А. в стихах В. Маяковского:

...Душу выгашу,
растопчу,
чтоб большая! —
и окровавленную дам как знамя.

...Нет дураков,
ижда, что выйдет из уст его,
стоять перед «маэстрами» толпой разинь.

...Но скажите,
вы,
калеки и калекши,
где,
когда,
какой великий выбирал
путь,
чтобы протоптанней
и легче.

У Маяковского же в его автобиографии «Я сам» встречается следующая А.: «Я поэт. Этим и интересен. Об этом и пишу. Люблю ли я, или я азартный, о красотах кавказской природы также — только если это отстоялось словом».

Как явление синтаксической несогласованности в предложении, А. следует отличать от *амфиболии* и от *солецизма*, являющихся нарушением морфологических и грамматических норм литературного языка.

АНАКРЕОТИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ — вид лирической поэзии, воспевающей радость жизни, веселье и чувственные наслаждения. Свое название этот жанр получил по имени древнегреческого лирика Анакреонта (Анакреона) (*Ἀνακρέων*), жившего в 6—5 вв. до н. э. Произведения Анакреонта дошли до нас только в отрывках. Сохранился сборник древнегреческой лирики «Анакреонтика», написанный подражателями Анакреонта. Этот сборник сильнее, чем подлинные стихи Анакреонта, способствовал развитию А. п. в Европе, особенно во Франции (Парни и др.). Анакреонтические стихи перевели на русский язык М. Ломоносов и А. Кантемир. В анакреонтическом духе писали стихи Г. Державин, К. Батюшков, А. Дельвиг, Н. Языков. Большое влияние оказала А. п. на юного Пушкина, который переводил анакреонтические стихи и написал несколько стихотворений в духе Анакреонта (например, «Фиал Анакреонта»). О характере поэзии самого Анакреонта можно судить по следующему фрагменту:

Бросил шар свой пурпуровый
Златоглазый Эрот в меня
И совет позабавиться
С девой нестроуботой.

Но смеясь презрительно
Над седой головой моей,
Лесбиянка прекрасная
На другого gazeет.

(Пер. В. Версаева)

АНАКРУЗА (греч. *ἀνάκρουσις*, букв. — отталкивание; предварение) — в античной поэтике безударные слоги в начале стиха до *тезиса*, до сильной части стопы, т. е. до долгого слога. В обще-европейской и русской поэтике А. называются безударные слоги в начале стиха до первого метрического акцента, на который обычно (но не обязательно) приходится ударный слог в стопе. А. соответствует музыкальному *затакту*. В тех немногих стиховых размерах, где стих начинается сразу с сильного метрического акцента, А. нет, иногда ее называют нулевой А. Это относится к *тактометрическому периоду* первого вида (так называемые *нисходящие ритмы*): *трехдольник* первый $\cup\cup\cup$, *четырёхдольник* первый $\cup\cup\cup\cup$, *пятидольник* первый $\cup\cup\cup|\cup\cup$, *шестидольник* первый $\cup\cup\cup\cup|\cup\cup$. При наличии А. период заканчивается *эпикрузой*, т. е. заключительной частью, которая начинается с последнего акцента в стихе. В правильном метрическом стихе А. совершенно неотделима от эпикрузы, они — начало и конец тактометрического периода. Ниже приводится ряд примеров анакрузы и эпикрузы в стихах разных размеров.

Примеры сочетания анакрузы и эпикрузы в четырехкратных *трехдольниках*.

Трёхдольник первый (дактиль), контрольный ряд $|\cup\cup\cup|\cup\cup\cup|\cup\cup\cup|\cup\cup\cup|$ с нулевой анакрузой и нулевой эпикрузой, *полносложная* *беспаузная* форма:

Тучки не	бесные,	вечные	странники!
Степь ла	зурною,	цепью жем	чужною
Мчитесь вы,	будто как	я же, из	гнанныки
С милого	севера	в сторону	южную.

(М. Лермонтов)

То же, но с *однодольной* *паузой* в конце стиха:

| Были и | лето и | осень донц|ливы; \wedge |
| Были по|топлены | пажити, | нивы... \wedge |

(В. Жуковский)

Трёхдольник второй (амфибрахий), контрольный ряд $\cup|\cup\cup\cup|\cup\cup\cup|\cup\cup\cup|\cup\cup$; *однодольная* А. и *двудольная* эпикруза:

В пес|чаных сте|нях ара|вийской зем|ли \wedge
Три | гордые | пальмы вы|соко рос|ли. \wedge
Род|ник между | ними из | почвы бес|плодной,
Жур|ча, проби|вался вол|ною хо|лодной.

(М. Лермонтов)

В этих стихах *однодольная* А. всюду заполняется одним слогом, но *двудольная* эпикруза в первом *двустопии* состоит из слога и *однодольной* паузы, а во втором — из двух слогов. Из следующего примера видно, что эпикруза в *трехдольнике* может быть и *двусложной* (в *нечетных* строках) и *двудольной* паузой (в *четных* строках):

Ка|ховка, Ка|ховка, род|ная вин|товка.
Го|рячая | пуля ле|ти, $\wedge\wedge\wedge\wedge$

Ир|кутск и Вар|шава, О|рел и Ка|ховка —
 Э|тапы большо|го пу|ти. $\wedge\wedge|\wedge\wedge$
 (М. Светлов)

Трехдольник третий (анapest), А. и однодольная эпикруза, контрольный ряд $\cup\cup|\cup\cup|\cup\cup|\cup\cup|\cup$; в нечетных стихах эпикруза слоговая, в четных — паузная:

Зачи|нается песня от | древних за|тей,
 От ве|селых пи|ров и о|бедов, $\wedge|\wedge$
 И от | русских от | кос, и от | черных куд|рей,
 И от | тех ли от | ласковых | дедов. $\wedge|\wedge$
 (А. К. Толстой)

Или пример двудольной (двухсложной) анакрузы и однодольной паузной эпикрузы во всем четверостишии:

Мы се|годня во|шли в Сева|стополь, $\wedge|\wedge$
 За хол|мом ору|дийный рас|кат, $\wedge\wedge|\wedge$
 Возду|х | города | пыли|н и | тепел, $\wedge|\wedge$
 Круго|вая до|рога под | скат. $\wedge\wedge|\wedge$
 (С. Кирсанов)

Смешанная А. в четырехкратном паузном трехдольнике:

$\wedge\wedge$ |Где вы, гря|дущие | гунны, $\wedge|\wedge$
 \wedge |Что | тучей на|висли над | миром? $\wedge|\wedge$
 $\wedge\wedge$ |Слышу ваш | топот чу|гунный $\wedge|\wedge$
 По е|ще не от|крытым Па|мирам. $\wedge|\wedge$
 \wedge На | нас \wedge ор|дой опья|нелой $\wedge|\wedge$
 $\wedge\wedge$ |Рухните | с темных ста|новий — $\wedge|\wedge$
 Ожи|вить одра|вленное | тело $\wedge|\wedge$
 \wedge Вол|ной \wedge пы|лающей | крови. $\wedge|\wedge$
 (В. Брюсов)

Примеры сочетания анакрузы и эпикрузы в трехкратных четырехдольниках.

Четырехдольник первый (без анакрузы — нулевая анакруза); контрольный ряд $|\cup\cup\cup|\cup\cup\cup|\cup\cup\cup|$:

| Дружба насто|ящая не | старится, $\wedge |$
 | За небо вет|вями не цеп|ляется. $\wedge |$
 | Если уж при|ходит ерок, так | валится $\wedge |$
 | С грохотом, как | дубу пола|гается. $\wedge |$
 (К. Симонов)

Четырехдольник второй, однодольная анакруза и трехдольная эпикруза; контрольный ряд $\cup|\cup\cup\cup|\cup\cup\cup|\cup\cup\cup$:

За|сыпала зве|рные тро|пинки \wedge
 Вче|рашняя раз|гульная ме|тель, $\wedge\wedge$
 И | падают и | падают сне|жинки \wedge
 На | тихую, за|думчивую | ель. $\wedge\wedge$
 (Д. Бедный)

Четырехдольник третий, двудольная анакруза и двудольная эпикруза; контрольный ряд $\cup\cup|\cup\cup\cup|\cup\cup\cup|\cup\cup$:

Вдоль де|ревни, от из|бы и до из|бы, \wedge
 Заша|гали тороп|ливые стол|бы; \wedge

Загу|дели, заи|грали прово|да — Λ
 Мы та|кого не ви|дали никог|да. Λ

(И. Исаковский)

Четырехдольник четвертый, трехдольная ана-
 круза и однодольная эпикруза; контрольный ряд 000|0000|0000|0:

Как эта | улица пыль|на, раскале|на!
 Что за пе|чальная, о | господи, сос|на!

(Ив. Анненский)

Стоят се|ребряными | блюдечками |Λ
 Кувшинок | мокрые цве|ты; ΛΛΛ|Λ
 Иду по|махивая | удочками, | Λ
 На обо|мшелые пло|ты. ΛΛΛ|Λ

(Г. Шенгели)

Под голу|бими небе|сами ΛΛ|Λ
 Велико|лепными ков|рами ΛΛ|Λ
 Блестя на | солнце, снег ле|жит. ΛΛΛ|Λ

(А. Пушкин)

Примеры А. и эпикрузы в пятидольнике и шестидольнике см. в соответствующих статьях.

Среди четырехдольников наблюдается мнимая анакруза, обычно это происходит в четырехдольнике первом без А., когда начальная модификация выражена второй константой |0000| вместо первой константы |0000| и поддерживана такими же последующими константами:

| Как-то раз пе|ред толпою | соплеменных | гóр ΛΛΛ|
 | У Казбена | с Шат-горою | был великий|спбр. ΛΛΛ|

(М. Лермонтов)

Паузные А. встречаются иногда в частушках (четырёхдольники):

Си|дела на сна|меечке, Λ|ела кара|мелечки,
 Λ| Ела, улы|балася, ска|зали: цело|валася!

Или:

ΛΛ|То-опнула | я, Λ и не | то-опнула | я, Λ
 Съсла | целого бы|ка Λ и не | ло-опнула | я!Λ

С другой стороны, наблюдаются случаи, когда на А. падает настолько сильный акцент, что вся ритмическая структура стиха как бы смещается; это бывает среди стихов четырехстопного ямба, контрольный ряд которого следующий 000|0000|0000|0, т. е. трехкратный четырехдольник четвертый:

Покúри|вая, здесь си|дим ΛΛΛ|Λ
 На лáвоч|ке, вперивши | взоры ΛΛ|Λ
 В полб́й за|зеленевший | дым, ΛΛΛ|Λ
 Гляди́м на | Воробье́вы | горы. ΛΛ|Λ

(А. Белый)

Ср. следующий пример:

Я знал кра|савиц недо|стúпных, ΛΛ|Λ
 Холодных |, ч́истых, как зи|ма́, ΛΛΛ|Λ
 Неумо|ли́мых, непод|кúпных, ΛΛ|Λ
 Непости|жи́мых для у|ма́. ΛΛΛ|Λ

(А. Пушкин)

Вот примеры еще более сильного акцентирования А.:

Будешь | в универс|тите —

Сон свер|шится ная|ву! Λ

(Н. Некрасов)

Засве|тились на тан|цующей си|рене

Вбдо|росли под лу|ной, как светля|ки. Λ

(И. Северянин)

В последних двух примерах модификация, идущая вслед за А., — безударная, что еще резче усиливает акцентировку А., и ритм стиха как бы выходит из нормы контрольного ряда.

АНАПЕСТ (греч. ἀνάπαιστος — отраженный назад) — 1) античная четырехдольная стопа о трех слогах, из которых последний — долгий, двудольный. Называлась эта стопа «обратно ударяемой» потому, что она противоположна дактилю по местонахождению тезиса, т. е. долгого слога (схема античной дактилической стопы $\overline{\text{—}}\text{—}\text{—}$, а А. $\text{—}\text{—}\text{—}$). При исполнении анапестических стихов в Элладе исполнители приплясывали, отбивая ногой такт на последнем слоге стопы, а не на первом, как это имеет место в дактиле. Поэтому анапестическая стопа носит еще другое название — а н т и д а к т и л ь. Стремительность анапестического ритма, обусловленная наличием двудольной (двусложной) *анакрызы*, дала основание античной фантазии создать мифического изобретателя А. — хромоногого поэта Тиртея, со стихами-песнями которого древние воины шли в бой.

2) В общеевропейской и русской метрике А. не четырехдольная, а трехдольная стопа $\text{—}\text{—}\text{—}$. Это — трехдольник третий с двудольной (двусложной) анакрузой $\text{—}\text{—}\text{—}\text{—}\text{—}\text{—}$. В практике русских поэтов А. появился впервые у А. Сумарокова (ода «Противу злодеев»). Вот начало этой оды:

На морских берегах я сижу,
 Не в пространное море гляжу,
 Но на небо глаза возвожу.
 На врагов, кои мучат нахально,
 Стоя пуская в селение далеко,
 Сердце жалобы вносит печально.

(1759 г.)

Несколько стихотворений, написанных А., встречается у В. Жуковского, А. Дельвига, А. Пушкина, А. Полежаева. М. Лермонтов, а за ним А. Кольцов, Н. Некрасов и А. Фет открыли широкий путь А. в русскую поэзию. От них А. прочно вошел в практику К. Бальмонта, А. Блока, В. Брюсова и других поэтов дореволюционной, а затем и советской эпохи.

Вот несколько примеров русского А. с обозначением анакрызы. Трехстопный А. соответствует т р е х к р а т н о м у т р е х д о л ь н и к у т р е т ь е м у :

Я те|бе ниче|го не ска|жу,
 Я те|бя не встре|вожу ни|чьуть,
 И о|том, что я | молча твер|жу,
 Не ре|шусь ни за | что намек|чьуть.

(А. Фет)

Я у|бит подо | Ржевом $\wedge|\wedge$
 В безы|мянном бо|лоте, $\wedge|\wedge$
 В пятой | роте, на |левом, $\wedge|\wedge$
 При жес|током на|лете. $\wedge|\wedge$

(А. Твардовский)

То же трехстопный А., но фактически четырехкратный трехдольник третий (за счет конечных пауз):

Не дож|дается мне, | видно, сво|боды. $\wedge|\wedge$
 А тю|ремные | дни будто | годы; $\wedge|\wedge$
 И ок|но высо|ко над зем|лей, $\wedge|\wedge|\wedge$
 А у | двери сто|ит часо|вой. $\wedge|\wedge|\wedge$

(М. Лермонтов)

Четырехстопный А., фактически пятикратный (за счет пауз):

Мы сво|е навер|стаем и | всех пере|кроем, $\wedge|\wedge$
 И са|ма я чи|тала пла|кат у сте|ны, $\wedge|\wedge|\wedge$
 Что в мол|хозе дейст|вительных | новых ге|роев $\wedge|\wedge$
 Порож|дает э|поха Со|ветской стра|ны. $\wedge|\wedge|\wedge$

(М. Исаковский)

Пятистопный А., фактически шестикратный (за счет пауз):

До че|го же бы|вает реч|ная во|да хоро|ша, $\wedge|\wedge|\wedge$
 Если | пить ее | в полдень боль|шими глот|ками из | каски. $\wedge|\wedge$
 Отле|тает ус|талость. Теп|леет жи|вая ду|ша, $\wedge|\wedge|\wedge$
 Как в не|давнее | время теп|леда от | девчье|й каски. $\wedge|\wedge|\wedge$

(А. Сурков)

{Я пи|шу, как ды|шу.
 {По дру|гому пи|сать не у|мею. $\wedge|\wedge$
 {Поде|литься спе|шу
 {То восторгом, то | болью сво|єю. $\wedge|\wedge|\wedge$

(В. Звягинцева)

АНАФОРА (греч. ἀναφορά — вынесение вверх; повторение), или е д и н о п а ч а т и е, — стилистический прием, заключающийся в повторении родных звуков, слов, синтаксических или ритмических построений в начале смежных стихов или строф.

Звук о в а я А. составляет особенность аллитерационного стиха, но она встречается иногда и в метрических стихах:

Грозой снесенные мосты,
 Гроба с размытого кладбища.

(А. Пушкин)

Я ль несся к бездне полуночной,
 Иль сонмы звезд ко мне неслись?

(А. Фет)

Лексическая А.:

Т о л ь к о ветер да звонкая пена,
 Т о л ь к о чаек тревожный полет,
 Т о л ь к о кровь, что наполнила вены,
 Закипающим гулсом поет.

(Э. Багрицкий)

Приутихло, приуныло море синее,
 Приутихли, приуныли реки быстрые,
 Приутихли, приуныли облака ходячие,—
 Благочестивая царица представлялася...
 (Народная историческая песня «Смерть Настасьи Романовны»)

Синтаксическая А. (анафорический параллелизм):

Я стою у высоких дверей,
 Я слежу за работой твоей.
 (М. Светлов)

То же, в сочетании со звуковой А.:

То стынешь в блеске лунного лака,
 То стонешь, облитый пеною ран.
 (В. Маяковский)

Строфическая А.: в следующем примере анафорическое слово, хотя и выделено в отдельную типографскую строку, но оно составляет начало ямбического стиха, который заканчивается последующей строкой:

{ Земля!..
 { От влаги снеговой
 Она еще свежа.
 Она бродит сама собой
 И дышит, как дежа.

{ Земля!..
 { Она бежит, бежит
 На тыщи верст вперед,
 Над нею жаворонок дрожит
 И про нее поет.

{ Земля!..
 { Все краше и видней
 Она вокруг лежит.
 И лучше счастья нет,— на ней
 До самой смерти жить.

{ Земля!..
 { На запад, на восток,
 На север и на юг...
 Припал бы, обнял Моргунок,
 Да нехватает рук...

(А. Твардовский)

Строфико-синтаксическая А.:

Пока не жаждет пулемет
 Распотрошить людскую гущу,
 Живет и здравствует омет
 Средь мельниц, урожай жующих.
 Пока не страждет командарм
 Рассечь врага одним ударом,
 Амбары полнятся недаром
 Полей золотоносным даром.

Пока не скажет вражий гром
Свое вступительное слово,
В полях не может быть инсго
Ловца пространств, чем агроном.

(Н. Тихонов)

Ритмическая А.— прием очень редкий. В приводимом ниже стихотворении ритмическая А. заключается в паузирова-нии третьей доли амфибрахической стопы в четных стихах:

Све|ча наго|рела. Порт|реты в те|ни. Λ
Си|дишь Λ при|лежно и | скромно ты. | ΛΛ
Ста|рушке зев|нулось. По | окнам ог|ни Λ
Про|шли Λ в те | дальние | комнаты. | ΛΛ
Ни|как кома|ра не про|тонишь ты | прочь, — Λ
По|ет Λ и к свету все | просится |. ΛΛ
Взгля|нуть ты не | смеешь на | лунную | ночь, Λ
Ку|да Λ ду|ша пере|носится... | ΛΛ
(А. Фет)

Паузная А. на анакрузе (в четных стихах) в сочетании с лексиче-ской А. (в нечетных стихах):

Только | в мире и | есть, что те|нистый Λ|Λ
ΛΛ | Дремлющих | кленов ша|тер. ΛΛ|Λ
Только | в мире и | есть, что лу|чистый Λ|Λ
ΛΛ | Детски за|думчивый | взор. ΛΛ|Λ
Только | в мире и | есть, что ду|шистый Λ|Λ
ΛΛ | Милой го|ловки у|бор. ΛΛ|Λ
Только | в мире и | есть этот | чистый Λ|Λ
ΛΛ | Влево бе|гущий про|бор. ΛΛ|Λ
(А. Фет)

Своеобразный вид «разливной» лексической А. применил К. Си-монов в стихотворении военных лет «Жди меня». Асимметрично расположенные, эти анафорические повторы «Жди!.. жди!.. жди!..» производят сильнейшее действие. На 36 строках стихотворения слово «жди» повторяется 11 раз:

Жди меня, и я вернусь.
Только очень жди...
Жди, когда наводят грусть
Желтые дожди,
Жди, когда снега метут,
Жди, когда жара,
Жди, когда других не ждут,
Позабыв вчера.
Жди, когда из дальних мест
Писем не придет...

АНАХРОНИЗМ (греч. *ἀνά* — вверх, вперед; здесь — против и *χρόνος* — время) — намеренная или случайная перестановка авто-ром исторических фактов в литературном произведении, упоминание какого-либо лица или предмета, относящегося к другой эпохе, вре-мени. А. встречаются в русских былинах, например упоминание

о татарах в былинне, посвященной эпохе Владимира, или перенесение исторического факта из древнего Киева в «каменну Москву». В числе литературных А. можно отметить следующий: в трагедии Шекспира «Юлий Цезарь» упоминаются пушки и башенные часы, которых не было в античном Риме.

АНАЦИКЛИЧЕСКИЙ СТИХ (от греч. *ἀνά* — вверх, вперед, против и *κύκλος* — колесо, круг, цикл) — наименование стихотворения, которое можно читать от начала к концу и от конца к началу, по словам, не меняя их порядка. Например:

Жестоко — раздумье. Ночное молчанье
 Качает виденья былого,
 Мерцанье встречает улыбки сурово. |
 Странанье —
 Глубоко — глубоко!
 Странанье сурово улыбки встречает...
 Мерцанье былого — виденье качает...
 Молчанье, ночное раздумье, — жестоко!
 (В. Брюсов)

В русской поэзии А. с. не имеет серьезного литературного значения, он иногда встречается лишь у поэтов, желающих блеснуть техническим мастерством. В этом отношении интересно отметить бытование А. с. в казахских *айтыс*. А. с. не следует смешивать с двусторонним чтением по буквам, что имеет место в *палиндроме*.

АНТИБАКХИЙ (греч. *ἀντιβακχικός* — противоположный бакхию) — античная пятидольная (пятиморная) стопа о трех слогах: $\overline{\text{○○○○}}$; имеет другое название — п а л и м б а к х и й (от греч. *πάλλιν* — обратно, против).

АНТИКЛИМАКС (от греч. *ἀντί* — против и *κλίμαξ* — лестница) — стилистическая фигура, расположение в поэтической (а иногда и в бытовой) речи слов или выражений в н и с х о д я щ е м по силе интонации и по смыслу порядке, например:

Никто не даст нам избавленья,
 Ни бог, ни ца́р'ь и ни ге́рой.
 («Интернационал»)

Пример А., выраженного прилагательными:

Принес он смертную смолу
 Да ветвь с увядшими листьями,
 И пот по бледному челу
 Струился хладными ручьями.

(А. Пушкин)

А., выраженный глаголами:

Присягаю ленинградским ранам,
 Первым разоренным очагам:
 Не сломлюсь, не дрогну, не устану,
 Ни крупяны не прощу врагам.

(О. Берггольц)

Эта стилистическая фигура встречается у поэтов сравнительно редко. Гораздо чаще пользуются *климаксом* — стилистической фигурой, противоположной А. Обе эти фигуры объединяются под общим названием — *градация*.

АНТИСПА́СТ (греч. ἀντίσπαστος — оттянутый в сторону) — античная шестидольная (шестиморная) стопа о четырех слогах ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪, комбинация ямбической и хорейской стоп (ямбохорей). Имитированный А., противоположный *хориямбу*, в русской поэзии встречается редко:

В красе гробной | блещит полдень,
Лучи знойны | густят вздох,
Томят землю.

(П. Висковатов)

Верста слева, | верста справа,
Верста в брови, | верста в тыл.
Тому песня, | тому слава,
Кто дорогу породил.

(М. Цветаева)

Некоторые теоретики стиха считают А. размером, состоящим из комбинации хориямбов с ямбохорейми. Пример такого двойного А. имеется у Вяч. Иванова, написавшего стихотворение в форме газеты «Роза огня»:

Если, хоть раз, | виден твой взор | — *огни рбзы;*
Вечно в душе | живы с тех пор | — *огни рбзы.*
Сладкая мгла | долы томит, | *глухой пурпур* —
Жди: расцветут, | вспыхнув меж гор, | *огни рбзы...*

Имитированный А. является одной из двухакцентных модификаций четырехдольника, совмещающей в себе элементы инверсированного и константного ритмов ∪ ∪ ∪ ∪; в этом качестве модификация встречается в русских частушках и в украинской народной поэзии, поскольку их ритмика свободно пользуется ходами ритми и ч е с к о й и н в е р с и и, которая запрещена теорией силлаботонического стихосложения, канонизирующей лишь константные ритмы.

Хоть влюблено — | идти нужно
По останний вечерок,
По серебряно колечко,
По батюстовый платок.

Не страдайте, девки, дже!
Прибёт осень, | дадут мужа.
Дадут мужа | векового,
Лучше батюшки родного.

(Русские частушки)

Пришёл немец, | пришёл пан,
Дай, украинец, жупан!
Продай, дядько, | свою хатку,
Купи, дядько, | немцу шапку.

(Пер. с укр. А. Глобы)

АНТИСТРОФА́ (от греч. ἀντίστροφῆ — поворот назад) — композиционная форма в хорах и песнях античной трагедии, где ритм первой строфы повторяется и во второй строфе, называемой А. Такие парные строфы имеются, например, в трагедии Софокла «Эдип-царь». Этот термин иногда применяют к своим стихам и европейские поэты; например, у П. Ронсара А. является ответом на предыдущую строфу. В этом смысле А. является явлюбленным приемом Ф. Тютчева, который предавал ей черты развернутого сравнения или уподобления:

Когда в кругу убийственных забот
 Нам все мерзит, а жизнь, как каменной гряда
 Лежит на нас, — вдруг, знает бог откуда,
 Нам на душу отрадное дохнет,
 Минувшим нас обнеет и обнимет
 И страшный груз минутно приподнимет.

Так иногда оспнею порой,
 Когда поля уж пусты, рощи голы,
 Бледнеет небо, пасмурнее доли,
 Вдруг ветер подует, теплый и сырой,
 Опавший лист погонит пред собой
 И душу нам обдаст как бы весной.

АНТИТЕЗА (греч. ἀντίθεσις — противоположение) — стилистическая фигура контраста, резкого противопоставления понятий, положений, образов, состояний и т. п. в художественной или ораторской речи. А. была широко распространена в западноевропейской литературе эпохи Возрождения и в поэзии позднейших времен. У Ф. Петрарки имеется сонет, целиком построенный на А.:

И мира нет — и нет нигде врагов;
 Страшусь — надеюсь, стыну и пылаю;
 В пыли влачусь — и в небесах витаю;
 Всем в мире чужд — и мир обнять готов.

У ней в плену неволи я не знаю;
 Мною не хотят владеть, а гнет суров;
 Амур не губит и не рвет оков;
 И жизни нет конца и мукам — краю.

Я зряч — без глаз; нем — вопли испускаю;
 И жажду гибели — спасти молю;
 Себе постыл — и всех других люблю;
 Странаньем — жив; со смехом я — рыдаю;
 И смерть и жизнь — с тоскою прокляты;
 И этому виной, о донна, — ты!

(Пер. Ю. Верховского)

На А. построена и знаменитая «Баллада поэтического состязания в Блуа» французского поэта Ф. Вийона; вот начало этой баллады:

От жажды умираю над ручьем.
 Смешю сквозь слезы и тужусь играя.
 Куда бы ни пошел, везде мой дом,
 Чужбина мне — страна моя родная.
 Я знаю все, я ничего не знаю.
 Мне из людей всего понятней тот,
 Кто лебедицу вороном зовет.
 Я сомневаюсь в явном, верю чуду.
 Нагой, как червь, пышней я всех господ.
 Я всеми принят, изгнан стовсюду...

(Пер. И. Эренбурга)

Примеры А. в русской поэзии:

Я — царь, я — раб, я — червь, я — бог.

(Г. Державин)

Или в «Евгении Онегине» (гл. V) о гадательной книге Мартына Задеки, которую любила Татьяна, Пушкин говорит:

Сие глубокое творенье
Завез ночующий купец
Однажды к ним в уединенье...

Реже А. употребляется как похвала, выражаемая в форме дружеского порицания или грубовато-шутливого упрека:

Нами
лирика
в штыки
неоднократно атакована,
ищем
речи
точной и нагой.
Но
поэзия —
пресволочнейшая штуковина
существует —
и ни в зуб ногой.
(В. Маяковский)

Эта стилистическая фигура носит еще название — а с т е и з м.
Ср. *Ирония*.

АНТИЧНАЯ МЕТРИКА (от лат. antiquus — древний и греч. μέτρον — мера) — система строения древнегреческого стиха, усвоенная затем и древнеримскими поэтами. Она основана на подиях, т. е. на стопах, и учитывает долготу и краткость слогов в стихе. Античная стопа — это определенная ритмическая группа долгих и кратких слогов, повторяющаяся в стихе данного размера. Краткий слог состоит из краткого гласного звука или согласного с гласным, его длительность составляет «хронос протос», — одну мору, или долю; следовательно, краткий слог — это одноморный (одводольный) слог, обозначается он значком «∪». Долгий слог обычно бывает двуморным (двудольным), его длительность определяется или долгим гласным звуком, или сочетанием гласного с двумя-тремя согласными, или сочетанием согласного, гласного и двух согласных; обозначается он значком «—» или (лучше) «∪∪», что указывает на его двудольное протяжение.

Двудольной стопы в А. м. не было, если не считать пиррихия, введенного в метрику позднее и представляющего собой замену долгого двудольного слога ∪∪ двумя краткими слогами ∪∪.

Стопы трехдольные: хорей, или трохей ∪∪∪, ямб ∪∪∪ и трибрахий ∪∪∪.

Стопы четырехдольные: дактиль ∪∪∪∪, амфибрахий ∪∪∪∪, анапест ∪∪∪∪; спондей ∪∪∪∪, дипиррихий, или прокелевзматик ∪∪∪∪.

Стопы пятидольные: пэон первый ∪∪∪∪∪, пэон второй ∪∪∪∪∪, пэон третий ∪∪∪∪∪, пэон четвертый ∪∪∪∪∪, бакхий ∪∪∪∪∪, кретик, или амфимакр ∪∪∪∪∪, антибакхий, или палимбакий ∪∪∪∪∪.

Стопы шестидольные: молосс, или тримакр ∪∪∪∪∪∪, поник нисходящий, или большой ∪∪∪∪∪∪, ионик восходящий, или малый ∪∪∪∪∪∪, антиспаст (ямбохорей) ∪∪∪∪∪∪, хориямб ∪∪∪∪∪∪.

Стопы семидольные: эпитрит первый ∪∪∪∪∪∪∪, эпитрит второй ∪∪∪∪∪∪∪, эпитрит третий ∪∪∪∪∪∪∪, эпитрит четвертый ∪∪∪∪∪∪∪.

поэзии (например, сборник 10 в. под названием «Палатинская Антология»). В России под именем антологической поэзии в первой половине 19 в. разумелись стихи, напоминавшие по своему характеру античную лирику; такие стихи писали К. Батюшков, А. Пушкин, Н. Щербина, А. Майков, А. Фет. Примеры русской антологической поэзии:

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.
 (А. Пушкин, «Царскосельская статуя»).

Богини девственной округлые черты,
 Во всем величии блестящей паготы,
 Я видел меж деревьев над ясными водами.
 С продолговатыми, бесцветными очами
 Высоко поднялось открытое чело,—
 Его недвижностью вниманье облегло;
 И дев молению в тяжелых муках чрева
 Внимала чуткая и каменная дева.
 Зефир вечеровой между листов проник,—
 Качнулся на воде богини ясный лик;
 Я ждал,— она пойдет с колчаном и стрелами,
 Молочной белизной мелькая меж древами,
 Взирать на сонный Рим, на вечный славы град,
 На желтоводный Тибр, на группы колоннад,
 На стогны длинные... Но мрамор недвижимый
 Белел передо мной красой непостижимой.

(А. Фет, «Диана»)

АНТОНИМ (от греч. *ἀντί* — против и *ὄνομα* — имя) — сочетание словесных пар со взаимно противоположным значением:

...Волна и камень,
 Стихи и проза, лед и пламень
 Не столь различны меж собой...

(А. Пушкин)

Все это было бы смешно,
 Когда бы не было так грустно.

(М. Лермонтов)

См. также *Антитеза*, *Оксиморон*.

АНТОНОМАСИЯ (греч. *ἀντονομασία* — переименование) — вид *метонимии*, поэтический троп, заключающийся: 1) в замене имени известного лица названием предмета, к нему относящегося, например:

...Или это сказка
 Тупой бессмысленной толпы — и не был
 Убийцею создатель Ватикана? (т. е. Микеланджело)

(А. Пушкин)

2) в употреблении собственного имени, ставшего нарицательным:

Я ускользнул от Эскулапа (т. е. от врача)
 Худой, обритый, но живой. (А. Пушкин)

Пришла.
Пирует Мамаем,
задом на город насеv.
Эту ночь глазами не проломаем
ч е р н у ю , к а к А з е ф ! (т. е. черную, как предательство)

(В. Маяковский)

Этот трон носит еще и другое латинское название — *пронимация* (pronominatio).

АПОКОПА (греч. ἀποκοπή — отсечение) — отпадение одного или нескольких звуков в конце слова, укорочение слова без ущерба для его значения, например:

Вот мельница в присядку пляшет
И крыльями трещит и машет;
Лай, хохот, пенье, свист и хлоп,
Людская молвь и конский топ.

(А. Пушкин)

В своих примечаниях к «Евгению Онегину» Пушкин писал: «В журналах осуждали слова: хлоп, молвь и топ как неудачное нововведение. Слова сии коренные русские: „Вышел Бова из шатра прохладиться и услышал в чистом поле людскую молвь и конский топ“ (сказка о Бове Королевиче). Хлоп употребляется в просторечии вместо хлопачие, как шип вместо шипение».

Апокопические формы слов часто употреблял С. Есенин:

...Только видеть березь да цветь,
Да ракитник, кривой и безлистый...
...Мир осинам, что раскинув ветви,
Загляделись в розовую водь...
...Вспомнил я деревенское детство,
Вспомнил я деревенскую сивь...

Апокопированное слово у И. Северянина:

Вокруг талантливые тусы
И обнаглевшая бездάρь (вместо — бездарность).

Ср. *Синкопа, Эллипс.*

АПОЛОГ (от греч. ἀπόλογος, букв. — рассказ) — разновидность правоучительной поэзии в России 18 — начала 19 в.; то же, что басня, но преимущественно краткая; резюме дается в последней строке А. Например:

Березка выросла пред домом кривобона:
Пришлось выкапывать; но корни так ушли
Далеко в глубину, что вырыть не могли.—
История порока.

(И. Дмитриев, «Дерево»)

АПОСИОПЕЗА (греч. ἀποσιώπησις — сокрытие, утаивание) — термин старой русской поэтики, стилистическая фигура, то же, что *умолчание*.

АПОСТРОФА (греч. ἀποστροφή — отклонение в сторону) — стилистическая фигура: 1) обращение автора к лицу отсутствующему, как к присутствующему; или к умершему, как к живому:

Чьи резче всех рисуются черты
Пред ворами моими? Как перуны
Сибирских гроз, его золотые струны
Рокоcut... Пушкин, Пушкин! Это ты!

(В. Кюхельбекер)

Прощай, мое солнце. Прощай, моя совесть,
 Прощай, моя молодость, милый сыночек.
 Пусть этим прощанием окончится повесть
 О самой глухой из глухих одиночек.
 Ты в ней остаешься. Один. Отрешенный.
 От света и воздуха. В муке последней.
 Никан не рассказанный. Не воскрешенный.
 На веки веков восемнадцатилетний.

(П. Антокольский)

2) Обращение к неодушевленному предмету, как к одушевленному:

Скажи мне, ветка Палестины,
 Где ты росла, где ты цвела?
 Каких холмов, какой долины
 Ты украшением была?

(М. Лермонтов)

И, так однажды равовлясь,
 что в страхе все поблекло,
 в упор я крикнул солнцу:
 «Слазь!
 довольно шляться в пекло!»
 Я крикнул солнцу:
 «Дармоед!
 Занежен в облака ты,
 а тут — не знай ни зим, ни лет,
 сиди, рисуй плакаты!»

(В. Маяковский)

АПОФАЗИЯ (от греч. *ἀπό* — от, вопреки и *φάσις* — высказывание) — стилистическая фигура, заключающаяся в том, что автор меняет или опровергает высказанную им ранее мысль; чаще встречается в стихах, например:

И что ж оставлю я? Забытые следы
 Безумной ревности и дерзости ничтожной,
 Погибни, голос мой, и ты, о призрак ложный,
 Ты, слово, звук пустой...

О, нет!

Умолкни, ропот малодушный!
 Гордись и радуйся, поэт!

(А. Пушкин)

Зари осенней след в мерцаньи этом есть.
 Над кровлей, кажется, и садом,
 Не в силах улететь и не решаясь сесть,
 Грачи кружатся темным стадом...
 Нет, то не крыльев шум, то кони у крыльца!
 Я слышу трепетные руки...

(А. Фет)

Что слезы? Дождь над выжженной пустыней.
 Был дождь. Благодеянье пронеслось.
 Сын завещал мне не жалеть о сыне.
 Он был солдат. Ему не надо слез.
 Солдат? Неправда. Так мы не поможем

АРХАИЗМ (от греч. *ἀρχαῖος* — древний) — устарелые, вышедшие из употребления слова или старо-грамматические формы, применяемые иногда в поэтической речи для усиления художественной выразительности (торжественность, насмешка, ирония) или для передачи определенного колорита эпохи. В современном русском языке А. являются главным образом славянизмы, вроде доколе (докуда, до тех пор), поелику (поскольку), дондеже (пока не), козь (если) и т. п. В русской поэзии А. часто фигурируют в качестве элементов высокого, торжественного стиля. В этом смысле А. встречаются в стихах А. Пушкина и поэтов его эпохи. Лексика пушкинского стихотворения «Пророк» насыщена архаическими славянизмами, обусловленными темой стихотворения:

Перстами легкими как сон
 Моих зениц коснулся он...
 ...И горний ангелов полет,
 И гад [вм. гадов] морских подземный ход,
 И дольней ловы прозябанье...
 ...И жало мудрыя [вм. мудрой] змеи...
 И уголь [вм. уголь], пылающий огнем...
 ...«Встань, пророк, и виждь, и внемли,
 Исполнись волею моей...
 ...Глаголом жги сердца людей».

Широко использовал А. в своей балладе «Василий Шибанов» А. К. Толстой, который письмо князя Курбского к Ивану Грозному построил на славянизмах, характерных для описываемой эпохи:

Царю прославляему древле от всех,
 Но тонущу в сквернах обильных!
 Ответствуй, безумный, каких ради грех
 Побил еси добрых и сильных?

Славянизмы весьма характерны для такого поэта символизма, как Вяч. Иванов, чей пышный, торжественный стиль стиха напоминает одическую выпренность поэтов 18 в. К А. обращался иногда В. Маяковский, подчеркивая торжественность тона, соответствующую важности содержания стиха:

...Чашей вина в застойной здравце
 подьемлю стихами наполненный черсп.
 ...Днесь
 небывалой сбывается бльню
 социалистов великая ересь.
 ...Глаз ли померкнет орлий?
 В старое ль станем плыться?

АРХИЛОХОВ СТИХ — античный стих, изобретенный Архилохом (Ἄρχιλοχος), поэтом 7 в. до н. э. Схема этого стиха такая: малый А. с. представляет собой дактилический усеченный триметр $\text{σσσσ} | \text{σσσσ} | \text{σσ} \wedge \wedge$; большой А. с. является сочетанием четырех дактилических и трех хореических стоп $\text{σσσσ} | \text{σσσσ} | \text{σσσσ} | \text{σσσσ} | \text{σσ} | \text{σσ} | \text{σσ}$. Вот вольная имитация архилоховой строфы на русском языке:

Снег покидает поля,
 Зеленеют кудрявые травы,
 В буйном цвету дерева.

Облик меняет земля,
 Что ни день, то спокойнее в руслах
 Шумные воды бегут.

Грация стала смелей,
 Повела в хороводе — нагая —
 Нимф и сестер близнецов.
 Что нам бессмертья ждать?
 Похищает летучее время
 Наши блаженные дни...

(Горацій, пер. А. Тарковского)

АРХИТЕКТОНИКА (от греч. *ἀρχιτεκτονική* — архитектура) — общая внешняя форма строения художественного произведения и взаимосвязи его частей. Искусная А. сообщает художественному произведению единство составляющих частей (пролог, эпилог, глава, «часть», книга, том). А. не следует смешивать с *композицией*, которая является внутренней формой художественного произведения и имеет целью расположение и развитие деталей в частях его. Так, например, сложная перегруппировка глав романа К. Федина «Города и годы» относится именно к А. К ней же относится строфическое построение стихотворных произведений, так называемые твердые формы стиха — *сонет, венок сонетов, триолет, рондо* и др. М. Горький, высоко ценивший значение А. в художественных произведениях, писал в статье «О литературе»: «Леонид Леонов — автор книги „Вор“, построение, „архитектонику“ которой со временем будут серьезно изучать».

АСИНДЕТОН (греч. *ἀσύνδετος* — несвязанное) — см. *Бессоюзие*.

АСКЛЕПИАДОВ СТИХ — античный стих, изобретенный древнегреческим поэтом Асклепиадом Самосским (*Ἀσκληπιάδης ὁ Σάμιος*; 3 в. до н. э.), из плеяды александрийцев. Различают две формы А. с.: малый А. с. с одной цезурой и большой А. с. с двумя цезурами. Поэт и теоретик первой половины 19 в. А. Востоков, переводя горацеву строфу малым А. с., передал ее в следующем имитированном виде:

Крепче меди себе | создал я памятник;
 Взял над царскими верх | он пирамидами,
 Дождь не смоег его, | вихрем не сломится,
 Цельным выдержит он | годы бесчисленны.

АССОНАНС (франц. *assonance* — созвучие) — 1) распространенная в романской поэзии неполная рифма, в которой совпадают лишь ударные гласные звуки. В русской же поэтике А. принято называть неточную рифму, в которой совпадают ударные слоги, концы же рифмуемых слов или разновзвучны, или приблизительно созвучны. Ассонансные рифмы, как стилистический прием благозвучия, существуют в русской народной поэзии давно. А. встречаются в «Слове о полку Игореве», в «Повести о Горе-Злочасти», в «Задонщине» и других древних памятниках русской письменности. Например, А. в «Слове о полку Игореве»:

...рища в тропу Трояню,
 чрес поля на горы,—
 пети было песьн *Игореву*...
 ...Коли Игорь соколом полете,—
 тогда Влур влъком потече...

А. пересыпаны русские народные стихи — песни, частушки, поговорки и пословицы:

Девушка *спасива* —
Не дала *спасибо*,
Дружком не назвала.

Аленушка *не добра*,
Испить воду *не дала*.

Чернобровый большой *парень*
Положил на сердце *камень*.

Дарю платок — сини *коймы*,
Утирайся, милый, *помги*.

Милый — сокол, милый — *лебедь*,
Как соскучится — *придет*.

Вот А. в частушках Ярославской области:

Сосью платьице с оборкой,
На оборке вышью *буф*.
Нету время тяжелее,
Когда милый любит *деуш*.

Веселее пой, гармошка,
Громче, *черномехал*,
Моя милна по дорожке
На *фордзоне ехала*.

Подруженьки про мепл
Говорят, что *модница*.
Мне и падо модной быть,
Потому — *колхозница*.

Наряду с рифмами А. встречаются в произведениях русских виршевиков. Реформой стихосложения, произведенной Третьяковским — Ломоносовым, был установлен принцип классической рифмы: от гласного ударного звука до конца слова все звуки должны совпадать. Однако у русских классиков иногда можно найти среди строгих рифм и А., например у Пушкина:

И перед синими рядами
Своих воинственных *дружин*,
Несомый верными слугами,
В начале, бледен, *недвижим*,
Страдая раной, Карл явился.

(«Полтава»)

Но уж дробит каменя *молот*,
И скоро звонкой мостовой
Покроется спасенный *гороб*,
Как будто кованной броней.

(«Путешествие Онегина»)

Развитие А. в русской поэзии конца 19 и начала 20 вв. следует рассматривать как важный момент поисков новых выразительных средств. В советскую эпоху А. пользуются почти все русские поэты.

2) Повтор ударных, преимущественно гласных звуков внутри стиха. Внутренние А. встречаются в русском народном стихе, например в песне «Ах вы, сени, мой сени»:

...Сени новые, кленовые, решётчатые...
 ...Выпускала сокола из правого рукава...
 ...Полети ты, мой сокол, высоко и далеко,
 И высоко и далеко на родиму сторону.

Внутренним А. мастерски пользовался Пушкин, например в следующих стихах, построенных на гулком «у»:

Брожу ли я вдоль улиц шумных,
 Вхожу ль во многолюдный храм,
 Сижу ль меж юношей безумных,
 Я предаюсь своим мечтам.

Весьма выразительны внутренние А. у М. Лермонтова на «у» и на «а» в стихотворении «Бородино»:

У наших ушки на макушке,
 Чуть утро осветило пушки
 И леса синие верхушки —
 Французы тут как тут.

Забил заряд я в пушку туго
 И думал: убогу я друга!..

...Вот затрещали барабаны —
 И отступили басурманы.
 Тогда считать мы стали раны,
 Товарищей считать.

АССОНАНС СЕМАНТИЧЕСКИЙ — см. *Семантический ассонанс*.

АСТЕЙЗМ (греч. ἀστεϊσμός — шутка, острота) — см. *Антифрагис*.

АСТРОФИЧНОСТЬ СТИХА (от греч. ἀστροφος — бесстрофный) — свободное расположение в поэме, написанной метрическим стихом (или в длинном метрическом стихотворении), рифмованных строк, без соблюдения строфического единства в стихах. Астрофичны, например, поэмы А. Пушкина «Руслан и Людмила», «Цыганы», «Полтава», поэмы М. Лермонтова «Демон» и А. Блока «Возмездие».

АТОНИРОВАНИЕ (греч. ἀ — частица отрицания и τόνος — напряжение, удар; тон) — в метрическом стопном стихе ослабление или утрата акцента в слове, занимающем подчиненное или второстепенное место в фразе, и усиление за счет этого акцентности в смежных словах. Чаще А. наблюдается в словах, подпадающих под анакрузу, например:

Солнца | луч промеж | лип был и | жгуч и вы|сок.
 (А. Фет)

С дру|жиной сво|ей в цар|градской бро|не Λ
 Князь | по полю | едет на | верном ко|не Λ
 (А. Пушкин)

Возможно А. в середине стиха при нарушении строгого ритма:

Он бросился со всех четырёх ног.
 (И. Крылов)

Иных занятый и утех
В деревне нет после обеда.

(А. Пушкин)

Ср. *Хориямб*.

АФОРИЗМ (греч. *ἀφορισμός*) — изречение, выражающее с предельной лаконичностью в отточенной форме какую-либо оригинальную мысль. Афористические строки нередки в стихах русских поэтов:

Привычка свыше нам дана,
Замена счастию она.

(А. Пушкин)

Поэтом можешь ты не быть,
Но гражданином быть обязан.

(Н. Некрасов)

Мысль изреченная есть ложь.

(Ф. Тютчев)

Ненавижу
всяческую мертвечину!

Обожаю
всяческую жизнь!

(В. Маяковский)

Чем продолжительней молчанье,
Тем удивительнее речь.

(Н. Ушаков)

Смелого пуля боится,
Смелого штык не берет.

(А. Сурков)

А. насыщена комедия А. Грибоедова «Горе от ума», например:

...Счастливые часов не наблюдают...

...Служить бы рад, прислуживаться тошно.

...Блажен, кто верует: тепло ему на свете.

АШУГ (араб., букв. — влюблённый) — народный певец-поэт на Кавказе (Армения, Грузия, Азербайджан, Дагестан) и в Турции. А. импровизируют свои песни, исполняя их под аккомпанемент струнного инструмента (саза или кеманче). Классиком ашугской поэзии является великий ашуг Армении Саят-Нова, живший в 18 в. Он слагал свои песни на армянском, грузинском, азербайджанском и тюркском языках. Из современных А. прославились дагестанский поэт Сулейман Стальский и азербайджанский А. — Гусейн.

Б

БАКХИЙ (греч. *βακχικός* — вакхическая стопа) — в античной метрике название пятидольной стопы о трех слогах следующего строения $\cup\cup\cup\cup\cup$. В русской метрике Б. не употребителен, но некоторые теоретики стиха считают возможным называть Б. амфибрахическую стопу с дополнительным акцентом $\cup\cup\cup$; например:

В *глаз*ах *в*ер|но, сват, у | тебя по|темнело.

...*Хват*йа б|земь шапку, | подиерся | в бока...

...«*Ну, чтб, бр*ат? | успели | ли с медом | убраться?»

(И. Никитин)

БАЛЛАДА (пров. balada, от ballar — плясать) — лирический жанр, возникший в средние века в поэзии романских стран. На протяжении многовековой истории своего существования этот жанр претерпел коренные изменения тематического и структурного характера. Первоначально Б. была лирической хороводной песней (например, провансальская Б.). Классическая французская Б. 14—15 вв. — это лирическое стихотворение без сюжета или с ослабленным сюжетом. Во французской Б. — три восьмистрочных строфы, и, кроме того, заключительная четырехстрочная строфа, называемая «посылкой», где автор обращается к определенному лицу, которому посвящена данная Б. Таким образом, классическая французская Б. состоит из 28 строк. Рифмы для всех трех строф — однозвучные, располагаются они в строфе по схеме абаббсбс; в «посылке» рифмы такие, как во второй полустрофе, т. е., всбс. Последняя строка каждой строфы, а также «посылки» является как бы рефреном, она повторяется дословно. Стихотворный метр Б. — пятистопный или четырехстопный ямб. Таковы Б. классиков французской поэзии — Дешана, К. Маро, Ф. Вийона, П. Ронсара и др. Образцом французской Б. может служить следующая баллада Вийона «О женщинах былых времен»:

Скажите, где в стране ль теней,
Дочь Рима, Флора, перл бесценный?
Архиппа где? Таида с ней,
Сестра — подруга неаабвенной?
Где Эхо, чей ответ мгновенный
Живил когда-то тихий брег, —
С ее красою несравненной?
Увы, где прошлогодний снег!

Где Элоиза, всех мудрей,
Та, за кого был дерзновенный
Пьер Абеляр лишен страстей
И сам ушел в приют священный?
Где та царица, кем, надменной,
Был Буридан, под злобный смех,
В мешке опущен в холод пенный?
Увы, где прошлогодний снег!

Где Бланка, лилии белей,
Чей всех пленял напев сиренный?
Алиса? Биче? Берта? — чей
Призыв был крепче клятвы женной?
Где Жанна, что повнала, пленной,
Крестер и смерть за славный грех?
Где все, владычица вселенной?
Увы, где прошлогодний снег!

О, государи! С тоской смиренной
Недель и лет мы встретим бег;
Припев пребудет неизменный:
Увы, где прошлогодний снег!

(Пер. В. Брюсова)

Классическая французская Б. является канонической, точно разработанной формой лирического стихотворения. Изредка наблю-

дались отступления от канонической балладной строфы, и некоторые французские поэты строили строфу Б. не на восьми, а на десяти или двадцати строках.

Итальянская Б. отличается от французской более свободной формой строфики, рефрен в ней не соблюдается. Примеры классической итальянской Б. можно найти у Данте и Петрарки.

Английская Б. не похожа ни на французскую, ни на итальянскую. Английская Б. — это, по существу, сюжетная лиро-эпическая поэма строго строфической формы (обычно — четверостишия); строится она на фантастическом, легендарно-историческом или бытовом материале. Таковы, например, Б. о народном герое Робине Гуде. Развитие Б. в Англии приходится на 18 и особенно на 19 вв. Виднейшими представителями балладного жанра в Англии являются Р. Бернс, С. Колридж, Р. Соути, У. Блейк, Р. Стивенсон.

В Германии Б. первоначально была хороводной песней. Затем она приняла форму сюжетной лиро-эпической полупоэмы на материале сказаний, легенд или античных мифов. Такие Б. писали Ф. Шиллер, И. Гете, А. Брентано, Л. Уланд и др. Образец короткой немецкой Б. — «Лесной царь» Гете (переведена на русский язык В. Жуковским).

Своеобразный жанр Б. создала русская народная поэзия: это лиро-эпическое стихотворное произведение с ярко выраженным сюжетом исторического или бытового характера. От былины она отличается меньшим размером, от песни — сюжетностью. Среди русских народных Б. есть такие известные песни-баллады, как «Ванька-ключник», «Сестра и братья-разбойники», «Конь и сокол», «Сокол и ворона», «Горе».

В русской книжной поэзии зачинателем Б. как жанра был В. Жуковский («Светлана», «Людмила»), вслед за которым образцы русских Б. дал А. Пушкин («Песнь о вещем Олеге»), а затем М. Лермонтов («Бородино», «Спор», «В избушке поздною порой»), И. Козлов, А. К. Толстой, В. Брюсов и др.

Советские поэты нередко обращаются к жанру Б. Зачинателем Б. в советской поэзии следует считать Н. Тихонова («Баллада о синем пакете», «Баллада о гвоздях»), за ним следуют С. Есенин («Баллада о двадцати шести») и Э. Багрицкий («Арбуз», «Контрабандист»). Лирические баллады Б. Пастернака «На даче снят» и «Дрожат гаражи автобазы» построены по композиционным правилам французской Б. Широкую популярность завоевала политическая Б. в годы Великой Отечественной войны. Таковы «Баллада об ордене» А. Безыменского; «Баллада о сехотной гордости» А. Суркова; «Баллада о трех коммунистах» Н. Тихонова; «Баллада о мальчике» А. Жарова; «Баллада о ленинизме», «Баллада о танке „КВ“» И. Сельвинского. Советская баллада — это сюжетное стихотворение на современную тему, выдержанное преимущественно в остром ритме. Вот «Баллада о гвоздях» Н. Тихонова:

Спокойно трубку докурил до конца
Спокойно улыбку стер с лица.

«Команда, во фронт! Офицеры, вперед!»
Сухими шагами командир идет.

И слова равняются в полный рост:
«С якоря в восемь. Курс — ост.

У кого жены, дети, брат,—
Пишите, мы не придем назад.

Знаю, будет знатный кегельбан.
И старший в ответ: «Есть, капитан».

А самый дерзкий и молодой
Смотрел на солнце над водой:

«Не все ли равно,— сказал он,— где?
Еще спокойней лежать в воде».

Адмиральским ушам простукал рассвет:
«Приказ исполнен. Спасенных нет».

Гвозди б делать из этих людей.
Крепче б не было в мире гвоздей.

БАНАЛЬНЫЕ РИФМЫ (франц. banal) — избитые, примелькавшиеся рифмы: море — горе, кровь — любовь, даль — печаль, слезы — морозы — розы, волн — поля и т. п. Некоторые из этих рифм по своему звучанию относятся к разряду *богатых рифм* (роза — мороза), но вследствие частой повторяемости в стихах они примелькались и утратили тот минимум неожиданности и ту свежесть, какие необходимы для богатой рифмовки. К Б. р. относятся глагольные рифмы, рифменные пары существительных с окончанием на «ение» и «ание», прилагательных на «ой» и т. п.

БАНДУРИСТ — см. *Кобзарь*.

БАРД (слово кельт. происхождения) — 1) древнекельтский странствующий поэт-певец; 2) нарицательное название поэта.

БАСНЯ — жанр сатирической поэзии, небольшое произведение, преимущественно стихотворное, нравоучительного характера. В Б. аллегорически изображаются человеческие поступки и социальные отношения. Введение в Б. диалога придает ей оттенок комедийности. В начале Б. иногда бывает вступление, подготавливающее читателя к дальнейшему изложению; в конце Б. обычно дается краткое резюме, раскрывающее ее замысел и называемое «моралью». Здоровый юмор, комедийность, сатиричность и установка на мораль — характерные черты Б. Персонажи Б., помимо людей, чаще всего — животные, птицы, рыбы, насекомые, растения. Характерно, что в Б. обычно отсутствуют метафорические выражения, язык Б. — всегда простой, автологический (см. *Автология*). В основе сюжетной структуры Б. лежит развернутое сравнение.

Б. — чрезвычайно трудная форма поэзии; баснописцы — редкое явление в литературе. В древней Греции прославился баснописец Эзоп, писавший Б. в прозе, в Риме — Федр, переделывавший Б. Эзопа и писавший оригинальные. На западе наиболее известные баснописцы: Ж. Лафонтен — во Франции, Г. Лессинг и Х. Геллерт — в Германии, Т. Мур — в Англии.

В России Б., как стихотворный жанр, развилась в конце 18 в начале 19 вв., хотя попытки писания Б. были уже у поэтов-силлабистов 17 в., в частности у Симеона Полоцкого, а затем у поэтов 18 в. — В. Тредиаковского, А. Кантемира и А. Сумарокова. Наибольшую известность завоевали тогда в России баснописцы И. Хемницер, А. Измайлов и И. Дмитриев. Подлинным же создателем русской классической басни с ее реалистичностью, психологизмом и политической заостренностью является И. Крылов. После Крылова почти на про-

тяжени столетия в России не было басен как стихотворного поэтического жанра. Отдельные попытки поэтов и сатириков 60-х годов писать Б. не дали заметных результатов.

Возрождение русской Б. началось в советскую эпоху. Виднейший представитель советского басенного жанра Демьян Бедный развил крыловскую традицию и дал ряд интересных образцов политической, агитационной басни. Вслед за Д. Бедным Б. писал Иван Батрак, но они далеко уступают басням Демьяна Бедного. Примечательны басни С. Михалкова, они остро современны по тематике, сатиричны по замыслу и написаны хорошим языком.

Ср. *Притча, Скирли.*

БАХАРЬ, ба я т е л ь — в древней Руси рассказыватель басен, историй, сказок. Б. обычно были старики-инвалиды, часто слепые старцы. История сохранила имена некоторых придворных Б.: у царя Михаила Федоровича Б. были Клим Орефин, Петр Сапогов и Богдан Путята, у Василия Шуйского — Иван. Б. изредка встречались и в 19 в. Так, Л. Толстой писал в своих «Воспоминаниях детства»: «Лев Степанович был слепой сказочник (он был уже стариком, когда я знал его), — остаток старинного барства, барства деда. Он был куплен только для того, чтобы рассказывать сказки».

БАХШИ (у каракалпаков и казахов — ба к с ы) — название народного поэта-сказителя в Узбекистане, Туркмении и Синзяне (у уйгуров). Б. поет под аккомпанемент струнного инструмента — дугары.

БАЯН (б о я н) — 1) легендарный певец-поэт древней Руси, о котором упоминается в «Слове о полку Игореве»: «Начати же ся гъй песни по былинам сего времени, а не по замышлению Бояню. Боян бо вещий, аще кому хотяше песнь творити, то растекашеться мыслию по древу, серым вълком по земли, шизым орлом под облакы». 2) Наричательное имя древнего русского поэта.

БАЯТИ (азерб.) — распространенная в азербайджанской и турецкой поэзии форма четверостишия, в котором рифмуются первый, второй и четвертый стихи, третий стих остается холостым, незарифмованным. Как и в русских народных частушках, главная мысль Б. выражается в двух последних строках. Исполняются Б. *ашугами*.

БЕДНАЯ РИФМА — рифмуемые слова, в которых созвучны лишь ударные гласные: зову — иду, вблизи — земли, вода — дома. К категории Б. р. относятся также рифмуемые слова одной и той же грамматической формы (падежной или глагольной).

Примеры Б. р.:

Обходит волк вокруг гумна,
И если в поле тишина,
То даже слышны издали
Его тяжелые шаги.

(М. Лермонтов)

В избе сам друг с обманщицей
Зима нас заперла,
В мои глаза суровые
Глядит, — молчит жена.

(Н. Некрасов)

Не жизни жаль с томительным

дыханьем.

Что жизнь и смерть!? А жаль того
 огня,
 Что просиял над целым мирозданьем,
 И в ночь идет, и плачет уходя.
 (А. Фет)

БЕЙТ (араб.) — двустишие в арабоязычной, персоязычной и туркоязычной письменной поэзии. Из Б. составляются *газели касиды, месневи, рубаи* и другие формы восточной поэзии.

БЕЛЫЙ СТИХ — название метрических (стопных) стихов, без рифм. Термин Б. с. перешел в русскую поэтику с французского — *vers blanc*, который, в свою очередь, взят из английской поэтики, где незарифмованные стихи называются *blank verse* (*blank* — сгладить, стереть, уничтожить), т. е. стихи со стертой, уничтоженной рифмой. Античные поэты писали стихи без рифм.

Б. с. (точнее — безрифменный) наиболее употребителен в русской народной поэзии; структурную роль рифм здесь играет определенная *клаузула*. В книжной же русской поэзии Б. с., наоборот, менее употребителен. Досиллабический и силлабический период русской поэзии характерен особенным вниманием поэтов к рифме. Но уже В. Тредиаковский, увидев основу стиха не в рифме, а в ритме, метре, пренебрежительно назвал рифму «детинской сопелкой». Он первый стал писать гекзаметры Б. с., без рифмы. Вслед за ним А. Кантемир перевел Б. с. «Анакреонтовы песни» и «Письма» Квинта Горация Флакка — факт большой важности, свидетельствующий о том, что поэты-силлабисты считали главным в стихе не рифму, а, как писал Кантемир, «некое мерное согласие и некой приятной звон», т. е. метрический ритм, стопный размер. Если Б. с. гекзаметра и других античных размеров были приняты в русской книжной поэзии без спора, то Б. с. в других размерах не сразу привились в практике поэтов. Наиболее решительным защитником Б. с. в начале 19 в. был В. Жуковский. Его поддержали А. Пушкин, А. Кольцов, отчасти М. Лермонтов; и далее Б. с. перестает быть редким явлением в русской поэзии. Для Б. с. характерна астрофичность или бедная строфика, так как строфическое разнообразие в стопном стихе определяется разнообразной системой рифмовки. Однако отсутствие рифмы не лишает Б. с. поэтических достоинств; основные компоненты стиха — ритм, образность языка, клаузула и пр. — в Б. с. сохраняются. В частности, Б. с. остается наиболее принятым в драматических произведениях — обычно пятистопный ямб. Вот несколько примеров Б. с.

Четырехстопный ямб:

В еврейской хижине лампада
 В одном углу бледна горит,
 Перед лампадою старик
 Читает библию. Седые
 На книгу падают власы...

(А. Пушкин)

Пятистопный ямб:

Все говорят: нет правды на земле.
 Но правды нет и выше. Для меня
 Так это ясно, как простая гамма.
 Родился я с любовью к искусству...

(А. Пушкин)

Четырехстопный хорей:

Трудно дело птицелова:
Заучи повадки птичьи,
Помни время перелетов,
Разным повсвистом свисти.

(Э. Багрицкий)

Пятистопный хорей (встречается редко):

Восемь лет в Венеции я не был...
Мука Бреннер! Вымотало душу
По мостам, ущельям и туннелям,
Но зато какой глубокий отдых!..

(И. Бунин)

Четырехстопный (четыре кратный) амфибрахий:

Безмолвное море, лазурное море,
Стою очарован пад бездной твоей.
Ты живо; ты дышишь; смятенной любовью,
Тревожною думой наполнено ты.

(В. Жуковский)

В. Луговской написал Б. с. (пятистопный ямб) книгу поэм «Середина века».

БЕРНЕСКО (итал. *bernesco*) — пародийно-сатирический жанр в Италии; создателем Б. был поэт Франческо Берни (*Berni*) (1498—1532), который называл его *бурлеска*. Б. — это шуточное произведение, в котором ничтожные лица и события описываются в высоком, торжественном стиле. Из Италии жанр Б. под именем бурлески перешел во Францию.

БЕСЕДА — название вечеринок (обычно зимой) в русских деревнях; на этих беседах, нередко заканчивавшихся пирушкой, выступали рассказчики, сказочники, песельники, былинники; таким образом, Б. были некогда своеобразными литературными собраниями. Б. часто упоминаются в народных песнях: «Во пиру была, во беседашке».

БЕССОЮЗИЕ, или **асиндетон**, — стилистический прием, при котором отсутствуют (опущены) союзы, соединяющие во фразах слова и предложения, вследствие чего речь приобретает большую сжатость, компактность. Б. противоположно *многосоюзию* (полисиндетону), которое применяется гораздо чаще. Примеры Б.:

Швед, русский колет, рубит, режет,
Бой барабанный, клики, скрежет.

(А. Пушкин)

Тени сизые смешались,
Цвет поблекнул, звук уснул;
Жизнь, движенье разрешились
В сумрак зыбкий, в дальний гул.

(Ф. Тютчев)

Редкий случай выдержанного Б. в большом стихотворном отрывке:

...Приходилось туго.
Заводы стыли. Прятал хлеб кулак.

Сыпняк блуждал, покруг измена зрела,
Вадуваясь гнойниками.

Старый мир:

Бесхлебие, бессапожье, бездорожье,
Изнеженность, истрепанность, измор,
Невежество, неворье, пеуменье, —
Все пыжилось, хрипело, упиралось,
Дрожало, ныло, лискало зубами,
Брело на дыпочках, ползло на брюхе,
Из-за угла высомнило нос,
Ухмылку, заносило пок, дубину,
Мешая жить, мешали создавать...

(Г. Шенгеля)

БЕСТИАРИЙ (от лат. *bestiarius* — звериный) — литературные произведения европейского средневековья, аллегорическое описание зверей. Частично к этому жанру литературы относятся басни, в которых, например, под Львом разумеется царь, под Лисой — хитрость, под Ослом — глупость, под Медведем — неуклюжесть и т. д.

БЕСЦЕЗУРНЫЙ СТИХ — стихи, в которых нет постоянной *цезуры*. Несоблюдение цезурного словораздела на определенном месте стиха меняет ритм. Разница между цезурным и бесцезурным стихом ясно ощутима на слух из сравнения следующих пушкинских стихов (пятистопный ямба):

Я не хочу | делиться с мертвецом
Любовницей, | ему принадлежавшей.
Нет, полно мне | пригвортовать! Скажу
Всю истину; | так шлй же: твой Димитрий
Давно погиб, | зарыл — и не воскреснет.

(«Ворис Годунов»)

Здесь, как мы видим, постоянная цезура на второй стопе.
Без постоянной цезуры:

...Нет,

Когда ты весел, | идали ко мне
Спешись и клячишь. — | где мой голубка,
Что делает она? | а там целуешь
И вопрошаешь: | рада ль я тебе
И ожидала ли теби | так рано —
А нынче — | слушаешь меня ты молча,
Не обнимаешь, | но целуешь в очи...

(«Русалка»)

БИМЕТРИЯ (от лат. *bis* — дважды и греч. *μέτρον* — мера) — двойная читка стиха, двойная интерпретация а) в результате явной двойственности его метрического строя или б) вследствие неясности и сложности его ритмической структуры. Примером Б. первого порядка служат следующие строки:

Вечерний свет погас.
Чуть дышет гладь воды.
Настал заветный час
Для искристой звезды.

(К. Бальмонт)

Эти стихи можно прочитать следующим образом (для наглядности каждое двустишие, образующее собой завершённый тактометрический период, записывается в одну строку):

Ве|черный свет по|гас. ^ ^ Чуть | дышет гладь во|ды. ^ ^
 На|стал заветный | час ^ ^ для | искристой звез|ды. ^ ^

Перед нами четырехкратный четырехдольник второй с двудольной паузой в каждом полупериоде. Но эти же стихи читаются как беспаузный шестидольник второй, который обычно входит в состав так называемого шестистопного ямба:

Ве|черный свет по|гас. Чуть | дышет гладь во|ды.
 На|стал заветный | час для | искристой звез|ды.

Каждый из вариантов этих биметричных строк вполне закономерен.

Классическим примером возможности двойного прочтения служит «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» М. Лермонтова. Это произведение может быть прочитано как дисметрические стихи (народный трехударник) и как метрические стихи (народный тактовик). Вот дисметрическое толкование стихотворной структуры «Песни»:

Ох ты го́й еси, царь Ива́н Васи́льевич!
 Про теб́я нашу п́есню сложи́ли мы,
 Про твоё́ любимого опри́чника,
 Да про сме́лого купца́, про Кала́шника;
 Мы сложи́ли её́ на стары́нный лад,
 Мы певáли её́ под гусли́рный звон
 И причы́ывали (^) да приска́зывали.

А теперь те же стихи вставим в рамки тактовика и проскандируем четким речитативом, подобно стихам «Высота, высота поднебесная» (четырёхкратный четырехдольник третий):

Ох ты | го́й еси, ^ | царь Иван Ва|си-лье-е|вич! ^
 Про те|б́я ^ нашу | пе-есню сло|жи-или ^ | мы, ^
 Про тво|ё ^ лю-у|бимого оп|ри-ични-и|ка, ^
 Да про | сме́лого куп|ца, ^ про Ка|ла-ашнико|ва; ^
 Мы сло|жи-или её́ ^ на ста|ри-инный ^ | лад, ^
 Мы пе|ва-али её́ ^ под гус|ля-арный ^ | звон ^
 И при|чи-ытыва|ли ^ да прис|ка-азыва|ли. ^

Биметричными также становятся стихи в результате с м е щ е н и я р и т м а, которое возникает в случае очень резкой и продолжительной р и т м и ч е с к о й и н в е р с и и; обычно это происходит со стихами шестидольного строя, когда под влиянием инверсированной передвижки ударных слогов в стихе получается трехдольный ритм $\cup\cup\cup|\cup\cup\cup$ вместо шестидольного $\cup\cup\cup|\cup\cup\cup = \cup\cup\cup|\cup\cup\cup$.

Смещение ритма в шестидольниках под влиянием ритмической инверсии — явление, нередко встречающееся в народной поэзии. Для примера можно указать на стихотворение «Ночка»; его сложная ритмическая структура выдержана в размере шестидольника, но в конце стихотворения ритм шестидольника как бы соскальзывает на трехдольный под влиянием сильнейшей ритмической ин-

версии, падающей на первую половину шестидольника. Вот начало и конец «Ночки» (слова, подпадающие под ритмическую инверсию, подчеркнуты):

Ночка, ноч	ночна,		ночна темна	я, ^
Ночка темна	я, да		ночь осення	я. ^
Ночь осення	я, да		не последня	я! ^
...На этой на	рече		купался бо	бер, ^
Купался, ку	пался —		не выкупал	ся, ^
Не выкупал	ся — да		весь вымазал	ся. ^
На горку взошел — ^		отряхивал	ся, ^	
Отряхивал	ся, ^		охорашивал	ся, ^
Хотят бобра	бить, ^		хотят застрелить, ^	
Хотят шубу	шить, ^		бобром обложить. ^	

Аналогичное смещение ритма наблюдается в шестидольниках Т. Шевченко, в частности в начале поэмы «Гайдамаки» («Все йде, все минає — і краю немає»), которое, к сожалению, под влиянием силлаботонической теории читается и переводится на русский язык как амфибрахическое, в то время как Шевченко не писал амфибрахическим размером (см. *Шевченковский стих*).

БИСТИКАУРИ (груз.) — название старинного грузинского стихотворного размера, которым в конце 7 в. были переведены поэмы Гомера на грузинский язык.

БЛАГОЗВУЧИЕ — см. *Эвфония*.

«БЛАТНОЙ ЯЗЫК» — см. *Жаргон, Аргю*.

БОГАТАЯ РИФМА — наиболее полное совпадение в рифмуемых словах звуков, не только согласных, начинающих ударный слог, но и звуков, предшествующих ударному слогу: демократ — стократ, канала — доканала, матовая — выматывая.

Примеры Б. р.:

Где горизонта борозда?
 Все линии потеряны.
 Скажи,
 которая звезда
 и где
 глаза пантерины?
 Не счел бы
 лучший казначей
 звезды
 тропических ночей.
 (В. Маяковский)

Человек сказал Днепру:
 — Я стеной тебя запру.
 (С. Маршак)

По станции тополи
 Гнутя на ветру.
 По станции топали
 Коши поутру.

(А. Сурков)

Ср. *Каламбурная рифма, Омонимическая рифма*.

БРАХИКАТАЛЕКТИЧЕСКИЙ СТИХ — см. *Каталектика*.

БРАХИКОЛОН (греч. βραχύς — короткий и κῶλον — член;

здесь: стих, строка) — стихотворение или часть стихотворения, каждая строка которого состоит из односложного слова. Например:

Бей
тех,
чей
смех!
Вей,
рей,
сей
снег!

(Н. Асеев)

Ритмологически эти строки укладываются в тактометрический период четырехкратного четырехдольника третьего, который соответствует паузированной хорейскому размеру:

Бей Δ | тѣх, Δ чей Δ | смѣх! Δ Вей, Δ | ре́й, Δ сей Δ | сне́г! Δ

В поэме В. Маяковского «Про это» есть место, в котором хорейский размер стихов перебивается короткими строчками Б.:

Мальчик шел, в закат глаза уставя.
Был закат непревзойдимо желт.
Даже снег желтел к Тверской заставе.
Ничего не видя, мальчик шел.
Шел,
вдруг
встал.
В шелк
рук
сталь.
С час закат смотрел, глаза уставя,
ва мальчишкой легпую кайму.
Снег, хрустя, разламывал суставы.
Для чего?

Зачем?

Кому?

Здесь строчки Б.— это паузированный хорейский размер (трехстопный), ему соответствует шестидольник первый:

| Шѣл, Δ вдруг Δ | встѣл, Δ |
| В шѣлк Δ рук Δ | стѣль. Δ |

Ритм этих стихов подконтролен метру таких строк:

Я встречала	там Δ
Двадцать первый	год. Δ
Сладон был ус	там Δ
Черный душный	мед. Δ

(А. Ахматова)

К разряду брахиколонических стихов можно отнести начало стихотворения Н. Асеева «Собачий поезд», где перемежаются односложные и двусложные слова:

Стынь,
 Стужа,
 Стынь,
 Стужа,
 Стынь,
 Стынь,
 Стынь...

 День —
 Ужас,
 День —
 Ужас,
 День,
 Дипь,
 Динь.

Ритмологически асеевский Б. — это паузированный четырехкратный четырехдольник первый, которому соответствует хорейский размер; если объединить короткие строчки в тактометрический период, то мы получим:

| Стынь, ^ стужа, | стынь, ^ стужа, | стынь, ^ стынь, ^ | стынь... ЛЛЛ |
 | Дeнь — ^ ужас, | дeнь — ^ ужас, | дeнь, ^ динь, ^ | динь... ЛЛЛ |

В манере Б. написан следующий отрывок из поэмы А. Безыменского «Трагедийная ночь»:

Крут,
 прям
 Злой
 гак,
 Не
 кран,
 А
 маг.
 Вот
 маг
 Сверх
 высь,
 Взлет,
 взмах
 Вверх,
 вниз.

Следует отметить, что как элемент поэтической системы Б. появился в русской поэзии сравнительно недавно, у современных поэтов.

БРАХИХОРЕ́Й (от греч. βραχύς — короткий и χορείος — хорей) — второе название античной амфибрахической стопы. См. *Амфибрахий*.

БУКО́ЛИКА, БУКОЛИ́ЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ (от греч. βοῦκό-λος — пастух), или п а с т о р а л ь н а я (от лат. pastoralis — пастушеский) — один из наиболее распространенных жанров античной поэзии. Основателем его является Феокрит. В буколиках (или пасторалях) поэты прославляли красоты природы и прелести мирной сельской жизни. Жанры Б. п. — идиллия и эклога. Наиболее известный древнегреческий поэт-буколик Феокрит жив

в 3 в. до н. э. Из латинских поэтов-пасторалистов прославился Вергилий, написавший «Буколики» в подражание Феокриту.

В Западной Европе Б. п. возникла сначала в Италии, в эпоху Возрождения, затем распространилась в поэзии других европейских стран. Типичной для европейской Б. п. является пасторальная поэма в октавах итальянского поэта Дж. Боккаччо «Фезоладские нимфы» (см. перевод Ю. Верховского).

В России опыты Б. п. появились в конце 18 и начале 19 вв., они были подражательны. Идиллии и эклоги писали А. Сумароков, Я. Княжвин, А. Дельвиг, В. Панаев, Н. Гнедич, В. Жуковский, И. Богданович и др. Среди русских поэтов и читателей всегда существовало шутивно-ироническое отношение к Б. п. Уже к середине 19 в. Б. п. исчезла в русской литературе. Однако можно отметить демонстративные попытки отдельных поэтов возродить в русской поэзии этот жанр; таковы идиллические гекзаметры П. Радимова.

БУРИМЕ (франц. *bouts rimés* — рифмованные концы) — стихотворение на заранее заданные, необычные рифмы, затрудняющие пишущему Б. ассоциативные связи; иногда для Б. дается определенная тема, далекая от лексики, в пределах которой наметены заданные рифмы, что еще более осложняет выполнение задания — написать безукоризненное по форме стихотворение.

Форма Б. возникла в первой половине 17 в. во Франции, поводом послужил следующий случай. Некий поэт Дюло заявил, что он потерял рукопись с 300 сонетами. Огромное количество произведений вызвало у публики сомнение. Дюло объяснил, что, строго говоря, он написал не 300 сонетов, а лишь заготовил для них рифмы. Рифмы ко многим сонетам Дюло были известны, и его друзья решили написать сонеты на готовые рифмы. От сонетного Б. поэты перешли к другим видам стиха с готовыми рифмами. Так возникла форма Б. как стихотворной игры. В 19 в. А. Дюма организовал во Франции конкурс на Б., в результате которого он опубликовал в 1864 г. книгу стихов 350 участников конкурса.

В России писание Б. не пошло дальше литературных салонов и некоторых журналов. В 1914 году редактор петербургского журнала «Весна» Н. Шебуев объявил первый в России массовый конкурс на Б., в котором приняло участие большое количество поэтов-профессионалов, начинающих поэтов и стихотворцев-любителей. Стихи участников конкурса были напечатаны в этом журнале.

БУРЛЕСКА, бурлеск, бюрлеск (франц. *burlesque*, итал. *burlesco*, от итал. *burla* — шутка), — своеобразный жанр комической поэзии, состоящий в снижении высокого и возвышении низменного. В Италии в 14—15 вв. существовала бурлескная лирика: высоким стилем описывались самые будничные, а порой и низменные или просто некрасивые вещи (ослицы, грязная вонючая гостиная, уродливая старуха и т. п.). Таков был поэт Ф. Берни (16 в.). В комичных терцинах, пародировавших «Божественную комедию» Данте, он писал о чуме, о крысах, об угрях, о персиках. Его именем и до сих пор в Италии называется бурлескная поэзия («*proesia bernesca*»). До Ф. Берни в Италии писал комические бурлескные сонеты Д. Буркьело (15 в.). Зачинателем собственно бурлескного жанра в Европе считается поэт Лалли, который в 1633 г. напечатал поэму «*Æneida travestita*» («Перелицованная Энеида»). Во Франции его поддержал Поль Скаррон, напечатавший поэму «Перелицованный Вергилий» («*Vergili travesti*»), в которой он тра-

вестировал, т. е. перелицевал на умышленно шутовском языке, а порой и на вульгарном диалекте «Энеиду» Вергилия, высмеивая, таким образом, форму древнеклассической поэзии. Подобные произведения писал и другой французский писатель 17 в. Дассуси. В противовес бурлескам Скаррона, имеющим у читателей огромный успех, Н. Буало в 18 в. написал героико-комическую поэму «Налой» («Le Lutrin»), в которой он не снижал высокого стиля, как это делал автор «Перелицованного Вергилия», а, наоборот, незначительному содержанию своей поэмы придал высокий стиль. Таким образом, в европейской комической поэзии возникли два вида Б. с общим для обоих видов комическим эффектом пародирования. Истоки Б. можно найти в античной поэзии: известная поэма «Война мышей и лягушек» пародирует «Илиаду» Гомера.

В России зачинателем бурлескной поэзии был поэт В. Майков (1728—78), который в поэмах «Игрок ломбера» и «Елисей, или Раздраженный Вах» применил второй вид Б., употребленный Буало. В «Елисее» Майков травестировал героический эпос: его поэма написана александрийским стихом, который считался в 18 в. капонической формой стиха героического эпоса; начинается она традиционным обращением поэта к лире. Персонажи поэмы — ямщик (Елисей), пьяницы, проститутки; место действия — кабак, публичный дом и т. п. В конце 18 в. Н. Осипов написал классическим четырехстопным ямбом огромную (около 22 000 строк) поэму «Вергилиева Энеида, вывернутая наизнанку», которую в начале 19 в. закончил А. Котельницкий. Поэма Осипова написана в духе первого типа Б., т. е. в духе снижения высокого. Под влиянием поэмы Осипова украинский поэт И. Котляревский создал свою знаменитую «Вергилиеву Энеиду». Русская бурлескная поэзия получила в 18 в. название «ирио-комической поэзии». Некоторые советские исследователи (Д. Благой) относят к бурлескной поэзии и «Душеньку» Богдановича. В 19 в. в белорусской литературе была создана бурлескная поэма «Тарас на Парнасе», автор ее неизвестен. Бурлескную поэзию любил А. Пушкин. Он высоко ценил «Елисея» Майкова и сам написал торжественными терцинами гениальную Б., травестирующую картину ада из «Божественной комедии» Данте:

И дале мы пошли — и страх обнял меня.

Бесенок, под себя поджав свое копыто,

Крутил ростовщика у адского огня,

Горячий капал жир в топчанное корыто,

И допал на огне печеный ростовщик.

А я: «Поведай мне: в сей казни что сокрыто?»

Виргилий мне: «Мой сын, сей казни смысл велик.

Одно стяжанье имел всегда в предмете,

Жир должников своих сосал сей злой старик

И их безжалостно крутил на вашем свете...»

Стилистически Пушкин объединил в своем отрывке оба вида Б. Элементы Б. можно найти в гротескной поэме А. Твардовского «Теркин на том свете». Частично к Б. примыкает *макаронический стих*.

БУФФ (от итал. *buffo* — шутовской, комический) — комическая пьеса, построенная на смешных, шуточных положениях. В русской книжной литературе Б. — редкий жанр. К нему отно-

сится политическая «Мистерия-буфф» В. Маяковского, построенная на принципе *гротеска*. В русской народной литературе буффонадные пьесы были довольно распространенным жанром; таковы некоторые «вертепные действия», представления скоморохов, «Петрушка» и др.

БЫЛИНЫ, или **с т а р и н ы**, — жанр русского народного эпоса, песни-сказания о богатырях, народных героях и исторических событиях Древней Руси. Б. принадлежат к устному народному творчеству (фольклор). Первые записи Б. относятся к 17 в., но основные записи сделаны в середине 18 в. уральским казаком Киршей Даниловым. Его сборник «Древние русские стихотворения» был издан в 1804 г. и составил эпоху в изучении русского народного творчества. В 19 в. ряд исследователей русского фольклора — П. Киреевский, Н. Рыбников, А. Гильфердинг, А. Марков и др. — провели дальнейшие записи Б. и песен, главным образом на севере России. В советскую эпоху большое количество северных Б. собрано и издано Б. М. и Ю. М. Соколовыми, начавшими эту работу еще до Октябрьской революции. Собрание Б. продолжается и в настоящее время.

Русские Б. представляют собой оригинальнейшее явление в мировой фольклорной литературе как по содержанию, так и по форме. В них с большой силой отразился дух русского народа — независимого, могучего, трудолюбивого, сурового и добродушного. Любовь к родине, глубокий историзм, неиссякаемая жизнерадостность — основные черты русских народных былин. Если содержание Б. (идейный замысел, сюжет), их композиция (зачин, изложение, концовка) и стиль (образы, сравнения, метафоры, эпитеты, параллелизмы и пр.) изучены исследователями довольно подробно и уже установлены определенные особенности, отличающие Б. от других жанров народной поэзии, то изучение стихотворной формы Б. до сих пор остается дискуссионным. В истории исследований стихотворной формы Б. наметились три точки зрения. Одни исследователи утверждали, что «наша народная песня, а именно богатырская, не есть определенное стихотворение и не имеет определенного метра, отделяющего его от прозы» (К. Аксаков). Дальнейшего развития и поддержки эта точка зрения не получила. Вторая группа исследователей во главе с выдающимся ученым первой половины 19 в. А. Востоковым (за ним С. Шафранов, частично И. Голыхвастов, Н. Греч и др.) доказывала, что русский народный стих вообще, а Б. в частности, есть стих а к ц е н т н ы й, что строится он лишь на определенном количестве словесно-логических ударений (два или три на стихотворную строку) и что «стопы» имеются лишь в конце строк (к л а у з у л ы), а «начало и середина, — по словам А. Востокова, — не имеют определенного стопосложения». Эта точка зрения на строй русского народного стиха имеет самую большую группу последователей вплоть до наших дней; это мнение разделял советский исследователь стиха М. Штокмар. Наконец, третья группа исследователей, начиная от автора тактовой теории стихотворного ритма А. Кубарева (30-е годы 19 в.), поддержанного Н. Надеждиным, А. Дубенским, а затем Ф. Коршем, утверждала, что в основе стихосложения русских народных песен и Б. лежит своеобразная метрическая система тактового характера. Из советских исследователей стиха эту точку зрения разделял М. Малишевский. Итак, три мнения: 1) стихи Б. — это прозаическая речь;

2) русская Б. зиждется на акцентной системе стихосложения; 3) русская Б. имеет тактовую систему стиха. Говоря объективно, все эти теории русского народного стиха имеют основания для своего сосуществования с той, однако, поправкой, что часть Б. действительно построена на интонационно-фразовой основе (фразовик), другая часть — на акцентной системе, а третья часть — на тактовом, вернее на тактометрическом принципе. Отсутствие в русских Б. силлаботонического стихосложения в том виде, в каком оно предоставлено стихами русских поэтов от Ломоносова до Брюсова (т. е. ямба, хорей, дактиль и пр.), не дает права отрицать в строении Б. метрический принцип. Русская классическая версификация коренным образом отличается от античной своим обязательным равносложием соизмеримых строк. Русские Б. резко отличаются своеобразием своих форм от этих двух систем. На протяжении столетий русский народ выработал свои самобытные, оригинальные формы стиха, обусловленные природой самого языка и законами ритма, лежащими в основе гармонических процессов. Именно то обстоятельство, что Б., равно как и другие произведения народного творчества, передавались устно из рода в род, из века в век, через безымянных народных поэтов (сказителей, песенников), говорит об устойчивости народной традиции стихотворных форм, которые совершенствовались от поколения к поколению. Устная эстафета стала решающим фактором в выработке поэтического мастерства Б., своеобразных по своему ритмическому строению. Некоторая монотонность стиха Б. объясняется, по мнению изучавшего народный стих Н. Чернышевского, однообразием деревенской жизни в старой Руси.

Ниже даны образцы стихового строя русских Б. трех формаций; примеры взяты из сборника Кирши Данилова «Древние российские стихотворения».

1) **И н т о н а ц и о н н о - ф р а з о в ы й с т и х**, или **ф р а з о в и к**; это дисметрический стих, он основан на чередовании речевых волн, расчлененных смысловыми паузами и равносложными к л а у з у л а м и (рифмованными в раешном стихе):

Под славным великим Новым-городом,
По славному озеру по Ильмену
Плывает-поплавает сер селезень,
Как бы ярой гоголь поныривает,
А плавает-поплавает червлен корабль
Как бы молода Василья Буславьевича,
А и молода Василья со ево дружиною хороброю,
Тридцать удалых молодцов...

(«Василий Буславев молиться ездил»)

2) Вторая формация — **д и с м е т р и ч е с к и й а к ц е н т н ы й с т и х**, или **у д а р н и к**, он строится на равном количестве в строке ударных, логически весомых слов. Ниже приводится т р е х у д а р н и к с трехсложными клаузулами:

А из пустыни было Ефимьевы,
Из монастыря (было) из Боголюбова,
Начинали калики нарежаться
Ко святому граду Иерусалиму,
Сорок калик их со каликою.

Становѣлся (') во едіной круг,
 Оне дѣмали дѣмушку едіную,
 А едіну дѣмушку крѣпкую;
 Выбирѣли большева атамана
 Молодѣи Касьяна сына Михѣйлыча...

(«Сорок налик со каликою»)

3) Третья формация былинного стиха, самая интересная с точки зрения ритмологии, — это строгий метрический стих (обычно четырехкратный четырехдольник) с постоянной или с подвижной анакрузой. Ритмические модификации былинного четырехдольника, который представляет собой форму народного тактовика, очень разнообразны, в них причудливо, но закономерно сочетаются ударные и безударные слоги, долгие (двудольные) и краткие (однодольные), иногда встречается ритмическая инверсия. Контрольный ряд тактометрического периода, в рамки которого укладывается каждый стих былинного тактовика, такой: |~~~~|~~~~|~~~~|~~~~|. Вот начало Б. «Алеша Попович», анакруза — двудольная; размер — четырехкратный четырехдольник третий — ~|~~~~|~~~~|~~~~|~:

Λ Ив| славнова Рос|това красна |го-оро-о| да, Λ
 Как два| я-аспы| соколы вы|лѣ-отыва|ли, Λ
 Вывѣжали два мо|гучия бо|га-аты-и|ри: Λ
 Что по| имени А|лешинька По|по-ович Λ |млад, Λ
 А со| молодцем Е|ки-имом И|ва-анови|чем. Λ
 Оне| е-ездят, бо|гатыри, пле|ча Λ о пле|чо, Λ
 Λ Стре|мя-ано в стре|мяно бога|ты-ырско-о|е, Λ
 Они| ездили-гу|ляли по чис|ту-у по-о|лю, Λ
 Ниче|го Λ оне| в поле не на|е-сажива|ли, Λ *
 Не ви|да-али Λ |птицы пере|лѣ-отны-ы|я, Λ
 Не ви|дали оне| зве-еря пры|ску-уче-е|ва, Λ
 Только| в чи-истом Λ | по-оле на|е-еха-а|ли, Λ
 Λ Ле|жит Λ три до|ро-оги ши|ро-оки-и|я, Λ
 Проме|жу Λ тех до|рог лежит го|рю-уч на-а|мень, Λ
 А на| ка-амени| по-одпись под|пи-иса-ана... Λ

См. также примеры в статьях: *Народный стих*, *Исторические песни* и *Частушки*.

В

ВАРИАНТЫ (от лат. *varians* — изменяющийся) — в художественном произведении разночтения его частей, глав, строф или строк, появившиеся в процессе работы автора над текстом. Изучение черновых В. художественного произведения дает возможность судить о процессе его создания, иногда помогает выявить первоначальную идею произведения, измененную в окончательном тексте.

* В подлиннике описка: «Ничего оне в чи с т о м поле не насживали»; слово «чистом» выпадает из ритма, оно лишнее в строке.

Честь ложно и постыдно воздана;
 Достоинство унижено обидно,
 И чистота души развращена;
 Хромая власть сковала дух постыдно,

Заставила искусство замолчать,
 Невежда (как ученый) правит знаньем,
 И глупостью все скромность стали звать,
 Добро в плену у зла: таким сознаюсь

Измученный, оставил землю б я,
 Когда б не здесь была любовь моя!

(Пер. А. Кремлева)

2.

Измучась всем, я умереть хочу.
 Тоска смотреть, как мается бедняк,
 И как шути живетса богачу,
 И доверять, и понацать иносак.

И наблюдать, как наглость лезет в свет,
 И честь девичья катится ко дну,
 И знать, что ходу совершенствам нет,
 И видеть мощь у немощи в плену.

И вспоминать, что мысли заткнут рот,
 И разум сносит глупость и хулу,
 И прямодушье простотой слывет,
 И доброта прислуживает злу,

Измучась всем, не стал бы жить и дня,
 Да другу будет трудно без меня.

(Пер. Б. Пастернака)

3.

Зову я смерть. Мне видеть невтерпек
 Достоинство, что просит подаянье,
 Над простотой глумящуюся ложь,
 Ничтожество в роскошном одеянии,

И совершенству ложный приговор,
 И девственность, поруганную грубо,
 И неуместной почести позор,
 И мощь в плену у немощи беззубой,

И простоту, что глупостью слывет.
 И глупость в маске мудреца, пророка,
 И вдохновения закатый рот,
 И праведность на службе у порока.

Все мерастно, что вижу я вокруг,
 Но жаль тебя покинуть, милый друг.

(Пер. С. Маршак)

ВАРСАКӢ — название шуточной любовной песни в туркменской поэзии.

ВЕНОК СОНЕТОВ — архитектурная форма поэмы, состоящей из 15 сонетов. В.с. строится так: тематическим и композиционным ключом (основой) является магистральный сонет (или магистрал), замыкающий собой поэму; этот, пятнадцатый по счету, сонет пишется раньше других, в нем заключается замысел всего

В. с. Первый сонет начинается первой строкой магистрала и заканчивается второй его строкой; первый стих второго сонета повторяет последнюю строку первого сонета и заканчивается этот сонет третьей строкой магистрала. И так далее — до последнего, 14-го сонета, который начинается последней строкой магистрала и кончается первой его строкой, замыкая собой кольцо строк. Таким образом, 15-й, магистральный сонет состоит из строк, последовательно прошедших через все 14 сонетов.

В. с. изобретен в Италии в 13 в. Это весьма трудная поэтическая форма, требующая от поэта исключительного мастерства (особенно в подборе выразительных рифм). Первый В. с. на русском языке принадлежит Ф. Коршу, который в 1889 г. перевел В. с. славянского поэта Франца Прешерна. Оригинальные В. с. написали: Вяч. Иванов («Сог ардепс»), В. Брюсов («Роковой ряд»), М. Волошин («Liŭagia»), из советских поэтов — С. Кирсанов («Весть о мире»), М. Дудин («Орбита»), С. Матюшкин («Осенний венок»).

Для ознакомления с формой В. с. ниже приводятся три первых и два последних сонета из лирического В. с. Валерия Брюсова «Роковой ряд», напечатанного в сб. «Скрижаль» (1918 г.):

1.

Четырнадцать имен назвать мне надо...
 Какие выбрать меж святых имен,
 Томивших сердце мукой и отрадой?
 Все прошлое встает, как жуткий сон.

Я помню юность, синий сумрак сада;
 Сирени льнут, пьяня, со всех сторон...
 Я — мальчик, я — поэт, и я — влюблен.
 И ты со мной, как белая Дриада!

Ты страсть мою с улыбкой приняла,
 Ласкала, в отроче поэта коля,
 Дала восторг и, скромная, ушла...

Предвестье жизни, мой учитель, Лёля!
 Тебя я назвал первой, меж других
 Имен любимых, памятных, живых.

2.

Имен любимых, памятных, живых
 Так много! Но, змеей меня ужала,
 Осталась ты царицей дней былых,
 Коварная и маленькая Таля.

Любила ты. Средь шумов городских,
 Придя ко мне под волшебством вуаля,
 Так нежно ты стопала: «Милый Валя!»,
 Когда порыв желаний юных тих.

Но ты владела полудетской страстью;
 Навек меня сковать мечтала властью
 Зеленых глаз... А воли жаждал я.

И я бежал, измены не тая,
 Тебе с безжалостностью кинул: «Падай!»
 С какой, отравно ранящей, усладой!

3.

С какой, стравно раянцей усладой,
 Припал к другим я, лепетным устам!
 Я ждал любви, я требовал с досадой,
 Но не хотел любви предаться сам.

Мне жизнь казалась блещущей астрадой;
 Лобзанья, слезы, встречи по ночам,—
 Все было повод к огненным стихам;
 Я скорбь венчал сонетом иль балладой.

Был вечер; буря; вспышки облаков;
 В беседке, там, рыдала ты,— без слов
 Появ, что я лишь роль играю, раян...

Но роль была — мой Рок! Прости мне, Маня!
 Сам я судил себя в стихах глухих.
 Теперь, в мечтах я повторяю их.

14.

Да! Ты ль, венок сонетов, неизменен?
 Я жизнь прошел, казалось, до конца;
 Но не хватило ровы для венца,
 Чтoб он в столетьях расцветал, нетленен.

Тогда, с улыбкой детского лица,
 Мелькнула... Но — да будет сокровенен
 Звук имени последнего: мгзвoвeнeн
 Восторг признаний и мертвят сердца!

Останься ты неназванной, безвестной,—
 Но будет жив твой образ бестелесный
 Для тех, кто стих мой вспомнят наизусть.

Ты — завершенье рокового ряда:
 Тринадцать названо; ты — здесь, и пусть
 Четырнадцать назвать мне было надо.

15.

Четырнадцать назвать мне было надо
 Имен любимых, памятных, живых!
 С какой, отравно раянцей, усладой,
 Теперь, в мечтах я повторяю их!

Но боль былую память множить рада!
 О, счастье мук, бесстрашных, молодых,
 Навек закрепощенных в четкий стих!
 Ты — слаще смерти! ты — желанней ада!

Как будто призраков туманный строй,
 В вечерних даях реет предо мной,—
 И каждый образ для меня священен.

Вот близкие склоняются ко мне...
 В смятеньи — думы, вся душа — в огне...
 Но ты ль, венок сонетов, неизменен?

ВЕРЛИЕР (франц. vers libre — свободный стих) — термин западной поэтики, под которым с начала 20 в. в русской поэтике разумеется ряд своеобразных формаций стиха, отличающихся от равносложного силлабического и равносложного силлаботонического стиха. Первоначально В., или свободным стихом, в России назывались переведенные на русский язык стихи французских поэтов-символистов и главным образом стихи бельгийца Эмиля Верхарна — метрические, но не равностошные, как, например, рифмованный трехдольный В. с подвижной анакрузой:

Улица быстрым потоком шагов,
 Плеч, и рук, и голов
 Катится, в яростном шуме,
 К мигу безумий,
 Но вместе —
 К свершеньям, к надеждам и к мести!...

(«Восстание», пер. В. Брюсова)

Однако в практике русских поэтов такие стихи появлялись задолго до символистов, например разностошный трехдольник вне тактометрического периода с подвижной анакрузой, без рифм, у А. Фета:

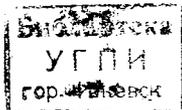
Я люблю многое, близкое сердцу,
 Только редко люблю я...
 Чаще всего мне приятно скользять по заливу,—
 Так,— забываясь
 Под ввучную меру весла,
 Омоченного пеной шипучей,—
 Да смотреть, много ль отъехал
 И много ль осталось,
 Да не видать ли зарницы...

263761.

Все формы В. распадаются на две категории: метрический В. и дисметрический В. У русских поэтов обозначилась явная тенденция к трехдольному метрическому В. Такие В. писали А. Фет, А. К. Толстой, К. Бальмонт, В. Брюсов, А. Блок, М. Волошин, И. Бунин, М. Кузмин, А. Белый и др. Интересно, что М. Лермонтов первым написал стихи в форме трехдольного В., вне периода: «Синие горы Кавказа, приветствую вас! вы взлелеяли детство мое; вы носили меня на своих одичалых хребтах, облаками меня одевали, к небу меня приучали, и я с той поры все мечтаю об вас да о небе...». Этот отрывок легко обратить в стихотворные строки:

Синие горы Кавказа,
 приветствую вас!
 вы взлелеяли детство мое;
 вы носили меня на своих одичалых хребтах,
 облаками меня одевали,
 к небу меня приучали,
 и я с той поры все мечтаю об вас да о небе...

В такой же форме трехдольного беспериодного В. написан роман А. Белого «Маски», который, по признанию автора, является поэмой в стихах и напечатан прозой лишь в целях экономии бумаги. Вот начало второй главы романа А. Белого:



Ах, как пышнели салоны московские, где бледно-желтые, но губоцветные дамы являлись взбеленными, как никогда, обвися волнением кружев, в наклках сверкающих, или цветясь горюцветными шляпами; и как шампанское, пенилась речь «либеральных» военных сквозь залп постановочный из батареи Таирова: яркой Петрушкой; в партерах сидели военные эти, ведомые в бой Зоей Стрюти, артисткою (Ольгою Юльевной Живолгой).

Гораздо шире по количеству произведений область разнообразного дисметрического В. Поэма «Слово о полку Игореве» — это классический пример русской полиметрии и свободного стиха. Некоторые произведения ранней виршевой поэзии, приближающиеся к форме равностопия силлабистов, многие русские былины и лирические стихопесни построены как свободные стихи, как В. В русской поэзии сложились два основных вида дисметрического В.: интонационно-фразовый стих и ударник. И тот и другой могут быть с рифмами и без рифм. Примеры ф р а з о в и к а без рифм:

Ходит спесь, надуваюсь,
С боку на бок переливаясь.
Ростом-то Спесь аршин с четвертью,
Шапка-то на нем во целу шажень,
Пузо-то его все в жемчуге,
Сзади-то у него раззолочено.
А и зашел бы Спесь к отцу, к матери,
Да ворота не крашны.
А и помолился б Спесь во церкви божией,
Да пол не метен!
Идет Спесь, видит — на небе радуга;
Повернулся Спесь во другую сторону;
Не пригоже-де мне нагибаться!

(А. К. Толстой)

Когда вы стоите на моем пути,
Такая живая, такая красивая,
Но такая измученная,
Говорите все о печальном,
Думаете о смерти,
Никого не любите
И презираете свою красоту —
Что же? Рааве я обижу вас?

(А. Блок)

Фразовик с перекрестными рифмами:

Чуть ночь превратится в рассвет,
вижу каждый *день я:*
кто в *глав,*
кто в *ком,*
кто в *полит,*
кто в *просвет,*
расходится народ в *учрежденья.*
Обдают дождем дела *бумажные,*
Чуть войдешь в *здание:*
Отобрав с полсотни —
самые *важные!* —
служащие расходятся на *заседания...*

(В. Маяковский)

Фразовик народный, рифмы смежные (раёшный стих):

Жил-был поп,
Толоконовый лоб.
Пошел поп по базару
Посмотреть кой-какого товару.
Навстречу ему Балда
Шел, сам не зная куда.

(А. Пушкин)

Примеры В. акцентного строя (ударники).
Трехударник без рифм:

Жил старик со своею старухой
У самого синего моря;
Они жили в ветхой землянке
Ровно тридцать лет и три года...

(А. Пушкин)

Четырехударник без рифм:

Вечерний сумрак над теплым морем,
Огонь маяков на потемневшем небе,
Запах вербены при конце пёра,
Свежее утро после долгих бдений,
Прогулка в аллеях весеннего сада,
Крики и смех купающихся женщин...

(М. Кузмин)

Примеры рифмованных равноударников можно найти во многих стихотворениях В. Маяковского, а также в поэме «Владимир Ильич Ленин», написанной полиметрией с чередованием ямбических и корейческих размеров, паузных трехдольников и равноударников. Вот отрывок из этой поэмы, строго выдержанный В. — четырехударник с перекрестными рифмами:

...И когда
осталось
на баррикады выйти,
день
наметив
в ряду недель,
Ленин
сам
явился в Питер:
— Товарищи,
довольно тянуть канитель! —
Гнет капитала,
голод-уродина,
войн бандитизм,
интервенция вбрю,
будет! —
покажутся
не более родинок
на теле бабушки,
древней истории.

См. Ударник и Фразовик.

ВЕРСИФИКАЦИЯ (от лат. *versus* — стих и *facio* — делаю) — искусство стихосложения по определенным правилам, выработанным на основе законов языка данного народа и практики поэтов. Из древних В. общеизвестна античная система стихосложения, сыгравшая огромную роль в формировании европейских систем, арабская система (аруз). В русской поэзии бытовали и бытуют следующие системы В.: многообразная система народного стиха, силлабическая, силлаботоническая, свободный стих (верлибр) и тактометрическая система.

ВЕРТЕП (первоначальное значение — пещера) — в старой Украине, Белоруссии и некоторых местах Средней Азии народный передвижной театр кукол. Пьесы, ставившиеся в этом театре, — религиозного и нравственно-бытового характера, чаще всего в стихах. Обличительные комедии и сатиры, высмеивавшие жадность богачей, лицемерие и разврат духовных лиц, вызывали преследования В. со стороны светских и духовных властей, в результате чего народное слово «вертеп» приобрело, в конце концов, одиозное значение как место разврата. В Великороссии вертепные стихи назывались раёшными стихами или райком (раёк). Вертепные театральные стихи по своей форме близки к русскому народному стиху, в особенности к стиху раёшного типа.

ВИЛЛАНЕЛЛА, или в и л л а н е л ь (итал. *villanella*, франц. *villanelle*, от поздн. лат. *villanus* — крестьянский, деревенский), — в староитальянской, а затем в старофранцузской поэзии — лирическое стихотворение своеобразной формы, предназначенное для пения. Обычно В. заключает в себе шесть трехстишных строф и один заключительный стих, а всего в В. — 19 стихов на две рифмы. Композиция В. сложна: первый и третий стихи начальной терцины повторяются и дальше в определенном порядке и имеют одну рифму; каждый средний стих терцины оригинален, все средние стихи связаны между собой также одной рифмой. Ритм В. простой. Вот В., которую написал поэт Возрождения Жан Пассора (1534—1602):

Врозь я с горлинкой моею
Не она ведь мне слышна.
Поспешу вослед за нею.

Ты ль с подружкой своею
Ровно? К нам судьба равна!
Врозь я с горлинкой моею.

Верю я душою всею,
Коль твои любовь верна:
Поспешу во след за нею.

Слух твой жалобой делеею
Вновь, что нам двоим дана!
Врозь я с горлинкой моею.

Без ее красы жалею
Все, чем жизнь была красна.
Поспешу во след за нею.

Смерть, верши свою затею,
То возьми, что взять должна!
Врозь я с горлинкой моею,

Поспешу во след за нею.

(Пер. Ю. Верховского)

ВИПАСАН (арм.) — народный сказитель эпических поэм в древней Армении.

ВИРЕЛЁ (франц. *virélaï*, от *virer* — кружиться) — шестистрочная строфа старофранцузской поэзии. Строфа разбивается на трехстишия, в каждом из которых первые два стиха взаимно рифмуются, третий же, укороченный стих первой полустрофы рифмуется с укороченным стихом второй полустрофы. На В. похожи следующие русские стихи:

А в ненастные дни
Собирались они
Часо;
Гнули — бог их прости! —
От пятидесяти
На сто...

(А. Пушкин)

ВИРШИ (польское *wiersze*, от лат. *versus* — стих) — название авторских духовных, а затем светских стихов в России 16, 17 и 18 вв. Сами поэты-виршевики называли стихи «вершами» (верш — это двустипше, скрепленное рифмой); так, духовный стихотворец Кирилл Транквилион в предисловии к своей книге «Перло многоцветное» (Могилев, 1699 г.) писал о себе: «Композитор, або складач сих в ершов Кирилл старый Транквилион Ставровецкий». Первоначально стихи виршевиков были дисметричны, они строились на смежных рифмах («краесогласиях»), в каждом стихе — неопределенное число слогов; например, в книге Л. Зизания «Грамматика словенска» (Вильно, 1956 г.) напечатаны следующие стихи:

Непрестанно книжку называйте тую грамматику,
але наставницу добру словенскому языку.
Научает добре писати и добре читати,
доскональным и певным быти а не в чом непастати.
Тую вы от спудён малым коштом себе набывайте,
а великого ся розуму и ростробици з ней научайте.

Если стихи Зизания выдержаны в женских рифмах, то в стихах Транквилиона встречаются и мужские, и женские, и трехсложные рифмы, что опровергает укоренившееся мнение, будто русские виршевики заимствовали нормы своего стихосложения у польских виршевиков; по условиям акцентологии польского языка у них могут быть только женские рифмы. Нижеследующие вирши Транквилиона по своему строению — типичный русский (белорусский) народный раешник:

О мудрости преславная,
От веков в человецех давная,
Любители твои тобою прославлены,
И на высоких достоинствах поставлены,
Тобю царие царстауют,
И сильными народами справуют.

(Из «Похвалы премудрости тройкой»)

Вторым этапом стихосложения русских виршевиков был переход на равносложный («силлабический») стих, который формировался частично, может быть, под влиянием польской версификации, но в основном явился развитием определенных традиций русского народного стиха (см. *Силлабический стих*).

ВНУТРЕННЯЯ РИФМА — слова в середине стиха, рифмующиеся или с конечными рифмами (в конце строки), или между собой. В. р. отмечены в стихах античных поэтов (Гомер, Гораций). Они часто встречаются в русской народной поэзии, особенно в частушках:

*У тальянки медны пюльки,
Тюнки, звонки голоса.
Я люблю вашу природу
За кудрявы волоса.*

*Кабы шали не мешали,
Кисти землю не мели;
Кабы дома не ругали,
Не таких бы завели.*

В. р. не редкое явление в стихах русских поэтов, например:

*Нет, вам наскучили нивы бесплодные...
Чужды вам страсти и чужды страдания;
Вечно — холодные, вечно — свободные,
Нет у вас родины, нет вам изгнания.*
(М. Лермонтов)

*Из бездны перловые брызги летят.
И волны теснятся и мчатся назад.*
(Он же)

*Метелица не ленится
Пригреть советский люд,
И по субботам ленинцы
В поленицах поют.*
(Н. Ушаков)

В. р. увлекались поэты-символисты, например А. Белый:

*Блестели и пели капли,
Златился покров ледяной...
Сестрицы сидели и млели
В окошке весной под луной.*

Или Ф. Сологуб:

*Опьянение печали, озаренье тихих тусклых свеч,—
Мы не ждали, не гадали, не искали на земле и в небе встреч.
Обагрля землю кровью, вы любовью возрастили те цветы,
Где сверкало, угрожая, злое жало безнадежной красоты.*

ВОДЕВИЛЬ (франц. vaudeville, от *vau de Vire*, т. е. долина Вир) — легкая комедийная пьеса с куплетами. В 15 в. в Нижней Нормандии жил поэт-рабочий Оливье Басслен, слагавший юмористические песенки; их распевали в долине реки Вир, и поэтому всякие короткие шуточные песенки стали называть «во де Вир» или, для благозвучия, «водевиль». Это название удержалось потом за всеми веселыми легкомысленными песенками, которые в 18 в. стали обязательными для комедий. Первоначально так и говорились: комедия с водевилями, пьеса с водевилями, т. е. с пением куплетов. Затем из комедийных жанров В. выделился как самостоятельная форма театрального представления. Во Франции знаменитые авторы водевиля — Э. Скриб в 18 в. и Э. Лабиш в 19 в. В России В. появились в начале 19 в. Лучшие В. принадлежали Ф. Коню,

Д. Ленскому, В. Соллогубу, П. Григорьеву. Автором нескольких В. был Н. Некрасов. К концу 19 в. В. почти сошли с русской сцены.

ВОЛЬНОСТЬ ПОЭТИЧЕСКАЯ (лат. *licentia poetica*) — термин старой классической поэтики, преднамеренное или невольное отклонение стихотворной речи от языковых, синтаксических, метрических и других норм. В. п. была типична для поэтов 18 в., когда формировался литературный стих и заканчивался процесс становления русского литературного языка, освобождавшегося от влияния церковнославянского. В то время в стихах наблюдались не оправдаваемые ничем, как только условностью, В. п., усечение слов, затрудненная грамматическая инверсия и др. отклонения от норм. Например:

Нимфы окол нас кругами
Танцевали поючи.
(М. Ломоносов)

Всегда роскошествует природа,
Искусством рук побуждена.]
(Он же)

Многи ты сестры ея славят Аполлона,
У х а н о не отвори и от Роска звона.
(В. Тредиаковский)

Граф — весел, как петух, — поет ку-на-ре-ку
И горд победою своею (в поэзии негой),
П и р и х ъ е м вновь звучит, как скриплюю телегой.
(Г. Державин)

Однако и в эпоху полного овладения стихотворным мастерством русские поэты нередко допускали в стихах В. п.:

Бродил Тригорского кругом.
(А. Пушкин)

Страшен клад подземна ада.
(Он же)

Но струящаясь от бога
Сила борется со тьмой.
(А. К. Толстой)

В наше время случаи В. п. весьма редки. Однако для Маяковского они характерны, что объясняется своеобразием всей его поэтики; при этом нужно отметить, что В. п. у Маяковского встречаются в сравнительно ранних произведениях:

Рука
кинжала жало стиснь.
(«Человек»)

Ср. *Апокопа, Синкопа.*

ВОЛЬНЫЙ СТИХ, или **вольный ямб**, — ямбический рифмованный стих, с неравным (не более шести) количеством стоп в строках, без строфы. В. с. пишутся басни (И. Крылов, Д. Бедный, С. Михалков). В 18 и начале 19 вв. В. с. писались эпиграммы, эпиграфы, надписи. Этим же стихом написаны комедия А. Грибоедова «Горе от ума» и драма М. Лермонтова «Маскарад». Некоторые элегии поэтов первой трети 19 в. написаны В. с. с небольшой амплитудой колебаний длины стихов, например «Признание» Е. Баратын-

ского и «Погасло дневное светило» А. Пушкина. При большой амплитуде колебаний длины строк в В. с. лирическое стихотворение приобретает стилистический оттенок, свойственный басне, что показывает следующий отрывок из лирической баллады А. Кольцова «Найда»:

Взгрустнулось как-то мне в степи однообразной,
 Я слег
 Под стог,
 И, дремля в скуке праздной,
 Уснул; уснул — и вижу сон.
 На берегу морском, под дремлющей сосною,
 С унылою душою,
 Сизку оди; передо мною
 Со всех сторон
 Безбрежность вод и небо голубее —
 Все в сладостном почном покое.
 На все навесил легкий сон...

Попытки некоторых поэтов писать лирику в форме В. с. не нашли поддержки. Единственная в русской литературе поэма И. Богдановича «Душенька» (1778 г.), написанная В. с., также осталась обособленной. В исторической перспективе В. с. представляется промежуточным русским народным раешником, с которым у него общая система неравносложных строк. В В. с. нет ритмической периодичности, поэтому он лишен той певучести, которая свойственна правильноному метрическому стиху. Положенная в основу В. с. двусложная стопа, не обрабатываемая в четырехдольник или шестидольник, слишком ограничена в своих модификациях.

ВСТАВНАЯ НОВЕЛЛА — самостоятельный по теме и сюжету рассказ, включенный в роман, повесть или поэму. Роль В. н. часто играет рассказ персонажа, история найденного документа, историческое событие и т. п. Обычно встречается в прозе («Повесть о капитане Копейкине» в поэме Н. Гоголя «Мертвые души», сон Обломова в романе И. Гончарова «Обломов», рассказы деда Щукаря в романе М. Шолохова «Поднятая целина»). Пример В. н. в поэзии — рассказ старого цыгана об Овидии в поэме А. Пупкина «Цыганы».

ВТЪЧКИ — термин старой поэтики (в работах писателя 18 в. Н. Николева), ненужные краткие слова, вставляемые поэтом в текст для соблюдения размера стиха. В. характерны для некоторых поэтов 18 в., когда средний уровень техники стиха был невысок. Вообще же В. свойственны неопытным поэтам или поэтам, плохо владеющим стихом.

ВУЛЬГАРИЗМЫ (от лат. vulgaris — простой) — грубые, не принятые в литературе слова или неправильные по форме выражения, вставленные в текст художественного произведения для придания ему определенного бытового колорита или в качестве умышленного стилистического элемента, снижающего высокий тон произведения, например:

Скребницей чистил он коня,
 А сам ворчал, сердясь не в меру:
 «Занес же вражий дух меня
 На распроклятую квартиру!»
 (А. Пушкин)

А Ванька с Катьной в кабане...
У ей керенки есть в чулке.
(А. Блок)

— Ах, вам не хочется ль
под ручку пройтись?..

— Мой милый! Конечно!
Хотится, хотится...
(Э. Багрицкий)

Развернулся — и с разгону
Хлобысть по сопатке!
(Он же)

Комбатанты дали деру —
все машины увели.
(Н. Ушаков)

См. также *Арго*, *Жаргон*, *Просторечие*.

Г

ГАЗЕЛЬ (араб.) — стихотворная форма лирической поэзии у народов Ближнего и Среднего Востока, а также в некоторых литературах Индии и Пакистана. Г. состоит из *бейтов* (двустипший), начало рифмовки — в первом бейте, в дальнейшем — однозвучная рифма идет через строку, т. е. первый стих каждого последующего бейта остается незарифмованным. Таким образом, система рифм в Г. такая: аа ва са да и т. д. Кроме рифм, в Г. применяется *редиф*. В последнем бейте обязательно упоминается поэтическое имя (та-халлус) автора. Количество строк в Г. всегда четное. Вследствие чрезмерной строфической замкнутости бейтов, которые в Г. связаны между собой только общностью рифм и метра, газельной форме, по наблюдению советского ученого Е. Э. Бертельса, присуща отрывистость и в большинстве случаев отсутствует тематическое единство, что заметно даже у таких великих мастеров Г., как Хафиз. С другой стороны, по наблюдению Бертельса, величайший поэт Азербайджана Низами «всякую газель создает как законченное целое, по определенному плану, развивая положенный в основу мотив».

Форма Г. проникла в европейскую поэзию, особенно в немецкую: Г. писали И. Гете, Ф. Боденштедт, А. Платен и др. В русской литературе Г. писали А. Фет, В. Брюсов, Вяч. Иванов, М. Кузмин. Эта форма, как и другие формы восточной лирической поэзии, не привилась на русской почве и является лишь опытом поэтической стилизации. Как специфическая разновидность восточной поэзии, Г. требует применения признаков восточного стиля — особого строя поэтической философии, пышной метафоричности, условной гиперболы и пр.

Вот образец Г. азербайджанского поэта 13—14 вв. Гассан-Оглы Иззэддина:

Ты душу выпила мою, животворящая луна!
Луна? — Краса земных невест! Красавица, вот кто она.
Мой идол! Если я умру, пускай не пенится графин.
Какая пена в нем? — Огонь. Он слаще крепкого вина.

От чаши, выпитой тобой, шумит у друга в голове.
 Какая чаша? — Страсть моя. Любовь — вот чем она пьяна.
 Царица! Сладкой речью ты Египту бедами грозить;
 Все обесценится, падет на сахарный тростник цена.
 Покуда амбра не сгорит, ее не слышен аромат.
 Какая амбра? — Горсть золы. Какой? Что в жертву предана.
 С младенчества в душе моей начертан смысл и образ твой.
 Чей смысл? Всей жизни прожитой. Чей образ? Слившегося сна.
 Гасан-Оглы тебе служил с той верностью, с какой умел.
 Чья верность? Бедного раба. Вот почему любовь верна.
 (Пер. П. Антокольского)

ГАЛЛИЦИЗМЫ (франц. *gallicisme*, от лат. *gallicus* — галльский) — слова, заимствованные из французского языка (манто, пальто, жабо, куражиться), или оборот речи, составленный по французскому образцу. Пушкин писал о Г. в «Евгении Онегине»:

В последнем вкусе туалетом
 Заняв ваш любопытный взгляд,
 Я мог бы пред ученым светом
 Здесь описать его наряд;

Конечно б, это было смело,
 Описывать мое же дело:
 Но панталоны, фрак, жилет,
 Всех этих слов на русском нет.

ГЕКСАМЕТР (греч. ἑξάμετρος — шестимерный) — античный стихотворный размер, шестистопный дактиль. По преданию, Г. изобретен в древних Дельфах и первоначально употреблялся в религиозных гимнах, а затем уже был применен, как высокая форма стиха, в поэтических произведениях героического характера (поэмы Гомера). В римской поэзии Г. первым применил Эвний, автор эпического произведения «Анналы»; вслед за ним Г. писали Лукреций, Цицерон, Вергилий, Овидий. Античный Г. по справедливости считается совершенной формой стихового ритма: самая емкая по своему ритмическому объему четырехдольная (четырёхморная) дактилическая стопа $\text{—} \text{—} \text{—}$, заменяемая четырехдольным же спондеем $\text{—} \text{—}$ (последний не употребляется только в первой и шестой стопах Г.), дает 32 комбинации.

Наиболее употребительные цезуры в Г.: цезура после третьей стопы, разделяющая стих на два равных полустишия

$$|\text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} || \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} \wedge |,$$

и двойная цезура, разделяющая стих на три части

$$|\text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} || \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} || \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} \wedge |.$$

Словесное ударение в античном Г. (как и в других античных размерах) может падать на любую долю дактилической или спондической стопы, вследствие чего ритм стиха здесь смешанный — константный и инверсированный. Чтение античных четырехдольных Г. должно проходить в форме четкого скандирования, с соблюдением двудольного протяжения долгих слогов в дактиле и спондее. Принятое в Западной Европе и в России скандирование античного Г. в трехдольной манере, без соблюдения долгих слогов, неправильно; оно меняет ритм античного стиха, акцентируя лишь первый слог трехдольника. Такое чтение Г. игнорирует ударные слоги

греческих слов, когда эти слоги приходится на слабые доли стопы. В результате получается однообразный константный ритм Г. и искажаются искусственными акцентами греческие слова.

Первая попытка применить четырехдольный античный Г. в русском стихе принадлежит Мелетию Смотрицкому, который в своей «Грамматике», изданной в 1619 г., произвольно установил для славяно-русского языка долгие и краткие слоги и дал образец античного «приоического» стиха, состоящего из дактилей и спондеев.

Смелая для своего времени попытка Смотрицкого не была подержана. Трехдольная же имитация античного Г. в том виде, в каком он известен и сейчас, принадлежит В. Третьяковскому, который назвал этот размер дактило-хорейским. В. Третьяковский первый дал примеры (и порой блестящие) имитированного трехдольного Г., далекого, однако, от подлинного античного образца. Прекрасно звучание Г. у А. Радищева. Русский имитированный Г. имеет 18-дольный объем, каждая стопа его трехдольна ($3 \times 6 = 18$), в то время как античный Г. 24-дольный и каждая его стопа четырехдольна ($4 \times 6 = 24$). Русский Г. можно обратить и в 24-дольный, протягивая первый в стопе слог. Систематическое акцентирование только первого слога в трехдольной стопе создает однообразный константный ритм стиха, свободная же акцентуация в античной четырехдольной стопе делает ритм Г. богаче. Контрольный ряд русского имитированного Г. такой:

|☆☆|☆☆|☆☆||☆☆|☆☆|☆☆|Λ|.

Цезура в русском Г. может быть мужская, женская и дактилическая, что видно из следующего примера:

Встала из	мрака мла	дала с перс	тами пур	пурными	Эос, Λ
Ложе по	кинул тог	да и воз	любленный	сын Одис	еев. Λ
Плате на	дев, изощ	ренный свой	меч на пле	чо он по	весил; Λ
После по	дошвы кра	сивые	к светлым но	гам подвя	завши, Λ
Вышел из	спальни...				

(«Одиссея», пер. В. Жуковского)

Трехдольные имитации Г. писали многие русские поэты — А. Пушкин, М. Лермонтов, А. Фет, Н. Щербина, А. Майков, Л. Мей, В. Брюсов, А. Блок, Вяч. Иванов, П. Радимов и др. Весьма любопытны опыты П. Радимова, который в своих Г. идиллически живописал быт старой русской деревни.

В русском Г. трехдольная стопа иногда заменяется двусложной группой, неправильно называемой хореем (отсюда старинное название Г. — дактило-хорейский размер). В этом случае первый слог стопы растягивается вдвое по сравнению с рядовым слогом стопы, но трехдольность стопы сохраняется; в других случаях в стопе допускается однодольная пауза. Например:

В том при дво	ре и в па	латах мя	теш	Λвос	стал преве	ликий. Λ
Слышится	все-уду	крик: Λца	рл Λне	стало! Скоп	чался! Λ	
Те устра	шились; дру	гие хва	тают о	ружие	спешно; Λ	
Следствий бо	я-атся	всез а что	у-умер	царь не го	рюют. Λ	
 (В. Третьяковский)

|Чи-истый| лоснится| пол; Λ стек|лянные| чаши блис|тают. Λ|
 (А. Пушкин)

Русские поэты имеют возможность создать четырехдольный гекзаметр, не уступающий античной ритмике. Для этого нужно обратиться к практике народного стиха четырехдольного строя

(лирика, исторические песни, былины, частушки). В античном гекзаметре использовались лишь три модификации четырехдольника: $\overline{\text{UUUU}}$ (дактиль), $\overline{\text{UUUU}}$ (спондей) и $\overline{\text{UUU}}\Lambda$ (в конце стиха). Не использованы многие модификации: $\overline{\text{UUUU}}$, $\overline{\text{UUU}}\Lambda$, $\overline{\text{UU}}\Lambda\Lambda$, $\overline{\text{UU}}\Lambda\Lambda$, $\overline{\text{UU}}\Lambda\Lambda$ и др. Включение этих модификаций, употребляемых в русских народных четырехдольниках, расширило бы ритмические ресурсы нашего отечественного Г. Вот принадлежащий автору этих строк опытный пример четырехдольного Г., в котором к античным модификациям добавлен ряд других:

В пу-урпуре,	бле-еске и	ды-ымах, ле	са разрисо	вав\позо	ло-отой,\Lambda
Озаряя	ро-озовым	све-етом\|стру-унную	рожь\ли пше	ни-ицу, \Lambda	
В ви-изге стри	жей\гогол	тельных и в мель	ка-ании	ла-асгочек	бы-ыстрых,\Lambda
Вниз\голо	вой\бе-ез	шу-умно\|падало тя	жé-олое	со-олнце.\Lambda	

Здесь встречаются последовательно следующие шесть ритмических модификаций четырехдольника: $\overline{\text{UUUU}}$, $\overline{\text{UUUU}}$, $\overline{\text{UU}}\Lambda\Lambda$, $\overline{\text{UU}}\Lambda\Lambda$, $\overline{\text{UU}}\Lambda\Lambda$, $\overline{\text{UU}}\Lambda\Lambda$.

ГЕОРГИКИ (от греч. γεωργικός — земледелец) — сельскохозяйственные песни, жанр античной лирической поэзии, стихи, воспевающие мирный труд в поле, в саду, в огороде, спокойную домашнюю жизнь. Г. писали в древности Гесиод и Вергилий. Г. — разновидность *буколической поэзии*.

ГЕРМАНИЗМЫ — заимствованные из немецкого языка слова (бухгалтер, бутерброд, тапцмейстер) или обороты речи, составленные по образцам немецкой речи:

Из края в край, из весей в грады
 Я был преследован судьбой.
 (В. Кюхельбекер)

Приветствована вновь поетом
 Была я, как в моей весне...
 (К. Павлова)

Я женщину увидел близ меня.
 (Н. Огарев)

ГИАТУС (лат. hiatus — отверстие, дыра) — зияние, неблагозвучное скопление гласных на стыке двух или трех слов. Г. нередко встречается в русской поэзии:

И стало в памяти моей
 Прошедшее ясней, ясней.
 (М. Лермонтов)

Через ливонские я проезжал поля...
 (Ф. Тютчев)

И у окна в часы досуга
 Могли подметить очерк рук.
 (Д. Минаев)

Не думай, чтобы я в то время размышлял
 О благодати небес, величии природы,
 И под гармонию ея я строил стих.
 (А. Майков)

Прислонялась, усмехнулась,
 Слово прошептала.
 Некое и у ограды
 Тихо опустила. (К. Липскеров, пер. из Т. Шевченко)

ГИМН (греч. *ἕνος* — хвала, восхваление) — в античном мире похвальная песнь богам (в трагедиях Еврипида, Гомеровы гимны). В европейской поэзии Г. — одическое стихотворение на возвышенную тему, например «Гимн Франции» П. Ронсара. В русской литературе Г. религиозного и светского содержания сочиняли поэты 18 и начала 19 вв.: А. Сумароков («Гимн о премудрости божией в солнце»), В. Жуковский («Гимн богу»), И. Дмитриев («Гимн всевышнему»), В. Капнист («Гимн лиро-эпический на прогнание французов из отечества») и др. В духе античности стилизован «Гимн Афродите» В. Брюсова.

Каждое государство имеет свой национальный Г. Партийным Г. коммунистов всего мира является «Интернационал», слова Э. Потье, музыка П. Дегейтера.

В истории поэзии известны случаи, когда Г. назывались сатирические произведения, по стилю напоминающие явления *астеизма*. Таков «Гимн золоту» П. Ронсара или «Гимн бороде» М. Ломоносова, высмеивающий церковников. Незадолго до Октябрьской революции В. Маяковский напечатал в петербургском «Сатириконе» ряд сатирических Г. — «Гимн здоровью», «Гимн судье», «Гимн ученому», «Гимн критику», «Гимн обеду» и «Гимн взятке».

ГИПЕРБОЛА (греч. *ὑπερβολή* — излишек, преувеличение) — стилистическая фигура, образное выражение, преувеличивающее какое-либо действие, предмет, явление; употребляется в целях усиления художественного впечатления. Конечно, гиперболическое выражение нельзя понимать буквально. Г. — любимый прием в русской народной поэзии. В «Слове о полку Игореве» говорится: «Тому в Полотске позвониша заутреннюю рано у святых Софен в колоколы, а он в Киеве звон слыша». На Г. построена известная русская песня «Дуня-тонкопряха». В песне рассказывается, что куделюшку Дуня «три часа пряла, три нитки напярала», а нитки «потоньше полена, потолще колена»; затем она нитки «в огород вдевала, колом притыкала».

Часто встречается Г. в русских частушках:

Сидит лодырь у ворот,
Широко разинув рот,
И никто не разберет,
Где ворота, а где рот.

В духе народного приема пользовался Г. в своих стихах Н. Некрасов:

Пройдет — словно солнцем осветит!
Посмотрит — рублем подарит!
Я видывал как она косит:
Что вмах — то готова копна.

Из русских писателей своими Г. прославился Н. Гоголь: «Редкая птица долетит до середины Днепра», «Миллион казацких шапок высыпал на площадь», казацкие шаровары «шириною с Черное море». Г. — один из характерных приемов в творчестве В. Маяковского:

Пусть заполнится годами
жизни квота,
стоит
только
вспомнить это диво,

раздирает
рот
зевота
шире Мексиканского залива.
(«6 монахинь»)

Противоположная Г. стилистическая фигура — *литота*, или обратная гипербола.

ГИПЕРДАКТИЛИЧЕСКАЯ РИФМА (греч. *ὄλερ* — над, сверх и *δακτύλος* — дактиль) — рифма, превышающая своим слоговым объемом дактилическую, трехсложную, т. е. четырехсложная рифма. Эта рифма, вообще говоря, встречается в стихах редко, тем не менее ее можно найти в русской поэзии:

Уж я сejala, сejala ленок,
Уж я, сeя, *приговаривала*,
Чeботами *приколачивала*,
На все бока *поворачивала*.
(Народная песня)

Пример Г. р. у Брюсова:

Леший бороду *почесывает*,
Палку сумрачно *обтесывает*.

У него же пятисложная рифма:

Холод, тело тайно *сковывающий*,
Холод, душу *очаровывающий*.
От луны лучи *протягиваются*,
К сердцу иглами *притрагиваются*.

Пример из стихов Блока:

Ангел, гневно брови *изламывающий*,
Два луча — два меча скрестил в тишине.
Но в гневах стали звенящей и падающей
Твоя улыбка струится во мне.

ГИПЕРМЕТРИЯ (от греч. *ὄλερ* — сверх, над и *μέτρον* — мера) — сверхмерность, превышение слогового объема стопы в метрическом стихе, наличие лишнего слога в стопе. Г. может рассматриваться или как невольная ошибка поэта, или как сознательное допущение под давлением данного лексического материала, не позволяющего синонимической замены. Взаимноапострофностью поэтической интонации можно объяснить Г., например, в ямбических стихах В. Казина (четные строки):

А, дядюшка, хоть отцеди
На *следующее поколение!*
Звени, звени! гуди, гуди,
Малиновое *сердцебиенье!*

Или в хорейских стихах С. Кирсанова:

Вот опять сиделки-рохли
Не пьют ему питье,
Губы *синие пересохли* —
Он *впадет в забытьe*.

То же в трехдольном стихотворении:

Они молча стояли у картонных домов для любви,
У цветных абажуров с черным чертиком, с шелковой рыбкой;
И на всех фотографиях, даже на тех, что в крови,
Снизу вверх улыбались запоздалой бумажной улыбкой.
(К. Симонов)

Еще сильнее и эффектнее Г. в следующих стихах трехдольника:

Мы на| стройках у|мелые,
Были| в битвах твер|ды.
Наши| головы| белые
Совер|шенным гор|ды.

И как| яростны меч|татели,
Отда|вая кон|цы,
Комис|сары и предсе|датели,
Аги|таторы и бой|цы...

(Г. Санников)

К Г. относится вторжение в метрический стих не только лишнего слога, но и лишней стопы. В этом отношении весьма интересным видом Г. служит следующий пример из Некрасова: в стихотворении, написанном трехстопным дактилем, третья строка — четырехстопная:

Ну, уж и	буря бы	ла! √ ∆	
Как еще	мы уце	лели! ∆	
Колоко	ла-то, ∆	колоко	ла — √ ∆
Словно о	пасхе гу	дели! ∆	

(«Деревенские новости»)

В «Борисе Годунове» Пушкина, написанном пятистопным ямбом, в сцене «Москва, дом Шуйского» имеется шестистопная ямбическая строка:

Известно то, что он слугою был
У Вишневецкого, что на одре болезни
Открылся он духовному отцу.

Наличие Г. в пушкинском стихе, всегда безукоризненном с точки зрения версификации, объясняется в данном случае естественной ослышкой в результате ритмической инерции, созданной находящимся в начале стиха длинным, одноударным речением «у Вишневецкого...»; это вместе с дальнейшим двухударным речением «что на одре болезни» дает в сумме трехударную строку, характерную вообще для пятистопного ямба.

Г. противоположна гипометрии. Ср. Аритмия.

ГИПОМЕТРИЯ (греч. *βλό* — под и *μέτρον* — мера) — нарушение равномерности стиховых рядов путем укорочения одной из строк, не вызываемого требованиями строфики или композиции стихотворения; часто встречаются у В. Маяковского:

Повел
пароход
окованным носом.

И в час,

Ты в отсутствие супруга.
 Ах, досадно мне порой,
 Что Амур к тебе жесток.
 Ты ведь роза; ты — цветок.
 С кем сравнишься красотой?

Сладко у тебя в неволе.
 Мне твоя любезна сеть
 И готов я умереть,
 Чтоб не мучиться мне боле.
 На тебя лишь уповая,
 Прихожу к тебе я кротко,
 Но разгневана красотка,
 Вижу, ты хандрить, вздыхая.

И клоню я долу взгляды,
 И клянусь судьбу свою,
 Причитаю, слезы лью,
 Все — из-за твоей досады,
 Ты измучена хандрой,
 Умираю я, влюбленный,
 И, тобою сокрушенный,
 В месте сетую с тобой.

(Пер. М. Талова)

ГНОМА (греч. γνῶμη — мысль, суждение, изречение) — 1) в античной трагедии изречение, заканчивающее монолог. 2) В европейской поэзии двух- или четырехстишие, заключающее в себе оригинальную философскую мысль, выраженную в отточенной лаконической форме (чаще гекзаметр):

Дитя в люльке

Счастлив ребенок! и в люльке просторно ему: но дай время
 Сделаться мужем, и тесен покажется мир.

(М. Лермонтов, «Из Шиллера»)

Удачный пример Г. «Поэт и перо» имеется у М. Деларю, поэта пушкинской эпохи:

Поэт

Прочь от меня, охладитель докучный! Дум смелых исполнен,
 Только возьмусь за тебя, — ты мой удержишь полет!

Перо

Гордо в крыле лебедином парило я прежде по небу;
 Ты меня силы лишил: тем же отмщаю тебе!

ГОНГОРИЗМ (исп. gongorismo) — вычурный манерный стиль в испанской литературе, получивший свое название от создателя этого стиля, испанского поэта Луиса де Гонгора (1561—1627), представителя испанского барокко. Свои стихи Гонгора писал темным языком, синтаксически запутанными фразами, со сложными метафорами и многообразными тропами (Ср. *Эвфуизм*).

ГОШМА, или гошга, — строфическая форма в тюркской поэзии. Г. обычно состоит из пяти строф и строится следующим образом: в первой строфе — перекрестные рифмы или перекрестные *редифы*; во второй и последующих строфах первые три стиха имеют самостоятельные рифмы (или редифы), но четвертый стих рифмуется с последним стихом первого четверостишия. По остро-

умному объяснению Г. Шенгели, Г. образовался из двустипной газели, имеющей в себе внутростипные цезурные рифмы. Вот отрывок из Г. Махтума-Кули, позволяющий проследить систему рифмовки:

Вершины горные; туманы там и тут,
Морского ветра вой среди высот Гургена;
Когда прольется дождь, безумствуя, ревут
Потоки мутные вспененных вод Гургена.

Леса густые там; по берегам тростник;
Красавиц в серебре блеснет живой цветник;
Там серая овца, конь белый, черный бык,
Там буйвол есть и тур: обилен скот Гургена.

(Пер. Г. Шенгели)

ГОРАЦИЕВА СТРОФА — см. *Алексеев строфа*.

ГРАДАЦИЯ (лат. *gradatio* — постепенное возвышение) — стилистическая фигура, заключающаяся в последовательном нагнетании или, наоборот, ослаблении и сравнений, образов, эпитетов, метафор и других выразительных средств художественной речи. Различается два вида Г. — *климакс* (подъем) и *антиклимакс* (спуск).

ГРАФИЧЕСКАЯ ФОРМА (от греч. *γράφω* — пишу, изображаю) — оформление текста литературного произведения такими полиграфическими средствами (типографский набор), которые придают ему зрительную выразительность, помогающую процессу восприятия. Элементарным примером Г. ф. является общепринятый способ печатания стихов в колонку, по строфам, с выделением коротких и длинных строк; с другой стороны, некоторые поэты — А. Белый, В. Маяковский, Н. Асеев, С. Кирсанов и др. — разбирают стих на отдельные строки, отмечая таким образом интонационно-логические паузы в стихотворении. К простейшим же Г. ф. относится разбивка прозаического произведения на абзацы и главы, выделение диалога и т. п.

Ср. *Фигурные стихи*.

ГРОТЕСК (франц. *grotesque*, итал. *grottesco*, от итал. *grotta* — грот) — своеобразный стиль в искусстве и литературе, которым подчеркивается искажение или смещение норм действительности и совместимость контрастов — реального и фантастического, трагического и комического, сарказма и безобидного юмора. Свое название гротескный стиль получил после находки Рафаэлем и его учениками при раскопках в Риме древних подземных зданий, гротов, где были обнаружены странные по своей причудливой неестественности орнаменты из рисунков животных, птиц, растений, меловеческих лиц, ваз и пр. Поэтому первоначально Г. назывались искаженные изображения, уродливость которых была обусловлена теснотой самой площади, не позволявшей дать правильный реальный рисунок. В дальнейшем в основу гротескного стиля была положена сложная композиция неожиданных контрастов и несоответствий. В западной литературе наиболее яркими представителями гротескного стиля являются Ф. Рабле во Франции, Л. Стерн и Дж. Свифт в Англии, Э. Т. А. Гофман в Германии и Л. Пиранделло в Италии. Гротескный стиль нашел свое отражение в романе В. Гюго «Собор Парижской богородицы», где показан контраст уродливого (Квзимодо) и прекрасного (Эсмеральда). В русской

литературе приемами сатирического Г. пользовались Н. Гоголь (напр., «Нос») и М. Салтыков-Щедрин. В гротескном стиле выдержаны некоторые произведения В. Маяковского («Мистерия-буфф», «150.000.000», стихотворение «Прозаседавшиеся», комедии «Клоп» и «Баня»). В гротескной манере написаны романы А. Белого «Петербург» и в особенности «Маски», повесть в стихах Н. Адуева «Товарищ Ардатов», поэма А. Твардовского «Теркин на том свете», поэма А. Вознесенского «Оза».

ГУСАН — народный певец в Армении, исполняющий народные песни под аккомпанемент музыкального инструмента.

ГУСЛЯР — древнерусский певец-профессионал, исполнявший былинны и песни под звон «яровчатых» гуслей. В 20 в. в России артисты-гуслары исполняли русские народные песни под гусельный аккомпанемент.

Д

ДАЙНИ (ед. ч. да́йня) — древнейшая форма латышских народных песен, получившая свое наибольшее развитие в 13—18 вв., в эпоху владычества немецких захватчиков в Латвии. Систематические записи, сбор и классификация Д. произведены в 19 в. Кришьянисом Бароном. В Д. отражена жизнь простого латышского крестьянина — труд в поле, в огороде, труд рыбаков, их семейная жизнь. Большое место в Д. занимает тема борьбы латышского народа с германскими рыцарями, позднее — с немецкими колонистами и, наконец, с гитлеровскими захватчиками. По форме Д. представляют собой обычно четверостишие преимущественно хорейского размера с рифмами или без рифм. Пример латышских Д.:

Если б золото мне дали,
Что на дне морском лежит,
Я дворец купил бы в Риге,
Вместе с немцами, как есть.

Я бы сделал немцу то же,
Что от немца сам терплю:
Днем велел бы в лес поехать,
Ночью в риге попотеть.

Тощ — пускай он месит глину,
Толст — пускай корчует пни.
Вот тогда узнаешь, дьявол,
Как мужицкий горек хлеб.

(Пер. А. Глобы)

ДАЙНЫ́ (ед. ч. да́йна́) — литовские народные лирические песни обрядового, бытового и общественно-политического характера. Происхождение Д. очень древнее. Они отражают многие стороны жизни литовского народа, в особенности крестьянства, в разные исторические периоды.

По своему строению каждая дайна — строфа, без рифм или с женскими рифмами. Вот образец старинных литовских Д.:

Голубки из лужи пили,
Призадумались немного:
Будем пить, иль пить не будем,

Или крыльями помашем?
Будем пить, дружок милый,
А поьем, тогда помашем.

Братья ехали дорогой,
Призадумались немного:
Ехать нам или не ехать
Иль коней мы расседлаем?
Нет, поедем, брат, поедем,
Как доедем — расседлаем.

Шили в горнице сестрицы,
Призадумались немного:
Будем шить мы, иль не будем,
Иль неспитое подарим?

Будем, будем шить, сестрица,
Как сошьем, тогда подарим.
В три угла шелка вплетали,
А в четвертый — свое имя.

(Пер. А. Прокофьева и А. Чепурова)

ДАКТИЛИЧЕСКАЯ РИФМА — рифма с ударением на третьем от конца слоге, например:

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

(М. Лермонтов)

Чаще других русских поэтов Д. р. пользовался Н. Некрасов; его творчество близко к народной поэзии, произведения которой в большинстве своем построены на трехсложной клаузуле:

В полном разгаре страда деревенская...
Доля ты! — русская долюшка женская!
Вряд ли труднее сыскать.
Немудрено, что ты вынешь до времени,
Все выносящего русского племени
Многострадальная мать!

(Н. Некрасов)

ДАКТИЛО-ХОРЕЙЧЕСКИЙ СТИХ — в старой поэтике название русского гекзаметра. Помимо женской клаузулы, здесь встречается женская цезура с однодольной паузой после цезурного слога или стопа с протяжением слога $\overset{\cdot}{\cup}\overset{\cdot}{\cup}\overset{\cdot}{\cup}$, а также стопы с однодольной паузой $\cup\cup\wedge$ или $\cup\wedge\cup$. Наличие двух слогов в трехдольной стопе дало В. Тредиаковскому основание назвать эти неполносложные стопы хореическими, а весь гекзаметр в целом — Д.-х. с. Так, в «Учебной книге русской словесности» Н. Греча (СПБ, 1830), в главе о российском стихосложении сказано: «Экзаметры, или шестистопные дактило-хореические стихи. Они состоят из шести стоп, из коих четыре первые дактили или хореи, пятая обыкновенно дактиль, а шестая непременно хорей... Он есть подражание экзаметру греческому и латинскому и отличается от него только тем, что вместо спондеев, в русском языке не существующих, употребляются

хорей». Паузные ритмические ходы допускали в трехдольных гекзаметрах В. Тредиаковский, В. Жуковский и Н. Гнедич; в особенности мастерски делал это Тредиаковский, ритмика гекзаметров которого, несмотря на тяжелый местами язык, гораздо выразительнее однообразных трехсложий Жуковского и Гнедича. Вот, например, двухстрочие из «Телемахида», которым восхищался А. Пушкин и в котором все три вышеуказанные неполносложные стопы дактиля:

|И непре|станно смот|ря^ту|да, где ко|рабль Одис|сеев,^|
|Ве-его| волны де|ля, из о|чей^у|шел и со|крылся.^|

А. Радищев написал большую специальную работу «Памятник дактило-хорейческому витязю», где проводится тонкий технологический анализ строения стиха в «Телемахиде» Тредиаковского.

ДАКТИЛЬ (греч. δάκτυλος, букв. — палец) — 1) античная четырехдольная стопа о трех слогах, из которых первый — долгий (двудольный), а остальные два — короткие, однодольные $\overline{\text{UU}}$. Свое название эта стопа получила именно потому, что строением она напоминает фигуру пальца, у которого три фаланги (три слога), из них большая фаланга (долгая) равна по длине двум коротким. Ритмическое великоление Д. настолько поразило слух древних греков, что их неистощимая фантазия приписывала изобретение этой стопы богу Дионису, беседовавшему с людьми стихами («язык богов»), сложенными в дактилическом метре. История присваивает этому стиху еще другое название — политикос. В стихах, составленных Д., допускалась замена дактилической стопы изометричной стопой — спондеем $\overline{\text{UU}}$. Из Д. и спондеев составляется гекзаметр.

2) В европейской поэтике Д. называется трехдольная стопа о трех же слогах с словесным ударением на первом слоге. Попытка М. Смотрицкого ввести в России античный дактиль не получила практической поддержки (см. *Гекзаметр*). Трехдольным Д. писал В. Тредиаковский свои примечательные гекзаметры. Большую роль в разработке Д. в русской поэзии сыграл А. Сумароков, а за ним Г. Державин, А. Пушкин, Н. Щербина, А. Фет, А. Майков и др. В русской народной поэзии силлабо-тонические дактили не встречаются, хотя примеры трехдольных размеров там имеются. Вот примеры силлабо-тонического Д. в русской поэзии.

Трехкратный Д.:

Буря на	небе ве	чернем, ^
Моря сер	дитого	шум, ^^
Буря на	море и	думы, ^
Много му	чительных	дум. ^^
(А. Фет)

Четырехкратный Д.:

Славная	осень! Здо	ровый, я	дреный ^
Воздух у	ста лые	силы бо	дрит; ^^
Лед нео	крепший на	речке сту	довой ^
Словно как	тающий	сахар ле	жит. ^^
(Н. Некрасов)

Пятикратный Д.:

Страстно про	сил я бес	смертных бо	гов олим	пийских ^
Дать мне ми	нуту, од	ну лишь ми	нуту сви	даться ^
С чудно-пре	красною	смертною	девой. На	стало ^

| Это мгно|венье. У|видев е|е у бес|смертных Λ|
 | Начал про|сить я, чтоб | миг вожде|ленный сви|данья Λ|
 | В вечность про|длили о|ни...

(Н. Щербина)

Шестикратный Д. с одной цезурой:

Слышишь ли	ты, как шум	ит Λ	вверх	у угло	ватое	стадо? Λ
С криком лет	ят через	дом ΛΛ	к теплым по	лям журав	ли, ΛΛ	
Желтые	листья шум	ят, Λв березнике	свищет си	ница, Λ		
Ты гово	ришь, что о	пять ΛΛ	теплой дож	демса вес	ный. ΛΛ	

(А. Фет)

Шестикратный Д. с двумя цезурами:

В желтой гос	тиной, из	серого	клéна, с о	бивкою	шёлковой,
Ваше Си	ятельство	любит по	вторникам	томный жур	фикс. ΛΛ
В желтой вен	герке ко	мичного	цвета, ко	ричнево-	белковой,
Вы предла	гаете	тонкому	обществу	ирисный	кéкс, ΛΛ
Нежно вды	хая си	гары эрц	герцога	абрис фи	áлковый.

(И. Северянин)

ДАСТАН (фарси) — эпический жанр в литературах и фольклоре Ближнего и Среднего Востока и юго-восточной Азии; обычно — литературная обработка сказочных сюжетов, легенд и преданий. Д. бывают прозаические, стихотворные и смешанные (последовательное чередование прозы и стихов). Стих Д. двух типов: 11-сложный и 7—8-сложный. В классических тюркоязычных литературах Д. называются отдельные романтические поэмы (например, «Лейли и Меджнун», «Хосров и Ширин», «Искандер-наме» Низами) или главы из больших эпических поэм (например, из «Шахнаме» Фирдоуси). В советскую эпоху произведена огромная работа по записям Д. Особенно важные записи сделаны в Узбекистане, где выявлены огромные фольклорные богатства. Среди узбекских Д. имеются народные варианты поэм Алишера Навои и других поэтов и новые советские Д. на темы о падении ханской власти в Бухаре в 1920 г., о борьбе с басмачами, о земельно-водной реформе 1927 г., о гражданской войне, о Ленине. Собиратель и исполнитель Д. называется *дастанчи*.

ДВУДОЛЬНЫЕ РАЗМЕРЫ (ДВУСЛОЖНЫЕ) — в русском силлабо-тоническом стихе обычно относят к ямба и хореем. Но фактически двудольная (двусложная) стопа не может служить количественной мерой ритмического процесса в силу крайней ограниченности своего объема. Двудольных размеров нет и в античной метрике. В русской метрике двудольная стопа несамостоятельна, она фигурирует как меньшая часть в пятидольнике и шестидольнике. Двусложие было мерой стиха в силлабической поэзии. Этим и объясняется тяжесть виршевых строк. В основе ритмики ямбов и хореев лежит четырехдольная мера (а иногда и шестидольная).

См. *Вольный стих*, *Дипирригий*, *Диподия*, *Четырехдольники*, *Шестидольники*, *Хорей*, *Ямб*.

ДВУСТИШИЕ — простейшая форма строфы, популярная у всех народов мира. В русской народной поэзии любимым Д. является *частушка*, хотя ее принято записывать в четыре строки. Русские поэты-силлабисты также писали преимущественно Д.:

| Муза! не по|ра ли слог Λ| отменить твой | грубый, ΛΛ|
 | И сатир уж | не писать? Λ| Многим те не | лобы, ΛΛ|

| И ворчит уж | не один, ^ | что где нет мне | дела, ^^|
 | Там мешаюсь | и кажу ^| себя чрезчур | смела, ^^|
 (А. Кантемпр)

В поэзии народов Ближнего и Среднего Востока Д. носит название *бейт*.

Д. является основой *александрийского стиха*, самого популярного в русской поэзии 18 в. и начала 19 в. Многие русские поэты пользовались формой Д., например Пушкин:

Гляжу, как безумный, на черную шаль,
 И хладную душу терзает печаль.

Эту форму строфы применяли М. Лермонтов («Три пальмы») и особенно Н. Некрасов, у которого ряд произведений написан Д. — поэма «Саша», «Псовая охота», «Родина», «Дедушка Мазай и зайцы», «Свобода». На Д. построены такие известные стихотворения, как «Она веселой невестой была» А. Блока и «Баллада о гвоздях» Н. Тихонова.

Д. как строфу, нужно отличать от двустрочия, являющегося произвольным отрывком из стихотворения. См. также *Дистих*.

DESCRIPTIO (лат. — описание) — один из видов *ретардации* в художественном произведении (описание природы, обстановки, быта). Д. — стилистический прием, который задерживает развитие сюжета, но в то же время является боковым приемом развития повествования в целом. Д. встречается во всех больших художественных произведениях — романах, повестях, поэмах; подобными описаниями усеяны страницы поэм А. Пушкина, М. Лермонтова и др. Но Д. популярно не только как один из стилистических приемов. В античной поэзии известны описательные (описательные) поэмы — «Труды и дни» Гесиода, «Георгики» Вергилия. В западной литературе конца 18 и начала 19 вв. также были популярны описательные поэмы, например «Времена года» Д. Томсона, «Сады» Ж. Делля. В России Д. было принято в поэзии конца 18 и начала 19 вв. (В. Жуковский, особенно А. Пушкин — в «Евгении Онегине»). Из чисто описательных произведений в русской литературе известна поэма И. Бунина «Листопад», посвященная М. Горькому. Элементы Д. имеются в поэме Э. Вагрицкого «Дума про Опанаса», в поэме В. Инбер «Путевой дневник». Вот начало поэмы Бунина «Листопад»:

Лес, точно терем расписной,
 Лиловый, золотой, багряный;
 Веселой, пестрою стеной
 Стоит над светлою поляной.

Березы желтою резьбой
 Блестят в лазури голубой,
 Как вышки, елочки темнеют,
 А между кленами синеют
 То там, то здесь, в листве сквозной
 Просветы в небо, что оконца.
 Лес пахнет дубом и сосной,
 За лето высох он от солнца,
 И Осень тихою вдовой
 Вступила в пёстрый терем свой.

ДЕСТРУКТИВНЫЕ СТИХИ (от лат. *destructio* — разрушение) — стихи, в которых нарушена метрическая структура, вследствие чего ритмические очертания стиха становятся смутными, неясными. В русской поэзии наиболее последовательно проводилась деструкция в некоторых стихотворениях А. Блока, а затем В. Маяковского, С. Есенина, В. Хлебникова, Н. Брауна и других поэтов вплоть до Е. Евтушенко и А. Вознесенского. Чаще деструкция распространяется на трехдолники. От нечетких Д. с. следует отличать ягкие в своей метрической структуре паузники и тактовика. Д. с. близко подходят к некоторым видам свободного стиха. Примеры:

И я затянут
Лентой млечной!
Тобой обманут,
 О, Вечность!
Подо мной растянут
В дали бесконечной
Твой узор, Бесконечность,
 Темница мира!
Узкая лира,
Звезда богини,
Снежно стонет
Мне.
И корабль закатный
Тонет
В нежно-синей
Глубине.

(А. Блок)

Несутся втузвисты
на горе мальтузианству,
человечество увеличивается
в прогрессии лирической!
(А Сигулда вся в сирени,
как в зеркала уроненная,
зеленая на серебряном,
серебряная на зеленом).

(А. Вознесенский)

ДЕЦИМА (от лат. *decem* — десять) — десятистрочная строфа в испанской поэзии, чаще всего хорейского размера. Мужские и женские рифмы в Д. идут по порядку *AbBAAccDc*. Известны ямбические Д. в поэзии Г. Державина с системой рифмовки *aBaV ccDeeD* («Фелица» и «Бог») и *aa BcVc DeeD* («На счастье»).

ДЖИР, или *ж и р*, — форма 7—8-сложного силлабического стиха в казахской и киргизской народной эпической поэзии; рифма в Д. — однозвучная (монорим), некоторые строчки остаются незарифмованными (холостой стих). Строфика в Д. нечеткая, она определяется законченностью фразово-смыслового периода. Этой формой стиха пользовались и пользуются казахские *акыны*. *Д ж и р ш и*, или *ж и р ш и*, — исполнитель казахских народных песен и песен, сочиненных акынами. Джирши выступают на торжественных народных собраниях и празднествах.

ДИАЛЕКТИЗМЫ (от греч. *διαλεκτος* — речь, наречие, говор) — народные элементы речи, принадлежащие местному говору (край, область, район) и включенные в литературный язык, как *солеур*

locale. Например, в стихах Н. Некрасова можно найти Д., характерные для говора крестьян Ярославской области, где жил поэт:

Вот уж который теперича век
Беден, несчастлив и зол человек.

Мы-ста тебя вabutетеним дубьем,
Вместе с горластым твоим холуем.

Спускали родимого в пролубь
Под куричий клали насест.

Слышу, нечистая сила
Залотошила, завыла,
Заголосила в лесу.

Встречаются Д. и у А. К. Толстого, пользовавшегося простонародным говором:

Мы скрозь из Новограда
Сюда с припевом шли.

У А. Твардовского в поэме «Страна Муравия» имеются Д. Смоленской области:

Поет старик об орешке,
Играет оберучь...
Висит на ветхом пояске
Муницкий медный ключ.

У людей — людей — ребята
День гуляют на площадке,
За столом, за общим, в ряд,
Как горлачки стоят.

Для С. Есенина обычны Д. Рязанской области:

Поднялись прихожане у чаши,
Лихоманяю грусть затая.
Загузынил дьячишка ледащий!
Спаси, господи, люди твоя.

Или:

Тихих вод парáгуш кветый
Курит люльку на излуке.

ДИАЛОГ (греч. διάλογος — разговор) — разговор двух или нескольких лиц в литературно-повествовательном произведении или в поэме, например Д. цыгана и Алеко в поэме Пушкина «Цыганы»; диалоги Марии, Мазепы, Орлика и др. в «Полтаве». 2) Форма литературного произведения, построенного исключительно на разговоре персонажей, что является органическим признаком драматических произведений, а иногда и других (например, философские диалоги Платона). В русской поэзии известны недраматические произведения, построенные на Д.: «Разговор книгопродавца с поэтом» А. Пушкина, «Журналист, читатель и писатель» М. Лермонтова, «Поэт и гражданин» Н. Некрасова; они содержат литературно-общественное кредо этих поэтов.

ДИАСТОЛА (греч. διάστολή — расширение) — в античном стихе замена долгого слога кратким в сильной части стопы (в тезисе);

прием, противоположный *систоле*. Некоторые теоретики русского стиха (В. Брюсов) называли Д. такой ход в стопном, метрическом стихе, когда ритмически сильный по своему положению в стопе слог не имеет на себе словесного ударения. В этом значении термин «Д.» не привился в русской поэтике.

ДИВАН (перс.— запись, книга) — в литературах Ближнего и Среднего Востока сборник стихотворений одного или нескольких поэтов в строго обусловленном порядке: касыды, газели, кит'а (фрагменты), рубан и, наконец, стихотворения иных строфических форм; при этом стихи располагаются в Д. в алфавитном порядке последних букв рифмуемых слов. В европейской литературе известен лишь один случай, когда поэт назвал сборник своих стихов Д.: это «Западно-восточный диван» И. Гете, написавшего цикл стихотворений под влиянием восточных поэтов — Гафиза, Саади и др.

ДИДАКТИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ (от греч. διδακτικός — поучительный) — поэтические жанры поучительного содержания: некоторые оды, басни, стихотворения, популяризирующие научные дисциплины (т. н. *научная поэзия*), а также стихотворения и поэмы, написанные на общественно-политические темы. В беллетристике к категории дидактических произведений можно отнести романы и повести на научные и философско-социальные темы.

ДИБРЁЗА (греч. διάρεσις — разделённость) — в античном стихе замена в стопе долгого (двудольного) слога двумя краткими (одnodольными), например стопы хорей $\cup\cup$ и ямба $\cup\cup$ могли быть заменены равнодольной по своему долевному объёму стопой трибрахия $\cup\cup\cup$, где долгий слог как бы «распускается» на два коротких (ср. *Синереза*). В русской метрике Д. принято называть особый стилистический прием фонетического характера: 1) раздельное произнесение односложного дифтонга (с «й»), как двусложного сочетания (обычно Д. допускается поэтом в целях соблюдения слогового принципа силлаботонического стиха), например:

Не открою дружбе нежной

Т а и н сердца моего (вместо тайн).

(Е. Баратынский)

Все на палубе сидели,

Вдоль по Р е и н у неслись (вместо по Рейну).

(Ф. Тютчев)

Сударыня, барыня!

Прикажь вора п о и м а т ь (вместо поймать),

Руки ноги обломать.

(Русская народная песня)

В своем бурлескном отрывке «И дале мы пошли», написанном на дантовскую тему и дантовскими терцинами, А. Пушкин употребил явно пародийную Д., которая внешне кажется уступкой требованиям соблюсти стихотворный ритм:

Тогда услышал я (о диво!) запах скверный,

Как будто тухлое разбилось я и ц о (вместо яйцо),

Иль карантинный страж курил жаровней серной.

2) Обращение мягкого неслогового согласного звука (с «ь») в слоговой:

Едва заметною струсю

В и е т с я пар (вместо вьётся).

(А. Пушкин)

Когда ты злобен, или болен,
Тоской иль страстию томим,
Поверь: тогда еще ты волен
Гордиться счастьем твоим.

(А. Блок)

А ты, дѣвичья волька,
Воротись еще на столько!

(Русская частушка)

3) Произнесение неслоговой группы звуков (без гласного), как слог:

Царь Александр первый
Настал ему взамен,
В нем слабы были нервы,
Но был он джентльмен.

(А. К. Толстой)

У Пулковской горы усатый генерал
Виножль наводил на Витебский вокзал.

(Вс. Рождественский)

Здесь мрамор — свой. Край мрамором богат.
Театр будет круглый и высокий.

(В. Инбер)

Но —

Здоров ли он? Вы ездите в театр?

(А. К. Толстой)

Термин «Д.» часто употребляется еще в ином значении — слого-раздел, совпадающий со стопоразделом; например, в хорее:

Буря | мглою | небо | кроет. . . |

(А. Пушкин)

Или в анапесте:

Но в железной броне | он сидит | на коне; |
Наточил | он свой меч | босвой; |
И покрыт | он щитом, | и топор | за седлом |
Укреплен | двадцатифунтовой.

(В. Жуковский)

ДИМЕТР (греч. δί — в сложных словах: дважды — и μέτρον — метр, двумерность) — название античного стиха, состоящего из двух *диподий*, т. е. из двух пар стоп.

ДИПИРРИХИЙ (греч. δί — в сложных словах: дважды — и *πυρρῆχος*) — двойной пиррихий $\cup\cup\cup$. В античном стихе Д. не был самостоятельной стопой, на основе которой строилось бы цельное стихотворение, но он мог иногда заменять собой четырехдольные стопы — дактиль $\cup\cup\cup$, спондей $\cup\cup\cup\cup$ и анапест $\cup\cup\cup$. В силлаботонической системе стихосложения Д. называют две смежные безударные стопы в ямбической или хорейской строке:

Поки|нув скром|ную | столи|цу
Для по|луго|родских | полей |,
Шлю из | Соколь|ников | я в Ниц|цу
Дань бла|годар|ности | своей.|

(К. Павлова)

| И по | кори|дóрной| пыля, |
| По глу|хому | Дону... |

(Э. Багрицкий)

ДИПОДИЯ (греч. διποδία — двустопие) — двойная стопа с ритмическим ударением на второй стопе в античных ямбических и хорейских метрах. При измерении стиха диподиями двустопный ямб или хорей назывался монометром, четырехстопный — ди-метром, шестистопный — триметром и восьмистопный — тетра-метром. Дактилические Д. назывались киклическими (круговыми) дактилями; вместе с тем за шестистопным дактилем сохранилось наименование гекзаметра.

В русской стиховедческой литературе понятие Д. в четырех-стопном ямбе и хорее отстаивал вслед за А. Кубаревым (первая треть 19 в.) А. Белый, считавший, что в основе этих метров русского стиха лежит не двусложная стопа, а четырехсложная Д. с одним ударением (пэон). Отсюда — широкое ритмическое звучание сти-хов, построенных на одноударной Д. типа:

Под голубыми небесами
Великолепными коврами...

(А. Пушкин)

На воздушном океане,
Без руля и без ветрил...;

(М. Лермонтов)

По справедливому мнению А. Белого, Д. свойственна природе русского языка: стихи, в которых на каждое двусложие прихо-дится словесное ударение, звучат тяжело, их ритм заторможен:

Гла|бли вре|мён! ме|тáлла | звóн|
Твой | стра|нный | глас ме|ня сму|щáет.

(Г. Державин)

Бéрег. | Пóлночь.| Дрё|млет | вóздух.
Спíт вни|зү ко|зáцкий | плáх.

(А. Безыменский)

Правильность наблюдений А. Кубарева и А. Белого над Д. подтверждается всей практикой русских поэтов и строением рус-ского народного стиха.

См. *Двуударные размеры, Крата.*

ДИСПОНДЕЙ (греч. δισπόνδειος — двойной спондей) — ан-тичная двоянная (восьмидольная) стопа о четырех долгих слогах — — — — . В античном стихе Д. встречается редко, только в дакти-лических размерах. Аналогия Д. в русском стихе, имитирующем диспондеические ходы, где место долгих слогов занимают слоги с ударением, может быть проиллюстрирована стихом, составлен-ным исключительно из односложных слов (см. *Бразилколон*).

ДИССОНАНС (франц. dissonance, от лат. dissono — нестройно звучу) — один из видов неточной рифмы, в которой совпадают только послеударные звуки, ударные же гласные не совпадают.

Как рифмоды, идущие от флективной основы, Д. известны в древней русской поэзии, например в «Слове о полку Игореве»:

Седлай, брате, свои брѣзны комони,
а мои ты готови, оседлани...

У Герасима Смотрицкого:

Меч бо обнажен в деснице имея острый *обоюду*,
Им же крещци на врага приемлют *победу*.
Отстеняи, Константине, мрак идольския *лести*.
Хочет бо бог всем человеком ся *спасти*,
И отгонял ерстикова полки *умоверныя*;
Придоша бо в мир волки *нещадныя*.

Или у Симеона Полоцкого:

Царь локренский Салевский егда *царствоваше*,
Закон во своем царстве сей *народствоваше*.

Д. встречается в народной поэзии:

Ты удайся, удайся, мой леп,
Ты удайся, мой *беленький*,
Полюбился дружок *миленький*.

В более развитом виде Д. как поэтический прием закрепился в русской поэзии 20 в. в результате применения новых выразительных средств. Примеры Д.:

Крут
буржуев
озверевший *норов*.
Тьерами растераанные,
вой и *стеная*,
тени прадедов —
парижских *коммунаров*—
и сейчас
вопят
парижскую *стеною*.
(В. Маяковский)

Было:
социализм —
восторженное *слово!*
С флагом,
с песней
становились *слева*,
и сама
на головы
спускалась *слава*,
Сквозь огонь прошли,
сквозь пушечные *дула*.
Вместо гор восторга
горе *дола*.
Стало:
коммунизм —
обычайшее *дело*.
(В. Маяковский)

Заберусь на рассвете на серебряный *недр*
 Любоваться отсюда на маневры *эскадр*.
 Солнце, утро и море! Как я весело-*бодр*,
 Точно воздух — бездумен, точно тумия — *мудр*.
 Кто прославлен орлами — ах, тому *не до выдр*.
 (И. Северянин)

И лошади
 усталый пар
 И пот
 из грязных пор —
 Он облекал,
 под град фанфар,
 То в пурпур,
 то в фарфор.
 (С. Кирсанов)

Последний пример — случай взаимодвойной рифмовки: смежные Д. (пар — пор, фанфар — фарфор) и перекрестные классические рифмы (пар — фанфар, пор — фарфор).

ДИСТИХ (греч. *δίστιχος* — двустишие) — в античной поэзии самостоятельное, законченное двустишие, выражающее оригинальную глубокую мысль. Чаще — это так называемый элегический дистих, состоящий из *гекзаметра* и *пентаметра*:

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

(А. Пушкин)

ДИФИРАМБ (греч. *διθύραμβος*) — жанр античной торжественной лирики, развился из культа Диониса (Вакха). Первоначально Д. были народными песнями, позже они стали литературной формой, близкой к оде или гимну. В истории античной литературы известны дифирамбы Пиндара и Ариона (6—5 вв. до н. э.). Впоследствии из Д., исполнявшихся в театре хорами, возникла античная трагедия.

В европейской поэзии Д. носят стилизованный, подражательный характер. То же можно сказать и о Д. в русской поэзии, где этот жанр не получил развития. Среди сатира А. Сумарокова известен «Дифирамб Пегасу»; это своеобразная форма *астеизма*, в которой автор иронизирует по поводу ложнопышных од ученика Ломоносова — В. Петрова.

ДИФТО́НГ (греч. *δίφθογγος* — двугласный) — сочетание в одном слове двух гласных звуков, один из них неслоговой. Наиболее часто неслоговыми звуками Д. являются гласные «и» и «у». Различаются восходящие Д., в которых неслоговым будет первый звук («уа» во французских словах *moi, trois*, «йо» в итальянском языке — *viola*) и нисходящие Д. с неслоговым вторым звуком. В русском языке дифтонгов нет, существуют лишь подобия нисходящих Д. с неслоговым «й». Но в стихах русские поэты пользуются иногда и восходящим Д., воспроизводя в иностранных словах произношение соответствующего языка.

Примеры восходящих Д.:

Со страху ты бы рот разинул
 И ссл бы прямо на тротуар.
 (А. Блок)

Томится День пережитой,
 Как серафим у Ботичелли,
 Рассыпав локон золотой
 На гриф умолкшей виолончели.

(И. Анненский)

Примеры нисходящих Д.:

Померкни, солнце Аустерлица!

(А. Пушкин)

По элеваторам вдали,
 В пакгаузах, очумив крысят. . .

(В. Пастернак)

Крест-на-крест маузеры, рубахи из холстян.
 Да здравствуют работники пустынь!

(В. Луговской)

В поэме А. Майкова «Княжна» дважды употребленное слово «куафер» произносится по-разному: в первом случае — с нисходящим Д.:

На месте я из первых был. Успели
 Едва лишь подхватить ее — куафер,
 Модистка и сложили на постели.

Во втором случае оба гласных Д. произносятся раздельно:

Так подошел и бал. И как все было,
 Мне к у а ф е р рассказывал потом.

ДИХОРЕЙ (греч. διχόρειος) — в античной метрике двойной хорей, шестидольная диподия о четырех слогах: $\cup\cup\cup\cup$. В применении к русской метрике см. пример в статье *Диподия*.

ДИЯМБ (греч. δίαμβος) — в античной метрике двойной ямб, шестидольная диподия о четырех слогах: $\cup\cup\cup\cup$. В применении к русской метрике см. пример в статье *Диподия*.

ДОГГЕРЕЛЬ (англ. doggerel, происхожд. неизвестно) — форма неравносложного «вольного» стиха в старой английской поэзии, похожего на русский рашный стих; употреблялся обычно в сатирических или шуточных произведениях. Позже и, по-видимому, в настоящее время Д. называют плохие стихи (вроде русского слова «вирши» в ироническом значении).

ДОЙНА — лирическая народная песня румын и молдаван; часто носит характер импровизации.

ДОЛГИЙ СЛОГ — в античной метрике чаще всего двудольный (двуморный) слог, двойной длительности по сравнению с кратким однодольным (одноморным) слогом. Долгота слога в античном стихе определяется двумя фонетическими условиями: 1) если данный гласный звук слова долг по природе, т. е. по долготе, которая обусловлена внутренними законами греческого языка; 2) если за кратким гласным стоят два или три согласных звука (долгота по положению). В подавляющем большинстве случаев растяжение слога в античном стихе происходит при втором условии за счет согласной группы звуков, требующей для своего произнесения больше времени, чем один согласный. Этот фонетико-акустический принцип строения античного стиха определяется свойствами артикуляции. Произнесение и внимательное рассмотрение первого стиха из «Одиссеи» Гомера подтверждает сказанное:

А́нδρα μι | ῥέζινεπε, | μύ-υζα ποί|λι-ιτροπον, | о-ос малá | по-оллá...

Силлаботоническая теория стиха не признает наличия Д. с. в стихе, вопреки практике русского народного стиха. Объясняется это тем, что протяжение Д. с. в живой речитации обычно не обозначается в печатном тексте никакими условными знаками (хотя бы удвоением букв гласного звука, как это сделано выше). Фактически протяжение гласного звука в стопе, метрически учитываемое, — явление большой давности. В авторском стихе явление Д. с. можно наблюдать у многих поэтов, писавших трехдольные п а у з н и к и. Несметное количество примеров употребления Д. с. имеется в русских народных метрических стихах, построенных на совершенно самобытных началах ритма, далеких от школьных правил (иллюстрация и объяснения см. в статьях: *Былины, Доля, Исторические песни, Напевный стих, Народный стих, Пауза в стихе, Паузник, Ритм, Стопа, Тактовик, Частушки*).

Ниже приведен отрывок из известной песни К. Рылеева, написанной в обычной для русского народного стиха метрической манере, — внутрискладовые рифмы и паузы, двудольное растяжение слогов (долгие слоги); все стихотворение выдержано в духе типичного народного четырехкратного четырехдольника (двустипшие Рылеев записал пятистрочной строфой по признакам внутренней рифмы):

Ах, тошно мне
И в родной стороне;
Все в неволе,
В тяжкой доле,
Видно, век вековать?
Долго ль русский народ
Будет ружьядью господ
И людьми,
Как скотами,
Долго ль будут торговать?..

Записывая же пятистрочие двустипшием в соответствии с тактометрическим периодом, форма которого определяется ясно ощутимой инерцией четырехдольника третьего, и отметив структурные паузы и растяжение слогов, мы имеем:

Ах, Δ | то-ошно | мне Δ и в род|ной Δ сторо|не; Δ
Все в не|воле, в тяжкой | доле, видно,| все Δ веко|вать? Δ
Долго ль | ру-усский на|род Δ будет | ружьядью гос|под, Δ
И лю|дями, как ско|тами, долго ль | будут торго|вать? Δ

Подобных образцов стиха немало у поэтов, имеющих тесную связь с русским народным творчеством, например у А. Прокофьева:

{ Я на | почте на|ко|пила
{ Две при|горошни медя|ков, Δ
{ Я ко|сы-ынку ку|пила
{ Цвета | легких обла|ков! Δ

Или:

{ То ли | то-опнуть Δ | вдруг, Δ
{ То ль не | то-опнуть Δ | вдруг. Δ
{ На до|роге
{ Мои | ноги —
{ Лучше | то-опну, Δ | друг! Δ

Редчайший пример Д. с. мы находим у В. Маяковского, который в трехдольнике сам обозначил протяжение слога:

| Вон\ сре|ди воло|тистых план|тади·
 За|сеченный | вымычал | негр: ΛΛ|
 | У-у-у |, у-у-у! | Нил, Λ мой | Нил!
 Припле|ши Ли | выплещи | черные | дни! ΛΛ |
 («В. И. Ленин»)

Подобное обозначение долгого слога встречается в стихах Н. Клюева (шестидольник второй):

В пред|смертном ы-ы-|ы та|ится полу|звук,
 Он | каплет и цв|сет и | ловится, как | стук.

ДОЛЬНИК — крайне условный термин, введен В. Брюсовым, который в своей «Науке о стихе» так назвал форму акцентного стиха, или ударника. Впоследствии дольником начали называть то *паузный трехдольник*, то «чисто тонический» стих народного типа (*фразовик*), то опять акцентный стих. Ввиду отсутствия однозначности, необходимой для научного термина, и возникающей отсюда путаницы Д. неприемлем к употреблению, хотя он еще и фигурирует в стиховедческих работах. Подыскивание содержания к Д. происходит потому, что он не имеет собственного значения, как, например, и бессмысленное слово «сложник». Но если, говоря о стихосложении, употребить слово «трехсложник» или «четырёхсложник», то эти слова сразу получают конкретный смысл; подобно этому становятся конкретными термины «трехдольник», «четырёхдольник», «пятидольник», «шестидольник», где понятию дольности придается определенно-количественная ритмическая характеристика.

ДОЛЬНОСТЬ В СТИХЕ — см. *Равнодольность*.

ДОЛЯ (в др.-греч. метрике χρόνος πρῶτος — простое время, в латинской — шогга с тем же значением) — простейшая клетка метрического ритма, равная по длительности краткому слогу, состоящему из гласного звука (у, о, а, и) или из согласного и гласного (да, то, мы, су). Такой слог (без протяжения) будет однодольным, равно как однодольной будет и структурная пауза, занимающая собой эту метрическую клетку. Доля — это структурная ячейка элементарной метрической группы (*краты*). Словесно-слоговой материал стиха и структурные паузы размещаются по долевым клеткам метрического периода с его контрольным рядом. Ср. *Равнодольность*.

ДОСИЛАБИЧЕСКИЕ ВІРШИ — дисметрические стихи в древней Руси, преимущественно 16—17 вв., с нервносложными строками и смешанными рифмами (односложными, двусложными, трехсложными). Форма Д. в. похожа на форму народного раешника, к которому приближаются своим строением многие духовные стихи и некоторые акафисты.

ДОХМИЙ (греч. δόχημος, букв. — кривой) — в античной метрике восьмидольная стопа о пяти слогах ∪∪∪∪∪∪∪.

ДУМЫ — 1) украинские народные исторические песни или поэмы лиро-эпического характера, наподобие русских былин; исполняются речитативом, часто в сопровождении народного музыкального инструмента — бандуры. 2) Поэтический жанр в русской литературе, не получивший, однако, большого развития, — размышления поэта на философско-социальные темы; таковы, напри-

мер, «Думы» К. Рылеева — цикл философско-патриотических поэм и стихотворений: «Дмитрий Донской», «Смерть Ермака», «Петр Великий в Острогожске», «Богдан Хмельницкий» и др.; таковы философско-лирические «Думы» А. Кольцова и «Дума» М. Лермонтова «Печально я гляжу на наше поколение». Один из разделов книги лирических стихов А. Фета «Вечерние огни» (1883 г.) назван автором «Элегии и думы»; у К. Случевского есть цикл стихов «Думы». В духе украинских народных Д. и поэм Т. Шевченко написана поэма Э. Вагрицкого «Дума про Опанаса». Одна из книг лирики С. Щипачева носит название «Думы».

ДУХОВНЫЕ СТИХИ («слова золотые») — правоучительный жанр древнерусской народной поэзии, поэмы и стихотворения на темы о благочестивой жизни, о раскаянии в прегрешениях, о страшном суде и т. д. К категории Д. с. относятся такие народные произведения, как «Голубиная книга», «Алексей божий человек», «Хождение Павла по мукам», «О Егории сверххрабром», «О Марко богатом», «Об Иосифе прекрасном», «Об Анике-воине» и др. Форма Д. с. — народный дисметрический стих, преимущественно ацентный. Распевались Д. с. каликами переходжами, бродячими сказителями, иногда под аккомпанемент бандуры или скрипичи. Примеры Д. с.:

С трехсложной клаузулой:

Из под той страны, из под восточныя
Выставала туча темная, гробная,
Да из той тучи, гробной, темныя
Выпадала книга голубиная,
На славную она выпадала на Фавор-гору,
Ко чудну кресту к животворящему,
Ко тому ко камню ко белатырю,
Ко честной главы ко адамовой. . .

(«Голубиная книга»)

С четырехсложной и даже пятисложной клаузулой:

Жид себе на земле славец-богат:
Пыл-ел богатый — сахар воскушал,
Дороги одёжды богат надевал.
По двору богатый похаживает,
За ним выходила свѣшняя раба,
В рудех выносила мѣд и вино:
— Испей, мой богатый, зеленѣ вина!
— Закѣшай, богатый, сладкие мѣды. . .

(«Лазарь убогий»)

Е

ЕДИНОНАЧАТИЕ — см. *Анафора*.

ENJAMBEMENT (франц., от enjamber — перешагнуть) — см. *Перенос*.

ЕРОБЛ (монг. — благопожелание) — одна из древних форм народного устно-поэтического творчества монголов. Стих в Е.—с. вачальной аллитерацией и часто с конечной рифмой. Ероолч — поэт-импровизатор, исполняющий Е.

Ж

ЖАНР (франц. genre — род, вид) — в русской поэтике под словом Ж. разумеется определенный вид литературных произведений, принадлежащих одному и тому же роду. Различаются три рода художественной литературы — эпос, лирика и драма. К э п и ч е с к и м Ж. относятся: эпосея, былина, сказка, поэма, роман, повесть, новелла, рассказ, басня, художественный очерк и т. п.; к л и р и ч е с к и м Ж.: ода, баллада, элегия, послание, эклога, песня, небольшое стихотворение и т. д.; к д р а м а т и ч е с к и м Ж.: трагедия, комедия, драма, мелодрама, водевиль и др. Для литературы 19—20 вв. характерна тенденция к смешению жанров, особенно в лирике, и к развитию промежуточных Ж.

ЖАРГОН (франц. jargon) — своеобразный разговорный диалект, имеющий хождение в небольшой социальной группе и отличающийся от общенародного языка употреблением специфических выражений, понятных лишь тем, кто владеет этим диалектом; чаще это Ж. уличных торговцев, уголовных элементов — воров, проституток и др. В России Ж. уголовников называется «блатным языком» или «блатной музыкой». Вот начало стихотворения И. Сельвинского «Вор» с «блатными» выражениями:

Вышел на арапа. Канает буржуй.
А по пузу золотой бамбер.
— «Мусью, сколько время?» Легко подхожу —
Дзззызь про меж роги!! — и амба.
Только хотел было снять часы,
Чья-то шмара кричит: «Шестая!»
Я, понятно, хода: за тюк, за весы!
А «крючкo в»-то — чортова стая!..

«Вышел на арапа. Канает буржуй» — Вышел на счастье. Идет богатый человек. «Золотой бамбер» — золотая цепочка от часов. «Дзззызь про меж роги!! и амба» — Быстро ударял про меж глаз и — кончено. «Шмара» — проститутка. «Шестая» — берегись, удирай! «Крючки» — милиция.

ЖАРТЫ (польское żarty — шутки) — небольшие юмористические и сатирические рассказы и анекдоты в польской литературе 17—18 вв., которые тогда были известны в России под названием *фаецций*.

ЖЕЛЬДИРМЕ (казах., букв. — рысистый бег) — народная форма стиха в казахской поэзии; быстрый, энергичный речитатив, употребляемый в народных поэмах, в противоположность спокойному повествовательному стиху *джир*.

ЖЕНСКАЯ РИФМА — рифма с ударением па предпоследнем от конца слоге. Вот начало хорейского стихотворения, построенное целиком на Ж. р.:

Засвернал огонь зарницы,
На гнезде умолкли птицы,
Тишина леса объёмлет,
Не качался, колос дрёмлет;

День бледнеет понемногу,
Вышла жаба на дорожку...
(А. Фет)

Или в дактиле:

Снова алтайские степи —
Птички свистящие цепи,
Колки — березок артели,
Тропы — сплетенье артерий.

(С. Поделков)

ЖОКТАУ — древний лиро-эпический жанр казахской поэзии, плачи, сложенные в честь народных героев и знаменитых людей.

ЖОНГЛЕРСКАЯ ПОЭЗИЯ (от франц. *jongleur*, от лат. *ioculator* — шутник, забавник) — устная народная поэзия во Франции средних веков (с 10 по 13 вв.), созданная жонглерами — бродячими поэтами-певцами и актерами из народа. В дни ярмарок, церковных или народных праздников жонглёры разыгрывали на площадях сценки, комедии и фарсы собственного сочинения, сопровождая эти представления фокусами, акробатикой, жонглированием, паясничаньем и показом дрессированных животных. В 11 в. в Ж. п. намечилось размежевание смешанных жанров: одни жонглёры продолжали держаться легкого балаганного искусства, другие перешли на исполнение среди народа эпической поэзии и духовных стихов. Жонглёры создали и утвердили традицию любимых в народе сюжетных рассказов (фабльо), песен и народных анекдотов, которые время от времени подновлялись за счет внесения в традиционные ситуации новых злободневных элементов. Жонглёры сыграли во Франции ту же роль, какую в Германии сыграли *шпильманы*, а в России — *скоморохи*.

З

ЗАВЯЗКА — начальный момент фабульного развертывания сюжета в литературно-художественном произведении, в ней обычно намечается конфликт. З. может или совпадать с *экспозицией*, и тогда развертывание сюжета идет сразу, или возникать после экспозиции. С З. начинается подъем сюжетной линии. Разрешение конфликтных положений дается в конце произведения, именуемом *развязкой*.

ЗАГАДКА — замысловатое поэтическое выражение, в котором признаки отгадываемого предмета даны в зашифрованном, уводящем в сторону виде. Загадка является своеобразной формой *остраннения* и строится обычно на принципе замедленной *метафоры* (вернее — *симворы*), каламбурного *алогизма* и затрудненного *параллелизма*. Это любимый жанр народной поэзии всех стран. Вот несколько примеров русской народной З.: «Черный конь прыгает в огонь» (отгадка включена в текст по слогам: ко-чер-га); «О ста ногах, о семи хребтах» (борона); «В лесу котелок кипит, кипит, а укиши нет» (муравейник); «Стоит поп низок, на нем сто ризок, сорок одежек и все без застежек» (кочан капусты); «Кланяется, кланяется, придет домой — растянется» (топор); «Конь стальной, хвост льняной» (игла с ниткой); «Два конца, два кольца, а посре-

дипе гвоздик» (ножницы). Часть народных З. построена в форме «каверзных вопросов»: «После семи лет что козе будет?» (пойдет восьмой год); «Что с земля не подымешь?» (тень). Некоторые поэты излагают З. в форме небольшого стихотворения; такова, например, «Радуга» В. Жуковского:

Нечелoveчьими руками
 Жемчужный разноцветный мост
 Из вод построен над водами.
 Чудесный вид, огромный рост!
 Раскинув паруса шумяща,
 Не раз корабль под ним прошлыл;
 Но на хребет его блестящий
 Еще никто не восходил.
 Идешь к нему — он прочь стремится
 И в то же время недвижим;
 С своим потоком он родится
 И вместе исчезает с ним.

Или стихотворение-загадка С. Маршакa:

Всегда шагаем мы вдвоем,
 Похожие на братьев.
 Мы за обеденным столом,
 А ночью под кроватью.

(Ботинки)

ЗАГОВОР — старинная форма народной, так называемой «магической» поэзии, основанной на суеверии. Это заклинания, произносимые с целью повлиять на «божество», на «нечистую силу» или на силы природы. Русские З. сочинялись в старину в виде рифмованных или аллитерированных стихов, например: «Встану я, раб божий, благословясь, умоюсь водою, росою, утрюся платком тканым... Будьте, слова мои, крепки и лепки до-веку, нет моим словам переговора и недоговора... Как у замков смычки крепки, так и мои слова метки...».

ЗАДЕРЖАНИЕ — см. *Ретардация*.

ЗАПЕВ, з а ч ъ н — краткая вступительная часть устного народного произведения (былины, исторические песни, сказки и др.), подготовляющая слушателя к дальнейшему повествованию; выражается обычно в канонической, стилистически выработанной, определенной форме:

- 1) Как было то у нас на святой Руси,
 На святой Руси, в каменной Москве...
- 2) Во славном городе во Киеве,
 У ласкова князя Владимира...
- 3) В некотором царстве, в некотором государстве жил-был...

Аналогичное явление З. встречается в классических памятниках народного эпоса, например обращение к музе в поэмах Гомера:

Муза, скажи мне о том многоопытном муже, который...
 («Одиссея»)

Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына...
 («Илиада»)

Некоторые советские поэты-песенники начинают свои песни З. Таково начало известной песни М. Исаковского о партизанах Великой Отечественной войны:

Ой, туманы мои, растуманы,
Ой, родные леса и луга!
Уходили в поход партизаны,
Уходили в поход на врага.

Эти же слова З. заканчивают песню, образуя, таким образом, композиционное кольцо:

Не уйдет чужеземец незванный,
Своего не увидит жилья...
Ой, туманы мои, растуманы,
Ой, родная сторонка мол!

ЗАУМЬ, или **з а у м н ы й я з ы к**, — термин, введенный футуристом А. Кручених. В «Декларации заумного языка» («Заумники», Баку, 1922) он писал: «Мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен выразаться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален) языком, не имеющим определенного значения (не застывшим), заумным. Общий язык связывает, свободный позволяет выразиться полнее (пример: го оснег кайд и т. д.)». Заканчивается эта декларация словами: «Заумные творения могут дать всемирный поэтический язык, рожденный органически, а не искусственно, как эсперанто».

Таким образом, заумники отрицали в литературе русский язык как средство общения и декларировали поэтический «язык, не имеющий определенного значения», т. е. «язык», непонятный даже самим его сочинителям. Для характеристики З. можно привести следующие строки В. Хлебникова:

Лельга, оньга, эхамчи!
Ричи чичи чичичи!
Лени нули эли али!
Бочикако никако.
Никакоко нукане!
Кукаррики кикину!
Папа пупи пигиги!
Мород, мород, миучали
Капа, капа, кап!
Эмч, амч, умч!
Думчи, дальчи, дольчи!

Или у В. Каменского:

Арьмар-хары-мар,
Перегары-бар-быр,
Шпарь-да, жги-да,
Жарь-да, жри-да!
И-эхьча да эхьча,
Приехал ча да ча,
Запевай!

Вот образец близкой к З. прозы конструктивиста А. Чичерина из его книжки «Плафь» (М., 1922):

Кремль мерк. Крем вер мрел изо рва морем рваного рёва; кремнёво, кроме мозгового мора — орало роем ёмких рокотов, безтравных травм, орав пролеточных боронов и трамвайных Варавв. Соборов дококольные тики йкали и калеными грецкими кивтонами грели грехи хилых — в 7 всем всёношня. Вейсённая сени, вейсёлыя, лысыя, ярняя, учуявшия куюцаго ярь ярилу, ликовали о лицах весенних все; рыскали, жиреюще рея ярились, прокураты, к поюшкам сердечников и ниц.

Элементы З. можно пайти в песнопениях русских сектантов, которых высмеял в 18 в. А. Сумароков в сатирических стихах «Хор ко гордости»:

Гордость и тщеславие выдумал бес.
Шерин да берин, лис тра фа,
Фар, фар, фар, фар, люди, ер, рцы,
Шинда шивдара,
Транду трандара.
Фар, фар, фар, фар, фар, фар, фар, фар, ферт.
Сатана за гордость низвержен с небес.
Шерин да берин, лис тра фа.

Элементы З., как игрового начала в поэзии, имеются в фольклоре, в детских считалках и дразнилках.

ЗАЧИН — см. *Запев.*

ЗВУКОВАЯ МЕТАФОРА — см. *Поэтическая этимология.*

ЗВУКОВЫЕ ПОВТОРЫ — эвфонический прием, заключающийся в повторении внутри стиха и в соседних стихах группы одинаковых или похожих звуков. Назначение З. п. — фонетическая выразительность стиха. З. п. образуются на базе *аллитераций*, поддерживаемых общей смысловой направленностью данного отрезка художественного произведения. З. п. встречаются в народном творчестве, например в стихоподобных поговорках:

Тише едешь — дальше будешь.

З. п. обычны в стихах русских поэтов:

Мой юный слух напевами *пеленла*
И меж *пелен* оставила свирель.

(А. Пушкин)

Одеты темные *поляны*
Широкой белой *пеленой*.

(М. Лермонтов)

У *Черного* моря *чинара* стоит молодая.

(Он же)

Термин З. п. введен в русскую поэтику О. Бряком, который предложил соответствующую классификацию их. К З. п. в широком значении относятся *аллитерация, рифма, ассонанс, диссонанс.*

ЗВУКОПИСЬ — условный термин для одного из видов *инструментовки стиха*; соответствие фонетического состава фразы изображенной картине или последовательно проведенная система *аллитераций*, которая подчеркивает образную законченность поэтической фразы. Прием З. был известен в античной поэзии, он же встречается в фольклоре всех народов. Вот, например, русская по-

говорка, в которой ясно ощутима игра звуков «р», «о» и «ж»: «Своя рогожа чужой рожки дорожке». Разновидностью З. является натуралистическое звукоподражание, например в басне Сумарокова кваканье лягушек изображено так:

О как, о как нам к вам, к вам, боги, не гласить!

У Крылова в басне «Осел и Соловей» стих имитирует трель соловья:

То мелкой дробью вдруг по роже рассыпался.

Пользование в стихе приемами З. требует от поэта большого артистического такта. В этом отношении пушкинская З. является образцом фонетической стилистики; например, звуковая характеристика в «Евгении Онегине» шумных старинных балов и балов, современных Пушкину:

Мазурка раздалась. Бывало
Когда гремел мазурки гром
В огромной зале все дрожало,
Паркет трещал под каблуком,
Тряслися, дребезжали рамы:
Теперь не то, и мы, как дамы
Скользим по лаковым доскам.

Грубой по сравнению с пушкинской выглядит прямолинейная З. у К. Бальмонта, нарочито подчеркивающего аллитерирование звуков «в» и «л»:

Я вольный ветер, я вечно вею,
Волную волны, ласкаю ивы,
В ветвях вдыхаю, вздохнув немею,
Лелею травы, лелею нивы.

Весьма удачны опыты З. у некоторых советских поэтов, например у А. Вознесенского, который подбирает близко звучащие слова к мысли:

Мы — противники тусклого,
Мы приучены к шири —
Самовара ли тульского
Или «Ту-104» (Ту сто четыре)

См. также *Звуковые повторы, Эвфония.*

ЗЕВГМА (греч. ζεύγμα — связь) — стилистический прием, построение длинного речевого периода таким образом, что в предложении с однородными придаточными членами сказуемое в глагольной форме поставлено в начале периода, а в дальнейшем оно подрауывается. Например:

Немногим, может быть, известно,
Что дух его неукротим,
Что рад и честно и бесчестно
Вредить он недругам своим,
Что ни единой он обиды
С тех пор, как жив, не забывал,
Что далеко преступны виды
Старик надменный простирал;

И

ИДИЛЛИЯ (греч. εἰδύλλιον — изображение, картинка) — жанр лироэпической, так называемой *буколической поэзии* в античном мире. Основные признаки стихотворной И. — описание мирных бытовых картин и пейзажей, безмятежной жизни земледельцев, пастухов и рыбаков с их простыми наивными характерами. Этот жанр возник в античной поэзии как противопоставление торжественной одической и героической поэзии. В новой европейской литературе И. появилась в виде стилизации под античные образцы. Временным явлением была она и в русской литературе 18 и начала 19 вв. Опыты И. имеются у А. Сумарокова, Я. Княжнина, В. Панаева, В. Жуковского, Н. Гнедича и др., для которых она была в значительной степени условным жанром, данью классицизму. С возникновением в русской литературе реалистического направления И., как поэтический жанр, становится редким явлением и, наконец, исчезает. Попытки некоторых поэтов советской эпохи (М. Рыльский, П. Радимов) возродить этот жанр в новых социальных условиях поддержки не имели.

ИЗОКЪЛОН (от греч. ἴσος — равный и κῶλον — член — равночленное) — стилистическая фигура параллельного расположения частей речи в смежных предложениях:

Внимает он привычным ухом
Свист.
Марают он единым духом
Лист.

(А. Пушкин)

Рыжие фельдфебеля в подвале
Три недели доченьку пытали.
Страшные придумывали муки,
Белые вывертывали руки.
...Разве она (мать) думала-рядила,
Что героев Времени растила,
В тонкие пеленки пеленала,
В теплые сапожки обувала...
(Я. Смеляков)

На И. построена знаменитая «Песня странника» Н. Некрасова, в которой проведен, правда, не полностью принцип синтаксического параллелизма первых строк в строфах:

Я лугами иду — ветер свищет в лугах...
...Я лесами иду — звери воют в лесах...
...Я опять во луга — ветер свищет в лугах...
...Я опять во леса — ветер свищет в лесах...

ИЗОМЕТРИЗМ (греч. ἴσος — равный и μέτρος — мера) — равномерность, соизмеримость стихов разного ритмического рисунка на основе определенного метрического единства. Так, например, все стихи античного гекзаметра, несмотря на неодинаковое количество слогов в каждом стихе, изометричны, потому что неко-

торые слоги в стопе при рецитации растягиваются вдвое по сравнению с краткими слогами и в результате каждый стих гекзаметра представляет собой 24-дольное сочетание долгих и коротких звуков и пауз (6 четырехдольных стоп = 24 долям). Равным образом, стихи русского имитационного гекзаметра, построенного на трехдольных стопах, вместе с редко встречающимися растяжениями слогов и паузами изометричны друг другу, и каждый из них в рецитации, скандовке равен 18 долям (6 трехдольных стоп = 18 долям), например:

Пе-ер-вый	Феб, гово	рят, любо	действие с Ве	нерою	Марса Λ
Мог усмо	треть; Λ сей	бог Λзрит	все, что слу	чается,	первый, Λ
Видя ж Λ	то, поскор	бел и Вул	кану, Ве	нерину	мужу, Λ
Ложа не	верность при	том пока	зал и не	верности	место. Λ
 (В. Тредиаковский)

Несмотря на то что в первом и третьем стихах по 16 слогов, во втором 15 и в четвертом 17, все четыре стиха равнодольны и изометричны: каждый из них равен 18 долям.

Изометричны друг другу стихи одного какого-либо метрического размера при равном количестве стоп, хотя количество слогов в них и не одинаковое; доленое равенство стиховых рядов соблюдается за счет структурных пауз.

См. *Дольность, Навесный стих, Пауза в стихе, Паузник, Тактовик, Народный стих, Частушка.*

ИЗОСИЛЛАБИЗМ (от греч. ἴσος — равный и συλλαβή — слог) — равносложность, одинаковое количество слогов в соизмеримых строках силлабической и силлаботонической систем стихосложения. Равносложие в стихе возможно только в том случае, если происходит равномерное повторение элементной группы, которая служит структурной мерой стиха (стопа, метр, крата, — как условиться называть ее). Общее количество слогов в стихе не может быть мерой, так как оно слишком велико и не ощутимо на слух как мера; это количество должно быть расчленено на небольшие и удобные для отсчета в нашем сознании группы, т. е. на стопы, — только в таком случае мера будет элементарной и неделимой. В русских силлабических стихах присутствует двусложная мера; но константность ритма (совпадение ударного слога с метрическим акцентом) соблюдается преимущественно лишь на цезуре и в последнем двусложии с рифмой; в силлаботонических же стихах константность ритма распространяется на всю строку. Таким образом, И. является одним из признаков метричности стиха; И. не допускает внутрестихных структурных пауз и долгих слогов, а в силлаботонической системе вдобавок, как правило, исключена *ритмическая инверсия*.

ИЗОХРОННОСТЬ (от греч. ἴσος — равный и χρόνος — время) — равномерность, равнодлительность метрических стихов, имеющих одинаковое количество стоп определенного долевого объема, при скандировании в равномерном темпе. Соблюдение И. имеет значение лишь при анализе строения метрического стиха. Исполнение стиха в свободном темпе (*rubato*), без соблюдения однообразной изохронности темпа, служит добавочным средством художественной выразительности стиха.

ИКТ (лат. *ictus* — удар) — сильная опорная доля в стопе, независимо от того, занимает ли эту долю ударный или безударный слог.

ИЛЛИТЕРАТЫ (лат. *illiteratus* — неписанный, от *in* — не и *littera* — буква) — речевые звуки, не передаваемые буквами или обозначаемые ими условно, — призыв к тишине, свист, отплевывание, хрип, храп, вскрик и т. д. Так, например, произносимые ку-чером звуки, при которых лошадь останавливается, записывают условно «тпру!», свист записывается как «фью!», чихание — «апчхи!». Примеры И. в стихах:

Порой дождливо намедни
Я завернул на скотный двор...
Тьфу! Прозаические бредни,
Фламандской школы пестрый вздор.
(А. Пушкин)

Гм, гм! читатель благородный...
(Он же)

Ш-ш! слушайте! Собором положили...
(Он же)

Княгиня. К нам на вечер, в четверг, проси скорее
Натали Дмитриевны знакомого: вот он!
Князь. И-хм! (отправляется, вьется около Чацкого и
покашливает).

(А. Грибоедов)

За плугом плуг проходит вслед,
Вдоль — из конца в конец.
— Тпру, конь!.. Колхозники, ай нет?..
— Колхозники, отец...
(А. Твардовский)

ИМПРОВИЗАЦИЯ (итал. *improvvisazione*, от лат. *improvisus* — неожиданный) — быстрое, без подготовки составление стихов (устно или записью) на заданную тему. Помимо специфической одаренности, искусство И. предполагает в импровизаторе безукорынное владение техникой стиха и чаще всего автоматизацию заранее изученных приемов стихосложения. Искусством И. владел польский поэт А. Мицкевич, его И. восхищались В. Жуковский, А. Пушкин и П. Вяземский, который писал о Мицкевиче: «Импровизированный стих его свободно и стремительно вырвался из уст его звучным и блестящим потоком. В импровизации его была мысль, чувство, картины и в высшей степени поэтические выражения. Можно было думать, что он вдохновенно читает наизусть поэму, им уже написанную». Из русских поэтов импровизировали стихи поэт 19 в. Д. Минаев, в 20 в. — В. Брюсов (стихотворная импровизация «Вешние воды»). К категории импровизаторов можно отнести народных сказителей, которые, как это установлено повторными записями, часто отклоняются от первоначального (записанного) текста и вносят варианты или даже новые вставки, явившиеся результатом И.

ИНВЕРСИЯ РИТМическая (лат. *inversio* — перестановка, переворачивание) — в метрическом стихе несовпадение ударного слога с метрическим акцентом стопы или краты; в результате ритм в этих местах стиха как бы накреняется, поворачивается. Такой ритм называется инверсированным, в отличие от постоянного ритма, образуемого совпадением ударных слогов с метрическими акцентами. Канонами традиционной теории стиха И. р. расценивается как

ошибка против метра. Между тем принцип ритмической инверсии лежит в основе русской метрики, русского народного стиха и т. н. силлабика. Ритмическая инверсия известна и в античном стихе (гекзаметр) и в грузинской метрике (*шаири* Шота Руставели). Чтобы понять сущность ритмической инверсии в стихе, следует сравнить два параллельных изометрических стихотворных отрывка, в одном из которых фигурируют исключительно константные модификации стопы, а во втором употреблены смешанные стопы — константные и инверсированные. Нужно заметить, что инверсированные модификации всегда идут в различных сочетаниях с константными модификациями. Вопрос об инверсированных ритмах в стихе — одна из кардинальных проблем ритмологии. Понимание технологии этого ритмического начала имеет решающее значение при исследовании ритма античного стиха, русских «силлабистов», русского народного стиха, украинского народного стиха (в частности, ритмики Т. Шевченко), белорусского народного стиха и вообще национальных форм народной поэзии.

Возьмем хореические стихи константного и инверсированного строя (четырёхдольник) и сравним параллельные ряды (слова, подпадающие под ритмическую инверсию, выделены):

Константный ритм	Инверсированный ритм
{ Гаснет вечер, даль синеет,	{ Зашумело Гуляй-поле
{ Солнышко са дится, ^ ^	{ От страшного пляса, ^ ^
{ Степь да степь кру гом и всюду	{ Ходит гого лем по воле
{ Нива коло сятя! ^ ^	{ Скажун Опа наса. ^ ^
{ Пахнет медом, зацветает	{ Опанас гля дит картиной
{ Белая гре чиха ... ^ ^	{ В папaxe коc матой, ^ ^
{ Звон к вечерне из деревни	{ Шуба с мертв ого равнина
{ Долетает тихо ... ^ ^	{ Под Гомелем снята. ^ ^
(И. Бунин)	(Э. Баррицкий)

Константность ритма в этих стихах определяется тем, что ударные слоги в словах всюду совпадают или с метрическим акцентом на первой ее доле $\cup\cup\cup$, или с акцентом на побочной сильной доле (третий слог в стопе $\cup\cup\cup$). Инверсированным же ритм становится тогда, когда в четырехдольнике ударные слоги не совпадают с метрическими акцентами и приходится на слабые по своему положению места четырехдольника $\cup\cup\cup$ или $\cup\cup\cup$. Подобными ритмическими ходами, делающими стих необыкновенно гибким, богата русская народная поэзия.

Следующие параллельные примеры константного и инверсированного ритмов также показательны:

Константный ритм	Инверсированный ритм
{ За пустой о колицей, ^	{ Лети, лети, ластонька, ^
{ За Дондом-ре кой ^ ^ ^	{ Лети за мо ря. ^ ^ ^
{ Вздвогнет и рас колется ^	{ Прости-про щай, Настенька, ^
{ Полевой по кой. ^ ^ ^	{ Дочушка мо я. ^ ^ ^
(А. Сурков)	(А. Твардовский)

Далее приводятся примеры еще более резкой ритмической инверсии. Взяты параллельные ряды изометрических равносложных стихов — константные стихи М. Лермонтова и народные стихи с ритмической инверсией:

Константный ритм	Инверсированный ритм
{ Как-то раз перед толпою	{ Скажи, скажи, мой миленький,
{ Соплеменных гор ^^^	{ Мила ль я те бе? ^^^
{ У Казбека с Шат-горою	{ А ты мне мил- милёшенек,
{ Был великий спор. ^^^	{ Милей тебя нет. ^^^
{ «Берегись!» — ска зал Казбеку	{ Как слышит-то сердечушко;
{ Седовласый Шат, — ^^^	{ Забыл ты ме ня. ^^^
{ Покорился человеку	{ А я, любя мила дружка,
{ Ты не даром, брат! » ^^^	{ Сама не сво я. ^^^

И, наконец, отрывок из народных стихов, в котором ритмическая инверсия проведена почти сплошь, константность ритма соблюдена лишь в конце двух последних периодов:

{ | Подуй, подуй, | погодушка |
 { | Немаленька | я. ^^^ |
 { | Раздуй, развей | рябинушку |
 { | | Кудрявеньку | ю! ^^^ |
 { | Не вырвешь, | рябинушку |
 { | Нельзя зало | мить. ^^^ |
 { | Не вызнаешь | сударушку |
 { | Нельзя заму | ж! взять. ^^^ |

Как правило, приемы ритмической инверсии встречаются у поэтов, которым близко народное творчество. Вот несколько примеров:

{ Коло | колечки зве | нят, ^
 { Бара | банчики гре | мят. ^
 { А лю | ди-то, лю | ди, ^
 { Ой лю | шеньки-лю | ди. ^
 (А. Пушкин)

{ | Свечерело | Дрожь в кон | ях, ^ |
 { | Стужа зле | с | на ночь; ^ |
 { | Заворочал | ся в саях ^ |
 { | Михайло | Иваныч. ^ |
 { | . . . Прибе | жали | той порой ^ |
 { | Ямицк | и во | жатый. ^ |
 (Н. Некрасов)

{ | Гой ты, ве | тер, | не шуми ^ |
 { | В зеленой | ра | ните! ^ |
 { | Колокольчи | ки мои, ^ |
 { | Звените, | зве | ните! ^ |
 (А. Толстой)

{ | Что за горе? | Плюнь да пей! ^ |
 { | Ты завей е | го, завей ^ |
 { | Верево | чкой | горе! ^ |
 { | Топи, | тоску | в море! ^ |
 (Ап. Григорьев)

{ | Мальчики | да | девочки ^ |
 { | Свечечки | да | вербочки ^ |
 { | Понесли до | мой. ^ |
 { | Огонечки | | тешятся, ^ |
 { | Прохожие | | крест | ятся, ^ |
 { | И пахнут | | все | ной. ^ |
 (А. Блок)

В трехдольных размерах ритмическая инверсия встречается редко:

| Я, *матерь* | божия, ныне с мо|литв^ою |
 | Пред *твоим* | образом, | ярким си|янием. . .
 (М. Лермонтов)
 | Как я люб|лю ее | в первые | дни, ^ ^ |
 | Когда о | елке ^|толки од|них! ^ ^|
 (Б. Пастернак)

У С. Кирсанова есть несколько стихотворений, написанных трехдольником с систематически проведенной ритмической инверсией, например:

Отчего	чудится	*старина*	мне? ^ ^
Крыши *изб*	грудятся	в *смоляном*	сне. ^ ^
И *чадят*	зарева,	и *кричат*	матери:
Кровью *чад*	залило	в *теремах*	скатерти
И *лежат*	войны,	а на них	вороны,
Их *зрачки*	склеваны	сквозь *шелом*	кованный.
 («Два сна»)

В стиховедческой литературе явление ритмической инверсии известно под различными названиями: Н. Надеждин, говоря о силлабических стихах, назвал это явление образно «переливом ударений», Божидар — «перевертнем», В. Жирмунский — «переакцентуацией», Р. Якобсон — «сдвигом ударений». См. также *Виметрия*.

ИНВЕРСИЯ СИНТАКСИЧЕСКАЯ (лат. *inversio* — перестановка, переворачивание) — расположение слов в предложении или в фразе в ином порядке, чем это установлено правилами грамматики; при удачной И. с. резко меняющаяся интонация придает стиху большую выразительность. Примеры:

И долго милой Мариулы
 Я имя нежное твердил.
 (А. Пушкин)

Прозаическая структура этой фразы была бы такой: «И я долго твердил нежное имя милой Мариулы».

Арагвы светлой он счастливо
 Достиг зеленых берегов.
 (М. Лермонтов)

Прозаическая структура — «Он счастливо достиг зеленых берегов светлой Арагвы» — придает всей фразе слишком обыденный вид.

Лишь музы девственную душу
 В пророческих тревожат боги снах.
 (Ф. Тютчев)

Прозаическая структура фразы: «Боги тревожат в пророческих снах лишь девственную душу Музы».

И курганов зеленеет
 Убегающая цепь.
 (А. Фет)

Почти ничего не вносит в стих инверсированное расположение слов во фразе, которая в любой грамматической структуре звучит,

как необычайное речение, потому что сущность его — необычайный образ:

Виду —
врезанной рукой помешкав,
собственных
костей
качае мешок.

(В. Маяковский, «Сергею Есенину»)

И в нормальной конструкции эта фраза сохраняет свою драматическую интонацию: «Виду — помешкав врезанной рукой, качает мешок собственных костей».

Применение И. с. требует от поэта большой осторожности. Даже у больших мастеров стиха встречаются ошибки. Так, во второй строке следующего примера, при соблюдении необходимой паузы, возникает ложно акцентированная интонация, нарушающая смысл стиха:

Цветок шиповника в расселине,
Меж туч луны прозрачный чели...

(В. Брюсов)

Получается: «меж туч луны», а не «прозрачный чели луны».

ИНОСКАЗАНИЕ — см. *Аллегория*.

ИНСТРУМЕНТОВКА (франц. instrumentation verbae) — термин, введенный в поэтику французским теоретиком литературы Рене Гилем. Это — фонетико-стилистический подбор в стихе слов, в которых чередование определенных звуков придает стихотворению или части его определенный звуковой тембр, а отсюда и эмоциональную окраску. К И. относятся все виды аллитераций, ассонансов, звуковых повторов, звукоподражаний, звукописи и т. п.

ИНТОНАЦИОННО-ЛОГИЧЕСКИЕ ПАУЗЫ в стихе — см. *Пауза в стихе*.

ИНТОНАЦИОННО-ФРАЗОВЫЙ СТИХ — см. *Фразовик*.

ИНТОНАЦИЯ (от лат. intoneo — произношу громко) — смысловая мелодия, заключенная в самом строе речи. И. выражается определенным тембром, высотой и силой голоса. Особую роль играет И. в стихе, благодаря чему раскрывается фонетико-мелодическое и смысловое богатство поэтического текста.

Теория интонации в стихе (ее роль в формообразовании стиха, ее отношение к ритму и фразостроению) еще не разработана, хотя многие советские исследователи уделяли внимание этой проблеме. Помимо определенного мелодического качества, И. включает такие компоненты, как смысловые и ритмические паузы, фразовые и логические ударения, а также темп. Первая попытка наметить в стихе конструктивные интонационные различия принадлежит В. Жирмунскому (книга «Композиция лирических стихотворений», 1924). Более обстоятельно исследовал этот вопрос Б. Эйхенбаум в книге «Мелодика русского лирического стиха» (1922); он предложил различать три интонационных типа лирического стиха: и певный стих, декламативный (риторический) и говорной. В стиховедческих работах Л. Тимофеева отводится определенное место стиховой И.; по его наблюдениям в «Медном всаднике» А. Пушкина заметно проступают два типа говорной И. соответственно двум центральным образам поэмы — Петра I и Евгения. В специальной

работе «Типы интонации русского классического стиха» (сб. «Слово и образ», М., 1964) В. Холшевников сводит стиховые интонации к двум типам — напевному, включающему два вида (песенный и романсный), и говорному, разделенному также на два вида (ораторский и разговорный).

Вот пример игры И.—повествовательной, затем вопросительной и восклицательной — в стихотворении А. Прокофьева «Дед», написанном сказовым говорком:

Дед мой Прокофий
 Был ростом мал,
 Мал, да удал,
 Да фамилию дал.
 Дал на деревню,
 На весь уезд,
 Дал для сынов
 И еще для невест:
 Дал, как поставил
 Печать с гербом!
 А что на печати?
 Да дед с горбом!

А где о нем вести?
 Вдали, вдали!
 А где его песни
 Да с ним легли!

А где его слезы?
 В морской волне.
 А где его думы?
 По всей стране!

А где его доля?
 В руках бойцов.
 А где его сердце?
 В земле отцов.

Весьма эффектно многозначная И. одного и того же выражения, в зависимости от содержания предшествующих строк, в стихотворении В. Маяковского «101 %» (разнообразное интонирование любимого американцами выражения «ол райт» — «все в порядке»):

...Родила сына одна из жен.
 Отвернув
 пеленочный край,
 акушер демонстрирует:
 Джон, как Джон.
 О л р а й т!
 Девять фунтов.
 Глаза —
 пяточки,
 Ощерив зубовный ряд,
 отец
 протер
 роговые очки:
 О л р а й т!

Другой пример неправильной И. тоже из-за неудачной пунктуации. В статье «Расширение словесной базы» Маяковский писал, что артист В. Качалов, читая стихи поэта из «Необычайного приключения» —

Слеза из глаз у самого —
жара с ума сводила,
но я ему —
на самовар:
«Ну что ж,
садись, светило!»,—

произносил: «Нá самовар! Дескать, б е р и самовар (из моего «Солнца»). А я читаю:

Но я ему —
на самовáр. . .

(указывая на самовар). Слово «указываю» пропущено для установки на разговорную речь».

И. стиха резко отличается от И. прозы вследствие ритмической структуры метрического стиха. Недаром поэты, читая свои стихи, как бы «подпевают» или «подвывают». Однако многие актеры отстаивают прозаическую, бытовую И. в стихе, в ущерб его мелодическому строю. Помимо объективной И. стиха, обусловленной содержанием и формой поэтического текста, литературные школы и отдельные поэты вырабатывают свою И.; у символистов и акмеистов, например, была напевная манера чтения, у В. Маяковского и его школы — ораторская.

ИОНИК (греч. *ιονικόν μέτρον* — ионический размер) — в античной метрике шестидольная стопа о четырех слогах, из них два кратких и два долгих. Различаются два типа И.: восходящий $\cup\cup\cup\cup$ и нисходящий $\cup\cup\cup\cup$; теоретически возможен третий тип И. $\cup\cup\cup\cup$.

ИПОСТАСА (греч. *ἵπóστασις* — сущность; здесь: замена) — замена в античной метрике одной стопы другой, равной ей по своему долевному объему. Термин введен в русскую поэтику В. Брюсовым. Так, античный дактиль $\cup\cup\cup$ в гекзаметре ипостасируется (заменяется) количественно равной ему спондеической стопой $\cup\cup\cup\cup$, хорей $\cup\cup\cup$ ипостасируется трибрахией $\cup\cup\cup$ и т. д. В этом и других случаях речь идет, по существу, о ритмических м о д и ф и к а ц и я х в метрическом стихе.

ИРОИ-КОМИЧЕСКАЯ ПОЭМА — см. *Бурлеска*.

ИРОНИЯ (греч. *εἰρωνεία* — притворство, насмешка) — 1) в стилистике — тонкая насмешка, прикрытая внешней учтивостью; этот стилистический прием называется также *антифразис*. 2) Романтическая И. у немецких писателей начала 19 в. Л. Тика, Новалиса и др. и у некоторых русских поэтов (А. Блок) как способ подняться выше будничности и обывательщины. 3) Сатирическая И. характерна для таких писателей на Западе, как Вольтер, Г. Гейне, А. Франс, Б. Шоу, в России — Н. Гоголь, М. Салтыков-Щедрин, В. Маяковский. Высшая степень И. — *сарказм*.

На И. целиком построено стихотворение Н. Некрасова «Калистрат», полное горькой усмешки:

Надо мной певала матушка,
Колыбель мою качаючи:

«Будешь счастлив, Калистратушка!
Будешь жить ты припеваючи!»

И сбылось, по воле божией,
Предсказанье моей матушки:
Нет богаче, нет пригожее,
Нет нарядней Калистратушки!

В ключевой воде купаюся,
Пятерней чешу волосыньки,
Урожаю дожждаюся
С непосеянной полосыньки!

А хозяйка занимается
На нагих детишек стиркою,
Пуше мужа наряжается —
Носит лапти с подковыркою.

ИРРАЦИОНАЛЬНАЯ СТОПА (лат. *irrationalis* — неразумный; здесь: неправильный) — в античной метрике такая стопа среди стоп данного размера, которая по своему долевному объему или больше объема стопы этого размера, или меньше его. В соответствии с этим долгота слогов в такой стопе неопределима и слоги в И. с. считаются иррациональными. Так, например, иррациональной стопой будет античная спондическая стопа — — среди ямбических стоп $\text{— } \text{—}$ или хорейская $\text{— } \text{—}$ среди дактилических $\text{— } \text{— } \text{—}$.

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ — эпические русские народные песни (поэмы), содержанием которых служат исторические события, своеобразно преломленные в фольклорной передаче. Первые записи И. п. были сделаны Киршей Даниловым в 18 в. Много труда по отысканию, записям и изданию И. п. было положено П. Киреевским, П. Рыбниковым, А. Гильфердингом и другими исследователями 19 в. Полный сборник исторических песен московского периода (16—17 вв.) был подготовлен В. Миллером и издан Академией наук в Петрограде (1915). Наибольшее количество И. п. записано на Севере России — в Архангельской и Олонецкой губерниях. Большинство И. п. сложено о царе Иване Грозном, далее идут песни о завоевателе Сибири Ермаке Тимофеевиче, о народном вожде Степане Разине, о стрелецком бунте, о терских казаках и пр. Показательно отношение простого русского народа к Ивану Грозному: он осуждает в царе его страсти, многоженство, женитьбу на Марье Темрюковне. Общий характер всех И. п. — ярко выраженный патриотизм, любовь к России.

И. п. представляют истинный клад для исследователя национальных форм русского народного стиха. Здесь можно встретить интонационно-фразовый стих (*фразовик*), акцентный стих (*ударник*) и несколько видов своеобразного метрического стиха (*тактовик*). Бытование этих форм стиха (судя по датам записей) в разных губерниях России говорит о многовековой поэтической традиции и преемственности народных самобытных форм стиха. Ниже приводится ряд примеров И. п.:

Фразовик с двухсложной клаузулой:

Жил-был государь-царь,
Алексей сударь Михайлович Московский
А выходит от ратней заутрени христовской,

И становится на лобное место,
 И на все стороны государь поклонился,
 Испроговорил надежа государь-царь:
 «Ай же вы, князи и бояра!
 Пособите государю думу думать,
 Думу думать, а и не продумать бы,
 Что наступает король литовский,
 Наступает-то на город на Смоленец».

(«Оборона Смоленска»)

Трехударник с трехсложной клаузулой (кроме первого стиха):

Ты, бже, бже, спас милостивый!
 К чему рано над нами прогневался —
 Послал нам, бже, прелестника,
 Злого расстригу Гришку Отрепьева?
 Ужели он, расстрига, на царство сел?
 Называется расстрига прямым царем,
 Царем Дмитрием Ивановичем Углицким. . .

(«Про Гришку-расстрижку»)

Трехударник, построенный на широкой интонационной волне,
 строфической формы (очень редкий образец):

{ Собирается наш православный царь
 { Да он ко заутрени,
 { Ко тому ли свету, свету-светику
 { Ивану Великому.
 { Как становился наш православный царь
 { Да на своё место,
 { Как становился наш православный царь
 { У правого клирса.
 { Уж как молится наш православный царь
 { Ивану Великому,
 { Уж он молится наш православный царь,
 { Да он низко кланяется.
 { Как позадь-то его всё бояре-князья,
 { Они остановились.
 { Уж промеж-то себя ухмыльнулись,
 { Князья усмехнулись.

(«Грозный в церкви после убийства сына»)

Четырехударник с трехсложной клаузулой:

Ай да на славной было, братцы, на речушке,
 Да на славной было, братцы, на Камышинке,
 Собирались там ^ люди вольные —
 Все донские, гребенские, казаки яцкие.
 Собирались они, братцы, во единый круг.
 Во кругу-то стоят они, думу думают:
 «Ну кому-то из нас, братцы, атаманом быть?»
 Ай, старину Ермаку, сыну Тимофеевичу!

(«Ермак зовет казаков в поход»)

Среди И. п. встречаются произведения, составленные популярным в русском народе пятидольным размером, например двукратным пятидольником:

Не спа|ла млада, || не дре|мала, ^ |
 Ниче|го во сне || не ви|дала. ^ |
 Только | видела — ||спови|дала: ^ |
 Со вос|точную|| со сто|ронку ^ |
 Поды|малася || туча | грозна, ^ |
 Со гро|мами ^ || со дож|дями, ^ |
 Со круп|ными ^ || со гра|дами. ^ |
 («Девушка в полоне»)

Или трехкратный пятидольник:

Уж не | травушка || во чи|стом поле || заша|талась, ^ ||
 Не му|равал || ко сы|рой земле || прикло|нилась — ^ ||
 Поды|мается || ^ с Моск|вы большой || ^ бо|ирин, ^ ||
 Он на | Тихий Дон || на И|ванович || ^ гу|ляти. ^ ||
 Не до|ехавши || он Ти|ху До|ну || стано|вился. ^ ||
 Похва|лялся он || каза|нов всех там || пере|вешать. ^ ||
 («Убийство князя Карамышевского»)

Правильные метрические стихи, четырехкратный четырехдольник третий, почти всюду выдержано равносложие строк (16 слогов):

Как у | нас было на | Волге не чер|ным-то зачер|нелось,
 Не чер|ным-то зачер|нелось, не бе|лым-то забе|лелось.
 Не бе|лым-то забе|лелось, не крас|ным-то закрас|нелось.
 Не крас|ным-то закрас|нелось — зачер|не-елось на | Волге.
 Зачер|не-елось на | Волге Стеньки | Разина со|бранье,
 Забе|лелися на | Волге Стеньки | вольны пару|сотки,
 Закрас|нелися на | Волге Стеньки | вольные стру|жочки.
 («Поход Степана Разина на Астрахань»)

Вполне законченный четырехдольный тактовик:

Вы по|слушайте, ре|бята, что мы | станем гово|рять, ^ |
 А мы | старые ста|рушки станем | сна-азыва|ти ^ |
 Про гроз|на царя И|вана про Ва|си-ильеви|ча. ^ |
 А как | царь ^ госу|дарь ^ под Ка|зань ^ подсту|пал, ^ |
 Он под | речку, под Ка|за-анку под|коп ^ подко|пал, ^ |
 ^ Что | с тем ли ярым |зельем, черным | по-оро-о|хом, ^ |
 А на | бочки стано|вили воску | ярова све|чи. ^ |
 («Быльские песни» П. В. Шейна)

Эти примеры показывают, какие огромные ритмологические резервы таятся в И. п. русского народа.

См. также *Былины, Народный стих, Частушки*.

К

КАБИ — народный поэт-сказитель в Индии. Как и повсюду на Востоке, в Индии организуются состязания народных сказителей — К. Два певца усаживаются на заранее подготовленном месте, окружённые помощниками. После выбора темы для поэтического соревно-

вания один из К. по жребию последовательно начинает импровизировать песню, а его соперник отвечать ему. Состязания К. длятся по нескольку часов. Собравшиеся решают, кто победил.

КАЗЫКЧИ — юмористический жанр народной поэзии в Узбекистане. К. называются также и исполнители этого жанра, которых можно сравнить с русскими скоморохами.

КАЛАМБУРНЫЕ РИФМЫ (франц. *salambour* — игра слов) — рифмы, построенные на омонимических словах или на сочетаниях, представляющих игру слов. Как правильно заметил Ю. Тынянов, комизм К. р. заключается в звуковой точности составных рифм. Например:

«Вы, щепки! За мной ступайте!
Будет вам по калачу,
Да смотрите ж, не болтайте,
А не то поколочу».

(А. Пушкин)

Область рифм — моя стихия,
И легко пишу стихи я,
Без раздумья, без отсрочки
Я бегу к строке от строчки,
Даже к финским скалам бурным
Обращаюсь с каламбуром.

(Д. Минаев)

Он двадцать лет был нерадив,
Единой строчки не родив.

(Он же)

Милкой мне в подарок бурка
и носки подарены.
Мчит Юденич с Петербурга,
как наскипидаренный.

(В. Маяковский)

Он скажет слово «за»
И кается . . .
Он постоянно
За-икается!

(Эм. Кроткий)

Из примеров видно, что К. р., как добавочная стилистическая деталь, употребляется почти исключительно в юмористических и сатирических стихах.

КАЛЬКА (франц. *calque* — снимок, копия) — лингвистический термин, обозначающий слово или выражение, скопированное с другого языка; например, «со-гласность» есть К. латинского «*consonans*», «дательный» (падеж) — К. латинского «*dativus*», «со-весть» — К. латинского «*con-scientia*» и т. д. Вообще К. играют большую роль при переводе текста с одного языка на другой, в частности при передаче ритма стихов оригинала; пунктуальное калькирование ритма, звукописи или игры слов ведет к обеднению и даже искажению смысла переводимых стихов.

КАНТАТА (итал. *cantata*, от лат. *canto* — пою) — 1) — жанр торжественной лирики, бытовавшей в России в 18 — начале 19 вв. К., как и *канты*, писались на определенные торжественные случаи (В. Тредиаковский, Г. Державин). Молодой Пушкин написал К. «Леда» на мифологическую тему в подражание французскому поэту

Жану-Батисту Руссо. 2) Стихотворный текст к большому музыкальному произведению того же названия, с оркестром, хором и солистами. Русские композиторы создали ряд К. на слова отечественных поэтов. Так, П. Чайковский написал К. «Москва» на слова А. Майкова, Н. Римский-Корсаков — К. «Песнь о вешем Олеге» на стихи А. Пушкина. Из советских К. известны: «Александр Невский», музыка С. Прокофьева, стихи В. Луговского; «На поле Куликовом», музыка Ю. Шапорина на стихи А. Блока; «Москва», музыка В. Шелли на стихи Б. Липаева.

КАНТИЛЕНА (итал. cantilena, от лат. cantilena — пение) — в средневековой западноевропейской поэзии небольшое лиро-эпическое стихотворение, предназначенное для пения в сопровождении музыкального инструмента.

КАНТЫ (от лат. cantus — пение, песня) — жанр старой одической поэзии, стихотворное произведение, сочиненное по поводу какого-нибудь торжества или праздника. В России в 16—18 вв. К. сочинялись на русском или латинском языке и пелись на известную или вновь сочиненную мелодию. Кантами назывались в старой России полудуховные, полусветские стихи, распевавшиеся паломниками, нищими и бродягами для получения подаяния.

КАНЦОНА, или кансона (итал. canzone — песня), — лирический жанр средневековой поэзии *трубадуров*, воспевавших рыцарскую любовь. К. — небольшое стихотворение в 3—5—7 строф; рифмы первой строфы обязательны и для остальных строф; заключительная строфа К. — укороченная (наподобие «посылки») во французской балладе), где поэт обращается к жонглеру, исполняющему эту К., или же к тому лицу, которому она адресована. В Италии блестящие образцы К. дали Данте, Ф. Петрарка и Дж. Боккаччо. В Германии подражательные К. писали в 18 и начале 19 вв. А. Шлегель, Ф. Рюккерт, И. Цедлиц. В России К. не могла привиться, как форма, не подходящая к социальным условиям русской жизни. Стилизированные К. писали Вяч. Иванов и В. Брюсов. Вот первая строфа из трехстрофной канцонны В. Брюсова «К даме»:

Судил мне бог пылать любовью,
Я взором дамы взят в полон.
Ей в дар несу и явь и сон,
Ей честь воздам стихом и кровью.
Ее эмблему чтить я рад,
Как чтит присягу верный ленник.
И пусть мой взгляд вовеки пленник:
Ловя другую даму — он изменник.

Небольшая К. носит название канцонетты.

КАРМАНЬОЛА (франц. carmagnole — вероятно, от названия итальянского города Карманьола, где было много рабочей бедноты) — французская революционная песня, вышедшая из народа в эпоху французской революции конца 18 в. К. была очень популярной формой кудожественной агитации. Вот первые куплеты К.:

Мадам Вето * грозилась вишь, (2 раза)
Что передумит весь Париж. (2 раза)
Но черт ее деря,—
Не дремлют пушкарш!

* Вето — народное прозвище Людовика XVI; мадам Вето — королева Антуанетта.

Припев:

Эй, спляшем Карманьолу!
И пушек гром, и пушек гром!
Эй, спляшем Карманьолу!
Раздастся пусть кругом!

А сам Вето божился как, (2 раза)
Что он де Франции не враг, (2 раза)
Но не сдержал обет,—
Ему пощадь пет.

Припев.

(Пер. В. Василенко)

КАСЫДА, или *касида* (араб.), — жанр восточной одической поэзии, длинное моноримическое стихотворение, в котором рифмуются первые две строки, а дальше — через строку. По системе рифмовки К. похожа на *газель*, но газель — короткое стихотворение.

КАТАЛЕКТИКА (от греч. *κατάληξις* — прекращаю, оканчиваю) — в античной просодии совпадение или несовпадение конца стиха со стопой. Стих, в котором последняя стопа не заполняется целиком слогами, назывался каталектическим; стих, в котором последняя стопа полносложная, именовался акаталектическим; стих, в котором имеются слоги сверх стопы, носил название гиперкаталектического. Кроме того, античная просодия различала брахикаталектический стих, укороченный на одну или несколько стоп по сравнению с остальными стихами. Термин К. порожден стопной теорией.

В русской поэтике окончания стиха именуется проще: односложное (ударение на последнем слоге слова) называется мужским, двусложное (ударение на предпоследнем слоге) — женским, трехсложное (ударение на третьем от конца слоге) — дактилическим и четырехсложное окончание (ударение на четвертом от конца слоге) называется гипердактилическим.

См. *Клаузула*.

КАТАХРЕЗА (греч. *κατάκρησις* — неправильное употребление слова) — сочетание противоречивых, но не контрастных по природе слов, понятий, выражений, вопреки их буквальному значению; например, К. в обиходной лексике: «стрелять из пушки» (в то время как глагол «стрелять» происходит от слова «стрела»), «путешествовать по морям» («путешествовать» — идти пешком), «красные чернила» (черное стало красным) и т. д. Примеры К. в стихах русских поэтов:

Там камни, как вода, кипят,
Горящи там дожди шумят.
(М. Ломоносов)

Я витаю в черном свете,
Черным пламенем горю.
(В. Бенедиктов)

Увлечение К., как эффектным приемом в стихе, характерно для декадентской поэзии. Один из основоположников французского символизма С. Малларме культивировал в своих стихах гиперболические К., смысл которых был настолько темен, что, как говорят сами французы, прежде чем понять Малларме, его нужно перевести на французский язык. Русские символисты и футуристы увлекались

К., но более умеренно. Пользование К. требует от поэта большого такта и тонкого чувства метафоры. В этом отношении образцом являются русские народные К., построенные на применении «цветовых» эпитетов: «малиновый звон», «зеленый шум»; например, у Н. Некрасова:

Идет-гудет Зеленый шум,
Зеленый шум, весенний шум!
Играючи расходится
Вдруг ветер верховой.

См. *Оксиморон*.

КАТРЕН (франц. quatrain, от лат. quattuor — четыре) — четырехстишная строфа, заключающая в себе законченную мысль. Наиболее распространенная форма рифмовки в К. — авва. К. называются также четверостишия в первой половине сонета, в отличие от двух трехстиший в конце его, называемых *терцетами*.

КАЧЕСТВЕННОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ — см. *Квалитативное стихосложение*.

КВАЛИТАТИВНОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ (от лат. qualitas — качество) — термин традиционной поэтики, относимый к общеевропейской (или русской классической) системе равносложного, силлабо-тонического стиха, в котором нет различия слогов долгих и кратких, но имеется качественное различие ударных и безударных слогов. Квалитативному, или качественному, стихосложению противопоставляется т. н. *квантитативное стихосложение*.

КВАНТИТАТИВНОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ (от лат. quantitas — количество) — термин традиционной поэтики, относимый к системе античного стиха. Под количественностью (квантитативностью) стиха разумеется система долготы и краткости слогов. Определенное закономерное чередование долгих и кратких слогов в строке и составляло, согласно этому взгляду, количественный ритм античного стиха.

КВИНТИЛЛА (исп. quintilla, от лат. quintus — пятый) — пятистрочная строфа в испанской лирической поэзии.

КЕНОТАФИЯ (греч. κενόταφος, от κενός — пустой и τάφος — могила) — надпись на надгробии, сооруженном не на месте погребения умершего, а в другом месте, так или иначе связанном с его памятью (например, К. морякам, погибшим в море или пропавшим без вести). К. может быть составлена в прозе или в стихах; иногда К. служит цитата, содержание которой применимо к облику или судьбе умершего. Вот образец античной К., написанной философом Платоном в память эретрийцев, похороненных в Персии:

Мы — эретрийцы, с Евбеи, зарыты ж, увь,
на чужбине,
Около Суз, от родной так далеко стороны.
(Пер. Л. Блуменау)

Или К. поэта александрийской плеяды Феодорида:

В бурных волнах я погиб: но ты плыви без боязни!
Море, меня поглотив, в пристань других принесло.
(Пер. В. Печерина)

КЛАУЗУЛА (лат. clausula — заключение, концовка) — 1) в риторике заключительная часть речи оратора или определенный

отрезок этой части, где должен быть сосредоточен основной пафос оратора. 2) В стихосложении — группа заключительных слогов в стихе, начиная с последнего, ударного слога. Таким образом, в стихе могут быть:

Односложная, мужская К.:

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

(М. Лермонтов)

Двусложная, женская К.:

Не остывшая от зною,
Ночь июльская блистала,
И над тусклою землею
Небо, полное грозю,
От зарниц все трепетало.

(Ф. Тютчев)

Жил старик со своею старухой
У самого синего моря;
Они жили в ветхой землянке
Ровно тридцать лет и три года.

(А. Пушкин)

Трехсложная, дактилическая К.:

Чуть живые, в ночь осеннюю
Мы с дороги возвращаемся,
До ночлега прошлогоднего,
Слава богу, добираемся.

(Н. Некрасов)

На заре то было, братцы, на утренней,
На восходе красного солнышка,
На закате светлого месяца.
Не сокол летал по поднебесью —
Есаул гулял по посадику;
Он гулял, гулял, погуливал,
Добрых молодцев побуживал.

(Народная песня о казни Степана Разина)

Четырехсложная, гипердактилическая К.:

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

(Русская народная песня)

КЛИМАКС (греч. κλίμαξ — лестница) — один из видов *градации*, стилистическая фигура, расположение в фразе слов и выражений в порядке их возрастающего значения. Общеизвестен древний климакс Цезаря: «Пришел, увидел, победил». Эта фигура очень популярна в русской поэзии. Примеры К.:

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута — и стихи свободно потекут.

(А. Пушкин)

Не жалею, не зову, не плачу,
Все пройдет, как с белых яблонь дым.

(С. Есенин)

Не думай бежать!

Это я
вызвал.

Найду.

Загоню.

Доконю.

Замучу!

(В. Маяковский)

Два бешеных винта, два трепета земли,
Два грозных грохота, две ярости, две бури,
Сливая лопасти с блистанием лазури,
Влекли меня вперед. Грели и влекли.

(Н. Заболоцкий)

Интересное явление представляет К. как прием строфической композиции стихотворения, например у Ф. Тютчева:

Восток белел... Ладья катилась,
Ветрило весело звучало!
Как опрокинутое небо,
Под нами море трепетало.
Восток алеет... Она молилась,
С кудрей откинув покрывало;
Дышала на устах молитва,
Во взорах небо ликовало...
Восток пылал... Она склонилась,
Блестящая поникла выи
И по младенческим ланитам
Струились капли огневые...

«Сказка о рыбаке и рыбке» А. Пушкина построена на развернутом К. — реализация желаний старухи: вместо разбитого — новое корыто, вместо землянки — светелка, вместо светелки — высокий терем, вместо терема — царские палаты... Тот же прием и при описании ловли стариком рыбы: невод пришел с тиной, невод пришел с травой морской, невод пришел с золотой рыбкой. И, наконец, возрастающая градация в состоянии моря — как знак недовольства золотой рыбки просьбами старика: «Море слегка разыгралось», «Помутилось синее море», «Не спокойно синее море», «Почернело синее море», «На море черная буря».

Очень редки случаи совмещения обоих видов градации (К. и антиклимакса) в одной строфе. В следующем четверостишии Б. Пастернака первые три стиха содержат ряды восходящей градации (климакс), а последний стих — ряд нисходящей градации (антиклимакс):

Не волнуйся, не плачь, не трудя
Сил иссякших, и сердца не мучай.
Ты жива, ты во мне, ты в груди,
Как опора, как друг и как случай.

КОБЗАРЬ — бродячий поэт и певец на старой Украине, исполнитель народных песен и «дум» в сопровождении игры на кобзе.

бандуре или лире. К. назывались также бандуристами или лирниками. «Кобзарь» — так назвал великий украинский поэт Т. Шевченко сборник своих стихотворений.

КОДА (итал. coda — хвост, добавка, от лат. cauda) — добавочный сверх количества, установленного канонам, стих в стихотворении т. н. твердой строфической формы — в сонете, рондо и пр. В русской поэзии известен, например, «сонет с кодой» В. Брюсова:

Цветы роняют робно лепестки,
Вечерний ветер полон ароматом,
И в сердце, грезой сладостной объят,
Так сумерки жемчужны и легки.

Акации опьянены ароматом,
Льют нежный дух, клоня свои листки,
К ним ветер льнет, и вихрем беловатым,
Как снег, летят пахучие цветки.

Как гурии неведомого рая,
Сребристых кудрей пряди распуская,
Их белый сонм струится в водоет.

Вода фонтана льется, бьется звонко,
Чиста, прозрачна, как слеза ребенка,
Но сладострастно песнь ее зовет...

Чу! осыпается коронка за коронкой...

КОЛИЧЕСТВЕННОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ — см. *Коантипативное стихосложение*.

КОЛОМЫЙКА (укр.) — короткие народные песенки, распеваемые в Западной Украине под музыку и танцы. Как и русские частушки, К. импровизируются на любые темы — политические, социальные, любовные, сатирические и т. д. Форма стиха коломыйки — четверостишие хорейской каденции.

КОЛОН (греч. κῶλον — член; составная часть) — в античном стихе метрический член, группа стоп одного метра с главным ритмическим ударением на одной из этих стоп (диподия, триподия, тетраподия). К. объединяются в период, периоды — в систему.

КОЛЬЦО — композиционно-стилистический прием, заключающийся в повторении в конце стихотворной строки (строфы или всего произведения) начальных слов или отдельных звуков. Примеры:

З в у к о в о е К. в одной строке:

З в о н к о в раздавались нестройные звуки.

(М. Лермонтов)

А г р а ч и так безумно кричали...

(Н. Заболоцкий)

Лексическое К. в смежных или соседних строках, весьма популярное:

М ы л ю б и м шумные пиры,

Вино и радости м ы л ю б и м.

(Н. Языков)

П о т о м — изящные пороки,

Глухое варварство п о т о м.

(В. Тепляков)

Петуха упустила старушка,
Золотого, как день, петуха.
(А. Блок)

Подарю я шаль из Хорасана
И ковер ширазский подарю.
(С. Есенин)

Я оглох от усталого ляга,
Я от острого свиста оглох.
(А. Межиров)

Строфическое К. Этот вид К. — излюбленный у А. Фета:

Я все с тобой, когда рука неволи
Владеет мной,
И целый день, будь ясно ли, темно ли,
Я все с тобой.
Я жду тебя под сладкий шум фонтана,
И торони
Туда глаза, где крадется Диана,—
Я жду тебя...

Примеры строфического К. у других поэтов:

День вечереет, ночь близка,
Длинней с горы ложится тень,
На небе гаснут облака...
Уж поздно. Вечереет день.
(Ф. Тютчев)

Лунным светом Шираз осиянен.
Кружит звезд мотыльковый рой.
Мне не нравится, что персияне
Держат женщин и дев под чадрой.
Лунным светом Шираз осиянен.
(С. Есенин)

К. цельного стихотворения:

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века—
Все будет так. Исхода нет.

Умрешь — начнешь опять сначала,
И повторится все, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.
(А. Блок)

На внутрострофическом К. основано построение таких твердых форм поэзии, как *рондо* и *триолет*.

КОЛЫБЕЛЬНАЯ ПЕСНЯ — песня, напеваемая при укачивании ребенка, особый лирический жанр, популярный в народной поэзии:

Баюшки, баю, баю!
Живет барин на краю.
Он ни скуден, ни богат,
Много у него ребят;

Все по лавочкам сидят,
Кашу маслену едят.
Каша масленая,
Ложка крашеная.
Ложка гнется,
Сердце бьется,
Душа радуется.

К. п. писали некоторые русские поэты, например М. Лермонтов («Казачья колыбельная песня»), Ф. Сологуб. Форма К. п. была использована поэтами-сатириками как пародия или как сатирический перифраз. Так, Н. Некрасов заимствовал форму лермонтовской К. п. для своей острой сатиры на карьериста-чиновника.

КОЛІДА, или ко л і д ка (первоисточник лат. *calendae* — первое число месяца), — приветственная рождественская песня полусветского, полудуховного содержания в дореволюционной Белоруссии и Украине. По форме и жанру К. относится к разряду духовных стихов. Распевали К. обычно молодые парни, ходившие по дворам, из дома в дом.

КОММА (греч. *κόμμα* — отрезок) — в античной поэзии неполный стих, укороченный по сравнению с остальными стихами в строфе. Обычно это заключительный стих в строфе. Полный стих в античной метрике называется *колон*.

КОМПОЗИЦИЯ [лат. *compositio* (от *com* или *con* — со, вместе и *positio* — положение, расположение) — сопоставление, соединение] — закономерное, мотивированное расположение деталей в крупных частях художественного произведения и взаимное соотношение этих деталей. Общая же форма строения художественного произведения и взаимосвязь его частей относятся к *архитектонике*. Так, строфический строй стихотворения составляет его архитектуру; распределение же самого текста внутри строф есть искусство К. Точно так же форма сонета или рондо — это архитектурная сторона стихотворения, композицию же его составляет расположение словесно-образного материала внутри этой архитектурной формы с соблюдением других композиционных условий (например, сильная по смысловому содержанию заключительная строка сонета). Или другой пример большего значения: разделение «Божественной комедии» Данте на 33 песни, охватывающие 3 части (Ад, Чистилище, Рай), и терцинная строфика относятся к архитектонике поэмы, но размещение содержательного материала поэмы по песням и строфам относится к ее композиции. Пушкин писал о Данте: «Единый план Ада есть уже плод высокого гения».

КОНСТАНТНЫЙ РИТМ (лат. *constans* — постоянный, неизменный) — в метрическом, стопном стихе ритм, образующийся в результате постоянного совпадения ударных слогов с метрическими акцентами, т. е. с сильными опорными долями стопы. К. р. характерны для силлабо-тонического стихосложения, введенного в России Тредиаковским — Ломоносовым. Если же метрическое стихотворение построено таким образом, что ударные слоги в некоторых случаях падают на слабые доли метра, то возникает инверсированный ритм. См. *Инверсия ритмическая*.

КОНТАМИНАЦИЯ (лат. *contaminatio*, букв. — соприкосновение) — 1) введение в рассказ событий из другого литературного произведения или включение в стихотворение известных стихов,

но не в качестве цитаты, а в качестве органически уместной детали; например, видоизмененная строчка М. Лермонтова в стихах В. Брюсова:

Везде — торжественно и чудно,
Везде — сиянья красоты,
Весной стоцветно-изумрудной,
Зимой — в раздольях пустоты.

2) Соединение двух слов в одно:

В Академии поэзии — в озерзамке беломраморном,
Ежегодно мая первого фиолетовый концерт.

(И. Северянин)

Дичок привит, и вот — гибрид!
Моягода, мояблоня!

(С. Кирсанов)

К К. относится соединение в одно двух ходовых выражений или поговорок. Так, в пьесе А. Чехова «Чайка» поручик в отставке Шамраев говорит врачу Дорну: «Не могу с вами согласиться. Впрочем, это дело вкуса. De gustibus aut bene, aut nihil». Полуобразованный, нахватавшийся верхушек знаний Шамраев спутал две латинские поговорки: «De gustibus non est disputandum» (О вкусах не спорят) и «De mortuis aut bene, aut nihil» («О мертвых или хорошо или ничего»); его контаминированная поговорка звучит весьма комично в своей нелепости: «О вкусах или хорошо или ничего».

В. Маяковский любил повторять контаминированную им половицу: «Не плюй в колодез, вылетит — не поймаешь» («Не плюй в колодез, пригодится воды напиться» и «Слово не воробей, вылетит — не поймаешь»). Маяковский же выдумал контаминированные фамилии-прозвища: «Октябрюхов и Декабрюхов» (название киносценария), он же нашел смешную лексическую К. «орангутангел». В сатирическом стихотворении «Сердечная просьба» В. Маяковский говорит о некоем собирательном докладчике по фамилии Лукомашко — контаминированное слово, составленное из слоговых частей фамилий популярных в свое время лекторов и докладчиков — Луначарского, Когана и Семашко:

Потрясая истин кладом
(и не глядя
на бумажку),
выступал
вчера
с докладом
сам
товарищ Лукомашко.

Известен блистательный пример К., придуманный Демьяном Бедным, который в августе 1917 г. опубликовал стихотворный фельетон «Либердан» — это контаминированное слово, составленное из фамилий известных тогда меньшевиков — Либера и Дана. «Либердан» звучит как «лабардан» — название кушанья из трески, которое понравилось гоголевскому Хлестакову на торжественном обеде у городничего. После фельетона Д. Бедного всех меньшевиков называли «либерданами». В. И. Ленин неоднократно упоминал «либерданов» в своих статьях.

Контаминированы названия известных детских сказок К. Чуковского «Мойдодыр» и «Доктор Айболит»; к этому же роду К. относится шуточное название альбома Чуковского «Чукоккала» (автор жил одно время в Куоккала — финской дачной местности под Ленинградом). В сатирическом псевдониме Ильфа и Петрова «Ф. Толстовский» контаминированы фамилии Толстого и Ф. Достоевского.

Ср. *Аббревиатура, Апликация.*

КОНТЕКСТ (от лат. *сum, соp* — с и *textum* — ткань, вязь) — в литературном произведении законченный отрывок, в котором находится данная строка, фраза, выражение, цитата. Вырванная из К. цитата может иметь совсем иное значение и звучание, чем то, какое ей придавал автор. Это касается также и стихотворного ритма, который в иных случаях невозможно правильно определить, если рассматривать данный стих вне К. Например, строка «Бесчувственно я удалялся» может быть прочтена как стих трехдольного строя — амфибрахий — и как ямбическая строка. И только авторский К. выявляет действительную, ритмическую структуру этой строки (ямб):

Лишь неся гул издалека,
Как конь скакал без седока,
Бесчувственно я удалялся.

(И. Козлов)

Следующую строку, взятую вне К., почти невозможно прочесть как стихотворную, ритм ее неясен:

То грезил я, то у меня дыбом волос...

И лишь в К. выясняется, что это трехдольная, амфибрахическая строка:

То грезил я, то у меня дыбом волос
Вставал; то в холодном поту я кричал:
«Рубашку, рубашку!..» и долго мой голос
В ту ночь истомленных покой нарушал.

(Я. Полонский)

Следующее двустручие В. Маяковского, разбитое на подстроки, читается, как ямбическое:

Пошли
вола вертеть
и врать,
и тут —
и вот —
и вдруг...

Но из К. видно, что эти строки, как и все стихотворение, построены на паузном трехдольнике (для наглядности каждая авторская ступенчатая строка выпрямлена ниже в обычную строку):

Ввер|ху зеле|неет бе|резная |рядь, Λ
и |ветки Λ|радугой |дуг. ΛΛ |ΛΛ
По|шли Λ во|ла Λ вер|теть Λ и |врать, Λ
и |тут — Λ и |вот — Λ и |вдрут. ΛΛ |ΛΛ

КОНТРОЛЬНЫЙ РЯД — пространственная модель тактометрического периода, в пределах которого образуются нормы реального стиха. Всякий правильный период определенного вида расчленяется на равновеликие части равномерными метрическими

акцентами, которые выделяют элементарные группы (*краты*), повторяющиеся в периоде определенное количество раз. Формируясь в сознании человека, как свойство врожденного чувства ритма и как следствие опыта, К. р. соответствует понятию «динамического стереотипа» И. П. Павлова. Без К. р. невозможно ни ритмическое восприятие стиховых и музыкальных произведений, ни тем более создание их поэтами и композиторами: К. р. служит как бы фоном для реальных звучаний метрического стиха и музыки, он контролирует количественную правильность ритмических построений. Метрическая структура К. р. состоит из одинаковых модельных ячеек (долей), позитивным наполнением их являются звуковые и паузные элементы стиха. Речевой процесс в стихе, проходящий в русле тактометрического периода, подобен движению киноленты, кадры которой представляют последовательную смену отдельных статических состояний, преобразующихся при движении киноленты в динамическую картину реальных действий. Кадрам киноленты соответствуют ритмические модификации в стихе. Включая в себя определенное фразовое построение, тактометрический период (и его К. р.) охватывает собой все пространство стиха — от анакрузы до эпикрузы. Иллюстрации см. в статьях *Анакруза, Эпикруза, Модификации ритмические, Трехдольник, Четырехдольник, Пятидольник, Шестидольник, Хорей, Ямб, Тактометрический период*.

КОНЦОВКА — заключительная часть литературного произведения или определенного отрезка его — главы, строфы, строки. В современной русской поэтике этот термин применяется для обозначения разнотипных К.: эпилог, развязка, мораль (в басне), пуант, эпифора, клаузула, эпикруза, рифма, конечная пауза в стихе.

КОПЛА (исп. *copla*) — форма стансов в староспанской поэзии, 12-строчная строфа, разбиваемая системой рифм на два шестистишия, в которых третий и шестой стих укорочены. Рифмовка К. abc abc def def. Вот образец К. из «Стансов на смерть отца, капитана Родриго» Хорхе Манрике (15 в.):

Не предавайся скорби тщетной,
 Душа, и ясными очами
 Взгляни вокруг:
 Жизнь иссякает незаметно,
 И смерть неслышными шагами
 Подходит вдруг.
 Отрады длится лишь мгновенья,
 Но мукой каждая чревата,
 Увы, для нас.
 Прислушайся к людскому мнению:
 Мил только прожитой когда-то,
 Ушедший час.

(Пер. О. Румера)

КОРОЛЕВСКАЯ ПЕСНЬ — форма старофранцузской поэзии, то же, что французская баллада, но строится она не на трех строфах, а на пяти.

КОРОЛЕВСКАЯ СТРОФА — в английской поэзии семистрочная строфа, которую создал великий английский поэт 14 в. Дж. Чосер, основоположник нового реализма и реформатор стиха. До Чосера в английской поэзии был аллитерационный и силлабический стих,

Чосер ввел силлабо-тонический стих с рифмами; в 17 в. в Германии подобным образом реформировал немецкий стих М. Опитц, а в 18 в. в России — В. Тредиаковский. Чосеровская строфа была переименована англичанами в К. с., потому что, подражая Чосеру, этой строфой писал стихи король Яков Шотландский. Вот пример чосеровской, или королевской, строфы из «Кентерберийских рассказов» Чосера:

Переверни страницу — дивный сад
Откроется, и в нем, как будто в вазах,
Старинных былей, благородных сказок,
Святых преданий драгоценный клад.
Сам выбирай, а я не виноват,
Что мельник мелет вздор, что мажордом,
Ему на зло, не уступает в том.

(Пер. И. Кашкина)

COULEUR LOCALE (франц.) — см. *Местный колорит*.

КРАСОГЛАСИЕ — название рифмы в старой русской поэтике 16—18 вв. (до реформы Тредиаковского — Ломоносова).

КРАКОВИНС (польское *krakowiak*) — веселые, преимущественно свадебные стихи в польской народной поэзии, названные так по имени города Кракова — места их возникновения. По своей форме К.— короткие стихи, напоминающие русские частушки.

КРАТА (др.-рус.— раз) — первичная мера правильного метрического стиха, построенного на повторности одной из четырех элементных групп — трехдольника, четырехдольника, пятидольника и шестидольника. Как показывает практика поэтов, пределы повторности такие: минимум — трехкратность, максимум — шестикратность. Отсюда, например, трехдольник может быть трехкратным, четырехкратным, пятикратным и шестикратным. Необходимость введения в ритмологию стиха понятия «крата», вместо понятия «стопа», диктуется рядом соображений структурного порядка. Правильный метрический стих содержит в себе две меры ритмического процесса: *м а л ь ш а я м е р а* — *к р а т а* и *б о л ь ш а я м е р а* — *тактометрический период*, причем большая мера *к р а т н а* малой, откуда последние и получает свое название.

В теории силлабо-тонического стиха существует пять стоп: две двусложные (хорей и ямба) и три трехсложные (дактиль, амфибрахий и анапест). Двусложные (двудольность) не может быть самостоятельной мерой ритмического процесса в силу крайней ограниченности своей количественной структуры. Это понял еще В. Тредиаковский, который прибавил к хорюю и ямбу добавочную безударную стопу «пиррихий». Отказался от «чистых» хореев и ямбов и М. Ломоносов, на практике убедившись, что двусложные стопы не соответствуют природе русского языка с его длинными многосложными словами. Таким образом, введение пиррихической стопы, под давлением акцентных норм русского языка, показало несостоятельность ямбо-хорейческой доктрины. К этому выводу пришел и теоретик стиха второй трети 19 в. А. Кубарев, предложивший ввести в русскую просодию вместо ямбов и хореев четырехсложные (четырёхдольные) стопы. В дальнейшем ряд теоретиков стиха поддержал это предложение; в частности, А. Белый выдвинул мысль о метрической диподии, или двустопии, как основной мере в ямбических (и хорейских) размерах. Иными словами, была предложена

реальная мера четырехдольного стиха, и фактически нужда в ямбическо-хорейческой терминологии отпадала сама собой. Стопы в силлабо-тонической теории понимаются как застывшие, статические слоговые группы однофигурного строения. Между тем ритмический процесс динамичен по своей природе, и его мерой должна быть динамическая долевая группа с многофигурными модификациями (крата). Заклучая в себе постоянство количества, крата вместе с тем разнообразна качеством своих модификаций. Понятия стопы и краты совпадают лишь при ритмологическом анализе трехдольников. Силлабо-тоническая теория стиха совершенно не принимает во внимание такие реально действующие элементные группы, как пятидольник и шестидольник. «Чистые» же ямбы или хорей в реальном движении ритма сдваиваются в одну двухударную крату четырехдольника, причем двухударность несколько не нарушает целостности этой элементной группы. Именно принцип кратности помогает уяснить динамическую структуру ритмического процесса, т. е. его количественное единообразие при разнокачественности равнобольших крат.

См. также *Стопа*, *Тактометрический период*.

КРАТКИЙ СЛОГ — в античной метрике слог, состоящий из краткого гласного звука или согласного с кратким гласным. К. с. по длительности равняется одной мере («хронос протос») или в русской терминологии — одной доле. В старых учебниках словесности и в некоторых руководствах по русскому стихосложению кратким слогом называли неудачно, по аналогии с античным стихом, безударный слог. См. *Долгий слог*, *Полудольные слоги*.

КРЭТИК (от греч. κρητικός — критский) — см. *Амфимакр*.

КСЕНИЯ (от греч. ξένος — гость, иностранец, ξένιον — подарок гостю) — термин античной поэтики, миниатюра в стихах юмористического, комплиментарного или похвального содержания, обращенная к какому-либо лицу. Римский поэт Марциал назвал К. свои застольные эпиграммы (Xenia).

КУПЛЕТ (франц. couplet, от couple — пара) — в средневековой французской поэзии рифмованные двустишия, позже — строфическое стихотворение с *рефреном*, предназначенное для пения в водевилях. В настоящее время К. называются эстрадные песенки преимущественно юмористического или сатирического характера, часто с рефреном. Каждый К. — это законченная строфа.

КУРТУАЗНАЯ ПОЭЗИЯ (франц. courtois — вежливый, учтивый, от cour — двор) — придворная, рыцарская поэзия в средневековой Франции, переродившаяся затем в салонную поэзию. Характерные черты К. п. — культ любви к женщине и преклонение перед ней, воспевание рыцарской чести и мужества; со стороны формы — стремление к чистоте языка, поиски сложных стихотворных размеров и строфики. К области К. п. относятся повести и романы цикла короля Артура; этот цикл в сокращении был переведен на английский язык Томасом Малори в 1485 г. под названием «Смерть Артура». В германских странах К. п. получила наибольшее развитие в романах о Тристане и Изольде, в легенде о святом Граале, в поэмах «Парсифаль», «Титурель» и пр.

КУССА, к и с с а (араб. — сказание, рассказ), — литературный и фольклорный жанр историко-героического или любовно-приключенческого характера. Распространен на Ближнем и Среднем Востоке, в Средней и Юго-Восточной Азии. К. во многом близка

к *дастану*. Кыссахан — профессиональный чтец, выступавший на городских и сельских площадях и базарах с чтением и пересказыванием К. и дастанов.

Л

ЛЕГЕНДА (лат. *legenda* — то, что должно быть прочитано) — народное предание о каком-либо замечательном событии в жизни общества или о выдающемся поступке отдельного человека. Таковы, например, Л. в древнерусской литературе. В советское время известны народные Л. о героях Октябрьской революции и гражданской войны. Как литературный жанр Л. — небольшой рассказ в прозе или стихах, построенный на материалах народных преданий. «Легендой» назвал Пушкин свое стихотворение, начинающееся строкой «Жил на свете рыцарь бедный».

ЛЭЙМА (греч. *Λεϊμμα*) — пауза в стихе (в античной метрике). Согласно античной теории стиха, Л. не допускается в середине слова или между словами, составляющими одно целое (например, между предлогом и словом, им управляемым). Длительность Л. в античном стихе была установлена от одной моры (доли) до шести мор (долей). В применении к русскому стиху термин «Л.» в значении паузы употребляется в стиховедческих работах Г. Шенгели.

ЛЕОНИНСКИЙ СТИХ (позднелат. *versus Leoninus*) — по имени изобретателя стиха средневекового латинского поэта Льва (Лео); его стихи рифмовались по полустушиям (гекзаметр и александрийский стих). В русской литературе 18 в. Л. с. назывались стихи со смежными рифмами в первом полустушии каждого стиха и с общей концевой рифмой для двустушия, например:

Чиста птица голубица | таков нрав имиет:
Буде мисто, где нечисто, | тамо не почлет,
Но где травы и дубравы | и сень есть от зноя,
То прилично, то обычно | место ей покоя.

(Г. Конисский)

Слова «место» и «имеет», писавшиеся через букву «ять», произносятся на украинский манер — «мисто», «имьет», что и подтверждается созвучиями в рифмах. Некоторые писатели конца 18 в. разбивали Л. с. на три строчки, записывая его по рифмам; например, шуточные стихи Некрашевича:

Отец Иван,
Петро й Степан,
С своими женками
Просим до нас
Хотя на час
Приехать святками.

Баллада А. Мицкевича «Будрыс и его сыновья» в переводе А. Пушкина отчасти напоминает по форме Л. с.:

Три у Будрыса сына, как и он, три литвина.
Он пришел толковать с молодцами.
Дети! Седла чините, лошадей приводите,
Да точите мечи с бердышами.

ЛЭССА — см. *Тирада*.

ЛИНОГРАММАТИЧЕСКИЙ СТИХ (от греч. λείλω — не достаю, не хватаю и γραμμα — буква, запись) — стихотворное произведение, в котором намеренно подобраны слова, не имеющие того или иного определенного звука (буквы). Эта форма стиха, относящаяся иногда не столько к искусству поэзии, сколько к технике версификации, известна была в античные времена. Греческий поэт Трифиодор в подражание Гомеру написал свою «Одиссею», причем в первой главе отсутствовала буква «а», во второй — «б» и т. д. по алфавиту. В римской поэзии линограмматическую поэму «Илиаду» написал Нестор; другой римский поэт Клавдий Фабий Фульгенций в каждой главе своей поэмы также опускал очередную по алфавиту букву. Подобные версификационные опыты производили и некоторые европейские поэты. Из русских поэтов Л. с. писали Г. Державин и А. Голенищев-Кутузов. В стихотворении Державина «Соловей во сне» нет звука «р». Писание Л. с. создает для поэта огромные трудности, звуковой же эффект таких опытов ничтожен, а чаще, без предупреждения, он вовсе неощутим, например:

Я на холме спал высоким,
Слышал глас твой, соловей,
Даже в самом сне глубоком
Внятен был душе моей:
То звучал, то отдавался,
То стонал, то усмехался
В слухе издалече он; —
И в объятиях Калисты
Песни, вздохи, клики, свисты
Услаждали сладный сон.

(Г. Державин)

ЛИПОМЕТРИЯ (греч. λείλω — не достаю и μέτρον — мера) — замена слога паузой в начале стопного стиха, обычно паузирование анакрузы, например:

Но пой|мать ты не | льстись и ло|вить не бе|рись:
Λ Об|манчивы | луч и вол|на. ΛΛ|Λ

(М. Лермонтов)

Не ту|жи! Пусть рас|тет, прибав|ляется, | Λ
Не ту|жи! Как ум|рем, ΛΛ | ΛΛΛ | Λ
Кто-ни|будь и об | нас пробол|тается | Λ
ΛΛ | Добрым слов|цом. ΛΛ | ΛΛΛ | Λ

(Н. Некрасов)

Администрация — берет
И очень скупо выпускает,
Λ Плутократия — дерет
И ничего не возвращает.

(Он же)

...И в ту дыру, наверно,
Спускалось солнце каждый раз
Λ Медленно и верно.

...А солнце тоже:
«Ты да я,

Λ Нас, товарищ, двое!»

(В. Маяковский)

ЛИРИКА (от греч. *lyrikos*, букв.— произносимый под аккомпанемент лиры; музыкальный; волнующий) — один из трех основных родов поэзии (наряду с эпосом и драмой), установленных еще в античную эпоху. В Л. находят воплощение самые глубокие и задушевные переживания поэта как личности, осознавшей себя и свое отношение к обществу и миру в целом. Г. Гегель писал в «Эстетике», что «в центре лирической поэзии должен стоять поэтический конкретный субъект, поэт, он и составляет настоящее содержание лирической поэзии...». Как бы ни был у лирического поэта широкий тематический диапазон, на всем лежит печать его индивидуальной оценки и личных пристрастий, в отличие от эпического поэта, который в силу своей позиции стремится к объективному изображению. Творчество лирического поэта в некоторой степени связано с риском отождествления развиваемых им положений. Самонаблюдение и глубоко личная трактовка переживания становятся у лирика основным методом художественной выразительности: в этом заключается и сила, и слабость его позиции как способа утверждения своей личности. Решающую роль здесь играет глубина поэтического мировоззрения, без которого невозможно создание значительных лирических произведений. Не касаясь отдельных лирических жанров (многие из которых устарели), Л. 19 и 20 вв. можно условно подразделить на четыре основные тематические категории: философскую, гражданскую, пейзажную и любовную лирику.

ЛИРИЧЕСКИЕ ОТСТУПЛЕНИЯ — композиционно-стилистический прием в художественной прозе и главным образом в поэзии, заключающийся в том, что автор отклоняется от прямого сюжетного повествования, перебивая его лирическими вставками на темы, мало связанные или совсем не связанные с магистральной темой. Композиционно Л. о. имеют двойное значение: с одной стороны, они играют роль торможения фабулярного развития романа или поэмы, а с другой — позволяют писателю в открытой форме высказывать личные суждения по различным вопросам, имеющим прямое или косвенное отношение к центральной теме. Таковы, например, Л. о. в романе А. Пушкина «Евгений Онегин», в поэме М. Лермонтова «Тамбовская казначейша», в поэме Байрона «Дон Жуан» и др.

ЛИРОЭПИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ — поэтические произведения, в которых лирическое начало соединено с эпическим. К Л. п. относятся многие баллады, оды, марши и пр. В русской литературе распространен жанр лироэпической поэмы; сюда относятся романтические поэмы первой половины 19 в. (К. Рылев, А. Пушкин, М. Лермонтов) в советской литературе — поэма В. Маяковского «Хорошо», повесть Н. Асеева «Маяковский начинается», поэма М. Алигер «Зоя», поэма П. Антокольского «Сын», поэма В. Инбер «Путевой дневник», поэма А. Вознесенского «Донжуом».

ЛИТОТА (от греч. *litótēs* — простота) — 1) стилистическая фигура, определение какого-либо понятия или предмета путем отрицания противоположного. Таковы, например, бытовые Л.: «он не глупый», вместо «он умный», «это неплохо написано» вместо «это хорошо написано». Примеры поэтической Л.:

Не дорого цену я громкие права,
От коих не одна кружится голова.

(А. Пушкин)

Верь: я внимал не без участия,
Я жадно каждый звук ловил.
(Н. Некрасов)

Огонь ружейный между скал
Не мало бешеных проклятий,
Не мало житей вырывал.
(Д. Минаев, пер. из «Чайльд-Гарольда» Байрона)
О, я не плохо в этом мире жил!
(Н. Заболоцкий)

2) Стилистическая фигура преуменьшения предмета, носящая еще другое название — **о б р а т н а я г и п е р б о л а**, например в сказке «Мальчик-с-пальчик» или «Девочка-доймовочка» (ср. также выражение «небо показалось с овчинку»). В этом смысле употреблена Л. в стихах Н. Некрасова:

И шествуя важно, в спокойствии чинном,
Лошадку ведет под уздцы мужичок
В больших сапогах, в полшубе овчинном,
В больших рукавицах... а сам с ноготок!

В комедии А. Грибоедова «Горе от ума» Молчалин говорит:

Ваш шпиз, престельный шпиз, не более наперстка.
Я гладил все его; как шелковая шерстка.

На Л. второго значения (обратная гипербола) построено стихотворение А. Плещеева «Мой Лизочек», положенное на музыку П. Чайковским:

Мой Лизочек так уж мал,
Так уж мал,
Что из листика сирени
Сделал зонтик он для тени
И гулял.
Мой Лизочек так уж мал,
Так уж мал,
Что из крыльев комаришки
Сделал две себе манишки
И — в крахмал...

ЛОГАЭДИЧЕСКИЙ СТИХ (греч. λογαεδικός, от λόγος — слово, проза и ἀοιδή — песнь) — античный стих, составленный из разномерических стоп, например из дактиля, хорей, ямба. Л. с. имеет еще и другое название — **с м е ш а н н ы е р а з м е р ы**. Таковы, например, фрекратов стих, алкеев стих и др. Строфы, составленные Л. с., были весьма распространены в лирических частях древнегреческой трагедии.

ЛОГОГРИФ (греч. λόγος — слово и γρίφος — сеть) — 1) стилистический прием построения фразы или стиха путем подбора таких слов, последовательное сочетание которых дает картину постепенного убывания звуков (или букв) первоначального длинного слова. Явление Л. было известно в глубокой древности. Вот, например, латинская логогрифическая поговорка: «Аmore, more, ore, re sis mihi amicus» (Любовью, характером, молитвой, делом будь мне другом). Логогрифические стихи изредка встречаются в русской поэзии; например, в следующем четверостишии Л. Трефолева сатирически обыграна фамилия одного из самых черных реакционеров царской России, прокурора синода К. Победоносцева:

Победоносцев — для синода,
 Обедоносцев — для двора,
 Бедоносцев — для народа
 И Доносцев — для царя.

Л. в стихах Вас. Каменского («Поэзия о соловье»):

И мол небовая свирель
 Лучистая,
 Чистая,
 Истая,
 Стая,
 Тая,
 А я —
 я.

2) Словесная игра, заключающаяся в том, что из букв одного длинного слова составляются другие короткие слова. Например: характеристность — ректор, ракета, серна, тоска, кета, тархан, терка, норка, кара, страх и др.

ЛОКАЛЬНЫЙ ПРИЕМ (от лат. *localis* — местный) — примененно в поэзии эпитетов, сравнений и метафор, тематически оправданных; благодаря этому подбор поэтических выражений производится мотивированно. Например, в «Полтаве» Пушкина:

Тиха украинская почва.
 Проврачно небо. Звезды блещут.
 Своей дремоты пренозможь
 Не хочет воздух. Чуть трепещут
 Сребристых тополей листья.
 Но мрачны странные мечты
 В душе Мазепы: звезды ночи,
 Как обвинительные очи,
 За ним насмешливо глядят.
 И топоши, стеснившись в ряд,
 Качая тихо головою,
 Как судьи, шепчут меж собою,
 И летней, теплой ночи тьма
 Душна, как черная тюрьма.

Л. п. у Маяковского:

Всем,
 еще имеющим
 купоны
 и монеты,
 всем царям,
 еще имеющимся, —
 в назидание
 о гильотины неба
 головой Антуаннеты
 солнце
 покатилося
 умирать на зданиях.
 («Версаль»)

Или:

Сверху
 взгляд
 на Россию брось —
 рассинелась речками,
 словно
 разгулялась
 тысяча розг,
 словно
 плетью исполосована.
 Но синей,
 чем вода весной,
 синяки
 Руси крепостной.

(«В. И. Ленин»)

ЛУБОЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА — в первоначальном значении прозаические или стихотворные подписи к картинкам, напечатанным с «лубка», т. е. с липовой гравировальной доски, которой пользовались русские печатники в 17 и начале 18 вв. Первые лубочные картинки и подписи к ним были религиозного или сугубо правоучительного содержания. В Петровскую эпоху появились светские лубки часто юмористического и сатирического характера, с литературными текстами, содержащими иногда небольшой рассказ; лубочным же способом печатались графические карты, планы, чертежи и пр. Несмотря на то, что дальнейшее печатание гравюр, картинок, карт и пр. производилось уже с медных гравировальных досок, название «лубка» надолго оставалось за подобными печатными произведениями. Термин Л. л. (вплоть до Октябрьской революции) удержался за всеми дешевыми изданиями «литературы для народа»; такими массовыми изданиями были многочисленные приключенческие повести, рассказы, истории, сочиненные еще в 18 в. популярными в то время литераторами — Матвеем Комаровым («Ванька Каин», «Георг Английский Милорд» и др.), А. Филипповым, М. Чулковым, И. Новиковым и др. В лубочном издании выходили «Повесть о Ерше Ершевиче», «История об Илье Муромце», «Шемякин суд», народные сказки и пр. Во время войны 1812 г. было издано много популярной патриотической Л. л. с рисунками. В 19 и в начале 20 вв., до революции, русскую деревню наводнили дешевые «лубочные» издания И. Сытина.

ЛЮ (франц. lai; англ. lay) — 1) новеллистический жанр куртуазной французской поэзии. Известен сборник двенадцати лэ английской придворной поэтессы 12 в. Марии Французской, которая использовала в них сюжеты из британской народной поэзии. Из старинных лэ известен «Лэ об Аристотеле» Анри д'Андела. 2) Форма французской поэзии, большое стихотворение из 24 строф своеобразной композиции.

ЛЯЛЕ — название девичьей песни в туркменской народной поэзии. Форма Л. (обычно четверостишие) имеет много общего с каштунками средней России.

М

МАГИСТРАЛ (от лат. *magistralis* — руководящий) — заключительный, пятнадцатый сонет в *венке сонетов*.

МАДЖАМА — вид *шаири*; в грузинской поэзии четверостишие с омонимическими рифмами, где одно звучание берется в разных значениях. М. часто встречается в поэме Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре», например:

Если буду я низвергнут разрушающим все миром,
И умру одни без плача тех, кого я был кумиром,
Не одет рукой питомцев и святым не мазан миром,
Пусть твое благое сердце эту весть приемлет с миром.
(Пер. Ш. Нуцубидзе)

МАДРИГАЛ (итал. *madrigale*, от позднелат. *matricale*) — первоначально, в 14 в. жанр идилической лирики, порой фривольного характера (у Ф. Петрарки и Дж. Боккаччо); позднее — небольшое интимно-шуточное стихотворение. В конце концов, М. стали называть небольшое лирическое стихотворение, содержащее комплимент или лестную характеристику лица, к которому оно обращено (обычно к женщине). Являясь одной из разновидностей лирического жанра салонной и альбомной поэзии, М. встречается у немногих русских поэтов 18 и начала 19 вв. и только изредка он появлялся у поэтов 20 в.

Пример М.:

«Душа телесна» всех ты уверяешь смело.
Я соглашусь, любовью дыша:
Твое прекраснейшее тело
Не что иное, как душа!
(М. Лермонтов)

Некоторые поэты иронически называли М. небольшие сатирические стихотворения эпиграмматического характера:

Как гурия в магометанском
Эдеме, розах и шелку,
Так вы в лейб-гвардии уланском
Ее величества полку.
(Н. Гумилев, «Мадригал полковой даме»)

МАКАМА (араб. — сходка, собрание, речь на собрании) — жанр плутовской новеллы в средневековых литературах — арабской, персидско-таджикской и еврейской. В М. обычно действуют: ловкий пройдоха, учиняющий проделки над купцами или вельможами, и рассказчик — свидетель этих проделок. М. писались ритмизированной прозой, с рифмами. Они объединялись в циклы — *макамат*. М. имеет много общего с ранними памятниками европейской плутовской литературы.

МАКАРОНИЧЕСКИЕ СТИХИ, макароническая поэзия (итал. *poesia maccheronica*, от *maccheroni* — макароны), — шуточные или сатирические стихи, текст которых пересыпан иностранными словами или словами, составленными на иностранный манер. Вмонтирование в лексику родного языка чужеземных

слов производит комический эффект. М. с. были известны в древние времена (например, у Авзония, римского поэта 4 в. до н. э.); первоначально этим именем назывались латинские стихи, уснащенные иноязычными словами, в частности греческими. По этому методу итальянский поэт 15 в. Тифи написал комическую поэму «Массегопеа», а в 16 в. под таким же названием издал поэму итальянец Фоленго. В России славу автора макаронической поэмы снискал себе поэт середины 19 в. И. Мятлев, написавший сатирические «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границею, дан л'этранже», где высмеяно преклонение малокультурной части дворянства перед всем иностранным и увлечение французским языком. Стихи поэмы Мятлева уснащены французскими словами, написанными к тому же русскими буквами, что усиливает комизм поэмы:

Вот в дорогу я пустилась:
 В город Питер дотащилась
 И промыслила билет
 Для себя э пур Анет,
 Э пур Харитон ле медник.
 Сюр ле пироскаф «Наследник»,
 Погрузила экипаж,
 Приготовилась к вояж.
 Но на Бердовой машине-
 Вздумалось моей кузине
 Бедную меня, малад,
 Проводить жюске Кронштадт.
 Берег весь кишит народом
 Перед нашим парходом:
 Де мамзель, де кавалье,
 Де попы, де зофисье,
 Де коляски, де кареты,
 Де старушки, де кадеты —
 Одним словом всякий сброд...

В «Энеиде» И. Котляревского встречаются М. с., состоящие из русских и латинских слов (часть IV):

Энеус, ностер магнус панус
 И славный троянорум князь,
 Шнырлял по морю, как цыганус,
 Ад те, о рекс! прислал нунк нас,
 Рогамус, домине Латине,
 Пускай же капут наш не сгинет,
 Пермитте жить в земле своей
 Хоть за пекунии, хоть гратис;
 Мы благодарны будем сатис
 Бенефицинция твоей.

(Пер. К. Худенского)

(Эней, наш великий пан | И славный троянский князь, | Шнырлял по морю, как цыган, | К тебе, о царь! прислал теперь нас. | Просим, господин Латин, | Пусть наша голова не сгинет, | Позвольте жить в земле своей, | Хоть за деньги, хоть даром; | Мы будем очень благодарны | Милости твоей).

У Д. Бедного имеется макароническое стихотворение «Манифест барона фон-Врангеля», где русская исковерканная речь пересыпана немецкими словами:

Ихъ фанге ан!¹ Я начинаю.
 Эст ист² для всех советских мест,
 Для русских люд из краю в краю
 Баронский унзер³ манифест.
 Вам мой фамилий всем известный:
 Ихъ бин⁴ фон Врангель, герр барон.
 Я самый лючший, самый шестный
 Есть кандидат на царский трон...
 ... Мит клейнем⁵, глушеньким умишком
 Всех зо генанитен⁶ простофиль
 Иметь за власть?! Пфуй, вто слишком!
 Ихъ шпрехе⁷: пфуй, даст ист цу филь!⁸

В следующем отрывке из стихотворения В. Маяковского «Американские русские» высмеяны соотечественники, которые, переселившись в Америку, начинают забывать родной язык; все стихотворение Маяковского выдержано в макароническом стиле (русские слова пересыпаны английскими):

Петров
 Капланом
 за пугоницу пойман.
 Штаны
 заплатаы,
 как билланская карта.
 «Я вам,
 сэр,
 назначаю аюйтмлн⁹.
 Вы знаете,
 кажется,
 мой апартаман?¹⁰
 Тудой пройдете четьре блока¹¹,
 потом
 сюдой дадите крен.
 А если
 стриткара¹² набита,
 около
 можете взять
 подземный тresp¹³.

МАНАСЧИ — сказитель киргизского эпоса «Манас», повествующего о великом походе народного героя-богатыря Манаса в Китай. Имя первого М. — Кельдыбека, жившего в 18 в., окружено легендами: когда он нел стихи «Манаса», дрожала юрта, от его голоса поднимался ураган. В 19 в. прославились М. — Балык, Найманбай, Тынйибек, в советское время — Сагымбай Орозбеков, Саякбай Каралаев и др. Записк «Манаса» велась в течение многих лет. Записано также несколько десятков мелодий, которыми М. сопровождают исполнение «Манаса». Такая колоссальная работа по записк текста «Манаса» от М. проделана только в советское время. Дореволюционные записк «Манаса» незначительны: в 50-х годах 19 в. пер-

¹ Я начинаю. ² Это есть. ³ Наш. ⁴ Я есть. ⁵ С маленьким. ⁶ Так называемых. ⁷ Я говорю. ⁸ Это слишком много. ⁹ Свидание. ¹⁰ Квартира. ¹¹ Квартил. ¹² Трамвай. ¹³ Поезд.

вая запись «Манаса», сделанная Чоканом Валихановым, составила лишь около половины печатного листа; гораздо больше, но тоже сокращенно, записал со слов М. в 60-х годах академик В. Радлов. Трилогию «Манас» перевели стихами на русский язык советские поэты Л. Пеньковский, С. Липкин и М. Тарловский.

МАРШ (от франц. *marche* — шествие) — лироэпический жанр гражданской поэзии, возникший в русской литературе в советское время. Родоначальник маршевой формы стиха — В. Маяковский, автор знаменитых тактовиков: «Левый марш» и «Наш марш». Агитационно-ораторская установка поэзии Маяковского сказалась и на форме его М.: они декламируются, а не поются. Последователи Маяковского — Н. Асеев, С. Кирсанов — в своих стихотворных М. опираются на его поэтику. Другие же советские поэты, сохраняя в М. стиль политической поэзии, пишут их в расчете на песенное, а не декламационное исполнение. Основоположником жанра песенного революционного М. в России следует признать Г. Кржижановского, автора рабочего М. «Варшавянка» («Вихри враждебные веют над нами»). Не меньшее революционно-пропагандистское значение имел в дореволюционное время и в первые годы Советской власти другой марш — песня «Смело, товарищи, в ногу» Л. Радина. Среди многих песенных М., написанных советскими поэтами и положенных на музыку, можно отметить марши В. Лебедева-Кумача, «Марш демократической молодежи мира» Л. Ошанина.

МАСНАВИ — см. *Месневи*.

МЕДИАНА (от лат. *medianus* — средний) — название большой *цезуры*, разделяющей стих посередине на два равных полустишия. М. встречается лишь в длинном стихе — в гекзаметре и александрийском стихе. Термин «М.» ввел в русскую поэтику Г. Шенгели.

МЕДИТАТИВНАЯ ЛИРИКА (от лат. *meditatio* — размышление, раздумье) — разновидность лирики, философские стихотворения, носящие характер глубокого раздумья над проблемами человеческой жизни, размышления о дружбе, о любви, о природе и т. п. В России 19 в. в духе М. л. писали стихи К. Батюшков, Е. Баратынский, А. Пушкин, М. Лермонтов, Ф. Тютчев; в 20 в. — В. Брюсов, А. Блок, В. Ходасевич. И. Коневской; в советской поэзии — А. Ахматова, Н. Заболоцкий, Л. Мартынов и др.

Примеры М. л.:

Что в имени тебе моем?
Оно умрет, как шум печальный
Волны, плеснувшей в берег дальний,
Как звук почной в лесу глухом.

Оно на памятном листке
Оставит мертвый след, подобной
Узору надписи надгробной
На непонятном языке.

Что в нем? Забытое давно
В волненьях новых и мятежных,
Твоей душе не даст оно
Воспоминаний чистых, нежных.

Но в день печали, в тишине,
Прозвнеси его тоскуя,

Скажи: есть память обо мне,
 Есть в мире сердце, где живу я.
 (А. Пушкин)

Есть в светлости осенних вечеров
 Умильная, таинственная прелесть:
 Зловещий блеск и пестрота дерёв,
 Багряных листьев томный, легкий шелест,
 Туманная и тихая лазурь
 Над грустно-сиротеющей землею,
 И, как предчувствие сходящих бурь,
 Порывистый, холодный ветр порою,
 Ущерб, изнеможенье — и на всем
 Та кроткая улыбка увяданья,
 Что в существе разумном мы зовем
 Возвышенной стыдливостью страданья.
 (Ф. Тютчев, «Осенний вечер»)

Что такое случилось со мною?
 Говорю я с тобой одною,
 А слова мои почему-то
 Повторяются за стеною,
 И звучат они в ту же минуту
 В ближних рощах и дальних пущах,
 В близлежащих людских жилищах,
 И на всяческих пепелищах,
 И повсюду среди живущих.
 Знаешь, в сущности, это не плохо!
 Расстояние не помеха
 Ни для смеха и ни для вздоха.
 Удивительно мощное эхо.
 Очевидно такая эпоха!

(Л. Мартынов)

Ср. *Суггестивная лирика*.

МЕЙСТЕРЗЫНГЕРЫ (нем. Meistersinger — мастер пения, певец) — поэты-певцы в Германии 13—16 вв. М. имели свои цеховые школы для подготовки мастеров стиха и мастеров пения. Вступив в корпорацию, молодые певцы проходили сперва ученичество под руководством известного мастера, потом (при успехе) следовал период подмастерья и, наконец, они получали звание мастера, мейстерзингера. Каждый М. должен был хорошо усвоить правила поэтического искусства со стороны содержания и со стороны формы. Кодекс стихосложения именовался у М. табулатурой. Самая старая школа М. — Майнская (на Рейне), существовавшая в 13 и 14 вв.; знаменитой была школа нюрнбергских мастеров во главе с Гансом Саксом (16 в.). М. устраивали между собой состязания, на которых победители получали призы.

МЕЛОДИКА СТИХА (от греч. *μελωδός* — поющий) — стиховедческий термин, относящийся к упорядоченной стиховой интонации, к системе интонационных фигур. Содержание термина недостаточно определилось. Немецкий исследователь Э. Сиверс считает, что М. с. создается повышением и понижением голоса в произносимом стихе; это — звуковая мелодия. Слоги в таком стихе располагаются «по тем высотам, которые диктуются смысловым и эмоциональным ударением контекста, или, короче, естественным фра-

зовым ударением». В отличие от Э. Сиверса, советский исследователь стиха Б. Эйхенбаум под М. с. понимает «сочетания определенных интонационных фигур, реализованные в синтаксисе». Таким образом, М. с. в лирике выражается в системе вопросов и восклицаний, в интонационной симметрии, в синтаксических и лексических повторах, нарастании и т. п.

См. *Интонация*.

МЕНЕСТРЕЛЬ (старофранц. ménestrel) — название народного бродячего поэта-певца в средневековой Франции и Англии.

МЕСНЕВИ (араб.— двоянное) — 1) жанровая форма в арабоязычных, персоязычных и тюркоязычных литературах; поэма большого объема, написанная двуступищами. Классические примеры — эпопея Фирдоуси «Шахнаме», поэмы «Пятерицы» («Хамса») Низами и др. 2) Стихотворная форма в восточной поэтике, двуступище с отдельной рифмой. Форма М. характерна для эпической поэзии; в лирических же стихотворениях употребляется *монорим*, т. е. одна рифма на все стихотворение. Вот отрывок из поэмы Алишера Навои «Фархад и Ширин», написанный в системе М.:

Пред тем, как на вершине этих гор
Моя звезда постлала мне ковер,

То место ангел подметал крылом,
И слезы звезд опрыснули потом.

И сердце здесь покой себе нашло,
Склонило небо предо мной чело.

Приглядываясь к моему листу,
Приобрело здесь утро чистоту.

И вечер приобрел свой цвет чернил,
Когда калам с ой кончик зачернил.

(Пер. Л. Пеньковского)

МЕСОСТИХ (от греч. μέσος — находящийся в середине и στίχος — стих) — стихотворение, в середине которого слова подобраны так, что отдельные буквы их, расположенные в определенном порядке и графически выделенные, составляют слово, выражение или имя адресата, которому М. посвящен. М. целиком относится к технике версификации, воспринимается он только при чтении глазами. М. были известны в античной поэзии. В России М. можно встретить у виршевиков, например у поэта 18 в. М. Собакина, который посвятил свой М. императрице Анне; вот первая строфа этого стихотворения, в котором прописью выделены только буквы, составляющие (для глаза) нужные слова — «РОССИЯ АННА»:

Выслушай мой вопроС, СИЯюща в свете!
Кто тя толь украсил, яко розу в лете?
Во истину скажешь, что мудрый владетель,
Глава увенчАННА, чему всяк свидетель.

Или в стихах виршевика Кариона Истомина, где имеется вмонтированная и отмеченная прописными буквами фамилия автора:

Иисус господь Ему Рабов Оных,
возмет ей Молбы НАуи всех свободных
Иже, Сия аде ТОщце навыкают.
МИлости любве всех благ Научают.

В 19 в. в России М. не писали. Лишь в 20 в., в эпоху декаданса, некоторые поэты оставили М. (например, месостих В. Шершеневича, адресованный В. Брюсову). О М., равно как о других подобных необычайно трудных формах версификации, можно сказать словами древней латинской поговорки: «Stultum est difficili habere pugas» («Глупо заниматься трудным вздором»).

Ср. *Акrostих*, *Липограмматический стих*.

МЕСТВИРУЛИ — название коротких народных песенок в Грузии, исполняемых под аккомпанемент струнного инструмента «ствирли».

МЕСТНЫЙ КОЛОРИТ (франц. — couleur locale) — стилистический прием введения в текст художественного произведения элементов, характеризующих местный быт, нравы, природу и пр. Например, элементами М. к. богаты поэмы и стихотворения А. Пушкина и М. Лермонтова, описывающие Кавказ. Широко использовал этот прием В. Маяковский в стихах, посвященных пребыванию за границей — во Франции, Испании, Америке, Мексике. Украинским колоритом насыщена «Дума про Опанаса» Э. Багрицкого.

МЕТАБОЛИА — см. *Метатеза*.

МЕТАГРАММА (от греч. *meta* — через, *γράμμα* — знак, буква) — 1) стихотворная загадка, в которой указывается, что с прибавлением к заданному слову по одной букве получаются новые слова, например: им — Рим — грим. 2) Перестановка начальных слогов или начальных букв в словах, стоящих рядом, в целях получения комического эффекта или остранный этих слов, например черо и пернила (перо и чернила), песучий сынок (сыпучий песок), «Санная луната» («Лунная соната»).

См. *Метатеза*.

МЕТАЛОГИЯ (от греч. *meta* — через, после, за и *λόγος* — слово, речь) — употребление в поэтическом произведении слов и выражений в их переносном значении, образном или фигуральном. Область металогических выражений обширна, она содержит в себе такие стилистические фигуры, как сравнение, метафора, симфора, эпитет, гипербола, литота, метонимия, синекдоха, символ, аллегория, иносказание и т. д.

Ср. *Автология*.

МЕТАТЕЗА (греч. *μετάθεσις* — перестановка) — перемещение в словах слоговых частей, меняющее звуковой, а иногда и смысловой облик слова. По определению Ж. Вадриеса (в книге «Язык») М. — «это ошибка от недостатка внимания». Известны народные М. — канцерялия вместо канцелярия, леригиозный вместо религиозный; или шуточные, например «Бахчифонтанский сарай».

На принципе М. построены известные строки в стихотворении С. Маршак «Вот какой рассеянный»:

Глукоуважамый
Вагоноуважатый
Вагоноуважамый
Глукоуважатый
Во что бы то ни стало
Мне надо выходить
Нельзя ли у трамвала
Вокзай остановить.

Или в гротескной повести Н. Адуева «Товарищ Ардатов»:

Распишись. В зеркало поглазей,
 Пройди не спеша вестибюльчик узкий —
 Ты в (янтимная клячка) Дружке Крузей
 Тилературы и Мамерной Кузики.

В «Гамлете Щигровского уезда» И. Тургенева Лупухин говорит: «у него (генерала) дочь из свекловичного сахару, и завод в золотухе... Виноват, не так сказал... ну, да вы понимаете!».

МЕТАФОРА (греч. *μετάφορα*, букв. — перенесение) — один из основных тропов художественной речи. По определению Аристотеля, М. «есть перенесение имени или с рода на вид, или с вида на род, или с вида на вид, или по аналогии... Слагать хорошие метафоры — значит подмечать сходство (в природе)». Метафорическим слово или выражение становится тогда, когда оно употребляется не в прямом, автологическом, а в переносном значении. В основе М. лежит неназванное сравнение предмета с каким-либо другим предметом на основании признака, общего для обоих сопоставляемых членов. Будучи по своей конструкции образным выражением, основанным на сравнении, М. в различных формах и модификациях присутствует во всяком поэтическом тропе. Наша бытовая речь нестрит М.: идет дождь, он потерял голову, кружится голова, торговая сеть, горячее сердце, убит горем, встает солнце, пришла весна, железная воля, у нее кровь с молоком, горящие глаза, тонкий голос, тяжелый характер и т. д. Метафорические состояния или действия выражаются в форме глагола, существительного, прилагательного. Поэтическая М. отличается от примелькавшейся бытовой М. своими свежестью и новизной.

Образцом тонкого умения пользоваться метафорическими выражениями служат следующие стихи Пушкина (седьмая глава «Евгения Онегина»):

Гонимы вешними лучами,
 С окрестных гор уже снега
 Сбежали мутными ручьями
 На потопленные луга.
 Улыбкой ясною природа
 Сквозь сон встречает утро года;
 Синяя блещут небеса.
 Еще прозрачные, леса
 Как будто духом зеленеют.
 Пчела за данью полевой
 Летит из кельи восковой.
 Долины сохнут и пестреют;
 Стада шумят, и соловей
 Уж пел в безмолвии ночей.

Если метафорическое выражение как образное подобие какого-то сложного жизненного явления раскрывается на протяжении большого отрезка или целого стихотворения, то такая М. называется **р а з в е р н у т о й м е т а ф о р о й**. Этот прием применен М. Лермонтовым в стихотворении «Чаша жизни», где за основу взята ходовая, почти бытовая М. «пить чашу жизни»:

1

Мы пьем из чаши бытия
 С закрытыми глазами,
 Златые омочив края
 Своими же слезами;

2

Когда же перед смертью с глаз
Повязка упадет,
И все, что обольщало нас,
С повязкой исчезает;

3

Тогда мы видим, что пуста
Была золотая чаша,
Что в ней напиток был — мечта
И что она — не наша!

У В. Маяковского в поэме «Облако в штанах» развернута общеизвестная М. «нервы расходились»:

Слышу:
тихо,
как больной с кровати,
спрыгнул нерв.
И вот,—
сначала прошелся
едва-едва,
потом забгал,
взволнованный,
четкий.
Теперь и он и новые два
мечутся отчаянной четкой.

Когда метафорическое выражение (в особенности известная бытовая М.) берется в прямом смысле и в дальнейшем приобретает очертания реального, внеобразного предмета,— возникает новое осмысление этого выражения, имеющее порой юмористический и даже гротескный оттенок; такое стилистическое явление называется реализацией метафоры. На этом приеме построен знаменитый стихотворный гротеск В. Маяковского «Прозаседавшиеся». Ниже приводятся те строки стихотворения, в которых реализована бытовая М. «он разрывается на части»:

Взмывленный,
на заседание
врываюсь лавиной,
дикие проклятья доброй изрыгая,—
и вижу:
сидят людей половины.
О, дьявольщина!
Где же половина другая?
«Зрезали!
Убили!»
мечусь орля.
От страшной картины свихнулся разум
И слышу
спокойнейший голос секретаря,
«Они на двух заседаниях сразу.
В день
заседаний на двадцать
надо поспешать нам.

Поневоле приходится разорваться!
До пояса здесь,
а остальное там».

Принцип реализации М. положен в основу известной сатиры Саши Черного «Песнь песней»: скульптор Хирам изваял уродливую статую Суламифи, поняв буквально метафорический стиль «Песни песней» царя Соломона.

Ср. *Аллегория*.

МЕТАФРАЗА (греч. *μετάφρασις* — перефразировка) — пересказ содержания данного литературного текста; относится преимущественно к прозаическому подстрочнику стихотворения.

МЕТОНИМИЯ (греч. *μετωνυμία* — переименование) — распространенный поэтический троп, замена слова или понятия другим словом, имеющим причинную связь с первым. Существует несколько видов М.; наиболее употребительны следующие.

1) Упоминание имени автора, вместо его произведений:

Читал охотно Апулея (вместо книгу Апулея «Золотой осел»)
А Цицерона не читал.

(А. Пушкин)

В Москве у входа в книжный магазин,
Где очередь стояла за Спинозой (вместо «за книгой Спинозы»).

(В. Инбер)

2) Или, наоборот, упоминание произведения или биографических деталей, по которым угадывается данный автор:

Однако несколько творений

Он из опалы исключил:

Певца Гяюра и Жуана (т. е. Байрона)

Да с ним еще два-три романа.

(А. Пушкин)

Скоро сам узнаешь в школе,

Как архангельский мужик (т. е. Ломоносов)

По своей и божьей воле

Стал разумен и велик.

(Н. Некрасов)

3) Указание на признаки лица или предмета вместо упоминания самого лица или предмета (наиболее часто встречающаяся в поэзии форма М.):

С ним отражал герой безумный,

Один в толпе домашних слуг,

Турецкой рати приступ шумный,

И бросил плагу под бундук (т. е. сдался туркам).

(А. Пушкин)

Балалаечка на ленте,

Двухрядочка на ремне.

С балалаечной — к подружке,

А с двухрядочкой — ко мне.

(Частушна)

Серые шлемы

с красной звездой

белой ораве

крикнули:

— стой!

(В. Маяковский)

З а я ч ь и м и ш а п к а м и
 Разбит Колчак... (т. е. партизанами)
 (В. Луговской)

На крыльях черные кресты
 Грозят нам нынче с высоты.
 Мы стаи звезд на них пошлем,
 Мы их таранить в небе будем,
 Мы те кресты перечеркнем
 Зенитным росчерком орудий.
 (Н. Тихонов)

Только слышно на улице где-то
 Одинокая бродит гармонь.
 (М. Исаковский)

4) Перенесение свойств или действий предмета на другой предмет, при помощи которого эти свойства или действия обнаруживаются:

Шипенье пенистых бокалов (вместо «пенящегося вина в бокалах»)
 (А. Пушкин)

Гирей сидел, потупя взор,
 И н т а р ь в устах его дымился.
 (Он же)

Летят последние гранаты,
 Огонь бутылочный скользит (т. е. зажигательная смесь в
 бутылках).
 (Н. Тихонов)

У А. Блока имеется родчайший образец сложной М., которая понятна лишь людям, знающим некоторые социально-бытовые черты дореволюционной России:

Вагоны шли привычной линией,
 Подрагивали и скрипели;
 Молчали желтые и синие;
 В вагонов плакали и пели.

«Желтые и синие» — это вагоны 1-го и 2-го классов, а «зеленые» — вагоны 3-го класса. В двух строках А. Блок охарактеризовал дорожное настроение пассажиров — богатых и бедных.

М. отличается от метафоры тем, что метафора перефразируется в сравнение при помощи подсобных слов «как бы», «вроде», «подобно» и т. д.; с М. этого сделать нельзя.

МЕТР (от греч. μέτρον — мера) — 1) в античном понимании — стопа. 2) В более распространенном значении — стихотворный размер, основанный на последовательном чередовании однородных стоп, например: ямбический М., хорейский М., дактилический М. Некоторые русские стиховеды (А. Белый, В. Жирмунский) рассматривают М. как некую идеальную схему чередования ударных и неударных слогов в стопном стихе, с которой не совпадает живой ритм стихотворения. См. *Ритм, Стопа, Тактометрический период*.

МЕТРИКА [греч. μετρικός — имеющий отношение к мере (μέτρον)] — система правил строения стиха, выработанных поэтикой дашного языка на основе живых образцов классической поэзии. Отсюда — М. античного стиха, М. русского стиха, М. французского стиха, М. немецкого стиха и т. д.

МЕТРИЧЕСКИЙ СТИХ, метрическое стихосложение, — стих, построенный на основе метра, т. е. на периодической повторяемости определенной элементной группы ритмических долей (определенной *стопы* или *краты*). Понятие М. с. не ограничивается только античной системой, а включает в себя всякий стих, сформированный на такой основе. К категории М. с. относятся и античный стих, и русский классический стих, и паузник, и тактовик, и многие виды русского народного стиха, в отличие от дисметрического нестопного стиха, к категории которого относятся: *акцентный стих (ударник)*, *интонационно-фразовый стих (фразовик)*, *аллитерационный стих*, *раёшник* и др.

МЕТРОТОНИЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ (от греч. *métron* — мера и *tónos* — ударение) — термин акад. В. Перетца, который так определил систему русского классического стиха вслед за М. Ломоносовым, назвавшим ее «метрико-тонической». В настоящее время за русским классическим стихом утвердилось другое название — **силлабо-тонический стих**.

МИНИАТЮРА (итал. *miniatura*) — небольшое прозаическое или стихотворное произведение строго законченной формы; М. в прозе часто носят название «картинок», «сценок» и т. п. В русской литературе мастером юмористической М. в прозе был И. Горбунев. Стихотворные М. встречаются у многих русских поэтов — от А. Пушкина до наших дней. Стихотворная М. — труднейшая форма лирики, доступная только большим мастерам. Для М. характерно глубокое содержание при безукоризненно отточенной форме. Примеры лирической М.:

Все в жертву памяти твоей:
И голос лиры вдохновенной,
И слезы девы воспаленной,
И трепет ревности моей,
И славы блеск, и мрак изгнанья,
И светлых мыслей красота,
И мщенье, бурная мечта
Ожесточенного страданья.

(А. Пушкин)

Хорошо здесь: и шелест, и хруст;
С каждым утром сильнее мороз,
В белом пламени клонится куст
Ледяных ослепительных роз.
И на пышных парадных снегах
Лыжный след, словно память о том,
Что в каких-то далеких веках
Здесь с тобою прошли мы вдвоем.

(А. Ахматова)

Давно, давно в тиши полей,
Среди зеркал весенней влаги
Мелькнул, как сон, как детства след,
Кораблик белый из бумаги.

С тех пор прошло немало лет.
Был жизни блеск и дни отваги.
Но все же, все же мне милей
Кораблик белый из бумаги.

(А. Пиотровский)

И вскользь мне бросила змея:
«У каждого судьба своя!»
Но я-то знал, что так нельзя —
Жить, извиваясь и скользя.

(Л. Мартынов)

К миниатюрам относятся философские четверостишия Омара Хайяма, японские танки, русские частушки.

МИННЕЗАНГ (нем. Minnesang — любовная песня, от Minne — любовь и Sang — песня) — песня, сочиненная и исполнявшаяся миннезингерами.

МИННЕЗИНГЕРЫ (нем. Minnesinger — певец любви) — лирические поэты в средневековой Германии 12 и 13 вв., воспевавшие рыцарскую любовь и служение прекрасной даме. Эта рыцарская немецкая поэзия возникла под влиянием поэзии французских трубадуров. Многие песенки М., простые по форме и исполненные неподдельного лиризма, стали затем народными. В конце 13 в. стихи М. начали усложняться и утратили присущую им простоту и непосредственность.

МНОГОСОЮЗИЕ, или **полисиндетон** (πολυσύνδετον), — такое построение фразы, при котором все или почти все однородные члены предложения связаны между собой одним и тем же союзом (чаще союзом «и»), в то время как обычно в этом случае соединяются лишь два последних однородных члена предложения. При помощи М. подчеркиваются целеустремленность и единство перечисляемого. Примеры:

И земля, и огонь, и любал река, и гора,
Ангара, и Арагва, и Днепр, и Двина, и Непрядва,
Арагат, и Урал, и Алтай, и река Волга-Ра
В нашу песню войдут, как трикраты священная клятва.

(П. Антокольский)

Хоть не являла книга эта
Ни сладких вымыслов поэта,
Ни мудрых истин, ни картин;
Но ни Вергилий, ни Расин,
Ни Скотт, ни Байрон, ни Селена
Ни даже Дамских Мод Журнал
Так никого не занимал:
То был, друзья, Мартын Задека,
Глава халдейских мудрецов,
Гадатель, толкователь снов.

(А. Пушкин)

Ох! Лето красное! любил бы я тебя,
Когда б не зной, да пыль, да комары, да мухи...

(Он же)

Большую выразительность приобретают строки, где рядом с М. применяется противоположное ему *бессоюзию*:

Был тиф, и лед, и голод, и блокада.
Все кончилось: патроны, уголь, хлеб.
Безумный город превратился в склеп,
Где гулко отдавалась канонада.

(Г. Шенгели)

М. передкое явление в русской народной поэзии (через союз «а»):

Во первых-то саях атаманы сами,
 Во вторых-то саях есаулы сами,
 А в четвертых саях разбойнички сами,
 А в пятых-то саях мошенники сами,
 А в шестых-то саях да Гришка с Маринкой,
 А в седьмых-то саях сам поп-от Емеля.

(Народная песня «Поп Емеля»)

МОДИФИКАЦИИ РИТМИЧЕСКИЕ (лат. *modificatio* — изменение) — различные состояния первичной элементной группы (краты), содержащей в себе многофигурные комбинации речевых ритмических элементов: ударные и безударные слоги, разнодлительные слоги — долгий, краткий и кратчайший; разнодлительные паузы. Так, в трехдольнике содержится не только основная полносложная М. р. UUU , которую признает и силлаботоническая теория, но и такие М. р., как UU , UUU , UUU , UUU , UUU , UUU , UUU и т. д. — всего 36 ритмических модификаций. В элементной группе четырехдольника ритмически содержится 124 модификации, в числе их UUUU , UUUU и т. д. Последовательная смена разнофигурных ритмических модификаций в метрическом стихе создает размерную упорядоченность речевого процесса в границах метра, подтверждая тем самым диалектический принцип гармонического движения — единство в многообразии, неизменность количества и изменимость качества. Многофигурные М. р., негативно заключенные в элементной группе, позитивно выявляются в реальном стихе; в них кроется колоссальный динамический потенциал ритмического процесса, чего нельзя сказать о традиционной полностью сложной стопе, представляющей лишь однофигурную статическую модификацию.

См. *Крата, Стопа, Тактометрический период.*

МОЛОСС (греч. *μολοσσός*) — античная шестидольная стопа о трех долгих слогах UUUUUU . В теории силлабо-тонического стиха некоторые стиховеды (Г. Шенгели) называют М. такой ритмический ход в трехдольном размере, когда подряд стоят три односложных ударяемых слова, например:

*Вал есть вал, шкия есть шкия,
 Бессемер — он всегда бессемер.*

(Г. Шенгели)

*«Я, ты, он!», был отпор коллективного грома,
 «Бью, бьешь, бьет!.. рву, рвешь, рвет!» — отвечали десятки...*

(М. Тарловский)

МОНОДИЯ (греч. *μονῳδία*, от *μόνος* — один и *ὄδῃ* — песнь) — сольная песня или (чаще) монолог героя в древнегреческой трагедии. Такова, например, М. — монолог Эдипа в сцене самоослепления в трагедии Софокла «Эдип-царь», томление Федры в трагедии Еврипида «Ипполит», прощание Антигоны в трагедии Софокла «Антигона».

МОНОЛОГ (греч. *μονόλογος*, от *μόνος* — один и *λόγος* — слово, речь) — 1) в драматическом произведении — речь действующего лица, обращенная к себе или к зрителю. 2) В поэме М. являестя

вставной формой повествования, в которой дается художественная самохарактеристика героя; таковы письмо Татьяны в романе Пушкина «Евгений Онегин» или исповедь героя поэмы Лермонтова «Мцыри». 3) Всякое лирическое стихотворение является, по существу, М., в котором автор раскрывает волнующие его мысли и чувства.

В эпоху средневековья во французской литературе М. назывался особый театральный жанр, развившийся на основе старинных «веселых проповедей», пародировавших стиль церковной проповеди, с библейскими цитатами, примененными к самым ничтожным обстоятельствам; эти М. по своей комедийной конструкции напоминают итальянскую «*commedia del'arte*».

МОНОМЕТР (греч. *μόνος* — один и *μέτρον* — мера) — термин античной поэтики, стих, состоящий из одной стопы или из одной днаодии.

МОНОМЕТРИЯ (от греч. *μονόμετρος* — составленный в одном стихотворном размере) — единообразие избранного автором метра (стихотворного размера) в поэтическом произведении. Так, например, монометричен стих Пушкина в поэмах «Медный всадник», «Полтава», в романе «Евгений Онегин», написанных четырехстопным ямбом. Монометричны пушкинские сказки, написанные четырехстопным хореем. М. противопоставит *полиметрии*.

МОНОРИМ [франц. *monorime* (от греч. *μόνος* — один и *ῥυθμός* — ритм, соразмерность) — однорифменность] — стихотворение или часть его с однозвучной рифмовкой. В русской поэзии имеется несколько образцов подобных стихотворений. Первый М. написан А. Сумароковым «Двадцать две рифмы (взгляду — досаду — вертограду — младу и т. д.)». Известный М. принадлежит поэту А. Апухтину, иронически нарисовавшему карьеру русского чиновника:

Когда будете, дети, студентами,
Не ломайте голов над моментами,
Над Гамлэтами, Лирами, Кентами,
Над царями и президентами,
Над морями и континентами...
Не якшайтесь вы с оппонентами,
Поступайте хитро с конкурентами,
А как кончите курс эминетами
И на службу пойдете с патентами,—
Не глядите на службе доцентами,
И не брезгайте, дети, презентами!..

Моноримическое стихотворение есть у Н. Асеева:

Был ведь свод небес голубой?
Был ведь в скалы морской прибой?
Будь доволен своей судьбой —
оставайся самим собой.

Помнишь? Вился дым над трубой?
Воркотно голубей над избой?
Подоконник с витой резьбой?
Будь доволен своей судьбой.

Лес был весь от солнца рябой,
шли ребята веселой гурьбой —
лезть на сучья, на птичий разбой,
пересвистываясь меж собой.

Ведал вкус не дурой губой,
не дул в ус пред дурой-судьбой,
не сходил с дружкой любой,
оставался самим собой.

Мята, кашка и зверобой
пахли сладко перед косьбой,
гром гремел нестрашной пальбой,
словно сказочный Громобой.

Не хвались удач похвальбой,
не кичись по жизни гульбой,
не тревожь никого мольбой,
оставайся самим собой.

Если сердце бьет вперебой,
если боль вздымает дыбой,
не меняйся ни с кем судьбой —
оставайся самим собой!

У других поэтов М. применяются не на всем протяжении стихотворного произведения, а в части его. Так, в поэме для детей «Телефон» К. Чуковского есть моноримичные фрагменты, где ряд строк рифмуется на «-ели»:

А недавно две газели
Позвонили и запели:
— Неужели, в самом деле,
Все сгорели карусели?..

Или начало песни А. Суркова «Партизанская разговорная»:

От подлеска до пруда
Все бурьян да лебеда,
Все бурьян да лебеда,
Не проехать никуда.
Лебеда то не беда
Лебеда помеха ли?
А беда, что к нам сюда.
В наши села, города
Гости понаехали,
Пьяные, незваные,
Немцы окалянные.

Целесообразность частичного М. подтверждается традицией русской народной поэзии; вот народные стихи, где даны подряд три сменяющих друг друга М.:

Как на тоненький ледок
Выпадал белый снежок,
Выпадал белый снежок,
Ехал Ванюшка дружок.
Он поехал, поспешал,
Со добра коня упал,
Со добра коня упал,
Полтора часа лежал;
Полтора часа лежал,
Никто его не видал,
Никто его не видал,
Никто к нему не бежал.

Девонюшка увидала,
 Снорехонько подбежала,
 Снорехонько подбежала,
 За белы руки примала,
 За белы руки примала,
 На добра коня сажала,
 На добра коня сажала
 Все наказывала...

МОНОСТИХ (от греч *μόνος* — один и *στίχος* — стих) — одностишие с законченной смысловой, синтаксической и метрической структурой. Обычно для М. выбирается длинная строка, укладываемая в длинный же размер, каким являются гекзаметр или александрийский стих. Примеры М.:

Словно ущелья гор обрывистых в молодости был я.
 (Архилох, пер. В. Вересаева)

Рим золотой, обитель богов, меж градами первый.
 (Авсоний, пер. В. Брюсова)

Покойся, мимый прах, до радостного утра.
 (Н. Карамзин)

М. как жанровая форма стиха не привился в русской поэзии Ср. *Страдания*.

МОНОСТРОФА (греч. *μονόστροφος* — состоящий из одной строфы, от *μόνος* — один и *στροφή* — строфа) — малая стихотворная форма; характерный признак М. — композиционная замкнутость. Структурные начала М. заложены в таких простых формах строфы, как двустышие, трехстишие и четверостишие. М. в законченном виде являются «твердые формы» поэзии — рондо, триолет, сонет, русская заступка, японские танка и хокку, польский краковяк и др.

МОРА (лат. *morā*) — в древнелатинской метрике самое краткое время, необходимое для произнесения простого слога, состоящего из гласного звука или согласного с гласной. М. соответствует греческому термину *χρόνος πρότος* («*хронос протос*» — простое время) и русскому термину «доля». В античной метрике различались простые одноморные (однодольные) слог и долгие двуморные (двудольные), а иногда трехморные (трехдольные) слог.

МОРАЛЬ (от лат. *moralis* — нравственный) — в русской поэтике название заключительных строк басни с нравоучительным выводом. Однако у Крылова ряд басен начинается именно с М., таковы «Орел и Крот», «Волк и Лисица», «Пустынный и Медведь», «Мирская сходка» и др.

МОТТО (итал. *motto* — острота, словцо) — 1) остроумное выражение, красное словцо. 2) Стихотворный эпиграф, на который пишется *гlossa*.

МУЖСКАЯ РИФМА — связанные рифмой слова, оканчивающиеся ударным слогом. Различаются открытая М. р. с гласным звуком на конце (душа — дыша, окно — давно) и закрытая М. р., оканчивающаяся согласным звуком (волк — умолк, дверь — зверь). Обычно в стихотворениях М. р. чередуются с женскими или дактилическими рифмами. Но иногда поэты пишут стихотворения или даже поэмы, выдержанные только в М. р. Такова поэма М. Лер-

монта «Мцыри», где сплошная М. р. придает произведению характер энергии и мужественности; вот начало «Мцыри»:

Не много лет тому назад
Там, где сливаясь, шумят,
Обнявшись, будто две сестры,
Струи Арагвы и Куры,
Был монастырь. Из-за горы
И нынче видит пешеход
Столбы обрушенных ворот,
И башни, и церковный свод...

Некоторые главы поэмы А. Твардовского «Страна Муравия» выдержаны в М. р., например начало поэмы:

С утра на полдень едет он,
Дорога далска.
Свет белый с четырех сторон,
А сверху — облака.
Тоскуя о родном тепле,
Цепочкою вдали
Летят, а что тут на земле,—
Не знают журавли.

МУЗЫКА СЛОВА — условный термин, появившийся в русской поэтике сравнительно недавно. Под М. с. разумеется ритмическое строение стиха, которое в соединении с фонетической фактурой и естественной выразительной интонацией определяет его плавное, гармоническое звучание.

МУССАДАС (араб. — ушестеренный) — стихотворная форма в классической поэзии Ближнего и Среднего Востока, состоящая из 4—10 шестистишных строф и применяемая обычно в стихотворениях философского характера. Строфа делится на две неравные части в четыре и в два стиха; каждый стих делится цеаурой на полустихия, причем первые полустихия имеют общую внутрострофную рифму, вторые же — заканчиваются редифом. В первой строфе М. — один и тот же редиф во всех шести стихах, в последующих строфах он стоит только в заключительном двустихии, обычно повторяющем последнее двустихие первой строфы (дословно или с некоторыми вариациями). Четверостишия же второй и следующих строф имеют свою внутреннюю рифму и свой редиф. Сложное строение М. можно проследить по следующим стихам азербайджанского поэта 18 в. Видади Молла, чья лирика отмечена глубоким пессимизмом:

Не думай о нашем *страданья*, всему *наступит конец*.
В груди удержи *рыданья*, слезам *наступит конец*,
Придет пора *увяданья*, цветам *наступит конец*.
В душе не храни *ожиданья* — душе *наступит конец*.
Мне чашу подай, *виночерпий*, всему *наступит конец*.
Нас сгложут могильные *черви* — всему *наступит конец*.
(Пер. К. Симонова)

МУХАММАС (араб. — упятеренный) — строфическая форма в поэзии Ближнего и Среднего Востока, а также у некоторых народов Кавказа (например, у армян — мухаммав). В каждой строфе М. 5 стихов. Стихи первой строфы имеют общую рифму или общий редиф. Вторая и последующие строфы имеют свою рифму

или редиф для всех строк, кроме конечной, которая обязательно завершается рифмой или редифом первой строфы (а иногда — повторяет последний стих первой строфы целиком). Вот, например, М. из дастана туркменского поэта Молла Непес «Зохра и Тахир»:

Сон видала: плыл рекою в клетке *тесной молодец*.
 С чудной речью соловьиной *неизвестный молодец*.
 Ах, откуда он, тот стройный, тот *прелестный молодец?*
 Чтобы сжечь меня, явился *в поднебесной молодец*.
 Захватил мою он душу, тот *чудесный молодец!*

С плеч его бегрес спадает: кто он — бек или *султан?*
 Он отшельник иль безумец, или страстью *обуян?*
 Он волшебник ли, Юсуп ли, что покинул *Ханаан?*
 Все слова его как жемчуг — так и просятся *в дастан*.
 Даже пери не приснился б тот *чудесный молодец*.

(Пер. Нат. Коровенко)

Н

НАДПИСЬ — 1) один из видов литературных памятников древности — Египта, Ассиро-Вавилонии, Персии, Греции и др. Н. высекались на стенах храмов, дворцов, на плитах гробниц, на скалах и т. п. 2) Как малый стихотворный жанр — краткая Н. к статуе, портрету, на книге, в альбом и пр. была популярна в русской поэзии 18 и начала 19 вв.; таковы, например, принадлежащие М. Ломоносову «Надпись на иллуминацию», «Надпись к статуе Петра Великого», «Надпись на оказание высочайшей милости ее величества в Москве, 1753 года»; таковы надписи А. Пушкина «К портрету Жуковского», «Царскосельская статуя», «На статую играющего в свайку», «На статую играющего в бабки». Текст последней надписи таков:

Юноша трижды шагнул, наклонился, рукой о колено
 Бодро оперся, другой поднял меткую кость.
 Вот уж прицелился... прочь! раздайся, народ любопытный,
 Врозь расступись; не мешай русской удалой игре.

В советскую эпоху известность приобрела стихотворная Н. Демьяна Бедного на памятнике Александру III в Ленинграде, установленному задолго до Октябрьской революции (ныне этот памятник снят):

П у г а л о

Мой сын и мой отец при жизни казнены,
 А я пожал удел посмертного бесславья:
 Торчу здесь пугалом чугунным для страны,
 Навени сбросившей ярмо самодержавья.

Советский поэт Дагестана Расул Гамзатов выпустил книгу восьмистопный и Н. Вот Н. на винном роге:

Пить можно всем,
 Необходимо только
 Знать, где и с кем,
 За что, когда и сколько.

(Пер. Н. Гребнева)

НАЗИРА́, или **нази́р** (араб.), — в восточной поэтике «ответ» поэта на произведение (поэму) другого поэта. Поэт, пользующийся формой Н., берет у своего знаменитого предшественника известный уже сюжет и образы главных персонажей поэмы, трактуя их в нужном для себя направлении. Так, например, пять поэм великого узбекского поэта Алишера Навои (1441—1501) — «Смятение праведных», «Дейли и Мевжнун», «Фархад и Ширин», «Семь планет» и «Вал Искандеров» — являются Н., т. е. ответом на темы «Пятерницы» (пяти поэм) знаменитого азербайджанского поэта Низами (1141—1213), на поэмы индо-персидского поэта 13 в. Хосрова «Восход светил» и гератского поэта 15 в. Абдурахмана Джами «Подношение праведных». Таким образом, восточный Н. является не подражанием, а канонической формой переделки известного произведения в части его фабулы и образов с обязательным привнесением оригинальных черт. В этом смысле Н. — переходящая литературная форма восточной поэзии. Некоторую аналогию Н. в европейской поэзии можно усмотреть, например, в использовании поэтами К. Марло и И. В. Гете бродячего сюжета о Фаусте и Дьяволе.

НАПЕВНЫЙ СТИХ — термин поэта И. Рукавишника, назвавшего так форму своих сказов, построенных на использовании и развитии традиции русского народного эпического стиха (былины, исторические песни). Попытка Рукавишника создать литературный стих по метрическим законам народного стиха весьма примечательна. Его «Сказ про Степана Разина» — закономерный опыт применения народных форм стиха в современной поэзии; после «Песни про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» М. Лермонтова это — второй удачный пример обращения поэта к народному стиху. Опыт Рукавишника представляется тем более ценным, что поэт, взяв за образец метрические формы народного стиха, не слепо следовал им, а сознательно совершенствовал метрические начала народного стиха, ощутил показывая богатейшие возможности национальных форм стиха, тающиеся в русской народной поэзии. Заслуга И. Рукавишника заключается в опровержении заблуждения теоретиков, утверждающих, что растяжение слогов, т. е. долгие слоги, — это свойство и преимущество только античного стиха. Растяжение слогов частично уже допускали и допускают русские поэты — К. Рылев, Н. Некрасов, Ап. Григорьев, А. Блок, В. Маяковский, В. Луговской, Н. Асеев и др. (см. *Долгий слог, Тактометр, Народный стих, Чапушка*).

Н. с. Рукавишника, подобно русским былинам и историческим поэмам (песням), нужно скандировать четким речитативом, нарраспев. Ритмическая структура Н. с. — четырехкратный четырехдольник, в нижеследующем примере — с двудольной анакрузой. Ритм. Н. с. преимущественно константный. Вот начальные строки из «Сказа» Рукавишника:

Нале|тел Λ то-о|пор Λ да на |о-остры-ый |сук, Λ
 Наско|чи-ила под|кова на бу|лы-ьжни-и|чек. Λ
 Уж ты, |во-оля, ты |во-оля, ты |во-оля мо|я. Λ
 Были |ту-уги о|ре-ешки Те|рë-ошке. Λ|ΛΛ
 Уж ни|ка-ак-то он |с ними совла|дать Λ не-е |мог. Λ
 Сидел |голодом Те|рë-ошка да |пла-ака-ал|ся. Λ

В отличие от И. Рукавишника, обозначившего термином «Н. с.» определенную ритмическую структуру, близкую традициям народного стихосложения, исследователь русского лирического стиха Б. Эйхенбаум в книге «Мелодика стиха» (1922) ввел тот же термин для характеристики напевной интонации в лирике.

НАРОДНЫЙ СТИХ — многообразный по формам стих, которым написаны русские народные былины, сказы, песни, частушки и пр. Строение русского народного стиха до сих пор еще не изучено вследствие необычайной сложности его форм, резко отличающихся от форм классического стиха; единого общепринятого взгляда на строение Н. с. еще не существует. Основная причина трудности распознавания и классификации форм Н. с. заключается в том, что исследователи пытались сделать это, исходя из теории классического стиха, которая стоит в явном противоречии с технологией форм Н. с. Первая попытка разобраться в строении Н. с. принадлежит В. Тредиаковскому, который искал в нем опоры для своего «тонического стиха». Определенных выводов о строении Н. с. Тредиаковский не дал. Большими достоинствами обладает исследование Н. с., сделанное в первой трети 19 в. А. Востоковым, который считал русское народное стихосложение оригинальным, но «довольствующимся одними ударениями, не знающим упорбления стоп и рифм». Востоков определял русский Н. с. как акцентный. Это утверждение Востокова верно в отношении лишь одной формы Н. с., а именно дисметрической. Но в Н. с. есть и другие оригинальные, метрические формы, о существовании которых Востоков не мог знать, так как в его время не были произведены такие многочисленные и многообразные анализы Н. с., какими располагаем мы сейчас. Однако в его время («Опыт о русском стихосложении» А. Востокова вышел в 1817 г.) все же был собран Н. с. Кириши Данилова, где имеются образцы метрического, т. е. стопного стиха, правда, совершенно иной ритмической конструкции, чем в книжном классическом стихе (М. Ломоносова, В. Петрова, А. Сумарокова, Г. Державина и молодого Пушкина). Отрица в Н. с. стопы, Востоков отрицал и наличие в нем рифм, отметив, однако, единство клаузул. Несмотря на столь явную односторонность учения Востокова о русском Н. с., оно имело в 19 в. много последователей и имеет их доныне. В 1838 г. в Москве вышла книга А. Кубарева «Теория русского стихосложения», в которой автор выдвинул смелую для своего времени теорию тактов и пауз. Кубарев считал, что «у древних стопа, у нас такт, понятия тождественные»; в противоположность Востокову, он защищал метрический принцип строения Н. с., различая краткие и долгие слоги, а также ритмические паузы в стихе. Таким образом, в истории русского стиховедения, касающегося народной поэзии, обозначились два диаметрально противоположных взгляда на формостроение Н. с.: теория А. Востокова, определяющего Н. с. как акцентный, и теория А. Кубарева, утверждающего, что Н. с. — это метрический, стопный стих. Теорию Востокова поддерживали Н. Греч, В. Класовский, С. Шафранов, П. Сокальский, И. Голухастов, а в наши дни М. Штокмар; теорию Кубарева — Н. Надеждин (частично), Д. Дубенский, Р. Вестфаль, Ю. Мельгунов (два последние — исходя из принципа античной метрики), Ф. Корш, М. Малишевский и автор этих строк.

Изучение огромного богатства народной поэзии показывает, что русский народ создал свои самобытные, многообразные формы

стиха, среди которых имеется и дисметрическая форма, и многочисленные метрические формы, и паузный стих, и стихи с рифмами, и стихи без рифм. На протяжении многих веков в России были созданы великолепные национальные формы стиха, обусловленные самим строем и духом языка. Трудность их изучения и понимания объясняется тем, что исследователи Н. с. подходили к нему с условными мерками теории силлабо-тонического стиха, которые в данном случае ставили исследователей в ложное положение. Структура русского Н. с. станет ясна, если ее рассматривать не с точки зрения традиционного стопосложения, а исходя из основ тактометрической ритмологии, в пределах которой находят свое место и формы классического литературного стиха, и просодия виршевиков, и формы Н. с.

Ниже даются примеры лишь основных форм русской народной поэзии. Как и все стихи, народные стихи следует прежде всего разделить на две категории — дисметрические и метрические. К дисметрическим формам стиха относятся: интонационно-фразовая форма (фразовик), акцентный стих, или ударник (оба вида — не рифмованные стихи), и рашник (с рифмой).

Пример народного фразовика (рифма в конце отрывка случайная):

Ах, туманы вы мои, туманушки,
 Вы туманы мои непроглядные,
 Как печаль-тоска, ненавистные,
 Не подняться вам, туманушки, с синя моря долой,
 Не отстать тебе, кручиношка, от ретива сердца прочь!
 Ты возмой, возмой, туча грозная,
 Ты пролей, пролей част крупен дождик,
 Ты размой, размой земляну тюрьму,
 Чтоб тюремнички, братцы, разбежались,
 Во темном бы лесу собиралися...

(«Песня разинцев»)

Пример народного ударника (двухударник):

Вы, кудря ль мои, кудре,
 Хорошо ль, кудри, расчесаны?
 Как по плечикам лежат
 И развиться не хотят.
 Как завилá, завилá
 Чужа дальня сторонá.
 Как плáкала, тужила
 Наша Обозёрска слободá,
 Наша Обозёрска слободá,
 Что нагуляться не далá!
 Разорил нашу сторбнку,
 Злодей боярин-господин...

Пример народного четырехударника с двусложной клаузулой:

Ой, сáхар мой, сáхар, бел крупáчатый, канáрской!
 Ктó тебя станет кушать, насладят свою дúшу?
 Ой, бáрхат мой, бáрхат, помарáнцов, веницáйской!
 Ктó тебя будет восáти, в тебе бóдет красовáться?

Пример дисметрического раешного Н. с. с рифмами:

Послушайте, *миряне* и все православные *христиане*,
 Что ныне *сделалось*, великое чудо *учинилось*
 Над долгим *потом*, над прямым *дураком*,
 От Козмы и Дамияна из-за *реки*, а в приходе у него
 богатые *мужики*.
 А зовут его, попа, *Савою*, да не мелок он *савою*.
 А еще живет и за *рекою*, а в церкву ни *ногою*...

Область метрических Н. с., построенных на ритмических модификациях четырехдольника, занимает огромное место в русской народной поэзии, во всяком случае, не менее половины всех народных стихотворений: былин, исторических песен и песен лирических — бытовых, обрядовых, хороводных, семейных, любовных и пр. Четырехдольники — любимейшая ритмическая форма народной поэзии, здесь использованы такие богатства, как введение долгих слогов (растяжение гласных), внутрискладовые паузы, ритмическая инверсия.

Вот трехкратный четырехдольник первый, без анакрузы:

Во поле бе	резонька сто	яла, ^^
Во поле куд	рявая сто	яла, ^^
Некому бе	резу зало	мати, ^^
Некому куд	рявой защи	пати. ^^

Исключительной популярностью в русской народной поэзии пользуется трехкратный четырехдольник третий с двусложной анакрузой, известный под именем «камаринской»; пример из сб. Кирши Данилова:

А и | тѣ-оца ты | тѣ-оца мо|я, ^
 А ты | чѣ-ортова | пе-ерешни|ца! ^
 Ты пой|ди, ^ погос|ти ^ у ме|ня. ^
 А й ей | вы-ыхать | пе-е на-а | чем, ^
 Пе-еш|ком ^ она | к зя-атю приш|ла, ^
 А ^ | в полог отды|хать ^ ле-ег|ла ^
 Она | в жа-ары пет|ро-овски-и|е... ^

Или:

Как на | го-орке, на | горке, на го|ре, ^
 На вы|соком на при|го-оро-оч|ке, ^
 На го|ре ^^ два | дубчика сто|ят, ^
 ^ На | дубчиках го|лубчики си|дят, ^
 Промеж | себя разго|ва-арива|ют, ^
 Мел | молодца вы|хва-алива|ют. ^
 Ах, ^ | что это за | парень за та|кой!.. ^

Трехкратные четырехдольники второй $\cup/\cup\cup\cup/\cup\cup\cup\cup/\cup\cup\cup$ и четвертый $\cup\cup\cup/\cup\cup\cup\cup/\cup\cup\cup\cup/\cup$ в народной поэзии не встречаются.

Очень распространена в народной поэзии форма четырехкратного четырехдольника. Вот образец четырехкратного четырехдольника первого без анакрузы:

И-ивушка,	ивушка зе	леная мо	я! ^^ ^	
Что-о же ты,	ивушка, не	весело сто	яшь? ^^ ^	
А-аль теб	я,	и-ивушку,	солнышком пе	чет, ^^ ^

Солнышком пе	чет, ^ частым	дождичком се	чет? ^^^
Ехали бо	я-ре из	Новогоро	да, ^^^
Сру-убили	ивушку под	самый коре	шок. ^^^

Четырехкратный четырехдольник с двусложной анакрузой — самая распространенная форма метрического Н. с.:

Ах, де|ревня от де|ревни непо|далеку сто|ит, ^
 Проме|жу тоя де|ревни быстра | речушка те|чет. ^
 Что во | той ли во де|ревне два И|ванушка жи|вут, ^
 Два И|вана, два И|вана, два И|ва-анови|ча. ^
 Как по|вадился И|ванушка но | девушке ходит, ^
 Он по | улице и|дет, ^ радость | песенки по|ет, ^
 К широ|ку двору под|ходит, сам по|сви-истыва|ет, ^
 За ко|лечушко бе|рет, ^ выго|ва-арива|ет... ^

Или:

Он, на | улице во|робышек под|пры-игива|ет, ^
 Уж он | девушек, мо|лодушек на | улицу во|вет: ^
 «Уж вы, | девушки, мо|лодушки, схо|дитесь гу|лять, ^
 И ска|кать, ^ и пля|сать, ^ и в ла|до-оши тре|пать!» ^
 Вот де|вушки гово|рят: ^ «Нам сво|я воля гу|лять, ^
 Отцы|-матери ве|лят, ^ не за|ка-азыва|ют, ^
 Не за|ка-азыва|ют, ^ все при|ка-азыва|ют...» ^

Классический образец такого размера — известное стихотворение «Ах, вы, сени мои, сени».

Народных стихов, выдержанных в ритме четырехкратного четырехдольника второго $\cup| \cup \cup \cup | \cup \cup \cup | \cup \cup \cup | \cup \cup \cup$ и четвертого $\cup \cup \cup | \cup \cup \cup | \cup \cup \cup | \cup \cup \cup$, не встречается, или они так редки, что их трудно отыскать. Но эту форму легко обнаружить среди частушек.

Среди четырехкратных четырехдольников выделяется группа стихов резкого и н е в е р с и р о в а н н о г о р и т м а, например в четырехдольнике первом:

При ску	дости	при бед	ности	при великой	нужде ^ ^
Покандает	мил милую	как голубь го	лубку. ^ ^		
Голубушка	на воде, ^	голубь под во	дою ^ ^		
Хороший, ^	пригожий, ^	говори со	мною ... ^ ^		

Или:

Скажи, скажи,	мой миленький,	мила ль я те	бе? ^^^
А ты мне мил-	милешенок,	милей тебя	нет. ^^^
Как слышит то	сердечушко:	забыл ты ме	ня. ^^^
А я тебя	мила дружка	сама не сво	я... ^^^

Далее следует одна из наиболее любимых форм Н. с. — п я т и д о л ь н и к. Это сложная группировка, состоящая из самостоятельного трехдольника и несамостоятельного двудольника. Имеется пять видов пятидольника. Ниже приводится образец пятидольника третьего $\cup \cup | \cup \cup \cup$:

Как на ма|тушке | на Неве| реке,
 На Васильевском | славном о|строве,
 Что у пр|ясти | корабельня,
 Молодой матрос | корабль снастил
 О двена|дцати | тонких па|русах,
 Тонких белых | полотняных...

Следующая популярная форма Н. с. — это шестидольник и к, сложная группа, образуемая самостоятельным четырехдольником и несамостоятельным двудольником (с константными и инверсированными ходами). Шестидольник имеет шесть видов. Для примера приводится шестидольник первый, без анакрузы:

Пряди, моя	пряха,
Пряди, не ле	нися!
— Рада бы я,	пряха,
Звали, вазы	вали!
К соседу в бе	седу...

К этой форме относится и популярная «Ночка»:

Ночка моя	, почка		ночь темна	я Λ
Ночка темна	я да		ночь осення	я, Λ
Ночь осення	я да		не последня	я. Λ
Молодка моя	я да		молоденька	я, Λ
Головка тво	я Λ		победенька	я... Λ

Наконец, редко, но все же в народной поэзии встречаются трехдольные размеры своеобразного ритма. Приводимый ниже образец представляет собой первые строки свадебной песни (из сб. Истомина и Ляпунова):

Разли|лась, разле|пялась, | Λ
По лу|гам вода | вешняя. | Λ
Унес|ло, уле|пяло | Λ
Со дво|ра три ко|раблика, | Λ
Три ко|рабля гру|жёные. | Λ
Уж как | первой ко|рабличек | Λ
С сунду|ками, с у|кладками; | Λ
А вто|рой-от ко|рабличек | Λ
Со пе|риной пу|ховою; | Λ
Уж как | третий ко|рабличек | Λ
Со ду|шой красной | девицей, | Λ
С Пара|скевой И|пановной. | Λ

Таковы основные, наиболее типичные формы русского народного стиха. См. также *Былины, Исторические песни, Частушка*.

НАУЧНАЯ ПОЭЗИЯ — термин французского критика и теоретика поэзии Рене Гийя, который в «Трактате о слове» (1896) утверждал, что вся современная поэзия, ее темы, образы, лексика и пр. должны определяться современным научным мировоззрением. Однако Н. п., как один из видов художественной литературы, была известна в глубокой древности: 2000 лет назад Лукреций Кар написал поэму «О природе вещей», которая почти целиком является образцом поэтической популяризации научных идей, современной эпохе Лукреция. То же можно сказать и о поэме Вергилия «Георгики». В русской литературе элементы Н. п. имеются в некоторых стихотворениях М. Ломоносова — «Утреннее размышление о божием величестве», «Вечернее размышление о божием величестве», «Письмо о пользе стекла». Образцы Н. п. можно найти у В. Брюсова — «Мир N измерений», «Мир электрона» и др.

НАЧАЛЬНАЯ РИФМА — рифма, находящаяся не в конце стиха, как это принято, а в начале его. Теоретически вопрос о Н. р.

был поставлен в русской поэзии в годы символизма и футуризма, когда в поисках новых выразительных средств стиха некоторые поэты (З. Гиппиус, Ф. Сологуб, В. Шершеневич, Д. Бурлюк) практиковали Н. р. как контраст «тривиальным» конечным рифмам. Однако Н. р. можно обнаружить иногда и в народной поэзии:

Наедались они да было досыти
Напивались они да было допьяна,
Стали тут богатыри отдых держать,
Стали тут богатыри трое сутки.
... Улетали все птички за облаки,
Убегали все звери за темные леса.

Н. р. встречаются у классиков:

Внимает он привычным ухом
 Свист.
Марают он единым духом
 Лист.

(А. Пушкин)

Не обижай меня, всесильный,
И не карай меня, молю.

(М. Лермонтов)

... Так идут державным шагом —
Позади — голодный пес,
Впереди — с кровавым флагом,
И за вьюгой невидим,
И от пули невредим,
Нежной поступью надвьюжной,
Снежной россыпью жемчужной,
В белом венчане из роз —
Впереди — Иисус Христос.

(А. Блок)

И в стихах советских поэтов:

Кто открывал материк чужой,
Кто умирал от стрелы случайной,—
Все покрывалось морской водой
Все заливалось прохладной тайной.

(Э. Багрицкий)

Композиционно-последовательное проведение Н. р. — редкое явление, например в начале строфы:

Хлебом клянусь и водой,
Небом клянусь и звездой,
Матерью старой клянусь
И жизнью своей молодой,
Что стану я чище огня,
Яснее холодного дня,—
Измены лукавая тень
 Вовек не коснется меня!

Кровью клянусь и бедой,
Любовью клянусь и враждой,
Матерью старой клянусь
И жизнью своей молодой,
Что стану я тише снегов,
 Безмолвной ночных берегов,

И тайну, врученную мне,
Не вырвет никто из врагов!

Строем клянусь и полком!
Боем клянусь и штыком!
Знаменем красным клянусь
И на смерть разящим клинком...

и т. д.
(Е. Благинина)

Или другой пример:

Ламы,
а вы ничего себе — воспные —
крупные парни...
В храме
во время моления
гул,
как в Центральной банке.
Пряно
и горьковато
по углам дымит монокельничик.
Главю
и милнистых пальцах
колокольчики ламы вертят.
Гухают
в барабаны священны
зло и безжалостно!..
Букою
восседает администратор
этого дикаа ...

(Р. Рождественский)

НЕОЛОГИЗМ (от греч. *νέος* — новый и *λόγος* — слово) — новое словообразование, вызванное отсутствием в языке слова, соответствующего новому явлению, понятию, ощущению. Многие слова, носившие в свое время характер Н., вошли в лексику русского языка, например: атмосфера, кристаллизация, материя, вязкость (М. Ломоносов), сладострастие, славянофил (К. Батюшков), явление, промышленность (Н. Карамзин) и пр. Вошел, например, в лексику придуманный Ф. Достоевским Н. «стусевался», но другой его Н. — «обнеряшиться» не привился («Трудно было более опуститься и обнеряшиться», «Двойник»). Пушкин, говоря о романе М. Загоскина «Юрий Милославский», отмечал у него «новейшие выражения»: «охотиться» вместо «ездить на охоту», «пользовать» вместо «лечить». У многих писателей можно найти отдельные Н. локального характера:

Зачем по скату сей вершины
Дождишь отрадой красоты?
(В. Соколовский, поэт пушкинской эпохи)

Вот олиствятся леса.

... Опрозрачила ткань паутиная
Твой призывно откинутый стан.
(Л. Мей)

Не дам тебе увянуть одиноким,
Последний лист облистанных полей.
(Е. Ростопчина)

Увлечение Н. было характерной чертой поэта 40-х годов прошлого столетия В. Бенедиктова, в стихах которого встречаются такие слова, как: предбитвенный меч, сорвиголовый, ячность и пр. Удержались в лексике удачные неологизмы «бездарь» (вместо «бездарность») И. Северянина и «смехач» В. Хлебникова (один из сатирических советских журналов назывался «Смехач»). Чрезвычайно богаты локальными Н. стихи В. Маяковского: «третий класс черный от не гр ить я», «в винницкой глуши ть м у т а р а к а н я сь», «его препохабие» (капитал), «Сезан... весь размерсил ся», «стотысячесабельная конница», «бесконечночастый», «дрыгоножество» (о балерине) и т. д. Н. отличаются беллетристические произведения А. Белого — «Москва под ударом» и «Маски».

Огромное количество новых слов вошло в лексику русского языка после Октябрьской революции. Таковы социально-политические Н.: комсомолец, партячейка, ударник, колхозник, космонавт и др.; бытовые Н.: буржуйка, времянка, мешочник, танцулька, зажигалка.

НЕРАВНОСЛОЖНАЯ РИФМА — рифмующиеся слова, имеющие после ударения неодинаковое количество слогов. Хотя первые опыты Н. р. встречаются у В. Брюсова, но создателем системы Н. р. является В. Маяковский, вслед за которым этой рифмой пользуются и другие советские поэты. Примеры Н. р. у Маяковского:

И вновь император
стоит без скипетра.
Змей.
Унынье у лошади на морде,
и никто не поймет тоски Петра,
узника,
закованного в собственном городе.

—

Вы ушли,
как говорится,
в мир иной.

Пустота...
Летите,
в звезды ерезываясь.

Ни тебе аванса,
ни пивной.

Трезвость.

—

Для веселия
планета наша
мало оборудована.

Надо вырвать
радость
у грядущих дней.

В этой жизни
помереть не трудно, —
сделать жизнь
значительно трудней.

НОВЕЛЛА (итал. novella, букв. — новость, от лат. novellus — новый) — жанр повествовательной литературы, небольшой рассказ,

отличающийся от обычного рассказа оригинальностью («новостью»), остротой сюжетного построения, четко очерченной композицией в расположении материала, отточенностью лексической формы и неожиданной концовкой. Из русских писателей мастерами Н. являются Н. Гоголь («Вечера на хуторе близ Диканьки»), М. Горький («Челкаш»), А. Чехов («Дама с собачкой», «Дом с мезонином», «Роман с контрабасом» и др.), А. Грин, К. Паустовский, И. Бабель, В. Каверин, В. Катаев, В. Инбер.

Из зарубежных писателей знаменитые повеллисты: Дж. Боккаччо (Италия, 14 в.), романтик Л. Тик (Германия), П. Мериме и Г. Мопассан (Франция), Эдгар По и О'Генри (Америка).

К жанру стихотворных Н. относятся «Граф Нулин» А. Пушкина, «Тамбовская казначейша» М. Лермонтова, «Анна Снегина» С. Есенина. Над стихотворной Н. работал Н. Панов. Книги В. Луговского «Жизнь» и «Середина века» написаны в форме лирических новелл.

НОВИНА — название современной нам былины на темы советской действительности, в противовес старине, построенной на древнем историческом или легендарном материале. В советском фольклоре известны Н. о Ленине, Ворошилове, Буденном, Щорсе, Чапаеве. Среди сказителей Н. можно отметить Крюкову, Конашкова, Коргуева, Сорокиникову и Самылина. Авторы Н., беря темы и сюжеты из советской жизни, облачают их в народную форму былинного повествования.

НОМ (греч. νόμος — мелодия, песня) — лирический жанр античной поэзии, песни в честь бога Аполлона. Известным автором Н. был поэт Тимофей (4 в. до н. э.).

НОРИТО (япон.) — жанр древней японской литературы, народное молитвенное заклинание, сопровождающиеся магическими действиями. Таков, например, популярный в Японии Н. о даровании урожая риса; при исполнении этого Н. изображается весь сельскохозяйственный процесс — вспашка поля, жатва, перевозка зерна и, наконец, праздник урожая: прославление рисового вина из зерна нового урожая. Искенируются также и другие бытовые и религиозные Н. — любовь, свадьба, прощание с умершим и пр. По стилю Н. — среднее между стихом и ритмической прозой.

НОЭЛЬ (франц. Noël — осл. знач. — рождество, от лат. nata — день рождения) — французская народная сатирическая песенка, в которой обычно пародируется евангельская легенда о волхвах; исполняется на мотив рождественской молитвы. Французская строфа Н. — из восьми стихов. Первые четыре стиха — шестисложного состава, далее идет один двенадцатисложный, два восьмисложных и заканчивается строфа шестисложным стихом. Система рифм в первом четверостишии — перекрестная, во втором — охватная. Одно из своих стихотворений молодой Пушкин назвал «Сказки. Noël»; вот начало строфа:

Ура! В Россию скачет
Кочующий десѳт.
Спаситель громко плачет,
За ним и весь народ.
Мария в хлопотах Спасителя страцает:
«Не плачь, дитя, не плачь, судѳры
Вот бука, бука — русский царь!»
Царь входит и вещает...

О

ОБРАЗ ПОЭТИЧЕСКИЙ — 1) художественное изображение в литературном произведении человека, природы или отдельных явлений «по законам красоты» (К. Маркс). Н. Г. Чернышевский писал: «В прекрасном идея должна нам явиться вполне воплотившейся в отдельном чувственном существе; это существо, как полное проявление идеи, называется образом» («Критический взгляд на современные эстетические понятия»). 2) Как явление стиля О. п. присутствует всюду, где художественная мысль выражается при помощи различных поэтических средств — сравнения, метафоры, эпитета, метонимии, сипекдохи, гиперболы, параллелизма, уподобления и т. д., т. е. всего того, что характеризует *металогию*, отличающуюся от *автологии*. Примером такой образности могут служить следующие стихи:

Зима. Огромная просторная зима.
Деревьев громкий треск звучит, как канонада.
Глубокий мрак ночей выводит терема
Сверкающих снегов над выступами сада.
В одежде кристаллической своей
Стоят деревья. Темные вороны,
Сшибая снег с опущенных ветвей,
Шарахаются, немощны и сонны.
В оттенках грифеля клубится ворох туч,
И звезды, пробиваясь посредине,
Свой синеватый движущийся луч
Едва влачат по ледяной пустыне...

(Н. Заболоцкий)

ОБРАТНАЯ ГИПЕРБОЛА — то же, что *литота*.

ОДА (греч. ὕμνη — песнь) — в Древней Греции первоначально лирическое стихотворение на различные темы, исполнявшееся хором, с музыкальным сопровождением. В дальнейшем О. называлось торжественное лирическое стихотворение, написанное в приподнятом тоне. Оды знаменитого поэта Эллады Пиндара, прославлявшего героев, послужили образцами для поэтов-одописцев всего мира. В латинской поэзии своими О. прославились Гораций.

В Западной Европе в эпоху классицизма О., преимущественно пиндарическая, торжественная, расцвела во Франции. Выдающимися одописцами Франции были П. Ронсар, Ф. Малерб, Ж.-Б. Руссо и Э. Лебрен. В России одическая поэзия как лирико-ораторский жанр появилась в 18 в., в эпоху русского классицизма. Зачинателем русской одической поэзии был В. Тредиаковский. Оды М. Ломоносова и его ближайшего ученика В. Петрова отличались напыщенностью. А. Сумароков высмеивал ходульную приподнятость и торжественность од Ломоносова и его школы. Настоящего расцвета и подлинной поэтичности русская классическая О. достигла у Г. Державина, который преодолел риторическую напыщенность Ломоносова и в то же время сохранил основное, что характерно для О., — лирическую торжественность стиха; вместе с этим Державин обновил русскую О., введя в стих простые русские слова, ранее не входившие в лексику О. Для русской классической О. характерна особая стро-

фическая форма — десятистрочие с подразделением на три части: в первой — четыре строки, во второй и третьей — по три строки, система рифмовки — abab ccd eed. Например:

Богоподобная царевна,
Киргиз-Кайсацкия Орды!
Которой мудрость несравненна
Открыла первые следы
Царевичу младому Хлору
Взойти на ту высокую гору,
Где роза без шинов растет,
Где добродетель обитает:
Она мой дух и ум пленяет,—
Подай, найди ее, совет!

(Г. Державин)

Оды Ломоносова, Петрова, Державина и других поэтов 18 в. были патриотическими произведениями, однако воспевание монархии составляло существенную их особенность. Совершенно иного содержания была знаменитая ода А. Радищева «Вольность», в которой с огромной смелостью были выражены идеи революционной борьбы за освобождение русского народа от царской тирании. На оду Радищева откликнулся молодой Пушкин, написавший свою О. под тем же названием, а вслед за Пушкиным выступил К. Рылеев с революционными одами «Гражданское мужество» и «Мордвинову». После Рылеева О., как лирический жанр, исчезает из русской поэзии почти на столетие. Лишь после революции 1905 г. в России стали появляться первые опыты создания новой русской О. Зачинателем ее был В. Брюсов, который написал несколько образцов преимущественно социально-урбанистической оды — «Хвала человеку», «Город», «К счастливым» и др. Весьма сильно одическое начало у В. Маяковского, одно из его стихотворений было прямо названо «Ода революции». У других советских поэтов также появляются отдельные одические стихотворения: «Ода о рыбоводе» Э. Багрицкого, «Ода университету» Шенгели, оды П. Тычины и др.

ОДИННАДЦАТИСЛОЖНИК — одна из наиболее употребительных и устойчивых форм стиха в русской г. н. силлабической поэзии 17 и 18 вв. — строка из 11 слогов с паузой цезурой после пятого слога. Общепринятое мнение гласит, что О., равно как и другие формы г. н. силлабического стиха, не имеет стопного, метрического строения и только рифма придает ему вид стиха. Это неверно: О. вышел из русской народной поэзии и является стопной формой стиха. Его ритмическая структура является вариантом двойного шестидольника первого, с контрольным рядом |○○○○|○○|○○○○|○○|. Полносложный стих шестидольника звучит так:

Как во поле,	поле,		в широком раз	долье
Стоял тут са	дочек,		не мал, не ве	лячек.
Во том во са	дочке		стояли три	древа,
Стояли три	древа		зелены, куд	рявы.

Одиннадцатисложный вариант этого размера у виршевик^в заключается в том, что в конце первого допустяния допускалась

паузная цезура, уменьшавшая в стихе количество слогов до одиннадцати, т. е.:

12-сложник: |○○○○|○○||○○○○|○○|

11-сложник: |○○○○|○○||○○○○|○○|

Если под эту меру написаны стихи, то О. будет звучать так (в третьей строке допущена ритмическая инверсия):

Ой стоги, сто	ги, Λ		на лугу ши	роком,
Вас не пере	чень, Λ		не окинуть	оком!
Ой, стоги, сто	ги Λ		в зеленом бо	лоте,
Стоя на ча	сах, Λ		что вы стере	жете?

(А. К. Толстой)

Стих А. Толстого служит прекрасной метрической моделью для понимания ритмической структуры О. русских виршевиков: О. есть паузированный вариант двенадцатидольника, вернее сдвоенного шестидольника первого. Если обратиться к стихам самих виршевиков, то мы увидим, что их двенадцатисложники и О. подконтрольны одной и той же мере. Возьмем примеры из Симеона Полоцкого, из его книги «Рифмология»; вот беспаяузный двенадцатисложник слова, подпадающие под ритмическую инверсию, выделены:

Да благосло	вит тя		господь от Си	она
на высоко	честнем		месте царя	фрона.
Да благосло	вит же		венчанную	главу
на премноги	лета		соблюдать	здраву.

А вот одиннадцатисложник Симеона Полоцкого с однодольной паузой в конце первого полустишия, ритм инверсирован:

По темной но	щи Λ		день светлый бы	васт,
солнца луча	ми Λ		всю тьму истреб	ляет.
Вся веселят	ся, Λ		егда осве	щенна
солнцем быва	ют Λ		и преукра	шенна.

Или у А. Кантемира:

Тщетную муд	рость Λ		мира вы ос	тавьте,	
Злы богобор	цы! Λ		обратив кор	мило,	
Корабль свой	к бре	гу Λ		истины на	правьте,
Теченье вы	ше Λ		досель блудно	было.	

(«Противу безбожных»)

Что дал Гора	ций, Λ		занял у фран	цуза.
О, коль собор	ю Λ		бедна моя	муза!
Да верна; у	ма Λ		хоть пределы	узки,
Что взяла по-галь	ски — Λ		заплатил по-	русски.

(Автоэпиграмма)

Или пример из Карiona Истомина, который отделял полустишия заметным пробелом, отмечая так паузную цезуру:

Начало а за Λ	писмене долг знати,
Бытность в Ада ме Λ	людей всех смот ряти.
Земля есть в час тех, Λ	в месяцах из мена,
Отроча зрети Λ	сладце в смысл оденна.

(Стихи к букве «А»)

Церковнославянский язык «силлабистов» мало понятен современному читателю, которому, конечно, трудно следить одновременно и за смыслом стиха и за прихотливым инверсированным ритмом. Однако это не мешает нам установить преемственную связь между строем стиха виршевиков и стихом народной поэзии.

ОКСИМОРОН (греч. ὀξύμωρον, букв. — остроумно-глупое) — стилистическая фигура, сочетание контрастных по значению слов, создающих новое понятие или представление, например «сухое вино», «честный вор», «свободные рабы» и т. п. На О. построены названия некоторых произведений литературы — «Живые мощи» И. Тургенева, «Живой труп» Л. Толстого, «Оптимистическая трагедия» В. Вышневого.

Примеры О., встречающихся в стихах многих русских поэтов:

И день настал. Встаёт с одра
Мазепа, сей страдалец хилый,
Сей труп живой, еще вчера
Стонавший слабо над могилой.

(А. Пушкин)

Люблю я пышное природы увяданье.

(Он же)

О как мучительно тобою счастлив я!

(Он же)

Порой влюбляется он страстно
В свою нарядную печаль.

(М. Лермонтов)

Но красоты их безобразной
Я скоро таинство постиг.

(Он же)

Беспокойная ласковость взгляда,
И поддельная краска ланит,
И убогая роскошь наряда —
Все не в пользу ее говорит.

(Н. Некрасов)

Страдать! — Страдают все, — страдает темный зверь,
Без упования, без сознания, —
Но перед ним туда навек закрыта дверь,
Где радость теплится страданья.

(А. Фет)

Жить, храня веселье вбред,
Помня радость прошлых весен...

(В. Брюсов)

Мы любим вес — и жар холодных числ,
И дар божественных видений.

(А. Блок)

Смотри, ей весело грустить,
Такой нарядно обнаженной.

(А. Ахматова)

Мама!
Ваш сын прекрасно болен!
Мама!

У него пожар сердца.

(В. Маяковский)

Кого позвать мне? С кем мне поделиться.
Той грустной радостью, что я остался жив.

(С. Есенин)

ОКТАВА (позднелат. octava, итал. ottava, от лат. octo — восемь) — восьмистишная строфа итальянского происхождения с расположением рифм по системе: abab abss. Стихотворный размер О. — обычно пятистопный или шестистопный ямб. При писании октав соблюдается правило альтернанса: смежные О. не должны иметь однотипных клаузул-рифм, т. е. если первая строфа закончена женской рифмой, то вторая начинается мужской, третья заканчивается женской, четвертая — снова мужской и т. д. В западноевропейской литературе О. написаны поэмы «Неистовый Роланд» Л. Ариосто, «Освобожденный Иерусалим» Торквато Тассо, роман Дж. Байрона «Дон Жуан» и др. В русскую литературу О. ввел В. Жуковский («Опять ты здесь, мой благодатный гений»), после которого многие поэты пользовались этой просторной и эффектной формой строфы: А. Пушкин — поэма «Домик в Коломне», большое стихотворение-отрывок «Осень», М. Лермонтов — поэма «Аул Бастунджи», А. К. Толстой — поэма «Портрет», А. Майков — его знаменитая «Октава» и т. д. Вот для примера начало «Осени» А. Пушкина — О., написанные шестистопным ямбом:

1

Октябрь уж наступил — уж роща отряхает
Последние листья с нагих своих ветвей;
Дохнул осенний хлад — дорога промерзает.
Журча еще бежит за мельницу ручей,
Но пруд уже застыл; сосед мой поспешает
В отъезжие поля с охотою своей,
И страждут озими от бешеной забавы,
И будит лай собак уснувшие дубравы.

2

Теперь моя пора: я не люблю весны;
Скучна мне оттепель; вонь, грязь — весной я болен;
Кровь бродит; чувства, ум тоскою стеснены.
Суровою зимой я более доволен,
Люблю ее снега; в присутствии луны
Как легкий бег саней с подругой быстр и волею,
Когда под сободем, согрета и свежа,
Она вам руку жмет, пылая и дрожа!

3

Как весело, обув железом острым ноги,
Скользить по зеркалу стоячих, ровных рек!..

Или «Октава» А. Майкова:

Гармонии стиха божественные тайны
Не думай разгадать по книгам мудрецов!
У берега сонных вод, один бродя случайно,
Прислушайся душой к шептанью тростников,
Дубравы говорю; их звук необычайный
Прочувствуй и пойми... В созвучии стихов
Невольно с уст твоих размерные октавы
Польются, звучные, как музыка дубравы.

Ср. *Сицилиана*.

ОЛИЦЕТВОРЕНИЕ, или прозопопéя (греч. *προσώπο-ποίησις*, от *πρόσωπον* — лицо и *ποίησις* — делаю), — стилистическая фигура, состоящая в том, что при описании животных или неодушевленных предметов они наделяются человеческими чувствами, мыслями и речью (антропоморфизм). О. — весьма распространенный стилистический прием в народной поэзии и в литературе всех народов. Сказки, басни, народные заговоры полны многообразными видами О. Вот примеры из народной поэзии:

Уж вы, ветры мои, ветерочки,
Ваши тонки голосочки!
Вы не дуйте, ветры, на лесочки,
Не шатайте, ветры, в бору сосну!
Во бору ли сосенке стоять тошно,
Стоять тошно сосенке, невозможно...

Или:

Не шуми, мати зелена дубравушка,
Не мешай мне, доброму молодцу, думу думати!
Что завтра мне, доброму молодцу, в допрос идти
Перед грозного судью — самого царя...

Примеры О. из русских поэтов:

Устало все кругом: устал и цвет небес,
И ветер, и река, и месяц, что родился,
И ночь, и в зелени потусклой спящий лес,
И желтый тот листок, что, наконец, свалился.

(А. Фет)

Сияет солнце, воды блещут,
На всем улыбка, жизнь во всем,
Деревья радостно трепещут,
Купаясь в небе голубом.

Поют деревья, блещут воды,
Любовью воздух растворен,
И мир, цветущий мир природы,
Избытком жизни упоен.

(Ф. Тютчев)

Вода
Благовопила
Литься!

Она
Блистала
Столь чиста,
Что ни напиться,
Ни умыться,
И это было неспроста.

Ей
Не хватало
Ивы, тала
И горечи цветущих лоз.

Ей
Водорослей не хватало
И рыбы, жирной от стрекоз.

Ей
Не хватало быть волнистой,
Ей не хватало течь везде.
Ей жизни не хватало —

Чистой,
Дистиллированной
Воде!

(Л. Мартынов)

ОЛОНХО — устный эпос якутского народа, повествовательная форма мифологических и героических сказаний (былин). О л о н х о с у т — сказитель, исполнитель О. Основоположник якутской художественной литературы олонхосут А. Кулаковский был выдающимся знатоком якутского фольклора, влияние которого сказалось на его поэмах «Сновидение шамана» и «Закливания баяна». В советское время широкую известность завоевал своими О. Михаил Тимофеев-Терешкин, который в годы Великой Отечественной войны создал яркий О. «Якутская клятва».

ОМОНИМИЧЕСКИЕ РИФМЫ (греч. *ὁμόνυμος* — подобный, одинаковый, от *ὁμός* — тот же и *ὄνομα* — имя) — рифмы, составленные из слов с одинаковым звучанием, но с различным значением. Например:

Сидит, молчит, не ест, не пьет,
И только слезы *точит*.
А старший брат свой нож берет,
Присвистывая *точит*.

(А. Пушкин)

Ты белых лебедей кормила,
Откинув тяжесть черных кос...
Я рядом плыл; сошлись кормила;
Закатный туч был странно-кос.
...Вдруг лебедей метнулась пара...
Не знаю, чья была вина...
Закат замлел за дымкой пара,
Алея, как поток вина...

(В. Брюсов)

Шторы опускаются.
Руки опускаются.
Я шепчу: «Товарищи...»
Но мои товарищи
По домам расходятся,
Потому что, может быть,
В мнениях расходятся
В том, что чудо может быть.

(С. Кирсанов)

В книге детских стихов Я. Козловского «О словах разнообразных — одинаковых, но разных» все стихотворения построены на остроумном использовании О. р., например:

Нес медведь, шагая к рынку,
На продажу меду крынку,
Вдруг на Мишку, вот напасть,
Осы вздумали напасть.

Или:

Это кто стрелой из лука
Прострелил головку лука?!
Я ня слова, как немой,
Словно выстрел был не мой.

Ср. *Каламбурные рифмы*.

ОНЕГИНСКАЯ СТРОФА — четырнадцатистишная строфа А. Пушкина в его романе «Евгений Онегин». Это — самая емкая форма строфы в русской поэзии. Ее можно сравнить только с сонетом, имеющим также 14 рифмованных стихов, но в ином расположении. На изобретение строфы Пушкина натолкнуло, возможно, одическое стихотворение Г. Державина «На новый 1797 год», состоящее из трех циклов; в каждом цикле первая строфа состоит из 10 стихов, следующие за ней три строфы содержат в себе по 14 стихов. Державинская 14-стишная строфа состоит из четырех частей: четверостишие с перекрестными рифмами, двустишие со смежными рифмами, четверостишие с перекрестными рифмами и заключительное четверостишие с охватными (опоясанными) рифмами. Державинская строфа не удержалась в русской поэзии; главный недостаток ее заключается в том, что двустишие со смежными (женскими) рифмами находится после первого четверостишия, между тем форма двустишия как нельзя лучше подходит для строфической концовки, что и понял Пушкин, придавший этому заключительному двустишию, помимо энергичного звучания (мужские рифмы), характер афоризма или пуанта. Стих в О. с. — четырехстопный ямб. Система рифмовки такая: в первом четверостишии — перекрестные рифмы (женская и мужская), во втором четверостишии — смежные (две женские и две мужские), в третьем — охватные (опоясывающие); заканчивается строфа двустишием с мужской рифмой. Следовательно, схема рифмовки в О. с. такова: AbAb CCdd Effe gg (прописные буквы — женские рифмы, строчные — мужские). В державинской же строфе схема рифмовки следующая: AbAb CC dEdE fGGf. Пример О. с.:

Итак, она звалась Татьяной.
 Ни красотой сестры своей,
 Ни свежестью ее румяной
 Не привлекла б она очей.
 Дика, печальна, молчалива,
 Как лань лесная боязлива,
 Она в семье своей родной
 Казалась девочкой чужой.
 Она ласкаться не умела
 К отцу, ни к матери своей;
 Дитя сама, в толпе детей
 Играть и прыгать не хотела
 И часто, целый день одна,
 Сидела молча у окна.

Ср. строфу Державина:

Он принял меч — и луч горящий
 В руке его увидел враг;
 Пронесся дух животворящий
 В градах, в домах, в полках, в судах.
 Всех ранний петел возбуждает,
 От сна всяк к делу поспешает
 И долг свой тщательно творит;
 Всяк движется, стремится, внемлет,
 На стогне крепко страж стоит,
 Перед зеркалом суд не дремлет,

Скрывает злость главу свою |
 Под царским бдительным призором: —
 Орел с высот так быстрым взором
 Шивящу в мраке зреть змию.

После Пушкина некоторые русские поэты пользовались формой О. с. Так, например, написана поэма М. Лермонтова «Тамбовская казначейша», ее лексика еще сильнее, чем у Пушкина, приближена к автологической речи.

ОНОМАТОПЕЯ (греч. *ὀνοματοποιία* — словотворчество, от *ὄνομα* — имя и *ποιέω* — делаю, творю) — в лингвистике слово, образованное из звукоподражания: хохотать, мяукать, чиркать, кукарекать, кудахтать, куковать, гавкать и т. д. Примеры О. в поэзии:

Но улыбкой роковою
 Русский витязь, отвечал:
 Посмотрел — трихнул главою...
 А х и у л дерзкий — и упал!
 (М. Лермонтов)

Вечером пеночка нежно поет,
 Словно как в бочку пустую удод
 У х а е т! Сыч разлетается к ночи.
 (Н. Некрасов)

Т и н т и д л и к а л
 мандолиной,
 д у н д у д е л виолончелью.
 (В. Маяковский)

Буду а к а т ь, буду о к а т ь,
 Каплю-степь возьму под локоть,
 Конь пойдет подковой ц о к а т ь,
 Ё к а т ь селезенкою.
 (А. Гарковский)

А по округе на плуги насев,
 Н у к а л верблюдов
 Большевиcтский сев.
 (В. Луговской)

Своеобразный колорит приобретает О., выраженная прямыми звукоподражаниями, которые воспринимаются как глагольные части речи:

Виногочна т у к - т у к,
 А красные т у т - т у т,
 Пулеметы т р а - т а - т а,
 А белые л а - т а - т а.
 (Народная частушка)

Волны скачут л а т а - т а х!
 Волны скачут а - ц а - ц а!
 (В. Хлебников)

ОПИСАТЕЛЬНАЯ ПОЭМА — поэтическое произведение, посвященное изображению природы, бытовых сцен, произведений искусства и т. п.

См. *Descriptio*.

ОПОРНАЯ ДОЛЯ — метрически сильная доля в стопе, независимо от того, занимает ли эту долю ударный или безударный слог. Стиховедческий термин, введенный в поэтику Г. Шенгели. В че-

тырехдольнике две О. д.: главная на первой доле и побочная на третьей доле |*○○○○*|. В трехдольнике одна О. д., ею начинается трехдольник |*○○○*|. Примеры стихов, где слог, будучи безударным, не поддерживает метрическую акцентность главной О. д.:

{ | Детство дует | в дудочки, Λ |
 { | Скачет в дого|няпочки, Λ |
 { | Вырезает | удочки, Λ |
 { | Выжигает | палочки Λ |

(В. Боков)

...Русо|кудрая, | голубо|окая, | Λ
 С тихой | грустью на | бледных ус|тах. ΛΛ | Λ
 (Н. Некрасов)

Гро|за неистов|ствовала. Гре|мела, Λ
 И | молнии ле|тали в полу|мгле. ΛΛ
 (А. Недогонов)

ОПОРНЫЙ СОГЛАСНЫЙ — согласный звук, стоящий перед ударным гласным рифмующегося слова и делающий рифму богатой. В мужской открытой рифме, т. е. в слове, оканчивающемся на ударную гласную, О. с. должны быть одинаковыми: душа — дыша, усну — весну, тоски — тиски, светло — стекло. Но нельзя рифмовать: душа — весна — гора, уйду — окну — расту. О. с. играет большую роль в конструкции *богатой рифмы* и *ассонанса*.

ОПОЯСАННАЯ РИФМА, или *опоясаная*, — рифмовка стихов по схеме *аба*, т. е. когда в четырехстрочной строфе первая строка рифмуется с четвертой, как бы опоясывая собой вторую и третью строки, взаимно рифмующиеся по смежности. Например:

В ауле, на своих порогах
 Черкесы праздные сидят.
 Сыны Кавказа говорят
 О бранных, гибельных тревогах.

(А. Пушкин)

Из Казахстана шли бойцы,
 Пафилов их привел могучий.
 Он бою их учил, как учат
 Сынов чапаевцы-отцы.

(Н. Тихонов)

В русской народной поэзии О. р. не встречается. В стихах поэтов-виршевиков она появилась у А. Кантемира на исходе «силлабического» стихосложения — в 18 в.:

Скучен вам, стихи мои, ящик, десять *целых*
 Где вы лет тоскуете в тени за ключами!
 Жадно воли просите, льстите себе сами,
 Что примет весело вас всяк, гостей *веселых...*

(«Письмо II к стихам своим»)

О. р. характерна главным образом для стихов со сравнительно короткими строками. О. р. носит еще название *охватной* рифмы.

ОРФОЭПИЯ (греч. *ὀρθοέπεια*, от *ὀρθός* — прямой, верный и *ἔπος* — слово, речь) — лингвистический термин, знаменующий собой правильное, образцовое произношение на основе живого лите-

ратурного языка. В русском языке таким произношением является московский говор, по которому, например, слова «что», «конечно», «его», «красного» произносятся как — «што», «канешпа», «ево», «красава»; глаголы «виделся», «сделалась» произносятся — «видилса», «сделалас» и т. п. С 19 в. рифма орфоэпична и не зависит от орфографии рифмуемых слов:

И от берега *крутого* (крутова)
Оттолкнул его *веслом*,
И мертвец вниз поплыл *снова*,
За могилой и крестом.

(А. Пушкин)

Как не грех тебе *захожего* (захожева)
Человека так пугать?
А еще хотел я *дешево*
Миткалю тебе продать.

(И. Некрасов)

ОСТРАННЕНИЕ — термин, введенный в русскую поэтику В. Шкловским; означает описание в художественном произведении человека, предмета или явления, как бы впервые увиденного, а потому приобретающего новые признаки. Отсюда даже привычный и признанный предмет, как всякое новое явление, может показаться необычным, странным. В. Шкловский указал на приемы О. в русских народных песнях и загадках, особенно с элементами эротики. Л. Толстой, описывая спектакль с точки зрения посетителя, впервые видящего сцену, говорит так: «На сцене были ровные доски посередине, с боков стояли крашенные картины, изображавшие деревья, позади было протянуто полотно...». На примере О. построено трагическое стихотворение А. Блока «Из газет», где все описывается с точки зрения безмятежных маленьких детей, ничего не знающих о самоубийстве их матери. Образцы О. в стихах поэтов:

Две капли брызнуло в стекло,
От лип душистых медом тянет.
И что-то к саду подошло,
По свежим листьям барабанит.

(А. Фет)

И под нависшими бровями
Блеснуло что-то; и слезами
Я мог бы этот блеск назвать,
Когда б не скрылся он опять.

(М. Лермонтов)

Осенних листьев сохлось вещество
И землю всю устлало. В отдаленьи
На четырех ногах большое существо
Идет, мыча, в туманное селенье.
Бык, бык! Ужели больше ты не царь?

(Н. Заболоцкий)

Пример О. у Маяковского, который в поэме «Человек» с необыкновенной тонкостью развил тютчевскую тему завороченности Невою:

Слоняюсь.
Мост феерический.
Влез.

И в странном волнении взираю с него я.
 Стоял — вспоминаю.
 Был этот блеск.
 И это
 тогда
 называлось Невой.
 Здесь город был.
 Бессмысленный город,
 выпутанный в дымы трубного леса.

Ср. у Ф. Тютчева:

Опять стою я над Невой
 И снова, как в былые годы,
 Смотрю и я, как бы живой,
 На эти дремлющие воды.
 Нет искр в небесной синеве,
 Все стихло в бледном обаянье,
 Лишь по задумчивой Неве
 Струится лунное сиянье.
 Во сне ль все это снится мне,
 Или гляжу на самом деле,
 На что при этой же луне
 С тобой живые мы глядели?

Ср. *Симфора* и *Первоначальное значение*.

ОТРИЦАТЕЛЬНОЕ СРАВНЕНИЕ — особая форма образного сравнения, в котором дается не сопоставление одного предмета с другим, как это делается во всяком прямом сравнении, а противопоставление одного предмета другому. О. с. — любимый стилистический прием в русской народной поэзии, например:

Не ветра шумят холодные,
 Не пески бегут зыбучие, —
 Снова горе подымается,
 Словно алая туча черная.

Как стилистический прием форма О. с. перешла из народной поэзии к авторам-поэтам:

Не стая воронов слеталась
 На груды тлеющих костей,
 За Волгой, ночью, вокруг огней
 Удавых шайка собиралась.

(А. Пушкин)

Не тростник высок колыхнется,
 Не дубравушки шумят,
 Молодецкий посвист слышится,
 Под ногой сучки трещат.

(Н. Некрасов)

Не ветер, вея с высоты,
 Листов коснулся ночью лунной;
 Моей души коснулась ты —
 Она тревожна, как листы,
 Она, как гусли, многострунна.

(А. К. Толстой)

То не чудо сверкает над нами,
 То не полюса блеск огневой,—
 То бессмертное Ленина знамя
 Пламенет над старой Невой.

(Н. Тихонов)

ОХВАТНАЯ РИФМА — см. *Опоясанная рифма*.

П

ПАЛИНДРОМ, п а л и н д р о м о н (греч. *παλινδρομος* — движущийся назад, возвращающийся), — перевертень, слово, стих или фраза, одинаково читаемые по буквам слева направо и справа налево. Форма П., как игрового словесного искусства, известна была в глубокой древности. В византийском храме Софии в Константинополе на мраморной купели было вырезано следующее палиндромное изречение: «*πισροпаноηιματαηιμοναηορσιν*», означающее: «Омойте не только лицо, но и ваши грехи». Составление подобных П., содержащих в себе серьезную мысль, является чрезвычайно трудным делом. Чаще встречаются игривые или шуточные П. В России в 17—18 вв. П. назывались «рачьими стихами». Например:

Анна ми мати та ми манна.
 Анна пита мя мати панна.
 Анна дар и мне сень мира данна.

(Величко, киевский поэт 17 в.).

В русском языке палиндромными являются слова: топот, казак, шалап, кабак. Общеизвестны П.:

Я иду с мечем судия.
 (Г. Державин)

А роза упала на лапу Азора.
 (А. Фет)

Удачный П., семантически оправданный, составил советский литератор Н. Булгаков:

Аргентина манит негра.

Забавен апонимный двучленный П.:

У kota на току
 упер казак репу.

Некоторые поэты делали попытки написать П. не только целое стихотворение (В. Брюсов), но даже поэму (поэма В. Хлебникова «Разин»). Само собой разумеется, что в этом случае не слова подбираются к мысли, а, наоборот, приходится мысль подбирать к словам, например у В. Хлебникова:

Кони, топот, инок,
 Но не речь, а череп он.
 Идем молод, долем меди.
 Чин зван мечем навзничь.

Интересно шуточное стихотворение С. Кирсанова «Лесной перевертень»:

Летя, дятел,
ищи, пищи.
Ищи, пищи!
Веред дерев
ища, тащи
и чуть стучи
носом о сон.
Буди дуб,
ешь еще.
Не сук вкусен —
червь — в речь,
тебе — щebet.
Жук уж
не вело полезен.
Личинок кончал?
Ты — сът?
Тепло ль петь?
Ешь еще
и дуди
о лесе весело.
Хорошо. Шорох.
Утро во рту
и клей елки
течет.

П. возможны только как зрительная форма взаимобратного порядка букв в словах. С акустико-фонетической точки зрения П. является нелепицей, т. к. словесные звуки, фонемы необратимы, они униполярны в своем движении.

ПАМФЛЕТ (англ. pamphlet, от Pamphilus — имя героя популярной в свое время комедии 12 в.) — произведение литературно-публицистического жанра, преимущественно злободневное, высмеивающее какое-либо общественно-политическое явление или избобличающее какое-либо лицо с высоким общественным положением. В западноевропейской литературе известны гуманистический памфлет Эразма Роттердамского «Похвала Глупости», революционные памфлеты Марата, политический памфлет Маркса «18 брюмера Луп Бонапарта». В русской литературе известны направленные против революционно-освободительного движения романы-памфлеты Н. Лескова «Некуда» и «На ножах», А. Писемского «Взбаламученное море», В. Крестовского «Панургово стадо». С другой стороны, следует отметить П. Максима Горького «Город Желтого Дьявола», «Один из королей республики», бичующие бездушие и деспотизм американского капитала. В советской литературе известны острые публицистические памфлеты Я. Галана, И. Эренбурга; памфлетны многие стихотворения Д. Бедного и В. Маяковского.

ПАНЕГИРИК (греч. πανηγυρικός) — в античном мире первоначально так называлась надгробная речь, восхвалявшая подвиги могущественного военного или государственного деятеля. Затем П. стали называться похвальные и даже льстивые речи и обращения к живым (иногда в стихах). В 16—18 вв. в Западной Европе П. были

основной формой придворной поэзии. Панегирической была и русская придворная поэзия 17 и 18 вв. В 19 в. П., как литературный жанр, исчезает и слово «панегирик» употребляется чаще всего в ироническом смысле, как чрезмерное восхваление кого-либо не по заслугам.

ПАНТОРИМ, или п а н т о р и ъ ф м а (от греч. *παντ* — корень слова *πᾶς* — весь и франц. *rhyme* — рифма или греч. *ῥυθμός* — ритм, размерность), — стихотворение или часть стихотворения, в котором почти все слова рифмуются между собой, например:

*Сидит кот у ворот,
К себе милую ждет.
Кошечка в окошечке,
Кошурки в печурке,
Котятки в подлавке.*

(Русская народная песня)

*Шумели, сверкали,
И в дали влекли,
И гнали печали,
И пели в дали.*

(К. Бальмонт)

*Опьяняет смелый бег,
Овевает белый снег,
Резут шумы тишину,
Нежат думы про весну.*

(В. Брюсов)

Мастерски написан следующий изящный П.:

*В начале года —
нынче-то —
погода
половинчата.*

*Ну, вот тебе,
негоже веды
то оттепель,
то ожеледь;*

*то лужица
завьюжится,
то стужица
закружится;*

*то стелется,
то колется
метелица
в околице!*

(А. Недогонов)

Интересен редкий опыт перекрестного П. — взаимно рифмуются слова а) первой и третьей строк и б) второй и четвертой строк:

*Телом смуглый и тощий
Бредят во сне калиф,
Опустелые круглые площади
Из меди дней проросли.*

(Н. Тихонов)

ПАНТУНЫ (индон. pantun) — народные четверостишия в индонезийской поэзии. Популярность П. огромна, они откликаются на разные случаи жизни. П. можно сравнить в этом отношении с русскими частушками.

ПАРАБОЛА (греч. παραβολή — аллегорический рассказ, притча) — краткая иносказательная история поучительного содержания (термин старой поэтики).

ПАРАЛЛЕЛИЗМ (от греч. παράλληλος — идущий рядом, параллельный) — композиционный прием, подчеркивающий структурную связь двух (обычно) или трех элементов стиля в художественном произведении; связь этих элементов состоит в том, что они располагаются параллельно в двух или трех смежных фразах, стихах, строфах, благодаря чему выявляется их общность. Современной поэтикой установлены следующие типы П.

С и н т а к с и ч е с к и й П., наиболее распространенный, заключается в том, что в смежных стихах соблюдается одинаковая структура предложений. Это явление поэтического стиля интересно проследить на примерах, взятых у разных поэтов:

В синем море волны плещут,
В синем небе звезды блещут.

(А. Пушкин)

И, новым преданным страстям,
Я разлюбить его не мог;
Так храм оставленный — все храм,
Кумир поверженный — все бог!

(М. Лермонтов)

Утихает светлый ветер,
Наступает серый вечер,
Ворон канул на сосну,
Тронул сонную струну.

(А. Блок)

Когда умирают кони — дышат,
Когда умирают травы — сохнут,
Когда умирают солнца — они гаснут,
Когда умирают люди — поют песни.

(В. Хлебников)

Ко мне приплывала веленая рыба,
Ко мне прилетала белая чайка!

(А. Ахматова)

Я не знаю, где граница
Между Севером и Югом,
Я не знаю, где граница
Меж товарищем и другом...
...Я не знаю, где граница
Между пламенем и дымом,
Я не знаю, где граница
Меж подругой и любимой.

(М. Светлов)

Алмаз шлифуется алмазом,
Строка диктуется строкой.

(С. Подделков)

Два бессмертия у Волги —
 устье и исток.
 Две тревоги у солдата —
 Запад и Восток!
 Две надежды у деревьев —
 осень и весна.
 Две заботы у солдата —
 пушка и война...

(А. Недогонов)

Строфический П. состоит в том, что в смежных строфах стихотворения повторяется одинаковое синтаксическое, а иногда и лексическое построение:

Горе несешь — думаешь,
 Как бы с плеч сбросить,
 Куда бы его покинуть,
 Где бы его оставить.
 Счастье несешь — думаешь,
 Как бы с ним не споткнуться,
 Как бы оно не разбилось,
 Кто бы его не отнял.

(В. Тушнова)

На внутрострофических контрастных параллелях построено стихотворение М. Лермонтова «Парус»:

Белеет парус одинокий
 В тумане моря голубом.
 Что ищет он в стране далекой?
 Что кинул он в краю родном?
 Играют волны, ветер свищет,
 И мачта гнется и скрипит...
 Увы, он счастья не ищет,
 И не от счастья бежит!
 Под ним струя светлей лазури,
 Над ним луч солнца золотой.
 А он, мятежный, просит бури,
 Как будто в буре есть покой!

К строфическому П. близка форма *амебейной композиции*, популярная в народной поэзии.

Ритмический П. выражается в том, что лирические мотивы подчеркиваются соответствующим повтором ритмического рисунка, например паузой в определенном месте стиха:

{ |Сад весь в цве|ту, ^ ^ |
 { |Вечер в ог|не, ^ ^ |
 [Так осве|жительно | радостно | мне! ^ ^ |
 { |Вот я сто|ю, ^ ^ |
 { |Вот я и|ду, ^ ^ |
 [Словно та|инственной| речи я | жду. ^ ^ |
 { |Эта за|ря, ^ ^ |
 { |Эта вес|на ^ ^ |

[Так непо | стижна, за|то так яс|на! ΛΛ|
 { |Счастья ли| полн, ΛΛ|
 { |Плачу ли| я, ΛΛ|
 [Ты — благо|датная| тайна мо|я. ΛΛ|
 (А. Фет)

В этом стихотворении, чтобы подчеркнуть обязательную дву-длинную паузу в середине первого стиха каждого двустишия, поэт разбивает первый стих на двустрочие вместо:

[Сад весь в цве|ту, ΛΛ| вечер в ог|не, ΛΛ|
 [Так осве|жительно| радостно| мне! ΛΛ|

Помимо прямого П., в поэзии встречается отрицательный П., состоящий в том, что первый член параллели дается с отрицательной частицей «не». Такая форма П. особенно употребительна в народной поэзии, нередко она и в авторских стихах (см. *Отрицательное сравнение*).

ПАРАФРАЗ, или п а р а ф р а з а (греч. *παράφρασις* — пересказ), — стилистический термин; 1) пересказ своими словами литературного произведения. К этой категории П. относятся также сокращенное изложение больших художественных произведений. Таковы, например, сокращенные (адаптированные) издания для детей сказок из «1001 ночи», изложение «Дон Кихота», «Гаргантюа и Пантагрюэля», «Робинзона Крузо» и т. д.

2) В старинной поэтике П. назывались переложение прозаического текста в стихи. Так, например, в истории русской литературы известно соревнование в 1743 г. трех знаменитых поэтов-современников — В. Тредиаковского, М. Ломоносова и А. Сумарокова на переложение стихами 143-го псалма для выяснения вопроса о том, какой из стихотворных размеров наиболее подходит для высокого «штиля». Ломоносов и Сумароков переложили псалом ямбом, Тредиаковский — хореем. В 1794 г. вышла их книжка под названием «Три оды Парафрастические».

П. не следует смешивать с *Перифразом*.

ПАРОДИЯ (от греч. *παρῳδία* — перепев) — жанр критико-сатирической литературы, основанный на комическом воспроизведении и высмеивании стилистических приемов какого-либо писателя, на карикатурном подчеркивании и утрировке особенностей его писательской манеры. Так, роман Сервантеса «Дон Кихот» был задуман как П. на рыцарские романы, отсюда пародирование канонических образов этих романов — рыцарь, его оруженосец, конь, дама и пр.; пародиен и весь стиль «Дон Кихота», в частности высокопарное обращение к читателю, введение в начале романа сонетов, явно пародийных.

Пародийная форма сатиры в русской литературе разработана давно. В 18 в. известен пародийный «Дифирамб Пегасу» А. Сумарокова (П. на поэта В. Петрова и ломоносовскую школу). В начале 19 в. большим успехом пользовалась «Поучительная баллада сочинения Елистрата Фитюлькина „Двенадцать спящих буточников“» — П. на «Двенадцать спящих дев» В. Жуковского (автор этой П. — Проташинский, племянник Жуковского). И. Крылов в своей «шутотрагедии» «Триумф» пародировал ложно-классические трагедии, написанные александрийским стихом. Большое развитие получила русская П. у демократических поэтов 60-х годов прошлого века —

Д. Минаева, В. Курочкина, Н. Ломана и др. Из предреволюционных пародистов наиболее был известен А. Измайлов, тонко пародировавший русских декадентов.

Среди советских пародистов-поэтов известны: А. Архангельский, Н. Адуев, А. Арго, М. Пустынин, С. Васильев, С. Шевцов, А. Раскин и др. Особенно удачны пародии Архангельского, представляющие собой не только стилистические, но и критические сатиры на писателей.

Пародирование известно и в русской народной поэзии. Вот начало народной П. «Агафонушка» из сборника Кириши Данилова:

А и на Дону, Дону, в избе на дому,
 На крутых берегах, на печи на дровах,
 Высока ли высота потолочная,
 Глубока глубота подпольная,
 А и широко раздолье — перед печью шесток,
 Чистое поле — по подлавечью,
 А и синее море — в лохани вода.
 А у белого города, у жорнова,
 А была стрельба веретенная,
 А и пушки-мушкеты горшечные,
 Знамена поставлены цомельные,
 Востры сабли — кокошники,
 А и тяжкия палицы — шешуры,
 А и те шешумы были тюменских баб.
 А и билася-дралася свекры со снохой,
 Приступаючи ко городу ко жорному,
 О том пироге, о яшном мушнике,
 А и билися-дралися день до вечера,
 Убили оне курицу пропапшую.
 А и на ту-та на драку-великой бой
 Выбежал сильной-могуч богатырь,
 Молодой Агафонушка Никитин сын.
 А и шуба-та на нем была свиных хвостов,
 Болестью опущена, комухой подложена,
 Чирьи да вереды — то пуговки,
 Сливные коросты — то петельки...

П. следует отличать от П е р и ф р а з а. См. *Бурлеска и Парофраза*.

ПАРТИМА (прованс. *partimén*, букв. — часть, раздел, от *partir* — разделять, распределять) — жанр игровой поэзии трубадуров, изощрившихся в остроумии; игра состояла в том, что один из поэтов предлагал другому на выбор одно из двух противоречивых положений, обязуясь защитить любое противоположное мнение.

ПАРЦЕЛЛЯЦИЯ (итал. *parcella* — частица, от лат. *particula*) — стилистический прием расчленения в поэтическом произведении фразы на части или даже на отдельные слова; цель П. — придать речи интонационную экспрессию путем ее отрывистого произнесения. Парцеллируемые слова отделяются друг от друга точками или восклицательными знаками при соблюдении всех остальных синтаксических и грамматических правил.

Примеры П.:

А все Кузнецкий мост, и вечные французы,
 Откуда моды к нам, и авторы, и музы:

Губители карманов и сердец!
 Когда избавит нас творец
 От шляпок их! чепцов! и шпилек! и булавок!
 И книжных и бисквитных лавок!

(А. Грибоедов)

Но шла Россия. Шел литейщик, пахарь,
 Боец, подвижник. Тяжко, трудно шел.
 Неодолимо шел! К социализму!

(Г. Шенгели)

...Но горы близко.
 И снег на них. Мы время проведем
 У лечки. В Имеретии. Зимой.
 Как в Переделкине, как под Москвою.

(В. Инбер)

Боюсь гостиниц. Может, потому,
 Что чувствую, что в номере когда-то
 Остаться мне случится одному.
 Навек. В самом деле. Без возврата.

(Е. Винокуров)

Ни дымных кухонь. Ни бездомных улиц.
 Двенадцать бьет. Четыре бьет. И шесть.
 И снова. Гулливер. Стоит. Сутулясь.
 Плечом. На тучу. Тяжко! Опершись.

(П. Антокольский)

Показателен случай, когда парцеллировано исключительно сильное по смыслу место в стихотворении.

Но если ты, случится как-нибудь,
 По глупости, по молодости ранней,
 Решишь податься на постыдный путь,
 Забыв о чести, долге и призванье:
 Товарища в беде не поддерживать.
 Во чье-то горе обратить забаву.
 В труде схитрить. Солгать. Обидеть мать.
 С недобрым другом поравниться славой,—
 То прежде ты — завет тебе один:
 Ты только вспомни, мальчик, чей ты сын.

(А. Твардовский)

К П. относится и разбивка стиха на короткие строки. Это наблюдается у В. Маяковского, А. Белого, Н. Асеева, С. Кирсанова, В. Луговского, Р. Рождественского и др. (см. *Пауза*).

Встречается слоговая П., преимущественно в шуточных стихах:

А вы знаете, что у,
 А вы знаете, что па,
 А вы знаете, что пы,
 Что у папы моего
 Было сорок сыновей.

(Д. Хармс)

ПАСТОРАЛЬ (от лат. *pastoralis* — пастушеский) — жанр античной, так называемой пастушеской поэзии, изображавшей деревенскую мирную жизнь пастухов, земледельцев, рыбаков. В эпоху

Возрождения на Западе сочиняли П. в эпической, лирической и драматической форме; по существу, это были стилизации под античные П.

См. *Буколическая поэзия*.

ПАСТОРÉЛА, или п а с т у р é л а (прованс. *pastorelle* или *pastourelle*, букв.— пастушка),— лирический жанр поэзии трубадуров, стихотворение в форме диалога между рыцарем и пастушкой.

ПАУЗА (лат. *pausa*, от греч. *παύσις* — остановка, прекращение)— перерыв в звучании метрического стиха, обусловленный логикой содержания, требованиями метрического ритма и дыханием. В соответствии с этим все П. в звучащем метрическом стихе можно свести к двум основным видам: интонационно-логические и структурно-метрические. В античной теории метрики П. называлась «χροнос κενός» (пустое время).

1) **Интон а ц и о н н о л о г и ч е с к и е** П.— внеметрические, они соблюдаются в середине фразы, сообразно ее членению на логические части, и в конце стиха, при совпадении фразового и стихового членения; они не подчинены контрольному ряду метра. В классическом стихе такие членения иногда обозначаются графически:

... Пожитки бледной нищеты,
Грозой снесенные мосты,
Гроба с размытого кладбища
Плывут по улицам!

Народ

Зрит божий гнев и казни ждет.
Увы! все гибнет: кров и пища:
Где будет вьзять?

В тот грозный год

Покойный царь еще Россией
Со славой правил. На балкон
Печален, смутен вышел он
И молвил...

(А. Пушкин «Медный всадник»)

Более резко обозначаются интонационно-логические П. в стихах поэтов 20 в.— А. Белого, В. Маяковского, Н. Асеева, С. Кирсанова и др.; поэты разбивают стих на отдельные строки, тем самым указывая читателю на свою декламационную трактовку стиха, например в трехдольнике:

{ Кресла,
Чехлы,
Пьянино...
Все незнакомо мне!..

{ Та же
Висит
Картина —
На глухой, теновой стене...

{ Ожила: —
И с прежним
Приветом,
Закурчавясь у ног,—

{ Пеной,
Кипеньем
Светом
Хлынул бурный поток.
(А. Белый)

Время — начинаю
про Ленина рассказ.

Но не потому, что горя
нету более,

время потому,
что резкая тоска

стала ясною,
осознанною болью.
(В. Маяковский)

2) Структурно-ритмические П. до недавнего времени не учитывались теорией стиха, вопреки поэтической практике. Между тем такие П. являются органически-структурными элементами ритма наравне со слоговыми звуками и входят в состав ритмических модификаций, обогащая гармоническое содержание стиха.

Рассмотрим прежде всего концевые структурные П., как наиболее простые для правильного понимания технологии ритмического процесса. Длина всякой структурной концевой П. определяется количеством долей после стиховой фразы, выравнивающей все пространство стиха до полного объема контрольного ряда тактометрического периода; такая концевая П. сопровождается обычно выдохом воздуха для продолжения речи.

Вот, например, однодольная концевая П. в стихе (четырёхстопный хорей или, ритмологически, четырёхкратный четырёхдольник третий):

{ Нелю|димо наше |море,
День и |ночь шумит о|но; Λ
В роко|вом его про|сторе
Много |бед по|гребе|но. Λ
(Н. Языков)

Однодольная П. в первых двух стихах и двудольная П. в двух последних (четырёхстопный дактиль, или четырёхкратный трёхдольник первый):

Поздняя	осень. Гра	чи уле	тели, Λ
Лес обна	жился, по	ля опу	стели, Λ
Только не	сжата по	лоска од	на, ΛΛ
Грустную	думу на	водит о	на. ΛΛ
(Н. Некрасов)

Трёхдольная П. (четырёхкратный четырёхдольник первый):

{ |Ночь идет на |мягких лапах,|
Дышит, как мед	ведь, ΛΛΛ
Мальчик создан,	чтобы плакать,
Мама,— чтобы	петь. ΛΛΛ
(В. Инбер)

Однодольная и четырехдольная П. (четырёхстопный амфибрахий, или четырехкратный трехдольник второй):

В боль|шом полу|кружи| горных по|род, Λ
 Где, |темные| ноги ра|зув, ΛΛ|ΛΛ
 В ла|зурную| чашу си|яющих| вод Λ
 Спу|скается| сонный Гур|зуф... ΛΛ|ΛΛ
 (Н. Заболоцкий)

Структурные конечные паузы соблюдаются и в случае резких фразовых переносов из стиха в стих, например:

В ней| вкус был обра|зованный; о|на ΛΛ
 Чи|тала сочи|щенья Эми|на. ΛΛ
 (А. Пушкин)
 И| ты сидишь у| этого ка|мина. Λ
 А |под ногами| не подушка,| по ΛΛ
 Как|будто бы раз|ряженная |мина, Λ
 Без|вредная дав|ным уже дав|но. ΛΛ
 (Л. Мартынов)

Без конечных П. невозможно произнесение метрического стиха, так как наше дыхание участвует в ритмическом процессе. Встречающаяся иногда полносложная форма стиха, в котором и конечные краты заполнены слогами, предполагает в неметрическую конечную паузу неопределенной длительности после текста стиха. Указание Б. Томашевского на иррациональный характер конечной П. применимо лишь в случае, когда контрольный ряд до конца заполнен слогами стопы (краты):

Тучки не	бесные,	вечные	странники!
Степь ла	зурною,	щелью жем	чужною
Мчитесь вы,	будто как	я же, из	гнанники,
С милого	севера	в сторону	южную,
 (М. Лермонтов)

Или:

Не гу|лял с кисте|нем я в дре|мучем ле|су,
 Не ле|жал я во| рву в непро|глядную| ночь,—
 Я свой| век загу|бил за де|вицу-кра|су,
 За де|вицу-кра|су, за дво|рянскую| дочь.
 (Н. Некрасов)

Внутристишные ритмические П.— распространенное явление в русском народном стихе; наряду с другими элементами ритмостроения они играют большую смысловую и эстетическую роль в стиховой речи (см. *Былины, Народный стих, Частишка, Исторические песни*). В авторском стихе эти П. не являются, как иногда считают, изобретением русских модернистов, а существуют в поэзии со времен силлабистов и В. Тредиаковского, который свои гекзаметры строил, как паузные трехдольники. Вот, например, двустрочие Тредиаковского, где с большой смелостью паузирована вторая строка:

|Пе-ервый| Феб, гово|рят, любо|действие с Ве|нерою| Марса Λ|
 |Мог усмо|треть, Λ сей| бог Λ зрит| все, что слу|чается, |первый. Λ|

Нередки внутристришные ритмические П. у Г. Державина, В. Жуковского, К. Рыльева, М. Лермонтова, Н. Некрасова, А. Фета, А. Григорьева и других авторов классического полносложного стиха:

{Что ты заводишь | песню во|енну, |
 {Флейте по|добну, | мялый сни|гирь? |
 {С кем мы пой|дем | вой|ной на Ги|енну? |
 {Кто теперь| вождь наш, | кто бога|тырь? |
 (Г. Державин)

{Хор так пе|вуч, мело|дичен и| ровен, |
 {Что твой Рос|сии | что твой Вет|ховен. |
 {... Много тра|вили, | много ска|кали, |
 {Гончих из| острова | в остров бро|сали. |
 (Н. Некрасов)

Своеобразный ритмический колорит придают стиху П., последовательно падающие на слабые доли стопы, например в четырехдольнике:

{ Как-то| муза мне ска|зала,
 { Потре|пав меня ру|кой: |
 { «Влас, мой | друг, мы пишем| мало,
 { | | Пой, | пой, | | пой» |
 (Вас. Богданов, поэт 60-х годов)

{ Чело|век поет и! стонет.
 { Просит: | Пуще нагне|тай. |
 { Стонет, | стонет, а не | донят:
 { — Дай! | Дай! | Дай! | Дай! |
 (А. Твардовский)

Особый характер носит П. на цезуре, где она может быть двух видов: а) как словораздел, не учитываемый метром стиха, и б) как структурный ритмический элемент, учитываемый во времени. Оба эти вида цезуры П. имеются в следующем примере:

| Юношу, | горько ры|дая, | | рев|нивая | дева бра|нила; |
 | К ней на пле|чо прекло|нен | | юноша | вдруг задр|мал. |
 (А. Пушкин)

Среди русских стиховедов теорию П. в стихе разрабатывали А. Кубарев, Ф. Корш, А. Белый, С. Бобров, Г. Шенгели, М. Малишевский, С. Бонди и автор этих строк.

Ср. Долгий слог, Контрольный ряд, Модификации ритмические, Паузник, Тактовик.

ПАУЗНИК трехдольный, или паузный трехдольник, — термин С. Боброва, присвоенный стиху трехдольного размера, отдельные стопы которого представляют собой неполносложные, паузные модификации, т. е. не только $\cup\cup\cup$, а $\cup\cup\Delta$, $\cup\Delta\Delta$, $\cup\Delta\Delta$; $\Delta\cup\cup$, $\Delta\cup\Delta$, $\Delta\Delta\cup$ и пр., или модификации с протяжением слогов (долгие слоги) $\cup\cup\cup$, $\Delta\cup\cup$, $\cup\cup\cup$. Введение этого термина (не совсем точного) в русскую поэтику было вызвано появлением в русской поэзии начала 20 в. большого количества стихов паузной формы, отличавшихся от классического полносложного трехдольника настолько, что многие читатели и даже литературоведы (например, С. А. Венгеров) не умели ритмически их рецитировать, считая подобные стихи неправильными. Между тем П. был стихом давней

русской традиции (см. *Пауза*), и практика символистов, акмеистов и других литературных школ явилась лишь развитием и закреплением этой формы стиха. В настоящее время П. ни у кого не вызывают сомнения в правильности их метрического строения. Они бытуют в советской поэзии наравне с полносложным стихом. Уzakонителем П. в русской поэзии считается А. Блок. Дальнейшее развитие П. нашло себе место в поэзии В. Брюсова, А. Ахматовой, В. Маяковского, Б. Пастернака, С. Есенина, А. Асеева, С. Кирсанова, А. Суркова, А. Прокофьева, А. Вознесенского, Е. Евтушенко и многих других поэтов. Примеры П.:

Λ | Пристань без|мольна. Зем|ля Λ близ|ка. Λ
 Зем|ля Λ не| видно. Λ | Ночь гл|убо|ка. Λ
 Сто|ю Λ на| се-ерых| мокрых до|сках. Λ
 Λ |Бури хо|чет в се|дых Λ куд|рях. Λ
 (А. Блок)

Пус|кай мы рос|ли но|кс|выс,
 А| сестры рос|ля, Λ как| май. Λ
 Но| все же гла|за Λ жи|вые
 Пе|ча-ально| не поды|май. Λ

(С. Есенин)

Λ |Землю,
 где |воздух,
 как |сла-адкий| море, Λ

Λ |бросишь
 и |мчишь, коле|ся ΛΛ|ΛΛ
 но |землю,
 с ко|торою|

· вме-есте| мерз, Λ

вс|век
 разлю|бить Λ нель|зя. ΛΛ| ΛΛ

(В. Маяковский)

Ниже приводятся образцы параллельных равновеликих трехдольников — полносложных и паузных; сравнение их структур дает наглядное представление о разнице ритмов этих двух формаций. Из примеров станет понятным также преимущество употребления термина «трехдольник» вместо «трехсложник», поскольку трехдольность указывает на единство однородных форм — и полносложных и паузных — даже при их слоговом неравенстве.

Трехкратный трехдольник первый с устойчивыми конечными паузами.

а) Полносложная форма:

Четкие	линии	гор; ΛΛ
Бледно не	верное	море. Λ
Гаснет тор	жественный	воор. ΛΛ
Тонет в бес	сильном про	сторе. Λ

(В. Брюсов)

б) Паузная форма:

Мы ΛΛ	спим ΛΛ	ночь. ΛΛ
Днем совер	шаем по	ступки. Λ
Любим сво	ю Λ то	почь ΛΛ
воду в сво	ей ΛΛ	ступке. Λ

(В. Маяковский)

Трехкратный трехдольник второй с одинаковыми конечными паузами.

а) Полносложная форма:

По| синим вол|нам оке|ана,
 Лишь| звезды блес|нут в небе|сах, ^
 Ко|рабль оди|нокий не|сется,
 Не|сется на| всех пару|сах. ^
 (М. Лермонтов)

б) Паузная форма:

Как| ца-арство| белого| снега,
 Мо|я ^ ду|ша холод|на. ^
 Ка|кая ^ |стройна| не|га
 ^ |В мире хо|лодного| сна. ^
 (В. Брюсов)

Трехкратный трехдольник третий.

а) Полносложная форма:

Я те|бе ниче|го не ска|жу,
 И те|бя не встре|вожу ни|чуть,
 И о | том, что я | молча твер|жу,
 Не ре|шусь ни за | что наме|кнуть.
 (А. Фет)

б) Паузная форма:

Я по|кинул роди|мый ^ | дом,
 Голу|бую о|ставил ^ | Русь.
 В три звез|ды берез|няк над пру|дом
 Тепл|г |матери| старой ^ | грусть.
 (С. Есенин)

Четырехкратный трехдольник второй с устойчивыми концевыми паузами.

а) Полносложная форма:

Как| ныне сби|рается | веший О|лег ^
 От|мстить нера|зумным хо|зарам: ^| ^ ^
 Их| села и| нивы, за| буйный па|бег, ^
 Об|рѣк он ме|чам и по|жарам. ^| ^ ^
 (А. Пушкин)

б) Паузная форма:

Билет — ^ ^|щелк. Ще|на — ^ ^| чмок. ^
 Сви|сток, — и рва|нулись ту|да мы, ^| ^ ^
 Куда, ^ как| се-ельди| в сети чу|лок, ^
 Плы|вут круго|светные | дамы. ^| ^ ^
 (В. Маяковский)

а) Полносложная форма:

Гля|жу, как бе|зумный, на | черную | шаль, ^
 И | хладную | душу тер|зает не|чьаль. ^
 (А. Пушкин)

б) Паузная форма:

О|на ^ ве|селой не|вестой бы|ла. ^
 Но | смерть ^ при|шла, ^ о|на умер|ла.
 (А. Блок)

Очень эффектен ритм трехдольников с локальной внутрислвшной паузой, повторяющейся в определенном месте стиха. Например, в трехкратном трехдольнике втором.

Однодольная пауза в первой половине тактометрического периода:

На | ту ^ зна|комую | гору
 Сто | раз ^ я| в день прихо|жу, ^
 Сто|ю, ^ скло|няся на по|сох,
 И | в дол ^ с вер|шины гля|жу. ^
 (В. Жуковский)

Двудольная пауза во второй половине периода (помимо концовой):

Се|годня дур|ной ^ ^ | день, ^
 Куз|нечиков | хор ^ ^ | спит. ^
 И|сумрачных | скал ^ ^ | сень ^
 Мрач|ней гробо|вых ^ ^ | плит. ^
 (О. Мандельштам)

Последний пример особенно выразителен, если иметь в виду, что ритм его паузных строк подчинен контрольному ряду следующих полносложных строк:

На | темном по|роге тай|ком ^
 Свя|тые шеп|чу име|на. ^
 Я | знаю: мы | в храме вдво|ем, ^
 Ты | думаешь: | здесь ты од|на. ^
 (А. Блок)

Наконец, очень редкий образец четырехкратного трехдольника третьего, где в первых двух стихах — сплошное полносложие, а далее следуют стихи с точно локализованной однодольной паузой в конце периода:

Почер|нел, искри|вился бре|венчатый | мост,
 И сто|ят ло|пухи в чело|веческий | рост,
 И кра|пивы дре|мучей по|ют ^ ле|са,
 Что по | ним не прой|дет, не блес|нет ^ ко|са.
 Вече|рами над | озером | слышен ^ | вздох,
 И по | стенам рас|ползся ко|рявый ^ | мох.
 (А. Ахматова)

Строго говоря, в последнем двустипии имеется не пауза, а структурный долгий слог:

Вече|рами над | озером | слы-ышен | вздох,
 И по | стенам рас|ползся ко|ря-авый| мох.

Экспериментальные наблюдения и практика чтения поэтами своих паузных трехдольников позволяют сделать следующий вывод: если в трехдольной элементной группе находится двусложие с ударением на первом слоге, то наиболее естественный будет модификация $\bar{\cup}\bar{\cup}$, т. е. растяжение ударного слога; если же это двусложие принадлежит двум соседним словам, из которых первое заканчивается ударным слогом, то естественная паузная модификация $\bar{\cup}\wedge\bar{\cup}$.

Интенсивное развитие П. в русской советской поэзии обещает в будущем раскрыть еще большие ритмические богатства поэтической выразительности стиха.

См. также *Растяжение слогов*.

ПЕНТАМЕТР (греч. *πεντάμετρος* — пятистопный, от *πέντε* — пять и *μέτρον* — мера) — в античной метрике пятистопный дактиль. Стихи, написанные одними П., в античной поэзии не встречаются; обычно строка гекзаметра и строка П. объединяются в двустопные, образуя собой т. н. *элегический дистих*. Замена дактилей спондеями в П. возможна лишь в первых двух стопах, до цезуры. Метрическая модель античного четырехдольного П. такая:

○○○○○○○○○○ || ○○○○○○○○○.

Русский трехдольный П. строится по схеме:

| ○○○ | ○○○ | ○ ΛΛ || ○○○ | ○○○ | ○ ΛΛ |.

Вот пример русского элегического дистиха, в котором второй стих имитирует античный П.

|Слышу у[молкнувший | звук Λ божественной | эллинской | речи; Λ|
|Старца великого | тень ΛΛ | чую смущенной ду[шой. ΛΛ |
(А. Пушкин)

ПЕНТОН (от греч. *πέντε* — пять) — термин, введенный В. Пястом для обозначения русского пятидольного размера (см. *Пятидольник*).

ПЕРВОНАЧАЛЬНОЕ ЗНАЧЕНИЕ, — употребление привычных слов или выражений в их изначальном смысле, т. е. в том, какой присущим. В этом случае нам возвращается забытое значение данного слова на фоне общепринятой лексики, как *остраннение*. Примеры П. з.:

Уж перстня верного утрата впечатленье,
Расплавленный сургуч кипит.

(А. Пушкин)

А там, в торжественном покое,
Разоблаченная с утра,
Сияет Белая Гора,
Как откровенье неземное.

(Ф. Тютчев)

И странно грустно было мне,
Как от п р и с у щ е й милой тени (присутствующей).

(Он же)

Все привольней, все приветней,
У м а л я ю щ и й с я день.

(Он же)

О, верь, что никогда в объятях раскаленных
Не мог таких ночей, вполне разоблаченных,
Лелеять сладострастный юг!

(А. Фет)

ПЕРЕАКЦЕНТУАЦИЯ (от рус. предлога «пере» и лат. *ассептия* — ударение) — термин, предложенный В. Жирмунским для обозначения тех случаев ритмообразования, когда ударный слог в слове падает на метрически слабую долю стопы, что наблюдается чаще всего в стихах народной поэзии и в силлабике. См. *Инверсия ритмическая*.

ПЕРЕДНЯЯ РИФМА — см. *Начальная рифма*.

ПЕРЕКРЕСТНАЯ РИФМА — наиболее употребительный вид рифмовки в четверостишии, где слова рифмуются через строку, по типу *abab*:

Близился сизый закат.
Воздух был нежен и хмелен,
И отуманенный сад
Как-то особенно зелен.

(И. Апеннеский)

Ой, полна, полна коробушка,
Есть и ситцы и парча.
Пожалей, моя зазнобушка,
Молодецкого плеча!

(Н. Некрасов)

В русской виршевой и народной поэзии принята *смежная рифма*. **ПЕРЕНОС** (франц. enjambement, от enjamber — перешагнуть, перескочить) — несовпадение интонационно-фразового членения в стихе с метрическим членением, причем фраза (или часть ее, составляющая цельное синтаксическое сочетание), начатая в одном стихе, переносится в следующий стих; в живом чтении обязательно должна быть сохранена структурная концепта пауза в стихе. Существуют три типа П.: строчной, строфический и слоговой.

В строчном П. различаются четыре наиболее распространенные формы переноса фразы.

а) Фраза, заполняющая почти целиком первую стихотворную строку, заканчивается в начале следующей:

Стряпуха, возвратясь из бани жаркой,
Слегла. Напрасно чаем и вином...

(А. Пушкин)

... Рассказать, что отовсюду
На меня весельем веет,
Что не знаю сам, что буду
Петь,— но только песня зреет.

(А. Фет)

б) Краткая фраза, начинающаяся в конце первой строки, заканчивается вначале следующей строки:

И мы вошли в последний вал. Он был
Пуст. Только у стены одной стоял
Высокий идол...

(В. Брюсов)

в) Фраза начинается в самом конце первой строки и целиком переносится в следующую строку:

Его зовут Алеко; он
Готов идти за мной повсюду.

(А. Пушкин)

г) Первая строка заканчивается союзом или предлогом, а подчиненное ему слово переходит в следующую строку:

... Говорю с тобою — но
Слова мои как тень проходят мимо.

(М. Лермонтов)

Возле дома, около
 Старого крыльца
 Сколько грома цокало,
 Звякало свинца!

(В. Саянов)

Резкие П. тогда действуют на читательское воображение, когда они мотивированы внутренним волнением поэта, например в следующем отрывке, в котором представлены три последние, самые трудные формы строчного П.:

Раз!
 Трубку наводят.
 Надежду
 брось.
 Два!
 Как раз
 остановилась,
 не дрогнув,
 между
 моих
 мольбой обволоннутых глаз.

(В. Маяковский)

Если ступенчатые строки в трехдольнике Маяковского выпрямить в нормальные стиховые строки и обозначить в них структурные паузы, то мы получим:

| Раз! ^^ | Трубку на|водят. На|дежду ^ |
 | брось. ^^ | Два! ^ Как | раз ^^ | ^^ ^^ |
 | остано|вилась, не | дрогнув, ^ | между
 мо|их ^ моль|бой обво|лоннутых | глаз. ^^ |

Те же явления переноса могут происходить в смежных строках двух соседних строф, это — с т р о ф и ч е с к и й П. Классический пример такого переноса, необычайно эффектного по своему эмоциональному значению и оправданного всем ходом повествования, имеется в «Евгении Онегине» А. Пушкина (волнение Татьяны перед свиданием с Онегиным, гл. III), где к тому же обнаруживается характерная для пушкинского мастерства деталь: слово, подпадающее под П. («упала»), рифмуется с концами строк («обежала», «переломала»):

XXXVIII

...
 ... Мигом обежала
 Куртины, мостики, лужок,
 Аллею к озеру, песок,
 Кусты, сирень переломала,
 По цветникам летя к ручью
 И задыхаясь, на скамью

XXXIX

Упала...
 «Здесь он! здесь Евгений!
 О боже! что подумал он!»...

Тот же прием строфического П. применил Пушкин в 8-й главе романа на стыке 39-й и 40-й строф (волнение Онегина в ожидании встречи с Татьяной).

С л о г о в о й П. в метрическом стихе — редкий прием; он встречается в случае, когда стоящее в конце строки слово по своему слоговому объему превышает долевой объем стиха, вследствие чего конец этого слова ритмически относится к следующему стиху:

И когда, зарей *подбитый*
Из-за гор,
Задохнется под *копыта-*
ми костер,
Будут хлопоты и *лязги*,
А пока
Шарит нож под *опояска-*
ми рука.

(Н. Браун)

Фактически форма этих стихов — русский народный стих, известный под именем «Камаринской», т. е. трехкратный четырехдольник третьей с внутристришными и концевыми рифмами:

А ко|гда, зарей под|битый из-за | гор, Λ
Задох|нется под ко|пытами кос|тер, Λ
Будут | хлопоты и | лязги, а по|ка Λ
Шарит | нож под опо|ясками ру|ка. Λ

Или другой случай:

Узнаю вас, близкий рампе,
Друг крылатый эпиграмм, *пе-*
она третьего размер.
Вы играли уж при *мер-*
цаньи утра бледной лампе
Танцы нежные химер.

(И. Анненский)

Еще сильнее слоговой перенос из стиха в стих в следующем примере:

Он смотрит и не смотрит на отца.
И все в нем недолюбленное, *недо-*
любившее. В мозгу — как звон носы,
Как вмаха носы: «Я еду, еду, еду».
Он смотрит и не смотрит на часы.

(П. Антокольский)

Или:

За девками доглядывать, *не ски-*
ли в жбанае квас, оладьи не остыли ль,
Да перстни пересчитывать, анис
Ссыпая в узкогорлые бутылки...

(М. Цветаева)

В поэзии М. Цветаевой, как ни у кого из русских поэтов, резкие П. играют исключительно важную интонационно-ритмическую роль, иногда охватывая собой ряд строф, например в стихотворении «Тоска по родине»:

Тоска по родине! Давно
Разоблаченная морока!
Мне совершенно всё равно —
Где совершенно одинокой

Быть, по каким камням домой
 Брести с кошелюкою базарной
 В дом, и не знающий, что — мой,
 Как госпиталь или казарма.

Мне всё равно, каких среди
 Лиц — оцетиниваться пленным
 Львом, из какой людской среды
 Быть вытесненной — непременно —

В себя, в одиноличье чувств.
 Камчатским медведем без льдины.
 Где не ужиться (и не тицусь!),
 Где унижаться — мне едино...

Характерно, что в русской народной поэзии П. не наблюдается; там интонационно-фразовый ряд всегда совпадает со стиховым рядом.

ПЕРИОД (от греч. *περίοδος*, букв.— обход) — лингвистический термин, означающий длинное сложное предложение, в первой части которого интонация идет на повышение, а во второй — на понижение. Стихотворение, написанное в форме П., свидетельствует о широте поэтического дыхания автора и о большом зрелом мастерстве, при наличии которого только и можно совладать со сложной аппаратурой стиха, включающей в себя несколько строф. Примерами П. в русской поэзии могут служить стихотворение А. Пушкина «Когда порой воспоминаешь», начинающееся П. в 26 строк, стихотворение М. Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива» (16 строк), стихотворения А. Фета «О, долго буду я, в молчаньи ночи тайной» (12 строк) и «Когда мечтательно я предан тишине» (20 строк). Мастерски владел этой формой В. Маяковский, например П. в поэме «Про это», начинающийся стихом «Но дыханием моим, сердцебиением, голосом».

ПЕРИОД ТАКТОМЕТРИЧЕСКИЙ — см. *Тактометрический период*.

ПЕРИФРАЗ, *п е р и ф р а з а* (от греч. *περίφρασις* — пере-сказ), — 1) стилистический прием, заключающийся в замене какого-либо слова или словосочетания описательным оборотом речи, в котором указаны признаки неназванного прямо предмета. П. строится на принципе развернутой метонимии, например:

Ты знаешь край, где все обильем дышит,
 Где реки льются чище серебра,
 Где вестерок степной ковыль колышет,
 В вишневых рощах тонут хутора...

(А. К. Толстой)

2) Использование писателем формы известного литературного произведения, в которой, однако, дается резко противоположное содержание, чаще всего сатирическое, с параллельным соблюдением синтаксического строя и количества строф оригинала, а иногда и с сохранением отдельных лексических построений. В этом случае П. является подражательной формой. Примером П. как знакомой формы стиха, но с иным содержанием, может служить «Колыбельная песня (подражание Лермонтову)» Н. Некрасова, острая сатира

не на Лермонтова, а на чиновника-карьериста. Сличение нескольких строф «Казачьей колыбельной песни» Лермонтова с некрасовским П. на нее дает возможность ясно представить отличие перифраза от пародии:

Лермонтов.
 Спи, младенец мой прекрасный,
 Баюшки-баю.
 Тихо смотрит месяц ясный
 В колыбель твою.
 Стану сказывать я сказки,
 Песенку спою;
 Ты ж дремли, закрывши глазки,
 Баюшки-баю.
 ...Богатырь ты будешь с виду
 И казак душой,
 Провожать тебя я выйду —
 Ты махнешь рукой...
 Сколько горьких слез украдкой
 Я в ту ночь пролью!..
 Спи, мой ангел, тихо, сладко,
 Баюшки-баю...

Некрасов.
 Спи, пострел, пока безвредный!
 Баюшки-баю,
 Тускло смотрит месяц медный
 В колыбель твою.
 Стану сказывать не сказки —
 Правду пропою;
 Ты ж дремли, закрывши глазки,
 Баюшки-баю.
 ...Будешь ты чиновник с виду —
 И подлец душой,
 Провожать тебя я выду —
 И махну рукой!
 В день привыкнешь ты картинно
 Спину гнуть свою..
 Спи, пострел, пока невинный!
 Баюшки-баю...

Образцом же пародийного П. служит политическая сатира Д. Минаева на А. Фета, в которой последний разоблачается (на основании крепостнических высказываний Фета в печати) как расчетливый хозяин-помещик. Минаев использовал оригинальную форму знаменитого стихотворения (система назывных предложений, без глаголов), повернув ее разоблачающим содержанием против самого поэта:

Фет.
 Шопот, робкое дыханье,
 Трепи соловья,
 Серебро и колыханье
 Сонного ручья,
 Свет ночной, ночные тени,—
 Тени без конца,
 Ряд волшебных изменений
 Милого лица,
 В дымных тучках пурпур розы,
 Отблеск январа.
 И лобзания, и слезы,
 И жаря, жаря!..

Минаев.
 Холод. Грязные селенья.
 Лужи и туман.
 Крепостное разрушенье,
 Говор поселян.
 От дворовых нет поклона,
 Шапки набекрень,
 И работника Семена
 Плутводство и лень.
 На полях — чужие гуси,
 Дерзость гусенят, —
 Посрамленье, гибель Руси,
 И разврат, разврат.

Интересно сравнить с оригиналом следующий шуточный П.:

Горные вершины
 Спят во тьме ночной;
 Тихие долины
 Полны свежей мглой;
 Не пылит дорога,
 Не дрожат листья...
 Подожди немного,
 Отдохнешь и ты.

(М. Лермонтов)

Пьяные уланы
 Спят перед столом;
 Мягкие диваны
 Залиты вином.
 Ляшь не спит влюбленный,
 Погружен в мечты.
 Подожди немного:
 Захрапшишь и ты!

(А. Апухтин)

К форме П. обращался иногда В. Маяковский. Вот его эпиграмматический П. на критика А. Эфроса, форма стиха заимствована из Блока (конец «Двенадцати»):

Блок.
...В белом венчике из роз —
Впереди Иисус Христос.

Маяковский.
В белом венчике из роз
Впереди Абрам Эфрос.

Другой пример П. у Маяковского — в конце его стихотворения «Сергею Есенину», где перифразировано друштинье из предсмертного есенинского стихотворения:

Есенин.
В этой жизни умирать не ново,
Но и жить, конечно, не новей.

Маяковский.
В этой жизни
помереть не трудно,
сделать жизнь
значительно трудней.

Ср. *Бурлеска, Парафраз, Пародия.*

ПЕРСониФИКАЦИЯ (от лат. *persona* — лицо и *facies* — де-лаю) — см. *Олицетворение.*

ПЕСНЬ (песня) — 1) название эпического или лиро-эпического произведения на историческую или героическую тему, например в западной литературе — «Песнь о Нибелунгах», «Песнь о Роланде», «Песнь о Гайавате»; в русской литературе «Песня (в значении «песнь») про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» М. Лермонтова, «Песнь о вешнем Олеге» А. Пушкина, «Песня о Буревестнике» и «Песня о Соколе» М. Горького, «Песнь о великом походе» С. Есенина, «Песня о гibelи казаньского войска» П. Васильева. В русском фольклоре известны «Песнь об Авдотье-Рязаночке», «Песнь о смерти Михаила Васильевича Скопина-Шуйского», «Песнь о царевне Ксении Годуновой» и др.

2) Название части (главы) поэмы, посвященной историко-героическим или легендарно-мифологическим событиям. Так, П. названы главы поэм Гомера, Данте, Ариосто. Русские поэты 18 и начала 19 вв. также называли главы своих поэм П., например поэмы А. Пушкина — «Руслан и Людмила» в шести песнях с эпилогом и «Полтава» в трех песнях.

ПЕСНЯ — небольшое лирическое стихотворение, предназначенное для пения; отсюда — его обязательная строфичность, простота текста, отсутствие сложных приемов, точная рифма; часто такая П. имеет рефрен или припев. Стихотворения многих русских поэтов 19 в., положенные на музыку композиторами, стали популярными П.

В дооктябрьскую эпоху особое место занимали революционно-агитационные и революционно-патриотические П., роль которых в воспитании народных масс России исключительно велика. Таковы П. — «Замучен тяжелой неволей» Г. Мачтега, которую любил В. И. Ленин, «Рабочая Марсельеза» («Отречемся от старого мира»), «Вы жертвою пали в борьбе роковой», «Варшавячка» («Вихри враждебные веют над нами») Г. Кржижановского, «Смело, товарищи, в ногу» Л. Радина, «Мы кузнецы» Ф. Шкулева, «Интернационал» Э. Погье в русском переводе А. Роца, песни Д. Бедного и т. д.

В советское время многие поэты в содружестве с композиторами создали замечательные П., ставшие народными, популярными и за рубежом. Среди поэтов — мастеров советской песни завоевали признание В. Лебедев-Кумач, А. Сурков, М. Исаковский, С. Алымов,

Л. Ошанин, М. Светлов, Е. Долматовский, М. Матусовский, Н. Матвеева и др. Известна патриотическая роль советских П. в годы Великой Отечественной войны.

Русские народные песни — неисчерпаемый источник вдохновения поэтов и композиторов. Старые лирико-бытовые песни русского народа имеют много общего с такими же П. Украины и Белоруссии; они подразделяются на колядки, веснянки, масляничные, подблюдные, свадебные, любовные, колыбельные, застольные, игровые, плясовые, хороводные; зажиночные, дожиночные, рабочие, солдатские, рекрутские, бурлацкие, тюремные, разбойничьи и т. д. Особое место в русском фольклоре занимают П., посвященные революционно-народному движению в прошлом (песни о Пугачеве, о Степане Разине и др.). В советское время расцвета достигла народная *частушка*.

ПЕТРУШКА — название кукольного народного театра, существовавшего в России с 17 в. до начала 20 в. Пьесы, сочинявшиеся для этого театра неизвестными авторами, носили характер импровизации и злободневности; в них фигурировали устойчивые персонажи: Петрушка — веселый, озорной тип подлинно народной сатиры, цыгане, немец, татарин, польшейский и пудель.

ПИИТ, или п и й т а (греч. ποιητής, от ποιέω — делаю), — устаревшая славяно-византийская форма слова «поэт»; теперь употребляется в ироническом смысле. В первой трети прошлого века слово П. употреблялось в торжественном одическом смысле:

И славен буду я, доколь в подлунном мире

Жив будет хоть один п и и т.

(А. Пушкин)

ПИРРЬИХИЙ (греч. πρρῆχιος) — в античной метрике вспомогательная группа из двух кратких слогов, являлась частью какой-либо стопы, а в некоторых случаях; в позднейшую эпоху античного стихосложения, заменяла собой безударный долгий слог (υυ = υυυ). В русскую поэтику термин П. введен В. Третьяковым для обозначения двух смежных безударных слогов в ямбическом или хорейском стихе, например в ямбе:

Богáт | и слáвен Ко|чубéй.

Егб | дугá | нео|боврѣ|мы.

(А. Пушкин)

И кáж|дый бт|блеск рá|дова́л | сердцá

И про|изво́д|ствени|ка, и | бойцá.

(В. Игбер)

Или в хорее:

На во|здúшном | оне|áne

Без ру|ля́ и | без вет|рѣл.

(М. Лермонтов)

Тб́лщи | вбд уг|рѣмо | сохра|нили

Па́мять | об ис|чезнув|шей зем|лѣ

В де́ся|тѣты|сяче|лѣтнем | йле,

В де́ся|тѣты|сяче|лѣтней | мглѣ.

(С. Наровчатов)

Ср. *Пэон*.

ПИСЬМО — эпистолярный жанр литературы, стихотворное или прозаическое обращение писателя к определенному лицу с постановкой какого-либо важного вопроса. В этом отношении форма П.

как жанр близка к посланию. В античной литературе известны «Письма» Горация, впервые переведенные на русский язык в 18 в. А. Кантемиром, который применил в данном случае syllабический тринадцатисложник, без рифмы. В древнерусской литературе такими посланиями были политические письма Андрея Курбского царю Ивану Грозному и ответные письма Ивана Грозного Курбскому; известны П. на религиозные темы протопопа Аввакума к четырем «поморским отцам» и его же П. к Ф. Морозовой, Е. Урусовой и М. Даниловой. Из стихотворных П. 18 в. следует отметить замечательное эпистолярное произведение М. Ломоносова — «Письмо о пользе стекла» Шувалову. У А. Кантемира имеются прозаическое «Письмо Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских» — стиховедческий трактат, и стихотворные П. — «Письмо к князю Никите Юрьевичу Трубецкому» и «Письмо к стихам своим»; первое написано одиннадцатисложником, второе — тринадцатисложником. В 19 в. жанр стихотворных П. назывался *посланиями*.

В советское время эпистолярная форма литературно-полемического стихотворного жанра возрождена В. Маяковским («Письмо Алексею Максимовичу Горькому», «Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви», «Письмо к любимой Молчанова, брошенной им»).

ПИФ-ЯМБИЧЕСКИЙ ДИСТИХ [греч. πύφιος — пифийский (эпитет Аполлона), ιαμβικός — ямбический, δίστιχος — двустигшие] — в античной метрике двустигшие двух видов: 1) дистих, первый стих которого состоит из дактилического гекзаметра, а второй — из ямбического диметра; 2) дистих, в котором первый стих состоит из гекзаметра, а второй является ямбическим триметром.

ПЛАЧ, п р и ч и т а н и я (причеть, голошение, вопль, крик), — жанр русской обрядовой и бытовой народной поэзии; лирико-драматическая импровизация в стихах, в которой оплакивается смерть или несчастье близкого человека. Как своеобразный литературный жанр, П. встречаются в древнерусской литературе, например плач Ярославны в «Слове о полку Игореве». Известен плач московской княгини Евдокии над телом Дмитрия Донского. Житие зырянского просветителя Стефана Пермского, написанное Епифанием Премудрым (автором жития Сергия Радонежского), заканчивается риторическим эпизодом в форме П.: «Плач пермских людей», «Плач пермской церкви» и «Плач и похвала инока списующа», т. е. автора жития. Известен анонимный «Плач о пленении и кощечном разорении Московского государства» (1611—1612). В 17 в. поэт Сильвестр Медведев написал «Плач и утешение» по поводу смерти царя Федора Алексеевича.

Разновидностью П. являются женские народные причитания. В них оплакиваются не только смерть близких людей, но и разнообразные невеселые случаи и события крестьянской жизни старой России — проводы в солдаты, неурожай, болезни, замужество против воли, тяжелая жизнь осиротевшей семьи и т. д. Именно на эту, социальную сторону народных плачей и причитаний обратил внимание в 1919 г. В. И. Ленин, ознакомившись с книгой Е. Барсова «Причитания Северного края». В этой связи большой интерес представляет исследование В. Базанова «О социально-эстетической природе причитаний» (журнал «Русская литература», 1964, № 4). Авторами и исполнительницами П. были т. н. вопленицы, среди них знаменитая Ирина Федосова, а в советское время — Настасья

Богданова, Анна Пашкова и Маремьяна Голубкова. Обычная стихотворная форма П.— фразовик с трехсложной клаузулой, например:

Подойти мни вот, спобедной кручинной головушке,
 Ко своему-то к роженому к сердечному дятятку,
 Ко своей-то мни ко белой к лебедушке,
 Ко умершей ко бывшей к подстылой головушке!..

(Н. Богданова, начало «Плача о дочери»)

Уж пойти-ка мне, горющице,
 Уж ко столу да ко дубовому,
 Уж поприсести мне да потихошеньку.
 Уж как не знаю только, беднушка,
 Сесть мне к резвым ли ноженькам
 Али к буйной ко головушке?
 Уж лучше сяду только, беднушка,
 Против сердечушка ретивого;
 Уж погляжу на тело мертвое,
 Уж тело мертвое, личико блеклос;
 Да как спрошу, бедна горющица,
 Дорогого вождя Ленина...

(Е. Копейкина, начало «Плача о Ленине»)

Среди П. встречаются такие, в которых явно присутствует метрическое, стопное начало. Вот строки, похожие ритмическим рисунком на ритм известных народных стихов («Как по морю, морю сплему» и отсюда — на ритм стихотворения Н. Некрасова «Орина, мать солдатская» (трехкратный четырехдольник третий):

Как и|дет да гостья | дальняя, ^| ^^
 Идет | гостья долго|жданная, ^| ^^
 Моя тетушка-до|бротушка, ^| ^^
 Старша | буйная го|ловушка. ^| ^^
 ^^ |^ У нас у |бедных ^| ^^
 Ново | чудо счудо|валосся, ^| ^^
 Ново | диво сдиво|валосся! ^| ^^

(А. Пашкова, начало «Плача после пожара»)

Или следующие строго метрические стихи полубылинного строя (четырёхкратный четырёхдольник третий):

Спаси, | господи, спо|рядных су|се-еду-у|шек! ^
 Благо|дарствую кресть|янам право|сла-авны-ы|им, ^
 Не жа|дели что рабочей поры-|вре-еме-е|ни, ^
 Хоро|нить пришли на|денную го|ло-ову-уш|ку— ^
 Уж вы | старосту-судь|ю да постав|лѣ-онну-у|ю! ^
 Он не | плут ^ был до | вас, не лихо|де-ейни-и|чек, ^
 Собо|лезновал об| о-обчестве | со-обра-а|ном, ^
 Он сто|ял по вам сте|ной ^ да го|рб-одо-о|вой ^
 ^ От | втих миро|вых да злых по|сре-едни-и|ков. ^

(И. Федосова, начало «Плача о старосте»)

Точно таким же народным размером сложила свой замечательный «Плач о Кирове» советская сказительница С. Кривошеева:

Как уз|нала я про | смерть Сергей Ми|ро-оны-ы|ча, ^
 Сладкий | сон меня по|кинул в ночи |тѣ-омны-ы|е, ^
 В светлый | полдень мое | сердце омра|ча-ило-о|ся, ^

Все ли|цо мое о|мыли слезы |го-орьки-и|е, Λ
 Что мне | делать, как мне | горе мое |вы-ыпла-а|нать? Λ
 Друго|м | нашего на|рода ты мне | во-оди-ишь|сл, Λ
 Сыно|м | кровным и лю|бимым вспоми|на-ае-ешь|ся, Λ
 Светлы|м | разумом, Ми|роныч, ты прос|ла-ави-ил|ся, Λ
 Ты хо|рошими де|лами возве|ли-ичи-ил|ся, Λ
 Нале|тела, закру|жилась буря|чѣ-орна-а|я, Λ
 Сорва|ла с него ли|хая крышу-|го-оло-о|ву, Λ
 Омра|чила злая | буря нашу | ро-оди-и|ну. Λ
 Ох, Сер|гей Мироныч, | го-ордый Λ| со-окол Λ| наш! Λ
 Кто у|бийца твой про|клятый? Кто, от|ку-уда Λ| он? Λ
 Видно, | в злых сго де|лах ты был по|ме-ехо-о|ю, Λ
 Видно, | счастье ему | наше не пон|ра-ави-и|лось!.. Λ
 («Правда» от 1 декабря 1936 г.)

ПЛЕОНАЗМ (от греч. πλεονασμός — излишество) — многословие, излишние определительные слова в фразе. Таковы П., которыми мы пользуемся на каждом шагу: приснилось во сне, нижнее белье, воротился обратно, курносый нос, побежал бегом, видел своими собственными глазами и пр. Примеры П. у поэтов.

Туда п е ш к о м печальный граф
 И д е т и над пещерой темной
 Зрит надпись...

(А. Пушкин)

Небесный свод, горящий славою звездной,
 Тайнственно глядит из глубины,
 И мы плывем, пылающе бездной
 Со всех сторон окружены.
 (Ф. Тютчев)

Перенестись т е п е р ь прошу с е й ч а с
 За мною в спальню...

(М. Лермонтов)

Предо мною волна, з а к и п е в ш а я
 К и п е н ь ю белой.

(Г. Шенгели)

Иногда П. употребляется как стилистическая фигура, в целях художественной выразительности; она заключается в подборе синонимических выражений:

Гори, гори державная,
 Кремлевская звезда,
 Сверкай на стягах, славная,
 Н а в е к и, н а в с е г д а!

(А. Прокофьев)

Но без страха, без боязни
 Вышел Шингегис на битву.

(«Гайавата», пер. И. Бунина)

Подобными синонимическими П. богата русская народная поэзия, создавшая постоянные парные комплексы: путь-дороженька, грусть-тоска, море-окиян, горе-горькое и др.

Ср. *Синонимия*.

ПОВЕСТЬ — литературное произведение описательно-повествовательного жанра; по своим размерам и, главное, быстроте развертывания эпизодов П. ближе к рассказу, чем к роману, которому

присущи многоплановость и более подробная характеристика событий и персонажей. Трудность точного определения П. заключается в том, что она занимает срединное положение между романом и рассказом и бывает или почти романом (например, «Вешние воды» И. Тургенева, «Фома Гордеев» М. Горького), или явно приближается к рассказу («Ася» И. Тургенева, «Моя жизнь» А. Чехова). В. Белинский писал о П.: «Ее форма может вместить в себе все, что хотите — и легкий очерк нравов, и колкую саркастическую насмешку над человеком и обществом, и глубокое таинство души, и жестокую игру страстей. Краткая и быстрая, легкая и глубокая вместе, она перелетает с предмета на предмет, дробит жизнь на мелочи и вырывает листки из великой книги этой жизни» («О русской повести и повестях Гоголя»). Неустойчивое положение этого жанра в литературе подтверждается еще и тем, что некоторые поэты назвали свои поэмы повестями. Так, например, «Перчатка» определена В. Жуковским как «повесть», «Медный всадник» назван Пушкиным «петербургской повестью», поэмы «Демон» и «Измаил-бей» М. Лермонтова квалифицированы как «восточные повести», а «Тамбовская казначейша» — как «современная повесть». В советское время произведение в стихах Н. Асеева «Маяковский начинается» определено автором как «повесть в стихах»; точно так же названа поэма Я. Смелякова «Строгая любовь», а сатирическое произведение Н. Адуева «Товарищ Ардагов» имеет разъяснительный подзаголовок — «повесть-гротеск».

ПОВТОРЫ — стилистические признаки, присущие поэзии и этим отличающие ее от прозы, как противостоящей стилиевой категории. К системе поэтических повторов относятся: метрические элементы — стопа, стих, тактометрический период, строфа, анакруста и эпикруста; эвфонические элементы — анафора и эпифора, рифмы, ассонансы, диссонансы, рефрен; разнообразные параллелизмы.

ПОГОВО́РКА — меткое народное выражение, лаконичное по форме и острое по мысли и наблюдательности, чаще всего с юмористическим или сатирическим оттенком. В П., как и в пословицах, сказывается народная мудрость. Различие между ними заключается в том, что П. — это одностаянная форма выражения, без противопоставления; пословица же — всегда двухчастное выражение. Примеры народных П.: не в коня корм; правда светлее солнца; один в поле не воин; смелостью города берут; всяк кузнец своего счастья; лихо не лежит тихо; сухая ложка рот дерет. Некоторые П. явно стихотворного происхождения: за добро плати добром; нету дыма без огня; шилом море не нагреешь; после дождика в четверг (хорей); сытый голодного не разумеет; мир не без добрых людей; мокрый дождя не боится (дактиль); и сила уму не уступит; хвалилась синица море спалить; голодный француз и вороне рад (амфибрахий).

ПОДРАЖА́НИЕ — лироэпический жанр в поэзии 18 и первой половины 19 вв.; стихотворение, навеянное творчеством какого-либо поэта или стилизованное в духе поэзии данного автора. Так, например, Е. Баратынский назвал «Подражением Лафору» стихотворение, начинающееся строкой «Свободу дав тоске моей»; у А. Пушкина имеется ряд стихотворений, определяемых как П. — «Подражание французскому» («Супругою твоей я так пленился»), «Подражание итальянскому» («Как с древа сорвался предатель-ученик»), «Подражание арабскому», «Подражания древним (из Ксенофана

Колофанского, из Афедея); у М. Лермонтова — «Подражание Байрону» («Не смейся, друг, над жертвою страстей»); у П. Некрасова — «Подражание Шиллеру (I. Сущность. II. Форма)».

ПОДХВАТ — см. *Акронограмма*.

ПОЛИМЕТРИЯ (от греч. *πολύ* — много и *μέτρον* — мера) — многомерность; употребление в поэтическом произведении (обычно в поэме) нескольких стихотворных размеров, придающих ему ритмическое разнообразие. Полиметрично «Слово о полку Игореве». В 18 в. опыты П. были у В. Тредиаковского и А. Сумарокова. В 19 в. в полиметрическом стиле написаны поэмы: «Мстислав Мстиславич» П. Катенина, «Бродяга» И. Аксакова, «Симеон» Л. Мея, ряд поэм Т. Шевченко — «Гайдамаки», «Сленой», «Марьяна-черница» и др. Из советских поэтов П. применяли Д. Бедный в поэмах «Про землю, про волю, про рабочую долю», «О Митьке-бегунце и об его конце», В. Маяковский в поэмах «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!», А. Твардовский в поэме «Страна Муравия», А. Недогонов в поэме «Флаг над сельсоветом»; М. Цветаева в поэме-сказке «Царь-Девница». В поэме «Страна Муравия» встречаются разнообразные ритмические формы:

С утра на полдень едет он,
Дорога далека.
Свет белый с четырех сторон,
И сверху — облака.

А кто платил,
Когда я не платил?
За каждый стог,
Что в поле метал;
За каждый рог,
Что в хлеву держал...

У батьки, у матки
Родился Никита.
В церковной сторожке
Крестился Никита.

И никого не спрашивай,
Себя лишь уважай,
Косить пошел — покашивай,
Поехал — поезжай.

Большаком, по правой бровке,
Направляясь на восход,
Подпоясанный бечевкой,
Шел занятный пешеход.

На спине играет дрожь,
Шея — вырезная.
— Ну, хозяин, признаешь?..
Признавай, хозяин!

Большаком три ночи и три дня
Ехала телега без коня.
И шутил невесело мужик,
Что к конёвой должности привык.

Прицепились, едут.
Хороши дела.
И телега следом
Здорово пошла.

Стоят столы кленовые,
Хозяйка, нагрузжай!
Поспела свадьба новая
Под новый урожай.

Лети, лети, ластынька,
Лети за моря.
Прощай, прощай, Настенька,
Дочушка моя.

— Горек хлеб! ^ Горько пиво!
Нельзя пить, ^ нельзя есть.

Элементы П. имеются в поэме А. Блока «Двенадцать» и в поэме М. Алигер «Зоя».

ПОЛИСИНДЕТОН (греч. πολυσύνδετον) — см. *Многосоюзие*.
ПОЛУДОЛЬНЫЕ СЛОГИ — в метрическом стихе фонетически легкие слоги, которые по условиям ритмической структуры, на фоне однодольных кратких слогов, произносятся вдвое быстрее и поэтому являются полудольными или кратчайшими. Полудольность — это одно из трех ритмических состояний слога в метрическом стихе (долгий слог, краткий слог, кратчайший слог). П. с. встречаются в народных частушках четырехдольного строя; в этом случае четырехдольная крата вмещает не четыре, а пять слогов (три однодольных и два полудольных):

Дайте | лодочку ве|крашену, не|крашено вес|ло. ^
Вниз по| реченьке по|еду куда пла|точек унес|ю.

uu | uuuu | uuuu | uuuu | u^
uu | uuuu | uuuu | uuuu | u^

С неба | звездочка у|пала, и дру|гая упа|дет.
За из|мену серо|глазому пусть ко|сая попа|дет. ^

uu | uuuu | uuuu | uuuu | u^
uu | uuuu | uuuu | uuuu | u^

В следующем народном метрическом стихотворении четырехдольного строя полудольные слоги занимают половину четырехдольной краты, которая в этом случае принимает в себя шесть слогов, расположенных в ней так | uuuuuu |:

Я посею ль,	*млада-молоденька*,	цветиков ма	ленько. ^^	
Стали цветы	расцветати,	сердце обми	рати. ^^	
... Я б сшисала	*голос голосочек*	на тонкий лис	точек, ^^	
Что на тонень	кий листочек,	на белу	бу	магу. ^^

uuuu	uuuuu	uuuu	uu^^
uuuu	uuuu	uuuu	uu^^
uuuu	uuuuu	uuuu	uu^^
uuuu	uuuu	uuuu	uu^^

В авторской поэзии П. встречаются очень редко. К ним иногда обращался Вяч. Иванов:

{ Силось | мне, сивозит ва|веса
 { Меж зем|лей и лицом не|бес. Λ
 ∪ | ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ | ∪ Λ
 { Небо — | влажный взор Зе|веса,
 { И проз|рачный грустит Зе|вес. Λ
 ∪ | ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ | ∪ Λ
 { Я прочел в склоненном | взоре
 { Голу|беющую пе|чьаль. Λ
 ∪ | ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ | ∪ Λ
 { Вспухнет | вал — и рухнет| в море;
 { Наших | весен ему не | жаль! Λ
 ∪ | ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ | ∪ Λ

(«Bethoveniana», в сб. «Прозрачность»)

Во втором периоде в ячейки П. с. введены слоги, перегруженные согласными, которые отяжеляют ритм стиха.

Введение в стих П. с., равно как и долгих двудольных слогов, значительно расширяет ресурсы ритмики, обогащая ее весьма эффективными структурными элементами.

ПОСВЯЩЕНИЕ — поэтический жанр, лирическое стихотворение, предваряющее большое произведение. В П. поэт открыто мотивирует подношение этого произведения определенному лицу или, наоборот, выражает свои чувства неназванному адресату, который один только и может понять намеки и недомолвки, имеющиеся в П. Примером первого рода П. может служить стихотворное посвящение Н. Некрасова «Другу-приятелю Гавриле Яковлевичу» (крестьянину деревни Шоды Костромской губернии), предваряющее поэму «Коробейники»; примером второго рода являются стихотворные П. — А. Пушкина к «Полтаве» («Тебе — но голос музы темной») и М. Лермонтова к поэме «Измаил-бей» («Опять явилось вдохновенье»).

ПОСЛАНИЕ — древнейший жанр монологической поэзии, большое стихотворение, в котором поэт, как бы беседа с адресатом, высказывает свои суждения по какому-либо важному вопросу. В античной литературе известно такое «Послание к Пизонам» Горация, представляющее собой стихотворный трактат о поэтическом искусстве.

В древнерусской литературе П. назывался эпистолярно-публицистический жанр — обращение какого-либо авторитетного общественного или политического деятеля к другому лицу по важному вопросу. Таковы, например, религиозные П. Новгородского архиепископа Василия к Тверскому епископу Федору (14 в.) о существовании земного рая; политические П. царя Ивана Грозного в Кирилло-Белозерский монастырь (около 1578 г.) на просьбу игумена монастыря Козьмы образумить смышленых опальных бояр. Известны светские, повествовательного характера, стихотворные послания Тимофея Каменевича-Рвовского к поэту 17 в. Карionу Истомишу или «Послание к некоему другу» монаха Антония Подольского.

Как лирический жанр П. были популярны в 18 и в первой трети 19 вв. Таковы, например, послания В. Жуковского к Филалету,

И. Батюшкову, П. Вяземскому. Ряд П. имеется у Н. Карамзина, И. Дмитриева, К. Батюшкова, А. Фета и др. А. Пушкин написал «Послание к Галичу», «Послание к Наталье», «Послание к кн. Горчакову», «Послание к Юдину», «Послание к Великопольскому», «Послание Цензору». Наиболее употребительный стихотворный размер в П. — шестистопный ямб (александрийский стих):

Угрюмый сторож муз, гонитель давний мой,
Сегодня рассуждать задумал я с тобой.
Не бойся: не хочу, польщенный мыслью ложной,
Цензуру поносить хулой неосторожной.

(А. Пушкин, «Послание к Цензору»)

Или трехстопный ямб:

Где ты, ленивец мой?
Любовник наслажденья!
Ужель уединенья
Тебе не мила покой?

(Он же, «Послание к Галичу»)

Являясь жапром, близким к *письму*, П. иногда превращались, по существу, в литературно-политические памфлеты (например, «Послание Цензору» А. Пушкина). Таким памфлетом было прозаическое «Послание к слугам моим Шумилову, Ваньке и Петрушке» Д. Фонвизина, направленное против церковного учения и тирании царя. По поводу фонвизинского послания В. Белинский писал, что оно «переживет все толстые поэмы того времени».

ПОСЛОВИЦА — афористическое народное изречение, обычно двухчастной формы, этим и отличается П. от одночастной поговорки. П. выражает собой народную мудрость. Будучи элементарной формой поэтической речи, народная П. часто пользуется такими стилистическими приемами, как стихотворный размер, рифма, ассонанс, аллитерация, параллелизм; эти признаки поэтического стиля позволяют думать, что П. является фрагментом, стихом, строкой из забытого произведения и удержалась она в народной памяти благодаря острой мысли, выраженной в особо удачной лаконичной форме. Вот ряд П. в форме четырехстопного хорей: чем богаты, тем и рады; в тесноте да не в обиде; не обманешь, не продашь; щи да каша — пища наша; кошка спит, а мышку видит; тише едешь — дальше будешь. Или П. в форме амфибрахия: попытка не пытка, а спрос не беда; без соли, без хлеба — худая беседа; что было, то сплыло. Народные афористические П.: ученье — свет, а неученье — тьма; клевета — что уголь: не обожжет, так замарает; волков бояться — в лес не ходить; умный товарищ — половина дороги; ошибся — не ушибся; вперед наука; и комар лошадь свалит, если волк пособит; как возьмет голод, появится и голос; ложью свет пройдешь, да виредь не поверят; на трактор надейся, а коня не бросай.

Большое количество П. и поговорок вышло из басен И. Крылова: хоть видит око, да зуб неймет; недаром говорится, что дело мастера боится; а вы, друзья, как ни садитесь, все в музыканты не годитесь. Многие строки гениальной комедии А. Грибоедова вошли в обиход русского языка как П.: нельзя ли для прогулок подалее выбрать закоулочк?; шел в комнату, попал в другую; обчай мой такой: подписано, так с плеч долой; блажен, кто верует, тепло ему на свете; служить бы рад, прислуживаться тошно.

ПОСТОЯННЫЙ ЭПИТЕТ — см. *Эпитет*.

ПОЭЗИЯ (греч. ποιησις, от ποιέω — делаю, создаю, творю) — 1) в расширительном значении — литературно-художественные произведения в стихах или прозе. 2) В настоящее время употребляется в более узком понимании: П. — это стихотворные художественные произведения, в отличие от художественной прозы.

См. также *Стих*.

ПОЭМА (греч. ποιήμα, от ποιέω — делаю, творю) — большое многочастное стихотворное произведение эпического или лирического характера. Форма П. на протяжении всей истории литературы претерпела значительные изменения и поэтому лишена устойчивости. Классическая П. — это преимущественно эпическое («Одиссея» и «Илиада» Гомера, «Божественная комедия» Данте) или историко-героическое («Освобожденный Иерусалим» Торквато Тассо, «Неистовый Роланд» Л. Ариосто, «Петр Великий» М. Ломоносова, «Россиада» М. Хераскова) произведение. От классической поэмы существенно отличаются романтические поэмы (например, Дж. Байрона), по своему содержанию они ближе к жизни личности и несут в себе элементы лиризма. Таковы романтические поэмы А. Пушкина, Е. Баратынского, М. Лермонтова, К. Рылеева и др. В русской литературе конца 19 и начала 20 вв. П. как жанровая форма была сравнительно редким явлением (В. Брюсов — несколько поэм, А. Блок — «Возмездие» и «Двенадцать», И. Бунин «Листопад», А. Белый — «Первое свидание»). Возрождение новой русской поэмы началось с Владимира Маяковского. Ныне П. — один из популярных жанров в литературах всех советских республик.

Некоторые писатели называли П. свои прозаические произведения. Так, Н. Гоголь считал «Мертвые души» поэмой, намереваясь построить ее по форме трехчастной поэмы Данте «Божественная комедия» (Ад, Чистилище, Рай).

ПОЭТИКА (от греч. ποιητική — поэтическое искусство) — наука о структурных формах художественных произведений и исторических законах изменения этих форм под влиянием нового содержания. В прошлом исследователи литературы считали, что П. должна быть нормативной, т. е. устанавливающей стилистические принципы в связи с определенным социально-философским направлением или школой. Таковы античные поэтики Аристотеля и Горация, на Западе — Н. Буало, Г. Лессинга, в России — теоретические работы В. Тредиаковского и М. Ломоносова. Элементы нормативности содержатся также в поэтиках, выработанных определенными литературными направлениями и течениями (например, П. символистов, П. акмеистов) и даже отдельными крупными поэтами, оказывающими влияние на дальнейший ход литературы (например, поэтика А. Пушкина, поэтика Н. Некрасова, поэтика В. Маяковского). Попытка создать историческую П. принадлежит Александру Веселовскому. В основе его работы лежит концепция романогерманской историко-филологической школы. В последнее время среди советских литературоведов наметилась тенденция к созданию системной П. В этом отношении представляют интерес исследования В. Виноградова, в которых он стремится разграничить области поэтики и стилистики, и работы Ю. Лотмана по структуральной поэтике.

ПОЭТИЧЕСКАЯ ВОЛЬНОСТЬ — см. *Вольность поэтическая*.

ПОЭТИЧЕСКАЯ ЭТИМОЛОГИЯ (термин Г. Винокура) — вид двойного или тройного звукового параллелизма, когда поэт подбирает к первому члену сопоставления фонетически близкие слова, подчеркивая тем самым единство звуковой структуры стиха. Такой отбор аллитерируемых слов накладывает на стихи особый ассоциативный отпечаток, отклоняющий порой мысль от прямого логического развития. Неумеренное использование близких по звучанию, но далеких по значению слов может вызвать сбивчивость ассоциаций и привести к затемнению смысла. Прием П. э. появился в русской поэзии 20 в., когда возрос интерес к внутренней форме звучащего слова. Некоторые литературоведы, вслед за В. Вундтом, называют это явление *звучной метафорой* (Б. Томашевский). Очень близкое или полное звуковое совпадение параллельных членов обычно приводит к каламбуру (ср. *Каламбурные рифмы и Семантический ассонанс*).

Примеры П. э.:

Со сталелитейного стали лететь
Крики, кровью окрашенные,
Стекло в стекольных, и падали те,
Слезой поскользнувшись страшно.
(Н. Асеев)

Я запретил бы «продажу овса и сена»...
Ведь это пахнет убийством отца и сына.
(Он же)

Он вне себя. Он внес с собой
Дворовый шум и — делать нечего!
На свете нет тоски такой,
Которой снег бы не вылечивал.
(В. Пастернак)

Забором крался конокрад,
Загаром крылся виноград.
(Он же)

В даль глазами лезу я...
Низкие лесенки,
мне
сия Силезия
влегла в селезенки.
(В. Маяковский)

Толпа метавшихся метафор
Вошла в музей и в кафе.
(П. Антокольский)

Кругом тут и туя,
А что такое — Туля!
То ли турчанка —
Тонкая талля?
То ли речонка —
Горная, талая?
То ли свиштулька?
То ли козуля?
Туля?

(А. Вознесенский)

В классической поэзии прием П. э.—редкое явление, например в игровых стихах А. Пушкина в письме С. Соболевскому:

У Гальяни иль Кольони
Закажи себе в Твери
С пармазаном макарони
Да яшницу свари.

В русской народной поэзии приемы П. э. можно обнаружить среди частушек, отличающихся необыкновенной легкостью фонетической структуры:

Сирень, сирень, сиренечка,
Сиреневая веточка.
Не подходись — и не надо,
Серенькая кепочка.

ПРЁНИЯ — в старофранцузской поэзии шуточные диалоги между двумя исполнителями пьески — жонглерами; например, споры двух персонажей — Лета с Зимой, Масляницы с Великим постом, Души с Телом, Вина с Водой и др. Эта же форма П. встречается и в поэзии других народов, она является разновидностью *амебейной композиции*.

ПРЕЦИОЗНАЯ ПОЭЗИЯ (от франц. précieux — драгоценный, изысканный) — эстетско-салонное течение во Франции 17 в. зародившееся в кругах аристократии, в парижском салоне маркизы Рамбулье. По мнению последователей этого течения, поэзия, равно как и другие искусства, должна принадлежать только изысканным умам, единственным ценителям прекрасного, поскольку поэзия — это эстетическая забава, игра, в которой содержание подчиняется форме. Любимым стилистическим приемом последователей П. п. были *перифразы*, высмеянные впоследствии Мольером в «Смешных жеманницах» (зеркало — «советник Граций», кресла — «удобства для разговора» и пр.). Эти поэты писали стихи различной изощренной формы: фигурные стихи, стихи, в которых все слова начинались на одну букву (тавтограмма), и т. п. Для прециозного стиля характерны пышные метафоры и сравнения, остроты.

ПРИБАУТКА — шутливое народное выражение, полное безобидного юмора; иногда короткий рассказец в виде расширенной поговорки, часто с рифмами и аллитерациями. Например, известная П. — «Ах, как сладки гусиные лапки! — А ты их едал? — Нет, не едал, но мой дядя видал, как наш барин едал».

ПРИМЕНЕНИЕ — см. *Аллегория*.

ПРИПЕВ — стихи, повторяющиеся в конце каждого куплета песни; термин П. ближе к народным песням, в отличие от *рефрена*, являющегося строфическим повтором в авторском стихотворении, которое положено композитором на музыку. Пример П. в русской народной поэзии:

Как у наших у ворот
Стоит озеро воды.
Ой люли, ой люли!
Стоит озеро воды.
Молодец коня поил,
К воротичкам подводил.
Ой люли, ой люли!
К воротичкам подводил.

К веревочке привязал,
Красной девке приказал
Ой люли, ой люли!
Красной девке приказал...

ПРИСКАЗКА — разновидность русской прибаутки, добавляемой рассказчиком в начале, середине и конце сказки, например: «Это присказка, а сказка еще впереди» (в начале); «Скоро сказка сказывается, да нескоро дело делается» (в середине); «И я там был, мед-пиво пил, по усам текло, а в рот не попало» (в конце).

ПРИТЧА — малый жанр поучительной или сатирической литературы, бытовавшей в России в 17—18 и в начале 19 вв.; небольшое, отчасти схожее с басней произведение в стихах или прозе. Вот притча А. Пушкина «Сапожник»:

Картину раз высматривал сапожник,
И в обуви ошибку указал;
Взлив тотчас кисть, исправился художник.
Вот, подбочась, сапожник продолжал:
«Мне кажется, лицо немного криво...
А эта грудь не слишком ли нага?...
Тут Аппеллес прервал нетерпеливо:
Суди, дружок, не свыше сапога!

Есть у меня приятель на примете:
Не ведаю, в каком бы он предмете
Был знатоком, хоть строг он на словах;
Но чорт его несет судить о свете:
Попробуй он судить о сапогах!

В древних литературах и в фольклоре П. назывался религиозно-нравственный рассказ назидательного и поучительного характера.

ПРИЧИТАНИЯ — см. *Плач*.

ПРОВАНСАЛЬСКАЯ ЛИРИКА — см. *Трубадуры*.

ПРОВИНЦИАЛИЗМЫ (от лат. provincialis — провинциальный) — слова и выражения, отклоняющиеся от норм, положенных в основу литературного языка; обычно это областные слова, употребляемые только в данной местности. В литературных произведениях П. встречаются как элементы *местного колорита*. См. также *Диалектизмы*.

ПРОЗА [лат. *prosa* (*oratio*) — свободная речь — идущий прямо вперед] — как стилевая категория, противоположна поэзии (и стиху); она охватывает собой самые разнообразные жанры художественных произведений от рассказа до эпоса. Характерная черта П. — отсутствие законченной системы композиционных повторов, присущих поэзии.

Ср. *Поэзия, Стих*.

ПРОЗАИЗМЫ — выражения, обороты и целые фразы из бытовой, научной и т. п. прозаической лексики, вторгающиеся в поэтический текст, на фоне которого они выглядят, как сторонний, хотя и внутренне мотивированный материал, например:

Я снова жизни полн — таков мой организм.
(И вздыте мне простить ненужный прозаизм).
(А. Пушкин)

Все хорошо, но дело в том,
 Что степь нагая там кругом.

(А. Пушкин)

Беспокойная ласковость взгляда
 И поддельная краска ланит,
 И убогая роскошь наряда,
 Все не в пользу ее говорит.

(Н. Некрасов)

Своеобразный колорит приобретает стихотворение, построенное исключительно на П.:

Одиннадцать рублей и тридцать три копейки —
 Вот месячный оклад Степана Фомича.
 На что же к рождеству он шьет жене шубейки,
 А к пасхе делает четыре кулича?
 Награды к праздникам он, правда, получает;
 Но много ли? Всего рублей на пятьдесят,
 И значит это в год всего-то составляет
 Сто восемьдесят шесть целковых — весь оклад,¹
 И то без четырех копеек. Но положим,
 Что — круглым счетом — в год сто восемьдесят шесть...

(Н. Добролюбов)

Подобными деловыми П. насыщен «Разговор с фининспектором о поэзии» В. Маяковского, который нередко с большим тактом прибегал к этому стилистическому приему:

Гражданин фининспектор!
 Простите за беспокойство.

Спасибо...

не тревожьтесь...

я постою...

У меня к вам

дело

о месте деликатного свойства:

поэта

в рабочем строю.

В ряду имсующих

лабазы и уголья

и я обложен

и должен караться.

Вы требуете

с меня

пятьсот в полугодие

и двадцать пять

за неподачу деклараций.

Труд мой

любому

труду

родствен.

Взгляните —

сколько я потерял,

какие

издержки

в моем производстве

и сколько тратится
на материал.
Вам,
конечно, известно
явление
«рифмы».
Скажем,
строчка
окончилась словом
«отца»,
и тогда
через строчку,
слова повторив, мы
ставим
какое-нибудь:
л а м ц а д р и ц а - ц а́.

Ср. *Автология* и *Просторечие*.

ПРОЗОПОПЕЯ (греч. *προσποποία*, от *πρόσωπον* — лицо и *ποιέω* — делаю, творю) — см. *Олицетворение*.

ПРОКЕЛЕВЗМАТИК (греч. *προκλεωσματικός*, от *προκλέω* — погоняю вперед) — см. *Дипиррихий*.

ПРОКЛИТИКА [от греч. *προκλιτικός* — наклоняющийся вперед (к следующему слову)] — лингвистический термин, безударное слово, передающее свое ударение стоящему за ним ударному, вследствие чего оба эти слова произносятся слитно, как одно слово. П. относится преимущественно к предлогам, союзам и местоимениям, например:

*Я помню чудное мгновенье,
Передо мной явилась ты
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.*

(А. Пушкин)

*А тут еще какой-то испоганил
Всю прорубь керосиновым ведром.
И все, стуча от холода зубами,
Владельца поминуют недобром:
Чтоб дом его сгорел, чтоб он ослеп,
Чтоб потерял он карточки на хлеб.*

(В. Ипбер)

К П. относится первая часть, входящая в состав сложного слова (из двух или трех слов), —

*Мир огромив мощью голоса,
иду — красивый,
двадцатидвухлетний,*

(В. Маяковский)

а также двухсловные сочетания, где первое слово является безударным по отношению ко второму:

*Бойцы сорок второй, пятьдесят пятой,
второй ударной, слышите ль меня?*

(О. Бергольд)

Ср. *Энклитика*.

ПРОЛОГ (греч. πρόλογος, букв. — предисловие) — 1) в античной трагедии, а затем и в общеевропейской драме — обращение к зрителям театра, предвещающее собой начало действия на сцене (например, П. к «Фаусту» Гёте). 2) В некоторых литературных произведениях — вводная глава, подготавливающая читателя к дальнейшему развертыванию сюжета.

ПРОНОМИНАЦИЯ (лат. pro — вместо и nominatio — название) — вид метонимии, замена нарицательного имени собственным (или наоборот), например: Отелло — вместо ревнивец, Эскулап — вместо доктор, Дон-Кихот — вместо рыцарь благородства.

Ср. *Автономасия*.

ПРОСОДИЯ (греч. проσφδία — ударение) — 1) в античной поэтике учение о количестве, т. е. протяженности и ударности слогов в метрическом стихе, отсюда выражение — «количественная просодия». 2) В русской поэтике под П. разумеется система стихосложения или система стихотворных размеров.

ПРОСТОРЕЧИЕ — в художественном произведении, преимущественно поэтическом, применение народно-разговорных выражений, снижающих приподнятость стиля и придающих произведению (или части его) характер естественности, непринужденности, а иногда и уместной грубоватости. Весьма распространено чередование П. с присущим поэзии высоким стилем речи. Неумеренное использование П. в стихах может обратиться в систему прозаизмов. Примеры П.:

Скребицей чистил он коня,
А сам ворчал, сердясь не в меру
«Занес же вражий дух меня
На распроклятую квартиру!»
(А. Пушкин)

Жил огненно-рыжий художник Гоген,
Богема, а в прошлом — торговый агент.
Чтоб в Лувр королевский попасть
из Монмартра,

Он дал
к ругала
через Яву с Суматрой!
(А. Вознесенский)

Не отпускай его, земля моя!
Будь он неладен, странник одержимый!
В конце концов он доведёт меня,
что я рожусь вне родины родимой.
Еще мне только не хватало: ждать
себя так долго в нетях нелюдимых,
мужчин и женщин стольких утруждать
рожденьем предков, мне необходимых.
(Б. Ахмадулина)

Ср. *Автология*, *Прозаизмы*.

ПРОСТРАНСТВО СТИХА — см. *Тактометрический период*.

ПСАЛЬМЫ (от греч. ед. ч. ψαλμός — песнь под аккомпанемент арфы) — народные полурелигиозные песнопения, исполнявшиеся нищими и бродячими певцами (калики-перехожие) в деревнях старой Восточной Европы, Украины и Белоруссии в сопровождении музыкального инструмента (бандура, скрипка) или без музыки. Особенно популярны были на Руси П. о Лазаре и о царе Соломоне.

как четырехдольной стопы с акцентом на одном из четырех слогов.

Первый П. с ударением на первом слоге стопы, без анакрузы, соответствует первому четырехдольнику:

|С неба полу|дénного жа|ра́ не подсту|пий. $\wedge\wedge\wedge |$
 |Кóбная Бу|дénного рас|ки́нулась в сте|пий. $\wedge\wedge\wedge |$
 (Н. Асеев)

Второй П. с ударением на втором слоге стопы, с однодольной анакрузой, соответствует второму четырехдольнику:

Фо|на́рики-су|да́рики, ска|жите-ка вы | мне́, $\wedge\wedge$
 Что | ви́дели, что | слы́шали в ноч|но́й вы тиши|не́. $\wedge\wedge$
 (И. Мятлев)

Третий П. с ударением на третьем слоге стопы, с двудольной анакрузой, соответствует третьему четырехдольнику:

На воз|ду́шном оке|áne, без ру|ля́ и без вет|ря́йл. \wedge
 Тихо | пла́вают в ту|ма́не хоры | стройные све|тя́л. \wedge
 (М. Лермонтов)

Четвертый П. с ударением на четвертом слоге стопы, с трехдольной анакрузой, соответствует четвертому четырехдольнику; встречается в четырехстопном ямбе и среди народных частушек:

Под голу|бými небе|са́ми $\wedge\wedge | \wedge$
 Велико|ле́пными ков|ра́ми, $\wedge\wedge | \wedge$
 Блестя на | обли́це снег ле|жит. $\wedge\wedge\wedge | \wedge$
 (А. Пушкин)

Сирень ка|ча́ется, ка|ча́ется, на|ве́рно упа|де́т;
 Товарка | к ми́лому лас|ка́ется, на|ве́рно ото|бьёт.
 (Народная частушка)

Четырехдольники всех четырех видов являются излюбленными размерами в русской народной поэзии.

ПЯТИДОЛЬНИК — одна из четырех элементарных групп, участвующих в формировании метрического стиха. Истоки П. — народная поэзия. Эта сложная двухакцентная мера (крата) представляет собой сочетание трехдольника с двудольником. Главный метрический акцент находится на первой доле трехдольника, побочный акцент — на первой доле двудольной части: $\text{с} \text{с} \text{с} | \text{с} \text{с}$. Как элементарная ритмическая группа, П. теоретически имеет пять видовых форм, зависящих от положения в стихе анакрузы и соответствующей ей эпикрузы:

Пятидольник 1-й | с с с | с с |
 Пятидольник 2-й с | с с с | с |
 Пятидольник 3-й | с с | с с с |
 Пятидольник 4-й с | с с | с с |
 Пятидольник 5-й с с | с с | с |

Все эти П. образуют собой класс пятидольников. В русской поэзии разработаны третий, четвертый и пятый пятидольники. Третий и пятый пятидольники совместимы и взаимозаменяемы; они распро-

странены в русском народном стихе. Вот пример трехкратного П. третьего вида:

Жа|во|ро|ночек || на про|га|линке || распе|ва|ет. Λ |
 | Он зо|вет весну, || радость | красную || вызы|ва|ет. Λ |
 (Н. Цыганов)

Будучи двухакцентной элементной группой, пятидольник (равно как и шестидольник) содержит в себе начала двукратности; следовательно, двоекный пятидольник (и шестидольник) представляет собой сложную метрическую группировку, которая воспринимается слухом не как полупериод, а как цельный период четырехкратного отсчета. Примеры таких П. третьего вида:

Впе	ред	и	летит —		ясным	со	ско	лом,	
По	за	д	и	летит —		черным	во	ро	ном,
Впе	ред	и	летит —		не у	ка	тятся,		
По	за	д	и	летит —		не о	ста	нется.	
 (Н. Некрасов)

Популярен в русской поэзии П. с рифмами:

Как при	вя	жется,		как при	ле	пится
К уму-	ра	зуму		думка	пра	здная,
Мысль до	ку	шная		в мозг твой	впе	нется
И клю	ет его,		неот	вя	заяная.	
 (В. Бенедиктов)

То же с однодольной паузой в конце каждого периода:

{ | Мимо | дв|рика, |
 { | Мимо | ха|ты, |
 { | За о|б|за|ми|
 { | Пли сол|да|ты, Λ |
 { | Они| шли-прошли |
 { | Слобо|д|ю, Λ |
 { | Звали | де|вуш|ку |
 { | За со|б|б|ю. Λ |
 (М. Исаковский)

То же с двудольной паузой:

Не слыш	ный в саду		даже	ш	бро	хи,	
Все здесь	за	мерло		до ут	ра. Λ Λ		
Если б	а	нали вы,		как мне	до	ро	ги
Подмос	ко	вные		вече	ра. Λ Λ		
 (М. Матусовский)

П. с ритмической инверсией:

{ | Красным | по|ль|ем|
 { | За|ря | всп|я|хнула; |
 { | По ли|ц|у земли |
 { | Ту|ман | ст|елется; |
 { | Разго|ре|лся день |
 { | Ог|нем | обл|ечным, |
 { | Подо|бр|ал туман |
 { | Выше | те|мя гор. |
 (А. Кольцов)

П. со включением полудольных слогов:

{	Лет до ста́ расти
{	Нам без ста́рости.
{	Год от го́да расти
{	Нашей бо́дрости.
{	Славьте, мо́лот и стих,
{	Землю мо́лодости.

(В. Маяковский)

Четвертый вид П. встречается в нашей поэзии довольно часто. Из русских поэтов первым написал такие стихи В. Тредиаковский:

Нач|ну на | флѣйте сти|хи пе|ча́льны;
Зря | на Рос|сию чрез || страны | да́льны.

У других поэтов:

{	Где наша рба́,
{	Друзь и мо и? Λ
{	У влла рба́,
{	Ди тя за рй. Λ

(А. Пушкин)

Ды|мится | поле, рас|свет бе|лбег,
В сте|пи ту|манной кри|чат ор|лы. Λ
И | дико | зво́нок их || плач го|лодный
Сре|ди хо|лодной пы|вущей | мглы. Λ

(И. Бунин)

Четвертым же П. написана «Песня о Соколе» М. Горького: «|Высоко в горы| вполз Уж и лег там | в сыром ущелье, | свернувшись в узел | и глядя в море...».

Следует отметить, что стихи такого стиля б и м е т р и ч н ы, их можно прочитать и как шестидольник:

Ды|мится | поле, Λ рас|свет бе|лсет, Λ
В сте|пи ту|манной Λ кри|чат ор|лы, Λ Λ
И || дико | звонок Λ их || плач голодный Λ
Сре|ди хо|лодной Λ пы|| вущей | мглы. Λ Λ

Как правило, поэты соблюдают точность словоразделов, совпадающих с ритмическим членением П. Но есть случаи, когда они не следуют этому правилу. Вот пример рассечения слова в стихе стопоразделом, в результате чего осложняется естественная инерция ритма (4, 5, 6-й стихи):

{	Кабы зна́ла я, кабы ве́дала,
	Не смо ре́ла бы ва о ко́шечка
	Я на мо́лодца разу да́лого,
	Как он э́хал по нашей у́лице,
	Набе крёнь за ло мивши му́рмолку,
	Как ли хо́ва ко ня бу ла́нова,
	Звонок ногого, долго грёвого,
	Супро тив окон на ды бы́ вздымал.

(А. К. Толстой)

Интересен редчайший опыт П. второго, но в нем допущена ошибка: не соблюдена двухакцентность пятидольной меры; акцентируется лишь первая доля трехдольной части, остается совершенно безудар-

ной двудольная часть, вследствие чего П. теряет свою устойчивость. Этим и объясняются слоговые просчеты в некоторых стихах, где допущено превышение пятидольной меры (шесть слогов):

Без|вóдные вола|тíстые пере|сýпчатые бар|хáны ▲▲
 Стре|мя́тся в полусок|жéнную неиз|вэдáнную стра|нóу, ▲▲▲
 Где | прáвят в уеди|нении злато|лйцые богды|хáны, ▲▲
 Вды|хáя тяжело|дýмную злато|бпйную вол|нóу. ▲▲▲
 Где | в náбережных фар|фбровых импе|рáторские ка|нáлы ▲▲
 По|блэскивают, пере|плэскивают ко|рйичневой чешу|ёй, ▲▲▲
 Где | в бёлых observa|тóриях и библи|отеках опа|хáлы ▲▲
 Над | рúкописями | вётхими, точно |вётер берего|вóй. ▲▲▲
 (Г. Шенгели)

Традиционная теория стиха игнорирует П. как самостоятельную меру метрического стиха. Между тем П. освящен традицией народной поэзии и довольно часто применяется русскими поэтами, что видно отчасти из вышеприведенных примеров. По своему долеому объему русские П. соответствуют античным пятиморным пэонам.

Р

РАВНОДОЛЬНОСТЬ В СТИХЕ (изометризм) — главный структурный признак правильного метрического стиха, основного на периодических повторах количественно определенной элементарной группы (трехдольника, четырехдольника, пятидольника, шестидольника). Принцип Р. в с. противостоит доктрине стопного равносложия, применимого лишь в ограниченной области метрического стиха, без структурных пауз и при равнодольных слогах. Равносложность в стихе, вне метрической структуры, не воспринимается на слух. Динамика правильного ритмического процесса такова, что в его механизме действует система метрических акцентов, определяющих не суммарные арифметические отношения слогов, а к р а т н ы е геометрические пропорции. Как структурное целое всякий правильный метрический стих, основанный на кратности и периодичности повторов элементарной группы (с ее ритмическими модификациями), является результативным произведением, полученным от умножения количества долей этой группы (краты) на число ее повторов в тактометрическом периоде. Наше сознание быстро охватывает лишь небольшие структуры, небольшие количества в группе — от двух до шести элементов (В. Вундт). Система отсчета в правильном ритмическом процессе, расчлененном на периоды, совсем иная, чем в обычном практическом отсчете, производимом методом натуральных чисел. В ритме отсчет идет не по единицам, а по равновеликим структурным группам, содержащим в себе определенно точное количество ритмических элементов. Практически и теоретически в метрическом стихе нужно учитывать не только слоговой состав, а все «пространство стиха», включая концевые структурные паузы. Мерой такого пространства служит тактометрический период, расчлененный на ясно осязаемые равновеликие элементарные группы (малые меры).

Ниже приведен ряд тринадцатисложных стихов, отличающихся, однако, друг от друга, своими структурно-ритмическими моделями. Сначала даются образцы четырехкратного четырехдольника первого (его период = 16 долям) с различным расположением в стихе структурных пауз. Вот, например, стихи с трехдольной паузой в конце каждого периода:

| Спите, полу|мертвые, у|вявшие цве|ты, $\Lambda \Lambda \Lambda$ |
|Так и не у|знавшие рас|цвета красо|ты. $\Lambda \Lambda \Lambda$ |
(К. Бальмонт)

То же, но с богатейшей ритмической инверсией:

Садил-водил	чер	мушку	в зелёном са	ду. $\Lambda \Lambda \Lambda$
Выростала	чер	мушка	позади са	ду. $\Lambda \Lambda \Lambda$
Поил-кормил	красавицу	и прочил се	бе, $\Lambda \Lambda \Lambda$	
Досталася	красавица	иному, но	мне. $\Lambda \Lambda \Lambda$	
(Народная песня)

Однодольная пауза в конце первого полупериода и двудольная пауза в конце периода:

| Уме недо|зрелый, плод Λ | недо|лгой на|уки! $\Lambda \Lambda$ |
| Попойся, не | понуждай Λ | к перу мои | руки. $\Lambda \Lambda$ |
(А. Кантсмир)

Или:

| Уходили| мальчики — Λ | на плечах ши|нели. $\Lambda \Lambda$ |
| Уходили| мальчики — Λ | храбро песни | пели. $\Lambda \Lambda$ |
(И. Карпов)

Двудольная пауза в конце полупериода и однодольная пауза в конце периода:

| В старом вицмун|дире $\Lambda \Lambda$ | с новыми за|платами Λ |
| Я сижу в трак|тире $\Lambda \Lambda$ | с крезами бра|датými. Λ |
(Л. Трефолев)

В следующем примере того же четырехдольника однодольные паузы размещены так: две в первом полупериоде и одна во втором:

| Полетай, Λ | полетай Λ | в поле, журав|леночек. Λ |
| Поскучай, Λ | поскучай Λ | обо мне, ми|леночек. Λ |
(Народная частушка)

А вот четырехкратный четырехдольник второй, где однодольная пауза включает собой полупериод, а двудольная заканчивает весь тактометрический период:

Без | отдыха пи|рует Λ с дру|жиной уда|лой $\Lambda \Lambda$
И|ван Васильич | Грозный Λ | под матушкой-Моск|вой. $\Lambda \Lambda$
(А. К. Толстой)

Пример четырехдольника (четырекратный третьего вида) с трехдольной паузой в конце периода:

Что ты, | ворька, что, ро|женица же|ланная, Λ | $\Lambda \Lambda$
Что ты | бледная та|кая и ту|манная? Λ | $\Lambda \Lambda$
(Л. Мей)

Наконец, пример тринадцатисложного александрийского стиха (шестистопный ямб) с женской клаузулой, который ритмологически представляет собой шестидольник второй с гиперметрическим слогом в конце каждого стиха:

Я | признаюсь, люб|лю мой || стих александ|рийский.
Ло|жится хоро|шо в не|го язык рос|сийский.

(П. Вяземский)

Перед нами девять образцов стиха о тринадцати слогах, но каждый образец создан по своей модели, ритмическая структура у них разная.

См. статьи: *Трехдольник, Четырехдольник, Пятидольник, Шестидольник, Народный стих, Частушка, Паузики, Тактовик, Тактометрический период.*

РАЁШНЫЙ СТИХ, РАЁК — древнейшая форма русского народного дисметрического стиха (*верлибр*) со смежными рифмами, определяемого интонационно-фразовым и паузным членением. Короче говоря, это рифмованный *фразовик*. Тематика и жанры Р. с. самые разнообразные: от злободневной сатиры до веселого балагурства. Большинство народных театральных пьес и тексты представлений для народного кукольного театра (вертеп, петрушка, балаган) составлялись в форме райка, необычайно подвижной по своей структуре и наиболее подходящей для импровизационных выступлений на сцене.

Пример Р. с. (из книги «Народно-поэтическая сатира», Л., 1960):

А вот, господа, разыгрывается лотерея.
Воловий хвост да два филей!..
Еще разыгрываются часы о двенадцати камнях
Да на трех кирпичах.
Из неметчины привезены на дровнях!
Еще разыгрывается чайник без крышки, без дна —
Только ручка одна!..
Настоящий китайский фарфор!
Был выкинут на двор,
А я подобрал, да так разумею,
Что можно и фарфор разыграть в лотерею!
Ну, ребята, налетайте —
Мои билеты раскупайте!..
Вам билеты на сигарки сгодятся,
А у меня в мошне рубли зашевелиятся!..

В русской литературе Р. с. долгое время был в пренебрежении, несмотря на то, что виднейшие русские поэты обращались к этой емкой народной форме стиха, например, А. Пушкин в «Сказке о попе и о работнике его Балде», выдержанной в духе народного райка:

Жил-был поп,
Толоконный лоб,
Пошел поп по базару
Посмотреть кой-какого товару.
Навстречу ему Балда
Илет, сам не зная куда.
«Что, батюка, так рано поднялся,
Чего ты взыскался?..»

Н. Некрасов использовал в стихотворении «Дядюшка Яков» форму укороченного, прибаутчного Р.:

У дядюшки Якова
Хватит про всякого.
Новы коврижки —
Гляди-ко: книжки!
Мальчик-сударик,
Купи букварик,
Отцы почтенны!
Книжки неценны;
По гривне штука —
Деткам наука!..

Совсем по иному звучит стих А. Блока, применившего форму райка в поэме «Двенадцать»; здесь Блок употребил перекрестные и даже охватные рифмы, вместо традиционных для Р. с. смежных рифм:

Черный вечер,
Белый снег...
Ветер, ветер,
На ногах не стоит человек.
Ветер, ветер —
На всем божьем свете.
Белый снежок,
Под снежком ледок.
Скользко, тязько —
Всякий ходок
Скользит — ах, бедняжка!..
От зданья к зданию
Протянут канат.
На канате плакат:
«Вся власть учредительному собранию!»

Широко пользовался Р. с. Демьян Бедный в своих агитационно-политических и сатирических произведениях. Вот начало его стихотворной «Повести о том, как четырнадцатая дивизия в рай шла»:

Пуживавши с попадьей обильно,
Глядел поп на попадью умильно:
«Кончала б уж ты, мать, свсе чаепитие,
Потому как я чувствую в себе наитие». —
И так-то поп в мыслях своих распалился,
Ан, тут мужик к нему в горницу ввалился
И, не отдышавшись, забубнил у дверей:
«Иди ко мне, батя, скорей.
Прибылась ко мне утресь старушна,
Убогая побпрушка,
Попросилась с устатку — прилечь,
Пособил я ей взобратъся на печь.
Бесперечь весь день на печи она кашлем давилась,
А вынче у нее икотка появилася,
Губами шенелит, что-то сказать старается,
Видать по всему — помирать собирается!»

Раешным стихом писали В. Хлебников («Ночь перед Советами») и В. Маяковский, который утверждал дисметрические формы стиха, во многом идущие из глубин народного творчества. Его агитационные стихи и лозунги периода гражданской войны — это продолжение и совершенствование традиций народного Р. с.

В годы Великой Отечественной войны С. Кирсанов создал фронтовой раёк «Заветное слово Фомы Смыслова — русского бывалого солдата», которое выпускалось массовыми листовками для Красной Армии и передавалось по радио. Вот небольшой отрывок (смежная и перекрестная рифмовка):

«Должен я, вам, бойцы, доложить собственный опыт. Чтоб скорее врага сокрушить, доберись до немецких окон. Доберись и иди в рукопашную, схватку бесстрашную! Тут тебе нечего бомбы бояться — смели мы ворвались к ним, не будет немецкая авиация бить по окопам своим. Пушкам немецким бить не приходится — немцы тут же в окопе находятся. Мы в рукопашной исцму страшнее, — всаживай штык в поганую шею, занимай, очищай траншею.

Куй железо, пока горячо, атакуй еще и еще. И все назовут тебя храбрецом. Дружит победа с умелым бойцом!..»

Заслуживают внимания опыты лирического раёка в советской поэзии:

Я чудачу,
Я куд-кудачу!
Яйца несу
В человечесем лесу.
Ряженный,
Рифмами слаженный,
Грубый,
Неглаженный!
Для ярмарок создан,
Для свадеб задуман,
Для судеб замыслен,
Как скобка, захватан,
Как сковородка, замаслен...

(В. Боков)

Елка, елка —
сердце зайкало!
Хваленые, смолёные,
елки — возами,
Весело на базаре!
Вокруг холостых
ходят сваты,
сладили сделку,
сватают девку!
Притихли елки,
Как на помолвке...
Одна выпрямилась,
тоненькая!

— Возьми меня, тетенька!

(Э. Котляр)

Одна из самых популярных форм народной поэзии, которую ввел в большую литературу А. Пушкин, — раёк, через столетие нашел свое место в советской поэзии. Можно думать, что возрожденному Р. с. предстоит большое будущее.

РАЗВЕРНУТАЯ МЕТАФОРА — см. *Метафора*.

РАЗМЕР СТИХОТВОРНЫЙ — ходовое и довольно точное выражение, характеризующее определенные метрические нормы, в пределах которых проходит стиховой ритмический процесс. Все метрические стихи, построенные на кратких повторах стопы, имеют определенный размер, или пространство. Диметрические стихи не имеют размера, их пространство неопределенное.

См. *Стих, Тактометрический период*.

РАПСОД (от греч. *ῥαψῳδός* — слогатель песен) — в античные времена собиратель народных песен, страждущий поэт-сказитель, исполнявший народные или свои песни под аккомпанемент лиры. В более узком смысле Р. назывался исполнитель эпических стихотворных поэм древней Греции — «Одиссеи» и «Илиады». В наше время Р. называют иногда сказителя, исполняющего народные эпические произведения.

РАСПУЩЕНИЕ — см. *Диереса*.

РАСТЯЖЕНИЕ СЛОГОВ — произнесение слога с протяжением гласного звука (долгий слог), обычно вдвое по сравнению с простым слогом (кратким слогом). Примеры см. в статьях: *Долгий слог, Исторические песни, Народный стих, Паузник, Тактовик, Частушка*.

РЕЦИФ (араб., букв. — сидящий позади всадника) — термин поэтики восточных народов, слово или группа слов, повторяющихся в стихе вслед за рифмой. Р. пользуются в арабоязычной, персоязычной и тюркоязычной поэзии. Вот начало газели с Р. основоположника узбекской литературы Алишера Навои:

«Кипарис мой! — ты сказала, — жди меня!» — и не пришла.

Я не спал всю ночь, дождался света дня — ты не пришла.

Поминутно выходил я на дорогу ждать тебя,

Поминутно умирал я, жизнь кляня, — ты не пришла.

Думал я, что опасалась ты соперницы — луны,

Но и в полной тьме забыла ты меня и не пришла.

Я в разлуке с милой пери, как помешанный, рыдал,

Кто смеется молчаливо, кто — дразня: «Вот не пришла!..»

(Пер. Л. Пеньковского)

РЕМИНИСЦЕНЦИЯ (лат. *reminiscentia* — воспоминание) — намеренное или невольное воспроизведение поэтом знакомой фразовой или образной конструкции из другого художественного произведения. Иногда Р. выражается копированием ритмико-синтаксических ходов. Сопоставление оригинальных и реминисцированных выражений дает любопытную картину влияния одних поэтов на других. Вот ряд таких параллелей:

1) Город пышный, город бедный.

(А. Пушкин)

Остров пышный, остров чудный.

(А. Хомяков)

2) Прощай, свободная стихия.

(А. Пушкин)

Прощай, немытая Россия.

(М. Лермонтов)

3) Дух отрицанья, дух сомненья.

(М. Лермонтов)

- Жизнь отреченья, жизнь страданья.
(Ф. Тютчев)
- Нет отрицанья, нет сомненья.
(Н. Некрасов)
- 4) Весна, Весна! Как воздух чист!
(Е. Баратынский)
- Весна, весна; как воздух пуст...
(А. Блок)
- б) Я пережил и многое и многих.
(П. Вяземский)
- Я изменял и многому и многим.
(В. Брюсов)
- 6) Уж я ножичком полосну, полосну!
Уж я семечки полушу, полушу!
(А. Блок)
- А белье мое всполосну, всполосну!
А потом господ полосну, полосну!
И-их!
(В. Хлебников)
- 7) Вот едет могучий Олег со двора,
С ним Игорь и старые гости...
(А. Пушкин)
- С ним едет старуха и младшая дочь,
Невестки и первенцы-внуки.
(А. Твардовский)
- 8) Густая крапива
Шумит под окном,
Зеленая гва
Повисла шатром.
(А. Фет)
- Зеленая пена
Кипит под винтом
И мы по заливу
Неспешно плывем.
(В. Саянов)
- 9) И черным соболем одел
Ее блистающие плечи.
(А. Пушкин)
- Я парусиною прикрыл
Ее блистательные плечи.
(В. Федоров)

Известны случаи автореминисценции, например у Пушкина:

Молчи, бессмысленный народ,
Поденщик, раб нужды, забот!
(«Поэт и толпа»)

За новизной бежать смиренно
Народ бессмысленный привык.
(«Герой»)

Автореминисценция (или вариант) у Лермонтова:

Есть речи — значение ничтожно,
И презрено гордой толпой. —
Но их позабыть невозможно: —
Как жизнь они слиты с душой.

РЕТАРДАЦИЯ (лат. *retardatio* — замедление) — стилистический прием замедления прямого фабульного повествования в литературном произведении путем введения описаний природы, обращений к прошлому героя, философских рассуждений, лирических отступлений и т. п. Можно указать на философические размышления о наполеоновской тактике в «Войне и мире» Л. Толстого, на лирические отступления в «Евгении Онегине» Пушкина, в «Дон-Жуане» Байрона и т. д. Ср. *Descriptio, Лирические отступления*.

РЕФОРМА ТРЕДИАКОВСКОГО — опыт теоретического и практического создания системы русского стихосложения, изложенный автором в книге «Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий» (т. е. терминов), изданной в 1735 г. Суть реформы состояла в том, что, соблюдая равновесие в определенных силлабических размерах, В. Тредиаковский ввел обязательную константность ритма, при которой ударные слоги должны совпадать с метрическими акцентами; тем самым Тредиаковский осудил ритмическую инверсию в стихе. Старые вирши с их неуклюже инверсированным ритмом, он остроумно назвал «не прямыми» стихами. Подчеркивая решающую роль ударных слогов в формировании устойчивого константного ритма, Тредиаковский назвал свою систему «тбической» (от греч. слова *τύχος* — напряжение, удар), или «ударительной». Ударные слоги он условно, подражая античной метрике, называл долгими, а безударные — короткими. Первоначально Тредиаковский установил четыре стопы: хорей, или трохей, ∪∪, ямб ∪∪, спондей ∪∪, ширрихий ∪∪, что свидетельствует о признании в русском реформированном стихе двусложных стоп. Двусложие было негативной нормой и в виршевой просодии, хотя в своем «Письме... о сложении стихов русских» А. Кантемир писал: «§ 19. Стихи русские могут составлены быть от тринадцати до четырех слогов. § 20. По моему мнению, рассуждение стоп в составлении всех оных излишно. Но нужно наблюдать, чтоб во всяком стихе на некоторых двух слогах лежало ударение голоса». Исходя из структуры силлабических *тринадцатисложников* и *одиннадцатисложников*, нужно думать, что Кантемир имел в виду такие ударные слоги в стихе, которые поддерживают инерцию ритма: один слог в первом полустипии, а другой — во втором полустипии. В первом полустипии таким опорным слогом был ударный слог на цезуре, а во втором — ударный слог на женской рифме. В этом случае модель тринадцатисложника выглядит так: | ∪∪∪∪|∪∪∪∪ | при мужской цезуре и | ∪∪∪∪ | ∪∪∪∪ | ∪∪∪∪ | при трехсложной («дактилической») цезуре. Таким образом, «хорейческий» механизм стиха наполовину уже сложился. Отсюда нетрудно домыслить остальные опорные слоги для всей структуры тринадцатисложника как двоянного четырехсложного «хорея» с ритмической инверсией. Подобную же операцию следует применить и к кантемировскому одиннадцатисложнику, модель которого выглядит так:

| ∪∪∪∪|∪∪∪∪ |

Это — двоянный трехсложный «хорей» с ритмической инверсией (ритмологически — шестидольник первый).

Из силлабических размеров Тредиаковский подверг реформе (скорее модернизации) в первую очередь тринадцатисложник и

одиннадцатисложник. Тредиаковский считал совершенными те стихи, в которых фигурируют только хорейские стопы, затем «средней доброты» он считал те стихи, где большая часть стоп состоит из спондеев или пиррихий, и, наконец, «тот весьма худ, который весь ямбы составляет, или большая часть оных». Ямбами среди хореев Тредиаковский считает случая ритмической инверсии. Отсюда видно, что он безоговорочно признавал стихи только константного ритма и отрицал стихи с ритмической инверсией, которая, по его мнению, была незаконным вторжением «ямбов» в хорейскую среду. Тринадцатисложник он определил как «стих Героический Российский», который «состоит в тринадцати слогах, а в шести стопах...». Для примера Тредиаковский взял строку Кантемира и разбил ее следующим образом:

—	1	—	2	—	3	—	4	—	5	—	6	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Ум	толь	сла	бый	плод	тру	дов	крат	ки	и	на	у	ки
1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6
		1			2				3			6

«Через сия схему выразуметь, да и видеть можно, — писал Тредиаковский, — что наш героический стих есть эксаме́тр, то есть шестимерный, не считая слог пресечения долгий, для которого он гиперкаталектическим, то есть лишний слог вне числа стоп имеющим называться может». Здесь Тредиаковский допустил большую теоретическую и фактическую ошибку: вопреки своей же теории о двусложном «хорейском» начале, он неправильно разбил тринадцатисложник на неравные составные части, подогнав свою двусложную схему под «эксаме́тр», т. е. под шестистопник; для этого в четвертую «стопу» он поместил три слога вместо двух, игнорируя т. н. «пресечение», т. е. паузную цезуру. Даже с точки зрения теории двусложности кантемировский стих следовало бы разбить так:

| Ум толь | слабый | плод тру|дов ^ || кратки|я на|уки|.

Получается семистопный хорей с паузной цезурой посредине. Но если принять во внимание не только однодольную срединную паузу на цезуре, но и двудольную структурную паузу в конце стиха и рассмотрим эту формуцию не как систему двусложника, а как четырехдольник, то мы получим правильный тактометрический период — **ч е т ы р е х к р а т н ы й ч е т ы р е х д о л ь н и к п е р в ы й**:

| Ум толь слабый | плод трудов ^ || краткия на|уки. ^ ^ |.

Как мы видим, здесь нет даже намека на шестистопность и на гексаме́тр. Механизм реформы стиха Тредиаковского станет понятным, если сравнить дореформенный и пореформенный варианты его тринадцатисложника. Вот вариант дореформенный — «не прямой» стих с ритмической инверсией («ямбы» среди «хореев»):

Ах, не возмож|но сердцу ^ | пребыть без пе|чали, ^ ^ |
Хоть уж и гла	за мои ^	плакать пере	стали: ^ ^
Ибо сердеч	на друга ^	не могу за	быти, ^ ^
Без которо	го всегда ^	принужден я	быти. ^ ^

А теперь рассмотрим вариант послереформенный, «выпрямленный» стих, где всюду константный ритм, ударные слоги совпадают с метрическими акцентами:

Не возможно	сердцу, ах, Δ	не иметь пе	чали, $\Delta\Delta$
Очи також	де еще Δ	плакать не пре	стали: $\Delta\Delta$
Друга мило	го весьма Δ	не могу за	быти, $\Delta\Delta$
Без которо	го теперь Δ	надлежит мне	быти. $\Delta\Delta$

В той же книге Тредиаковского помещены «Стихи, ^{научающие} добронравию человека», перевод с французского (Фенелон). Переводчик писал: «Нарочно сочинены российским новым ^{аксаметром} ритмом: для примеру». В этих стихах тоже четкий константный ритм:

Отдавай то	всё Творцу, Δ	долг что отда	вати; $\Delta\Delta$
Без рассудка ж	ничего Δ	ти б не начи	нати, $\Delta\Delta$
Токмо с добры	ми людьми Δ	в жизни сей дру	жися; $\Delta\Delta$
А таланты	чрез твои Δ	никогда не	льстися. $\Delta\Delta$

Конечно, эти сравнительно легкие тринадцатисложники отличались и ритмом и языком от тяжелых, с неуклюжей ритмической инверсией, стихов Симеона Полоцкого:

Чин купецкий	без греха Δ	едва может	быти, $\Delta\Delta$
На многи бо	я злобы Δ	враг обыче	лстити; $\Delta\Delta$
Израднее	лакомство Δ	в купцех оби	тает, $\Delta\Delta$
Еже в многи	е грехи Δ	оны убеж	даст. $\Delta\Delta$

Закончив свои замечания о тринадцатисложнике, Тредиаков- что сказа-
 ский обратился к одиннадцатисложнику. Он писал: все, что сказа-
 но о «Героическом нашем стихе», относится и к одинна-
 цатислож-
 нику. Но и здесь он допустил ошибку, причислив этот с-
 тих к пен-
 таметру; он разбивал строку следующим образом:

| Силы | в сереб|ре всяк ску|пой не | знает, |
 | Срамно | то, ког|да в землю | зары|вает. |

Ритмологическая разбивка стихов должна быть такой⁷

| Силы в сереб|рэ Δ || всяк скупой не | знает, |
 | Срамно то, ког|да Δ || в зёмлю зары|вает. |

То есть, строка одиннадцатисложника состоит из сдв^{енного} шести дольника первого. Силлабический ^{Одиннадца-} тисложник А. Кантемира имеет «непрямой» ритм, он инв^{ерсирован:}

Кто любит бо	га, Δ		не ревную лукавым,	
Ниже зави	ди Δ		грешникам не	справым,
Ибо исчез	нут, Δ		яко трава,	вскоре,
Яже зеле	на Δ		при утренней	зоре,
И цвет ей кра	сен, Δ		скрепленный ро	сою,
Потом увя	нет, Δ		посечен ко	сою,

Современник В. Тредиаковского молодой А. Сумароков быстро ^{написана} усвоил технологию реформированных одиннадцати- и тринадцатисложников с константным ритмом; через пять лет после выхода в свет «Нового и краткого способа...» в 1740 г. он напечатал две по- здравительные оды императрице Анне. Первая ода была ^{написана} «выпрямым» одиннадцатисложником:

Как теперь на	чать Δ		Анну поздрав	ляти,
Не могу ког	да Δ		слов таких сы	скати,
Из которых	ей Δ		похвалу силе	тати,
Иль неволей	мне Δ		будет промол	чати?

Вторая ода была составлена тринадцатисложником с незначительными отступлениями от константного ритма:

О, Россия,	веселись, ^	*монáрхию*	видя, ^^
Совершенство	ю в дарах ^	на престоле	сидя, ^^
И, играя,	возопий: ^	«Анна мной вла	деет! ^^
Чем против мя	устоять ^	*никтó* не у	меет». ^^

Необычайно популярный в эпоху вишневики, тринадцатисложник остается ходовым размером стиха и после реформы Тредиаковского вплоть до наших дней. Можно лишь напомнить, что «Светлана» В. Жуковского, «Генерал Топтыгин» Н. Некрасова и стихотворение М. Исаковского «Дайте в руки мне гармони, золотые планки» написаны тем же константным тринадцатисложником, лишь кое-где у Некрасова встречается случайная ритмическая инверсия:

{ | Свечерело. | Дрожь в конях, ^ |
 { | Стука злее | на ночь; ^^ |
 { | Заворочал|ся в саях ^ |
 { | *Михáйло* И|ваныч. ^^ |

(Н. Некрасов)

Следует особо подчеркнуть правоту В. Тредиаковского, который утверждал, что в одиннадцати- и тринадцатисложнике может быть только женская рифма. Ломоносов не понял в данном случае Тредиаковского и придиричиво с ним полемизировал; ритмическое чутье, однако, не обмануло Тредиаковского. К этим размерам не подходят ни мужские, ни трехсложные рифмы. В этом можно убедиться, прочитав следующие одиннадцатисложники Симеона Полоцкого с рифмами всех трех типов; рифмы звучат естественно лишь в последнем двустишии:

Отче мой дра	гий! ^		Отче *любéз	нейший!*
Аз емь *по вся*	дни ^		раб ти *смирé	нейший.*
Не смерти ско	ро ^		аз желаю	*тебé.*
Но лет премно	гих, ^		як самому	*себé.*
Честнии *ру	це* ^		твои лобызаю,	
Честь возда	ти ^		должну обещаю.	

(«Комидия о блуднем сыне»)

Остается добавить, что в своей небольшой книге «Новый и краткий способ...» Тредиаковский первым среди русских поэтов дал образцы таких форм поэзии, как сонет, рондо, эпистола, элегия, ода, мадригал, эпиграмма. Первый опыт четырехстопного ямба с женскими рифмами принадлежит тоже Тредиаковскому, но ритм стихов колеблющийся, инверсированный:

Что то за злость? И что за ярость?
 Что за смрадна пороков старость?
 ... Чудовище свирело, мерзко,
 Три головы подъемлет дерзко;
 Тремя сверкает языками!
 Яд излевать уже готово:
 Ибо наглостию сурово,
 Тремя же зевает устами.

В примечании к оде, из которой взят этот отрывок, Тредиаковский писал: «Сочинена для примёра простого российского стиха».

См. *Вириш*, *Одиннадцатисложник*, *Тринадцатисложник*, *Инверсия ритмическая*, *Силлабическое стихосложение*.

РЕФРЕН (франц. refrain — припев) — композиционный прием повторения стиха или ряда стихов в конце строфы (куплета). В песенных куплетах Р. часто называют припевом. Так построены многие народные песни. Примером песенного текста с Р. могут служить стихи А. Пушкина «Ночной зефир струит эфир». Здесь, как это нередко бывает, Р. является самостоятельной строфой со своим ритмическим рисунком. Многие русские революционные песни сопровождаются Р. Например, «Варшавянка» (текст Г. Кржижановского) имеет Р.:

На бой кровавый,
Святой и правый,
Марш, марш, вперед,
Рабочий народ.

РИТМ (от греч. *ῥυθμός* — соразмерность, стройность) — мерное чередование равновеликих групп гармонического движения в динамических искусствах — в музыке, в танце и в метрическом стихе. Внутренние законы Р. для этих искусств (периодичность и кратность) — едины, материя же ритмообразования различна, чем и определяется микроструктура ритмов музыкального и стихотворного. Всякий правильный ритмический процесс двойственен: с одной стороны, он расчленяется на малые, ясно осязаемые равновеликие группы (краты), состоящие из количественно равных элементарных частей движения (долей); с другой — он состоит из определенных количества малых групп в более крупных группировки. Таким образом, правильный ритмический процесс содержит в себе две меры гармонического движения: малую меру (крата) и большую меру (тактометрический период). Незавершенный ритмический процесс, где присутствует лишь малая мера, наблюдается, например, в свободном стихе трехдольной структуры с неравными, неоднородными строками; в таком стихе отсутствует большая мера — тактометрический период, объединяющий только равные количества малых мер. Проще говоря, в свободном метрическом стихе нет периодической кратности (см. *Верлибр*). Динамическая природа ритмического процесса позволяет сохранить его единство и при разнокачественности многофигурных модификаций повторяющейся элементарной группы. Общее определение Р. таково: ритм — это волнообразный процесс периодических повторов количественной группы движения в ее качественных модификациях.

См. также: *Крата*, *Контрольный ряд*, *Модификации ритмические*, *Ритмология*, *Стопа*, *Тактометрический период*.

РИТМИКА (от греч. *ῥυθμικός* — размеренный, стройный) — 1) отдел поэтики, изучающий вопросы ритмического строя стиха. Понятие Р. неотделимо от *метрики*, но последняя обычно относится к общим стихотворным размерам, в то время как предмет Р. состоит в теоретическом и практическом изучении многообразных ритмических процессов стиха. 2) Своеобразный строй стихов данного поэта, например ритмика А. Пушкина, ритмика А. Блока, ритмика В. Маяковского, ритмика Н. Асеева.

РИТМИЧЕСКАЯ ИНВЕРСИЯ — см. *Инверсия ритмическая*.

РИТМИЧЕСКАЯ ПРОЗА — условный стилистический термин, относящийся к прозаическим художественным произведениям, в которых осязаны определенные стопные закономерности, присущие только стиху; в построении таких произведений нет строго ритмического единства, какое имеется в метрическом стихе.

Ср. *Верлибр*.

РИТМИЧЕСКИЕ МОДИФИКАЦИИ — см. *Модификации ритмические*.

РИТМОЛОГИЯ [от *ритм* (см.) и греч. λόγος — слово, речь] — учение о закономерностях и нормах ритмических процессов, формирующих многообразные структуры стиха. Ритмический процесс складывается из периодической повторности элементной группы движения, которая заключает в себе постоянное количество элементов при разнообразно меняющемся качестве модификаций. Существуют две категории стиха — метрический и диметрический.

Правильный ритмический процесс подчинен *тактометрическому периоду*; иррегулярный процесс проходит вне периода. Практика русского стиха пользуется четырьмя элементными группами, в соответствии с которыми существуют четыре метрических класса многодольников: *трехдольники*, *четырёхдольники*, *пятидольники* и *шестидольники*. В каждом классе различимы видовые конструкции, определяемые положением в стихе *анакрузы* и *эпикрузы*; отсюда три вида трехдольника, четыре вида четырехдольника, пять видов пятидольника и шесть видов шестидольника, а всего — 18 замкнутых элементных групп (против пяти стоп в традиционной теории стиха). Объем кратности повторов элементной группы в периоде не менее трех, не свыше шести, например: трехкратный трехдольник, четырехкратный трехдольник, пятикратный трехдольник, шестикратный трехдольник. Так, в классе трехдольников имеется 12 возможных тактометрических периодов, в классе четырехдольников — 16, в классе пятидольников — 20 и в классе шестидольников — 24 периода. Всего же в ритмических процессах может участвовать (теоретически) 72 тактометрических периода, а в пределах каждого видового ряда — множество типовых формообразований. По словому составу ритмы бывают полные и паузные, а по акцентности — константные и инверсированные.

РИТОРИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ (от греч. ῥήτωρ — оратор) — термин старой русской поэтики (риторики, или реторики) — стилистические обороты, цель которых состоит в усилении выразительности речи. В прошлом риторика была наукой ораторского искусства, она возникла в Древней Греции (школа Пифагора). В России правила литературной стилистики в широком ее понимании были описаны в «Риторике» М. Ломоносова, который считал употребление Р. ф. признаком высокого стиля. К Р. ф. относились такие стилистические явления, как антитеза, гиперболы, обращение, восклицание, астеизм, градация, прозопопея, ирония, уподобление, умолчание и пр.

В настоящее время название Р. ф. сохранилось лишь за тремя явлениями стиля, относящимися к интонации:

1) **Риторический вопрос**, не требующий ответа, но имеющий лирико-эмоциональное значение:

Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?

(А. Пушкин)

Советская Россия,
Родная наша мать!
Каким высоким словом
Мне подвиг твой назвать?
Какой высокой славой
Венчать твои дела?
Какой измерить мерой
Что ты перенесла?..

(М. Исаковский)

Знакомые тучи!
Как вы живете?
Кому вы намерены
Нынче грозить?

(М. Светлов)

2) Риторическое восклицание, играющее ту же роль усиления эмоционального восприятия:

Какое лето, что за лето!
Да это просто колдовство.

(Ф. Тютчев)

Как были те выходы в степь хороши!
Безбрежная степь, как марина.

(Б. Пастернак)

3) Риторическое обращение, рассчитанное на тот же эффект, в особенности в случаях, когда вопросительная интонация сочетается с восклицательной; эта форма Р. ф. наиболее часто встречается в поэзии:

Ветры мои, ветры, вы буйные ветры!
Не можете ли, ветры, горы раскачати?
Гусли мои, гусли, звончатые гусли!
Не можете ли вы, гусли, вдову взвеселити?

(Русская народная песня)

Дух бродячий! Ты все реже, реже
Расшевеливаешь пламень уст.
О, моя утраченная свежесть,
Буйство глаз и половодье чувств.

Я теперь скуднее стал в желаньях,
Жизнь моя, иль ты приснилась мне?
Словно я весенней гулкой ранью
Проскакал на розовом коне.

(С. Есенин)

РИТУРНЕЛЬ, или ритурнель (франц. ritournelle, от итал. ritornello — припев), — трехстрочная строфа в итальянской, а затем во французской поэзии. Стихотворный размер Р. — свободный, по выбору поэта; рифмуются между собой первая и третья строки, средний стих строфы остается без рифмы (холостым). В русской поэзии Р., как форма стиха, не привилась; отдельные опыты Р. можно встретить у поэтов-символистов, в частности у В. Брюсова, который в своих «Опытах» писал, что в Р. «два стиха более

длинных развивает мысль первого, более короткого». Вот эта ригурнель Брюсова («Три символа»):

Серо

Море в тумане, и реет в нем рея ли, крест ли;
Лодка уходит, которой я ждал с такой верой!

Прежде

К счастью так думал уплыть я. Но подняли якорь
Раньше, меня покидая... Нет места надежде!

Кровью

Хлынет закат, глянет солнце, как алое сердце:
Жить мне в пустыне — умершей любовью!

РИФМА (от греч. *ῥυθμός* — соразмерность) — композиционно-звуковой повтор преимущественно в конце двух или нескольких стихов, чаще — начиная с последнего ударного слога в рифмуемых словах. В русских шиптиках (16—18 вв.) этот повтор назывался «краесогласием». Определение Р. как концевое созвучия не совсем точно, так как известны случаи начальных и внутренних Р. На протяжении истории поэтического искусства структура Р. менялась и меняется. Не влияя непосредственно на ритмостроение стиха, Р. тем не менее играет исключительную эвфоническую и организующую роль в стихе, особенно при строфической композиции стихотворения. В античной поэзии рифмовка стиха как система не применялась; рифмы в античных стихах — явление случайное, чаще в середине и в конце одного и того же стиха. В европейской поэзии Р., как обязательный эвфонический и мнемонический прием, появилась поздно; подобное явление наблюдается в литературах всех народов. В русской народной поэзии система рифмовки — также сравнительно позднее явление, хотя отдельные случаи Р. наблюдаются уже в древнерусских литературных произведениях («Слово о полку Игореве», «Задонщина», «Повесть о Горе-Злочастии»). Русские т. н. досиллабические вирши были свободной, не стопной формацией со смежными Р.; по своей структуре они имеют много общего с *райшным стихом* и, очевидно, вышли из народной поэзии. Теория Р. русского классического стиха хорошо разработана; по своим формам и положению в стихе Р. можно разделить в основном на следующие группы.

По слоговому объему Р. делятся на мужские (ударение на последнем слоге), женские (ударение на предпоследнем от конца слоге), дактилические (ударение на третьем от конца слоге), гипердактилические (ударение на четвертом от конца слоге). Если Р. оканчивается гласным звуком, она называется открытой, если оканчивается согласным звуком, — закрытой.

По характеру звучания различаются Р.: точные и приближенные, богатые и бедные, ассонансы, диссонансы, составные, тавтологические, неравносложные, разпоударные.

По положению в стихе рифмы бывают: конечные, начальные, внутренние; по положению в строфе — смежные, перекрестные и охватные (или опясаные).

В отношении кратности повторов различаются Р. парные, тройные, четверные и многократные.

Стихи без Р. называются *б е л ы м и*, неточные Р. — «рифмоидами».

Особое место в технике русского стиха занимает рифма Маяковского, тщательно исследованная М. Штокмаром. Маяковский открыл новые методы рифмовки, соответствующей строю его ораторского стиха. В статье «Как делать стихи?» Маяковский писал: «Рифма возвращает вас к предыдущей строке, заставляет вспоминать ее, заставляет все строки, оформляющие одну мысль, держаться вместе... Я всегда ставлю самое характерное слово в конце строки и достаю к нему рифму во что бы то ни стало. В результате моя рифмовка почти всегда необычайна и уж во всяком случае до меня не употреблялась, и в словаре рифм ее нет. Рифма связывает строки, поэтому ее материал должен быть еще крепче, чем материал, пошедший на остальные строки».

РОМАН В СТИХАХ — одна из очень редких форм эпической и лиро-эпической поэзии. Придерживаясь требований романа как повествовательного жанра, описывающего человеческую жизнь во всей ее сложности, автор Р. в с. должен, кроме того, соблюдать все нормы, присущие поэтическому изображению действительности посредством стиха. Классическим образцом Р. в с. в русской литературе служит «Евгений Онегин» А. Пушкина, написанный строфами по 14 строк каждая, с особой системой рифмовки. В советское время Р. в с. написали Б. Пастернак «Спекторский» (о русском интеллигенте предреволюционного времени и начала революции), Е. Долматовский «Добровольцы» (о комсомольцах), В. Казанский «Сквозь грозы» (историко-бытовой роман).

РОМАНС (испан. romance, от позднелат. romance — по-романски, т. е. по-испански) — старинная форма испанского стиха, чаще восьмисложного (хорей), в котором концы четных строк связаны между собой гласным ассонансом. Р. был сначала лиро-эпическим стихотворением. Расцвет испанского Р. — 16—17 вв. (Лопе де Вега, Кеведо, Гонгора), когда произошло деление Р. на любовные, сатирические и шуточные. В дальнейшем эта форма стиха распространилась и на другие европейские литературы, в частности на французскую.

В русской литературе Р. называется небольшое лирическое стихотворение напевного типа, преимущественно на тему любви. По своей форме Р. — строфического строения, стих рифмованный, обычно без рефрена. К романсной лирике относятся многие положенные на музыку стихотворения А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Некрасова, А. Фета, Ф. Тютчева, Я. Полонского, А. Блока, С. Есенина и др.

В своем исследовании «Мелодика русского лирического стиха» Б. Эйхенбаум предложил называть романсной такую форму напевного стиха, которая построена «на основе непрерывно развивающегося одного мелодического движения...».

РОНДЕЛЬ (франц. rondel, от rond — круглый) — французская форма стихотворения о трех строфах, охватывающих 13 строк. В первых двух строфах по четыре стиха, в третьей — пять стихов. Через всю Р. проходят две рифмы. Первые две строки Р. повторяются в конце второй строфы, последняя строка Р. — повторение первой строки целиком или в несколько измененном виде. В России форма Р. появилась у символистов. Считалось, что она пригодна лишь для эстетских стихов. Украинский поэт П. Тычина опроверг это мнение, создав Р. на революционную

тему:

Окончив труд, иду с завода,
 Манифестацию встречать.
 В цветах весь город, и слышать —
 Кричат: да здравствует свобода!
 Смеется солнце с небосвода,
 И мчатся тучки — благодать...
 Окончив труд, иду с завода
 Манифестацию встречать.
 Что за весна! Что за отрада!
 Лучам в сердцах легко звучать...
 Лишь землю беднякам отдать —
 Мир станет крепнуть год от года.
 Окончив труд, иду с завода.

(Пер. с укр. Н. Ушакова)

РОНДО́ (франц. rondeau, от rond — круг) — французская форма небольшого стихотворения с двумя рифмами, трех типов: 1) восьмистрочное Р., первая и вторая строки повторяются в конце Р. и первый стих — в четвертой строке; 2) тринадцатистрочное Р., начальные слова первой строки входят в девятую и тринадцатую строки и 3) пятнадцатистрочное Р., начальные слова первого стиха повторяются в девятой и в заключительной строках. Пример третьей формы Р.:

В начале лета, юностью одета,
 Земля не ждет весеннего привета,
 Не бережет погожих, теплых дней,
 Но, расточительная, все пышней,
 Она цветет, лобзанием согрета.
 И ей не страшно, что далеко где-то
 Конец таятся радостных лучей,
 И что не даром плакал соловей
 В начале лета.
 Не так осенней нежности примета:
 Как набожный скупец, улыбки света
 Она собирает жадно, перед ней
 Не долго путь до комнатных огней,
 И не найти вернейшего обета
 В начале лета.

(М. Кузмин)

Реже встречается четвертый тип сложного, т. н. совершенного Р. в 25 строк с двумя рифмами.

РОНСАРОВА СТРОФА — шестистипная строфа с рифмами ааЬсЬЬ, которой часто пользовался французский поэт 16 в. П. Ронсар (Ronsard), глава «Плеяды». Р. с. является «перевернутой» секстиной, где рифмы идут в порядке ааЬсЬЬ, или аЬсЬсЬ. Примеры Р. с.:

Мой боярышник лесной,
 Ты весной
 У реки расцвел студеной,
 Будто сотней цепких рук
 Весь вокруг
 Виноградом оплетенный.

(Пер. В. Левика)

Или:

О, Беллери, ручей мой славный,
Прекрасен ты как бог дубравный,
Когда, с сатирами в борьбе
Наполнив лес веселым эхом,
Шалуны нимфы с громким смехом,
Спасаясь, прячутся в тебе.

(Пер. В. Левина)

РОСАЛИЧЕСКИЙ СТИХ (от греч. *ρόσάλιμος* — подобный палице, расширяющейся к концу) — древняя игровая форма стиха, в котором слова постепенно увеличиваются в своем слоговом объеме: первое—односложное, второе — двусложное, третье — трехсложное, четвертое — четырехсложное. Таким образом, стих как бы расширяется в виде палицы. Р. с. встречается у античных авторов. Пример русского Р. с.:

Жизнь — игра желаний мимолетных,
Есть — пора мечтаний безотчетных,
Есть, потом, — свершений горделивых,
Скук, истом, томлений прозорливых;
Есть года жестоких испытаний,
Дни суда глубоких ожиданий...

(В. Брюсов)

РУБАЙ (араб., множ. число — р у б а и й á т; буквально—четверённый) — четверостишие в арабоязычной, персоязычной и тюркоязычной поэзии. Рифмовка — аааа, ааба; иногда абаа. Каждый Р. заключает в себе законченную мысль. Примеры Р.:

Годами шейха речь тепла, пресна, мутна, —
Ни сердца, ни ума не тронула она.
Но продавец вина мне душу взволновал:
Всего один глоток — и песня рождена!

(Алишер Навои, пер. Л. Пеньковского)

Мгновеньями бог виден, чаще скрыт,
За нашей жизнью пристально следит,
Он нашей драмой коротает вечность, —
Сам сочиняет, ставит и глядит.

(Омар Хайям, пер. И. Тхоржевского)

«Вино пить — грех». Подумай, не спеши!
Сам против жизни явно не грехи.
В ад посылатъ из-за вина и женщин!
Тогда в раю, наверно, ни души.

(То же)

РУНЫ (др.-сканд. *runa*—тайна; фин. *runo*—песнь, стих)—1) древние письмена, высеченные на камнях в скандинавских странах и в Германии. 2) Народные стихи финнов и карелов, распеваемые под музыку (кантеле). 3) Название части (главы) карело-финской эпической поэмы «Калевала». Рунические стихи — восьмисложного строения, без рифм, с богатыми аллитерациями.

РУССКИЙ НАРОДНЫЙ СТИХ — см. *Народный стих*.

С

СА́ГА (др.-сканд. *saga* — песнь; повествование) — название древнескандинавских и древнеирландских эпических сказаний о легендарных героях и исторических деятелях. Повествование С. ведется в прозе со стихотворными вставками. Известно собрание древнескандинавских С. «Эдда»; в ирландском эпосе наиболее популярны С. о сыновьях Уснеха и «Угон быка из Куалнге». В расширительном толковании С. называется всякое сказание; в этом смысле С. упоминается в стихотворении М. Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива»:

... Когда студеный ключ играет по оврагу,
И, погружал мысль в какой-то смутный сон,
Лепечет мне таинственную сагу
Про мирный край, откуда мчится он...

САДЖ (араб. — рифмование) — форма литературных произведений у арабоязычных, персоязычных и тюркоязычных народов. Это — повествование в рифмованной прозе. В форме С. написано классическое произведение персидской литературы «Гулистан» («Сад роз») Саади, жившего в 13 в.

САЛОННАЯ ПОЭЗИЯ — см. *Прециозная поэзия*.

САПФЕЙЧЕСКАЯ СТРОФА — в античной поэзии строфа логического строения, изобретенная древнегреческой поэтессой Сафо (Сапфо, Σαπφώ) в 4 в. до н. э. Различаются большая С. с. и малая С. с. В русской литературе форму малой С. с. имитировали Симеон Полоцкий, А. Радищев, А. Востоков, а в 20 в. — Вяч. Иванов и В. Брюсов. Примеры:

Хотя чистоту | свою сохранить,
Должен есть с полом | противным не жить,
Сожитие бо | похоть возбуждает,
Девства лишает.

(Симеон Полоцкий, «Жен близость»)

Будет день — и к вам, | молодые девы,
Старость подойдет | нежеланной гостьей,
С дрожью членов дряблых, | поблекшей кожей,
Чревом отвислым, —

Страшный призрак! | Эрос, его завидя,
Прочь летит — туда, | где играет юность:
Он — ее ловец. | Пой же, лира, негу
Персей цветущих.

(Сафо, пер. Вяч. Иванова)

САРКА́ЗМ (греч. *σαρκασμός*, от *σαρκάζω*, букв. — рву мясо) — высшая степень иронии, злая насмешка, как бы вырывающая зубами мясо. Элементами С. насыщена сатирическая литература всех времен. Примеры С. можно найти и в русской народной поэзии. Так, в сборнике П. Рыбникова (т. III) помещена народная песня «Вы раздайтесь, распатнитесь, добрые люди»; это поет молодая женщина, выданная замуж за ненавистного ей человека, он возвращается домой из кабака пьяный и кричит, чтобы жена открыла

ему ворота. Жена отвечает:

Как слышала невежин голосище,
 Потихоньку с постели я вставала,
 На босу ногу башмачки одевала,
 Ко воротам спехом поспешала,
 Поскорее я ворота запирала,
 Посмелее со невежей говорила:
 «Ты ночуй, усни, невежа, за воротми.
 Тебе мягкая перина — белая пороша,
 Высоко ли изголовье — подворотня,
 Соболино одеяло — лютые морозы,
 Шитый, браный полокочек — частые звезды.
 Каково тебе, невежа, спать за воротми,
 Таково-то мне, младеньке, жити за тобою,
 За тобою, за твоєю за удалой головою».

В анафорическом стихотворении М. Лермонтова «Благодарность» С. выражен в форме сдержанной злой иронии:

За все, за все тебя благодарю я:
 За тайные мучения страстей,
 За горечь слез, отраву поцелуй,
 За месть врагов и клевету друзей,
 За жар души, растраченный в пустыне,
 За все, чем я обманут в жизни был,—
 Устрой лишь так, чтобы тебя отныне
 Недолго я еще благодарил.

В. Белинский в статье о Лермонтове писал по поводу этих стихов: «Какая мысль скрывается в этой грустной „благодарности“, в этом сарказме обманутого чувством и жизнью сердца? Все хорошо: и тайные мучения страстей, и горечь слез, и все обманы жизни; но еще лучше, когда их нет, хотя без них и нет ничего, что просит душа, чем живет она, что нужно ей, как масло для лампы!».

САТИРА (лат. satira) — вид художественной литературы в прозе или стихах, ставящий своей задачей критику, обличение и высмеивание отрицательных явлений действительности. Известны С. древнеримского поэта Ювенала и прозаический роман «Сатирикон» римского писателя Петрония. Сатиричны комедии древнегреческого драматурга Аристофана. В новое время прославились своими С. в Англии — Дж. Свифт, во Франции — Ж. Мольер, Ф. Вольтер.

Оригинальна русская народная С., восходящая к литературе Древней Руси. Сатирические мотивы присутствуют во многих жанрах русского фольклора — в былинах, сказках, легендах, балладах, песнях, раешных представлениях и т. д., вплоть до притчи и частушки. Главные объекты сатирических насмешек — богатеи, кушцы, монахи, попы, помещики, старосты, судьи, разного рода тунеядцы, лентяи, проходимцы, скупцы, сластолюбцы, развратники и пр. Многие произведения народной С. составлены стихами самой разнообразной формы, но чаще — раешным стихом. К наиболее известным народным С. принадлежат: «Чурилья-игуменья», «Ерема да Хома», «Агафонущка», «Небылица», театральные пьесы «Царь Максимилян» и «Лодка», сказка о Ерше Ершовиче, сыне Щетинникове, комические свадебные указы и т. д.

Родоначальником русской книжной сатирической поэзии является поэт 18 в. Антиох Кантемир, автор девяти стихотворных С. Глубоким сатирическим содержанием наполнены комедии — «Недоросль» Д. Фонвизина, «Горе от ума» А. Грибоедова, «Ревизор» Н. Гоголя, драматическая трилогия А. Сухово-Кобылина. Русский сатирик М. Салтыков-Щедрин достиг в своих произведениях вершин мировой С. В советскую эпоху среди поэтов-сатириков завоевали известность Д. Бедный, В. Маяковский, А. Безыменский, С. Михалков, бичующие бюрократизм, разгильдяйство, волокиту, мешанство и пр. Среди прозаических произведений советской С. выделяется дилогия И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок». Лирической сатирой назвала М. Цветаева свою поэму «Крысолов».

СВОБОДНЫЙ СТИХ — см. *Верлибр*.

СДВИГ — акустико-фонетическое явление в художественной речи, преимущественно в стихе, когда конец одного слова и начало следующего за ним или два стоящих рядом коротких слова образуют как бы новое слово, изменяющее смысл фразы; происходит лексическая деформация фразы. М. Горький, весьма внимательно относившийся к словорасположению во фразе, писал о неблагозвучных С. в статье «О начинающих писателях». С. наблюдаются иногда у больших мастеров слова:

Слышали ль вы (львы) за рошей глас ночной
Певца любви, певца своей печали?

(А. Пушкин)

Прямым Онегин Чильд Гарольдом
Вдался в задумчивую лень:
С о с н а (сосна) садится в ванну со льдом,
А после, дома целый день...

(Он же)

В полдневный жар в долине Дагестана
С сви н ц о м (с винцом) в груди лежал недвижим я.

(М. Лермонтов)

О, север, север, чародей!
И л ь я (Илья) тобою околдован?

(Ф. Тютчев)

Шумы, шуми волнами, Рона, (волна Мирона)
И жатвы орошай.

(К. Батюшков)

И тут нежданый стих, неведомо с чего,
Па у м (Наум) мой налетит и вцепится в него.

(П. Вяземский)

Утек, подлец! У ж о п о с т о й,
Расправляюсь завтра я с тобой.

(А. Блок, «Двенадцать»)

Ты не мучь напрасно взора,
Не придет он, так ж е в о т (живот)
Как на зимние озера
Летний лебедь не придет.

(И. Уткин)

Разумеется, явление С. возможно только в случае восприятия отдельной строки на слух, когда она вырвана из контекста, и изменение смысла фразы происходит в результате ослышки; чтение же

глазом всего отрывка в целом не создает такого впечатления, и сами авторы не замечают возможного в их стихах фонетического, а значит, и смыслового изменения фразы. Ср. *Авторская глухота*.

СЕКСТИНА (позднелат. *sextina*), или *с е с т и н а* (итал. *sestina*) (оба от лат. *sex* — шесть), — сложная, шестистишная строфа, состоящая из четверостишия и двустипшия, с разной системой рифм. Стихотворный размер С. — чаще пятистопный или шестистопный ямб. В провансальской, а затем и в общеевропейской лирике известна большая или сложная С. — особая форма стихотворения из шести строф, в каждой из них по шести строк. Рифмовка такой С. представляет ту особенность, что все 36-строчное стихотворение имеет только две рифмы; слова-рифмы первой строфы являются рифмами и для остальных пяти строф, но в ином порядке, строго определенном (см. ниже). Последнее слово-рифма строфы заканчивает и первый стих следующей строфы. Иногда первый стих С., кроме рифмуемого слова, в измененном виде проходит по всему стихотворению, занимая вторую строку второй строфы, третью строку третьей строфы, четвертую строку четвертой строфы и т. д. и заключая собой всю С. в шестой строфе. В русской литературе большие С. писали Л. Мей, В. Брюсов («Отречение»), М. Кузмин, И. Северянин. Вот прекрасная секстина Л. Мей:

Опять, опять звучит в душе моей унылой
 Знакомый голосок, и девственная тень
 Опять передо мной с неотразимой силой
 Из мрака прошлого встает, как ясный день;
 Но тщетно памятью ты вызван, призрак милый!
 Я устарел: и жить, и чувствовать мне лень.

Давно с моей душой сроднилась эта лень,
 Как ветер с осенью угрюмой и унылой.
 Как взгляд влюбленного с приветным взглядом милой,
 Как с бором вековым таинственная тень:
 Она гнетет меня и каждый божий день
 Овладевает мной все с новой, новой силой,

Пороку сердце вдруг забьется прежней силой;
 Порой спадут с души могильный сон и лень:
 Сквозь ночи вечные проглянет светлый день;
 Я оживу на миг и песнею унылой
 Стараюсь разогнать докучливую тень,
 Но краток этот миг, нечаянный и милый...

Куда сокрылись вы, дни молодости милой,
 Когда кипела жизнь неукротимой силой,
 Когда печаль и грусть скользили, словно тень,
 По сердцу юному, и тягостная лень
 Еще не гнездилась в душе моей унылой,
 И новым красным днем сменялся красный день?

Увы!.. Прошел и он, тот незабвенный день,
 День расставания с былою жизнью милой...
 По морю жизни я, усталый и унылый,
 Плываю... меня волна неведомою силой
 Несет — бог весть куда, а только плыть мне лень,
 И все вокруг меня — густая мгла и тень.

Зачем же, разогнав привычную мне тень,
Сквозь ночи вечные проглянул вечный день?
Зачем, когда и жить и чувствовать мне лень,
Опять передо мной явился призрак милый
И голосок его с неотразимой силой
Опять, опять звучит в душе моей унылой?

В. Инбер написала малой С. две поэмы — «Путевой дневник» и «Пулковский меридиан» (пятистопный ямб) с системой рифм *abbacc* и *ababcc*:

1

Прекрасна кутаисская зима,
Прекрасна тем, что нет ее в природе.
Какой январь, друзья мои! Мы бродим
По улицам. Мы смотрим на дома.
Раскрыты окна. Иволга поет;
Она не улетает круглый год.

.....

3

И сбросивши всю меховую снасть,
Открытыми руками, без перчаток,
Жестикულიруем, как в детстве, вснасть.
Вот кукурузный золотой початок
В окне. Редис. Готовая для пира
Баранина. И вертел, как рапира.

(«Путевой дневник»)

Иногда встречаются малые С. в форме четырехстопного ямба; вот пример с рифмовкой по схеме *ababcb*:

Опять незримые усилил,
Опять невидимые крылья
Привносят северу тепло;
Все ярче, ярче дни за днями,
Уж солнце черными кругами
В лесу деревья обвело.

(А. Фет)

Рифмовка по схеме *ababcb*:

Еще звучит в тебе, природа,
Широколиственное слово
Зеленых девственных лесов,
Еще в лазури небосвода
Сияют первоначально ново
Гряды летучих облаков.

(П. Радимов)

Реже пишутся С. трехдольными размерами. Классический образец такой С. имеется у А. Пушкина (рифмовка по схеме *abbacc*):

Кавказ подо мною. Один в вышине
Стою над снегами у края стремнины:
Орел, с отдаленной поднявшись вершины,
Парит неподвижно со мной наравне.
Отсюда я вижу потоков рожденье
И первое грозных обвалов движенье.

Или в форме хорей с рифмовкой аабсбб:

Рифма — звучная подруга
Вдохновенного досуга,
Вдохновенного труда,
Ты умолкла, онемела,
Ах, ужель ты отлетела,
Изменила навсегда?

(А. Пушкин)

Ср. *Тернарная рифма* и *Ронсарова строфа*.

СЕМАНТИЧЕСКИЙ АССОНАНС (от греч. *σημαντικός* — означающий и франц. *assonance* — разнозвучие) — «смысловое разнозвучие», термин К. Зелинского, характеризующий своеобразный стилистический прием в поэзии. С. а. состоит в том, что поэт употребляет в стихах метафорическое словосочетание (выражение), основанное на отдаленных ассоциациях, вследствие чего стихи несут в себе неточный, приблизительный смысл, подобно приблизительному созвучию в ассонансных рифмах. Элементами С. а. проникнуты отдельные лирические стихотворения А. Фета, А. Блока, В. Маяковского, Б. Пастернака, А. Вознесенского, Б. Ахмадулиной.

Вот примеры стихов, построенных на С. а.:

В набаках, в переулках, в извилах,
В электрическом сне наяву
Я искал бесконечно красивых
И бессмертно влюбленных в молву.

(А. Блок)

По стене сбегали стрелки.
Час похож на таракана,
Брось, к чему швырять тарелки,
Бить тревогу, бить стаканы?

(Б. Пастернак)

В некоторых случаях смысл стихов с резкими С. а., утрачивая не только логические, но и метафорические связи, граничит с невнятицей. Содержание таких стихов неопределенно, смутно; вот пример из молодого В. Маяковского (1912):

По мостовой
моей души изъезженной
шаги помешанных
вьют жестких фраз пятны.
Где города
повешены,
и в петле облака
васгыли
башен
кривые выи,—
иду
один рыдать,
что перекрестном
расяты
городовые.

И еще пример:

Рассвет упирался в окно,
Стекло распирало от ясности,
Оторваны вещи от сна,
Открыты и преданы гласности.

(Н. Браун)

СЭПТИМА (от лат. *septem* — семь) — семистишная строфа, в русской поэзии применяется редко. Классическим примером С. служит строфика ямбического стихотворения М. Лермонтова «Бородино», система рифмовки здесь такая: ааЬсссЬ, третий и седьмой стихи с общей рифмой укорочены на одну стопу:

«Скажи-на, дядя, ведь недаром
Москва, спаленная пожаром,
Французу отдана?
Ведь были схватки боевые,
Да, говорят, еще какие!
Недаром помпиг вся Россия
Про день Бородина!»

Баллада А. К. Толстого «Волки» написана семистишной строфой, в которой шесть стихов рифмуются по схеме абаЬссд, седьмой стих всюду остается незарифмованным, холостым:

Когда в селах пустеет,
Смолкнут песни селян,
И седой забелеет
Над болотом туман,
Из лесов тихомолком
По полям волк за волком
Отправляются все на добычу.

В следующей С. примечена своеобразная система рифмовки абаЬссЬ:

Завтра в бой веду я канонерку;
Не вернуться, думаю, живым.
Значит, надо б учинить поверку
Всем делам и помыслам моим;
Попрощаться, пожурить, поплакать,
Прежде чем на кровяную слякоть.
Безвозвратный выклюбится дым.

(Г. Шенгели)

СЕРЕНА (итал. *serena* — вечерняя роса) — жанр лирической поэзии французских трубадуров на темы запретной любви. С. явилась прототипом более позднего жанра, появившегося в Италии, — серенады, в которой тема запретной любви стала необязательной. Серенада (итал. *serenata*) — это вечерняя приветственная песня, исполнявшаяся перед окнами дамы трубадурами в сопровождении музыкальных инструментов. Ср. *Альба*.

СИЛЛАБИЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ (от греч. *συλλαβή* — слог) — система книжного равносложного («слогочислительного») стиха, существовавшая в России в 16—17 вв. и в первой трети 18 в. Все стихи носили тогда общее название виршей (или вершей); **вирша** — это двустипие, скрепленное рифмой. Силлабическими же

они стали называться лишь в начале 19 в. Почти все поэты-вишневники 16—17 вв. были священнослужителями и писали стихи на славянском языке: в результате образовался разрыв между языком народной поэзии и языком вишневикиев. Светские писатели 17 в. (например, князь Семен Шаховской и князь Иван Катырев) писали вишни на языке, близком к народному. Разница в языке народа и поэтов-силлабистов видна из сопоставления текстов следующих стихов, сочиненных примерно в одно время (около 1680 г.):

Пойду я, младенька, погуляю,
Я на свои новыя на сени;
Посмотрю-ка я далече в чисто поле,
Хорошо ли в поле луги зеленеют.
Лазоревые цветы расцветают.
Зеленеются в чистом поле луги,
Лазоревые цветы расцветают.

(Песня А. М. Пестова, сб. «Демократическая поэзия 17 вена», М.—Л., 1962)

Срам честный лице дэвы вельми украшает,
Егда та ничесоже нелепо дераает.
Знамя же срама того знається отгуду,
Аще очо не мещет сюду и онуду.

(Симеон Полоцкий)

Относительно ритмического строения вишней сложились две основные точки зрения: одни считают, что, помимо равносложия, неощутимого на слух, рифма («краесогласие») является единственным отличием вишней от прозы; это мнение — самое распространенное вплоть до наших дней. Другие, например критик 40-х годов 19 в. Н. Надеждин, полагают, что в основе С. с., помимо равносложия и рифмы, лежит метрическое, т. е. стопное начало. Многие придерживаются мнения, что форма С. с. заимствована из Польши. Поводом к этому послужило следующее обстоятельство: стихи «Псалтыри» Симеона Полоцкого, изданные в 1680 г., имеют женскую рифму, так же, как и в «Псалтыри» польского поэта Яна Кохановского, предшественника Симеона Полоцкого. Однако в стихотворном обращении к царю Федору Алексеичу Симеон Полоцкий говорит, что церковные псалмы

Тем в инех языцех в метры приведени,
разумети и пети удобь устроени,
Им же аз поревновах, тщахся тож творити,
в славянском диалекте в меру устроити...
... Еже яко первое в метры предложено,
подобаше да будет первому вручено.

Здесь Симеон Полоцкий мотивирует свое намерение переложить псалмы в стихи, считая своим патристическим долгом переложить их на славянский язык метрами. Он прямо говорит о метре, т. е. о стопе, которая в то время называлась «ногой»; об этом имеется свидетельство у поэта 17—18 вв. Кариона Истомина. Последний в книге «Полис» описал, как складывали и читали вишни в школах, где писание стихов было обязательным предметом:

Пиятики стихотворство,
Ирмосов, канонов стройство.

Учащие пштинку,
Творят стихи песней клику.
В мере слоги и ногами,
Степеней счет и перстами.

Истомин прямо говорит, что при сложении стихов вслух меру слогов отбивали ногой (отсюда термин — «стопа») и отсчитывали пальцами; ногой отбивали количество «степеней» (стоп), а пальцами — количество слогов, по два слога на удар ноги. Такой метод применялся только в школах для начинающих поэтов; опытные же мастера с течением времени приобретали навыки ритмической инерции. Ученый-филолог и первый на Руси теоретик стиха Мелетий Смотрицкий в своей «Грамматике славянской» (1618) писал: «Просодия учит метром, или мерою количества стихи слагати».

Таким образом, можно предположить, что двусложие было счетной мерой виршевой просодии, причем соблюдение акцента на первом из двух слогов относилось к цезуре и к последнему в стихе рифмованному двусложию; этого требовал самый размер стиха. Равносложие (изосиллабизм) стихов могло быть соблюдено лишь при наличии определенного метрического каркаса, который поддерживает совершенно обязательную манеру речитативного исполнения стихов. Вне метрического речитатива писать такие стихи в большом количестве нельзя. Русские виршевики разработали около десяти размеров, которые соответствуют нормам народной просодии. Если возьмем параллельные ряды стихов силлабических и стихов из русской народной поэзии, то мы увидим разительное совпадение и в количестве слогов в стихе, и в клаузулах (окончаниях). Кто кому следовал — виршевики народному стиху или поэты из народа виршевикам? Конечно, естественно первое предположение. Ниже в параллель виршам приводятся народные стихи позднейших записей, в этих стихах сохранилась традиция народной просодии, которая слагалась в течение нескольких веков.

Вот стихи Симеона Полоцкого, написанные в пределах контрольного ряда четырехкратного четырехдольника первого (подчеркнуты слова, подпадающие под ритмическую инверсию); их ритм похож на хорейский:

Ш е с т н а д ц а т и с л о ж н и к :

| Витаем ты, | православный | царю, правед|ное солнце, |
| Здавна бо век | прагнули те|бе души на|ши и сердце. |

П я т н а д ц а т и с л о ж н и к :

| Витаем ты, | царю, от вос|тока к нам при|шедшего, Λ |
| Белорусский | же от нужды | народ весь сво|бодшего. Λ |

То же и у А. Кантемира:

| Не так мила | птице холя | в роскошном пи|тании, Λ |
| Как приятна | своя воля | в свободном ле|тании. Λ |

Этому размеру стихов соответствуют народные стихи (частушка):

| Мы с подружкой | дружно жили, | из окна в о|кошечко. Λ |
| Полюбили | одного, по|ссорились не|множечко. Λ |

Силлабический четы́рнадцатисложник:

Дела господ	ня господа	вси благосло	вите, ▲▲
пойте его	во вся веки	и превозно	сите. ▲▲
Ангели гос	подня, бога	вси благосло	вите, ▲▲
небеса гос	пода пойте	и превозно	сите. ▲▲
 (Симеон Полоцкий)

Соответственно в народной поэзии:

| Белолица, | круглолица, красная де|вица, ▲▲ |
 | При дорожень|не стояла, | калину ло|жала. ▲▲ |

Примеры силлабического трина́дцатисложника см. в статье *Трина́дцатисложник*.

Двена́дцатисложник состоит из сдвоенного шестидольника:

Да благосло	вит тя		господь от Си	оца
На высоко	честнем		месте царя	фрона.
Да благосло	вит тя		вечную главу	
На премнога	лета		соблюдать	здраву.
 (Симеон Полоцкий)

Соответственно в народной поэзии:

| Как во поле, | поле || в широком раз|долье, |
 | Стоял тут са|дочек, || не мал, не ве|личек. |

Примеры силлабического одинна́дцатисложника см. в статье *Одинна́дцатисложник*.

Деся́тисложник состоит из двух паузированных шестидольников (шестидольник четвертый):

Как | благ яв|ляюся, ▲ не | доум|ляюся, ▲
 И | в моя | лета, ▲ смерть | без от|вета. ▲
 (К. Истомина)

Соответственно в народной поэзии:

А |жил-был | дурень, ▲ а | жил-был ба|бин. ▲
 Вздумал он, | дурень, ▲ на | Русь гу|ляти, ▲
 Людей ви|дати, ▲ се|бя ка|зати. ▲

Это тот же размер, которым написаны «Стихи похвальные России» В. Тредиаковского:

Нач|ну на | флётите ▲ сти|хи пе|чальны;
 Зря | на Рос|сию ▲ чрез | страны | да́льны: ▲
 И|бо все | днесь мне ▲ е|ё доб|роты ▲
 Мыс|лить у|мом есть ▲ мно|го о|хоты. ▲

Восемисложник у виршевиков разработан хорошо, он соответствует четырехстопному хорю:

Песни новы составляйте,
 Господеви воспевайте...

(Симеон Полоцкий)

Семисложник соответствует усеченному четырехстопному хорю; вот пример из Кантемира:

Не любити тяжело, ▲
 И любити тяжело, ▲
 А тяжелее всего ▲
 Любя любовь не достать. ▲

Таковы основные формы метрических стихов русских силлабистов; эти формы родственны строю народного стиха. См. также *Вирши, Одиннадцатисложник, Тринадцатисложник, Реформа Тредиаковского, Инверсия ритмическая, Равнодольность в стихе.*

СИЛЛАБО-ТОНИЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ (от греч. σὺλλαβή— слог и τόνος — ударение) — буквально слогуударное стихосложение, одно из названий системы русского классического стиха, введенной реформой Тредиаковского — Ломоносова. Это название утвердилось в русском стиховедении после Октябрьской революции; первоначально же термин был применен Н. Надеждиным (40-е гг. 19 в.), который назвал русский классический стих «силлабически-тоническим» (см. *Реформа Тредиаковского*).

СИЛЛЕПС (греч. σὺλλήψις — сочетание) — стилистический оборот, при котором:

1) Подлежащее стоит во множественном числе, а сказуемое — глагол в единственном числе повелительного наклонения, например:

Кому нунда, тем спесь, лежи они в пыли,
А тем, кто выше, лесь как кружево плели.

(А. Грибоедов)

И как вы на него ни цыкай,
Он пальцем вам — и ни гугу!

(Б. Пастернак)

2) Подлежащее стоит в единственном числе, а сказуемое во множественном:

Я с сердцем ни разу до мая не дожили,
А в прожитой жизни
лишь сотый апрель есть.

(В. Маяковский)

3) При двух подлежащих сказуемое в единственном числе:

Эта заря,
Эта весна,
Так не постижна, зато так ясна.

(А. Фет)

4) Подлежащее — местоимение третьего лица, а сказуемое — глагол в повелительном наклонении (второго лица):

Она его не замечает,
Как он ни бейся, хоть умри.

(А. Пушкин, «Евгений Онегин»)

5) Подлежащее — местоимение первого лица, а сказуемое — в повелительном наклонении (второго лица):

Или снова, сколько ни просил,
Для тебя навеки дела нет.

(С. Есенин)

6) Подлежащее и сказуемое во множественном числе, а зависимое от них дополнение — в единственном:

Брала знакомые листы
И чудно так на них глядела,
Как души смотрят с высоты
На ими брошенное тело.

(Ф. Тютчев)

7) Силлепсическим будет и такой оборот, когда во фразе подлежащее и сказуемое поставлены в первом случае в единственном числе, а затем в соседней фразе—во множественном числе, например:

... Мертвые в землю зарыты; больные
Скрыты в землянках; рабочий народ
Тесной гурьбой у конторы собрался...
Крепко затылки чесали они:
Каждый подрядчику должен остался,
Стали в койки прогульные дни!

(Н. Некрасов)

СИМВОЛ (греч. *σύμβολον* — знак, примета) — многозначный предметный образ, объединяющий (связующий) собой разные планы воспроизводимой художником действительности на основе их существенной общности, родственности. С. строится на параллелизме явлений, на системе соответствий; ему присуще метафорическое начало, содержащееся и в поэтических тропах, но в С. оно обогащено глубоким замыслом. Многозначность символического образа обусловлена тем, что он с равным основанием может быть приложен к различным аспектам бытия. Так, в стихотворении М. Лермонтова «Парус» мятежные страсти человеческой души находят себе соответствие в вечно неуспокоенной морской стихии; это родство двух разноплановых явлений (личность и стихия) воплощено в символическом образе одинокого паруса, гонимого по волнам. Подобную систему соответствий можно обнаружить в таких символических стихотворениях, как «Анчар» и «Три ключа» А. Пушкина, «Три пальмы» М. Лермонтова, «Фонтан» Ф. Тютчева, «Стихи о Прекрасной Даме» А. Блока, «Гроза» и «Чертополох» Н. Заболоцкого.

В отличие от С., аллегорический образ является элементарным средством иносказания; *аллегория* приложима к одному определенному понятию или факту, связь ее с обозначаемым понятием условна и однозначна. Однако есть случаи, когда провести четкую границу между С. и аллегорией невозможно.

Литературные характеры, созданные с большой силой обобщения, могут восприниматься как символические образы. Так, Дон-Кихот стал С. наивной и беззаветной преданности своей мечте. Гамлет символизирует стремление человека разобраться в мучительно сложных проблемах жизни.

Символическое начало присутствует и в мифотворчестве. Например, мифологический образ Икара служит С. порыва человека ввысь, в космос; образ титана Прометея символизирует решимость вырвать у богов (у природы) огонь познания для пользы людей.

См. также *Метафора*, *Симфора*.

СИМПЛОКА (греч. *συμπλοκή* — сплетение) — фигура синтаксического параллелизма в смежных стихах, у которых а) одинаковые начало и конец при разной середине и б) наоборот, — разные начало и конец при одинаковой середине.

Образцы С. первого вида чаще встречаются в народной поэзии:

Во поле березонька стояла,
Во поле кудрявая стояла.

(Народная песня)

Было и р о в а н ь е, почестный пир,
 Было стол о в а н ь е, почестный стол.
 (Русская былина)

Очень редка С. первого вида в авторской поэзии:

Всегда и всюду
 Двое так идут
 И думают —
 Всё мирозданье — тут.

Всё — только р у к у пр о т я н и — все тут.
 Всё — только пр и с т а л ь н е й в з г л я н и — все тут.
 Всё — только к р е п ч е о б н и м и — все тут.
 И соловьи поют,
 И поцелуй,
 И хруст шагов в лесу...

(В. Луговской)

Что же ты, песня моя,
 Молчишь?
 Что же ты, сказка моя,
 Молчишь?

(Ш. Васильев)

Примеры С. второго вида:

Молодым везде у нас дорога,
 Старикам везде у нас почёт.

(В. Лебедев-Кумач)

Море люблю с кораблями,
 Небо люблю с журавлями.

(В. Боков)

Ненавижу всяческую мертвечину!
 Обожаю всяческую жизнь!

(В. Малковский)

То же в соединении с *глаголом*:

Чтоб жить не в жертву дома дырам,
 чтоб мог в родне отныне стать
 отец, по крайней мере, миром,
 землей, по крайней мере, мать.

(Он же)

СИМФОРА (греч. *συμφωρί* — соотношение, совмещение) — высшая форма метафорического выражения, в котором опущено посредствующее звено сравнения и даны характерные для предмета признаки, вследствие чего образ не названного прямо предмета ощущается как чистое художественное представление, совпадающее с понятием о предмете. В обыкновенной метафоре совпадение образного представления с понятием о предмете неполное (сближение по сходству отдаленных признаков), в сравнении это совпадение частичное, а порой и случайное. Являясь образным представлением, в котором как бы снята метафоричность и вместо признаков сходства дается подобие, С. стоит на грани художественной автологии. Примеры С.:

С курильниц благовонья льются.
 Плоды среди корзин смеются.

(Г. Державин)

Над озером лебедь в тростник протянул,
В воде опрокинулся лес.
(А. Фет)

Знает только ночь глубокая,
Как поладили они.
Распрямысь ты, рожь высокая,
Тайну свято сохрани!
(Н. Некрасов)

Волны илчуют гондолу...
(Л. Мей)

Все моря целовали мои корабли.
(И. Гумилев)

Луна
в океан
как и давала монет,
Хоть сбросься,
вбежав на насыпь.
(В. Маяковский)

За окнами давка, толнится листва,
И палое небо с дорог не подобрано.
(Б. Пастернак, «После дождя»)

Сто слепящих фотографий
Ночью снял на память гром.
(Он же)

Под электричеством играл,
В бокале плавало окно.
(И. Заболоцкий)

Этот дождь зарядил надолго,
Вся в булавах сизая Волга.
(Л. Озеров).

С. лежит в основе народных загадок, назначение которых — возможно глубже запрягать догадку в подтекст или зашифровать ее, уводя на ложный след; в лирическом же стихотворении симфорическое выражение, как разгадка в загадке, немедленно вызывает образное представление не названного прямо предмета, и это оставляет глубокое эстетическое впечатление. Как логическое явление С. представляет собой разрешение силлогизма, в обеих посылках которого содержится общий средний термин (понятие).

Ср. *Автология*, *Метафора*, *Перифраз*, *Сравнение*.

СИНАФИЯ (греч. *συνίφεσις* — соприкосновение, непосредственное соседство) — сочленение, то же, что *перенос*.

СИНЕКДОХА (греч. *συνεκδοχή* — соотношение) — один из тропов, стилистическая фигура, представляющая собой вид метонимии; упоминаются отношения количества: большее вместо меньшего или, наоборот, меньшее вместо большего. Различаются четыре формы С.:

1) Называется целое вместо части:

Не надо приурочивать к тому,
Что вся земля от холода гудела,
Что все костры замглилися в дыму,
Когда сго охладевало тело.

(Н. Асеев)

2) Упоминается часть вместо целого:

Скажите: скоро ль нам В а р ш а в а (т. е. Польша)
Предпишет гордый свой закон?
(А. Пушкин)

... Где повелительные грани
С т а м б у л у русский указал (т. е. Турции).
(Он же)

3) Употребляется определенное большое число, вместо неопределенного множества:

Ослы! С т о р а з вам повторять?
Прислать его, позвать, сказать, что дома...
(А. Грибоедов)

Пришел,
нажал и завертел
весь миллион
небесных тел (о планетарии).
(В. Маяковский)

4) Называется единственное число вместо множественного:

Забыли русский штык и снег,
Погребший славу их в пустыне.
(А. Пушкин)

И слышно было до рассвета,
Как ликовал француз.
(М. Лермонтов)

Мне и рубля
не накопили строчки.
(В. Маяковский)

СИНЕРÉЗА (греч. συνήρεσις — соединение, сжатие) — 1) в ан-
тичной метрике — слияние двух кратких слогов в один долгий.
2) В русской поэзии — произношение двух смежных гласных, как
односложного звука, под давлением стихотворного размера:

Брань же — заботы мужей; и заботу сию за отчизну
Все, но наиболее я, понесем мы, сыны Илиона.
(Н. Гнедич, из «Илиады»)

Так мияпьяторна, так нежна, мягка
Казалась эта ножка...
(М. Лермонтов)

И он дряхлел, заброшен без надзора,
Как инвалид с георгиевским крестом.
(Он же)

Шаг держи революционный!
Близок враг неугомонный!
(А. Блок)

И чуб касался чудной чолны
И губы — фьялок.
(Б. Пастернак)

СИНКО́ПА (греч. *συνκοπή* — сокращение) — как лингвистический термин означает выпадение гласного звука в середине слова. С. встречаются в русских частушках:

Медицинская сестрица
В беленькой косыночке,
Первяжи скорее рану
Моему картиночке.

Я пойду да передену
Кофту подисбесную.
Ты зачем же завлекал
Меня неинтересную.

Подруженька моя, Нюра,
Вас обоих благодарю:
Тебя, Нюрочка, за пляску,
Тебя, Ваня, за игру.

В авторских стихах:

Молчалин давеча в сомненье ввел меня:
Теперь... да в поля из огня.

(А. Грибоедов)

Чацкий. Куда?

София. К прикмахеру.

(Он же)

Рассеянно гляжу на дремлющие воды
Лесного озера и верхи сосн густых

(А. Майков)

И захлопнулась дверь. Постояв,
Развязали кошли пилигримы.

(Н. Некрасов)

Но ты во мне не распалишь страстей
Ни плечками, ни шейкою алмазной.

(В. Бенедиктов)

СИНИЦЕ́ЗА (греч. *συνίζησις* — сочленение, слияние) — в древнегреческой метрике — слияние в долгий слог двух гласных в одном и том же слове. В русском стихе С. называется объединение двух одинаковых смежных гласных в одну, например:

Чадаев, помнишь ли былое?
Давно ль с восторгом молодым
Я мыслил имя роковое
Предать развалинам иным?

(А. Пушкин)

И что ж? — то был ли бред большого воображенья...

(В. Кюгельбекер)

Вобщем я мог в году последнем
В девицах наших городских
Заметить страсть к воздушным бредням
И мистицизму...

(М. Лермонтов)

СИНОНИМИ́Я (греч. *συνωνυμία* — соименность) — стилистический оборот, употребление в художественной речи параллельных синонимов, т. е. слов и выражений, разных по звучанию, но близких или одинаковых по значению, отличающихся между собой лишь

оттенками значимости. Русские поэты часто обращаются к С., как очень эффективному способу использования богатств родного языка:

Ах, ты, конь, мой конь, лошадь верная.

(Народная песня «Уж как пал туман»)

Они жили в ветхой землянке

Ровно тридцать лет и три года.

(А. Пушкин)

Чей страстный поделуй живеи

Твоих язвительных лобзаний?

(Он же)

Татьяна на широкий двор

В открытом платьице выходит,

На месяц зернальце наводит,

Но в темном зеркале одна

Дрожит печальная луна.

(Он же)

И жить торопится и чувствовать спешит.

(П. Вяземский)

Выхожу один я на дорогу;

Сквозь туман кремнистый путь блестит.

(М. Лермонтов)

В глазах огонь угаснувших очей.

(Он же)

Куда ни кинешь, взор пытливый

Встречает высохшие нивы

И сбавленные поля.

(А. Апухтин)

Я пришел из-за семи лет,

Из-за верст шестиста,

Пришел приказать:

Нет!

Пришел повелеть:

Оставь!

(В. Маяковский)

На сотни верст, на сотни миль,

На сотни километров

Ленала соль, шумел ковыль,

Чернела роща кедров.

(А. Ахматова)

Я помню многое. Начало века,

Рождение двадцатого столетья.

(В. Инбер)

СИНЮТЦЯ (япон.) — бытовые народные песни айнов, живущих на севере Японии, в южной части Сахалина и на Курильских островах. Среди С. различаются песни с установившимся текстом, песни с импровизированным текстом индивидуального исполнителя и бестекстовые мелодии, которые можно назвать песнями без слов.

СИРВЕНТА (франц. sirvente, от прованс. sirventés — служакций) — жанр провансальской поэзии, стихотворение полемического характера, чаще на политические или социальные темы.

СИСТОЛА (греч. συστολή — сокращение, сжимание) — термин античной метрики, введенный в русскую поэтику В. Брюсовым для

обозначения случая, когда в метрическом стихе ударный слог стоит на слабой доле стопы:

... Народ
Зрит божий гнев и казни ждет.
Увы! всё гибнет: кров и пища!
Где будет взять?

(А. Пушкин)

Ср. *Атонирование, Спондей, Хориямб.*

СИЦИЛИАНА (итал. *siciliana*, букв. — сицилийская) — форма староритальянского восьмистрочного стиха; от *октавы* отличается тем, что вся строфа имеет лишь две, перекрестные рифмы, т. е. abababab (система рифм в октаве abababcc). Например:

Май жестокий с белыми ночами!
Вечный стук в ворота: выходи!
Голубая дымка за плечами,
Неизвестность, гибель впереди!
Женщины с безумными очами,
С вечно смятой розой на груди! —
Пробудись! Пронзи меня мечами,
От страстей моих освободи!

(А. Блок)

Вероятно, вследствие однообразной рифмовки С. не привилась в русской поэзии. Некоторые наши поэты применяют в С. систему охватных (или опоясанных) рифм abba baab; например:

Да, в Ленинграде падают снаряды,
Зарею, в полдень, на исходе дня,
Его гранит осколками граня
И осыпаясь дымной колоннадой.
Но что столбы визжащего огня,
Развалин наших тихие громады,
Когда над теплым пеплом Сталинграда
Летит победа, крыльями звеня!

(Н. Тихонов)

СКАЗ — 1) название повествовательного произведения русского фольклора, выдержанного в форме бытового говора. 2) Речитативная манера исполнения сказителями русских былин. 3) Особая форма авторской речи, проводимая на протяжении всего художественного произведения в духе языка и характера того лица, от имени которого ведется повествование. В манере С. написаны «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н. Гоголя, некоторые вещи Н. Лескова, отчасти «Петербург» А. Белого. В советской литературе известны сказовые (в духе народного говора уральских горнозаводских рабочих) произведения П. Бажова, собранные в книге «Малахитовая шкатулка». Северным народным говором написана книга архангельской сказительницы М. Голубковой «Два века в полвека». Общеизвестна сказовая, в стиле рассказа бывалого русского солдата, поэма А. Твардовского «Василий Теркин», отрывок из которой приводится:

Разрешите доложить
Коротко и просто:
Я большой охотник жить
Лет до девяноста.

А война — про все забудь
 И пенять не вправе.
 Собирался в дальний путь —
 Дан приказ: — отставить!
 Грянул год, пришел черед,
 Нынче мы в ответе
 За Россию, за народ
 И за все на свете.
 От Ивана до Фомы,
 Мертвые ль живые,
 Все мы вместе — это мы,
 Тот народ. Россия.
 И поскольку это мы,
 То скажу вам, братцы,
 Нам из этой кугерьмы
 Нскуда податься.

Во Франции *S. (dit, delté)* называется литературный жанр эпохи раннего средневековья, он получил свое развитие в 13—14 вв. Это — небольшие поэмы описательного, повествовательного, назидательного или шуточного характера. В той или иной форме *S.* существует во всех литературах Запада и Востока.

СКАЗАНИЕ — повествовательно-житийный жанр древнерусской литературы в киевский и новгородский периоды с использованием исторических и легендарных материалов. Хотя почти все *S.* носят на себе печать религиозности, их можно разделить на два рода — церковные *S.* и светские *S.* Наибольшую известность получили: анонимное «Сказание и страсть и похвала святой мученику(!) Бориса и Глеба» (11—12 вв.), где рассказывается история убийства киевским князем Святополком ростовского князя Бориса и муромского князя Глеба; *S.* о пашестве Батые на русскую землю и разорении Киева; «Сказание о киевских богатырях» и «Сказание о семи русских богатырях», составленные былиным народным стихом, «Сказание о князьях Владимирских» (15 или 16 в.); выдающиеся по своим литературным достоинствам «Сказание» Авраама Палицына (17 в.), в котором прозаический текст перебивается стихотворными строками, характерными для начальной поры русского книжного стихотворства (неравносложные строки с рифмами различной клаузульной формы и пр.). Среди позднейшей светской литературы этого рода интересны «Сказание о крестьянском сыне» (конец 17 или начало 18 в.) — пародийно-сатирическое произведение, изображающее похождения плута, и сатиро-эротическое «Сказание о молодце и девице» (17 в.). Одно из *S.* легендарно-фантастического типа послужило материалом для сюжета оперы Н. Римско-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже».

СКАЗИТЕЛЬ, или реже **с к а з а т е л ь**, — название русского народного поэта-певца, исполняющего свои былины и песни. Наиболее выдающихся *S.* дал русский север (Олонецкий, Онежский, Вологодский, Архангельский края); известные *S.* в дореволюционное время — Т. Рябинин и М. Кривошолова, в советскую эпоху — М. Крюкова, Ф. Коньшков, М. Голубкова.

СКАЗКА — древнейший народный жанр повествовательной литературы преимущественно фантастического характера, имеющий целью правоучение или развлечение. В сказках проявляются характер народа, его мудрость и высокие моральные качества.

Наиболее распространенные виды С. — сказки о животных, построенные на олицетворении зверей, рыб, птиц, и сказки волшебные, рассказывающие о необыкновенных событиях и приключениях. Нередко народная фантазия как бы предсказывала появление в действительности чудесных вещей, изобретенных впоследствии человеческим гением (в русских сказках ковер-самолет — аэроплан, чудесное зеркальце — телевизор и радар). Помимо животных и волшебных С., народ создает и социально-политические С.: такова, например, русская народная «Сказка о Ерше Ершовиче, сыне Щетинникове». В мировой литературе широко известны арабские С. «Тысяча и одна ночь». Сказочный жанр — очень трудный и поэтому писателей-сказочников в мировой литературе немного — Х. Андерсен, В. Гауф, братья Гримм, Ш. Перро, чьи сказки рассчитаны прежде всего на детей. Для взрослых в жанре С. писали Э. Т. А. Гофман, Э. По, О. Уайльд, в России — М. Горький, М. Салтыков-Щедрин (политические С.), а в советское время — П. Бажов. Из стихотворных С. известны народная С. «Дурень», сказки А. Пушкина («Сказка о царе Салтане...»), «Сказка о золотом петушке» и др.) и знаменитый «Конек-горбунок» П. Ершова, где использованы народные мотивы; сказки В. Жуковского; политические С. («Конек-скакунок» С. Басова-Верхоянцева и др.).

СКАЛЬД (сканд. *scald* — певец-сказитель) — 1) древнескандинавский поэт-певец, исполнявший свои поэтические произведения под аккомпанемент музыкального инструмента. 2) Вообще — синоним поэта.

СКАНДИРОВАНИЕ, или скандовка (от лат. *scando* — размеренно читаю), — чтение метрических стихов вслух или про себя с подчеркиванием их ритмической структуры. С. является необходимым приемом при чтении античных стихов (гекзамеры Гомера), русских т. н. силлабических стихов, некоторых народных былин, частушек и других народных стихотворений, построенных на метрическом принципе. Скандирования требуют некоторые авторские стихотворения (марши, тактовики, трехдольные паузники); в прозаической читке подобные стихи теряют свою выразительность. Под С. разумеется также обязательное подчеркивание метрического строя стихов, выдержанных в силлаботонической манере, — необязательное потому, что здесь соблюдено полное сложен в стопах и нет внутрискрипных структурных пауз и долгих слогов. Силлаботонические стихи скандируют обычно дети. Чтобы избежать монотонности при С. метрических стихов, необходимо читать их в свободном темпе (*rubato*).

СКИРЛИ — так назвал свои оригинальные поэтические миниатюры в прозе их создатель Михаил Малишевский. В предисловии к первой публикации С. в «Огоньке» (март 1952 г.) автор писал: «Скирли — это слово звукоподражаемое... Будучи междометием, оно передает скрип деревянной ноги недомыслившего медведя из известной народной сказки. Здесь же оно употреблено как существительное и призвано обозначать оригинальные произведения. Скирли сродни басне и сказке и, в то же время, отличаются от той и другой». Лучшие миниатюры М. Малишевского полны тонкой поэзии и юмора, они написаны чистым народным языком. Несмотря на свою фрагментарность (а вернее всего — благодаря ей), каждая скирля представляет собой законченное лаконическое произведение, подобное стихотворению в прозе. Вот образцы С.:

Прилетели вечером Жаворонки и представили в «Лесную газету» заметку, такую маленькую, что в ней исправлять нечего: «Завтра поем».

Смотрит Зимородок-редактор заметку: убавить нечего, прибавить не к чему, изменить «завтра» на «вчера» нельзя, «поем» на «слушаем» — тоже.

Велел напечатать заметку вверх ногами.

(«Как жаворонки заметку печатали»)

— Что же вы, Муха, хвалите Паука, когда он мертв!

— Мертвые Пауки вообще лучше.

(«Муха и Паук»)

— Как хорошо! Но как трудно! — говорит Человек, успешно берясь за работу.

— Как трудно! Но как хорошо! — говорит Человек, успешно окончив работу.

(«Работа и Труд»).

Скирли М. Малишевского вызвали ряд подражаний в прозе и в стихах. Ср. *Басня*, *Притча*, *Стихотворение в прозе*.

СКОМОРОХ (чудец, игрец, потешник, веселый молодец) — в древней Руси название поэта-певца, исполнявшего свои обычно веселые произведения под аккомпанемент народного музыкального инструмента, а порой и плясавшего в такт мелодии. Репертуар С. составляли юмористические, шуточные, сатирические, а часто и скабрезные песенки. Народное скоморошье искусство на Руси охватывает огромный период — с 11 по 17 вв. включительно. В 15—16 вв. С. объединялись в бродячие труппы, они переходили из одного селения в другое, в особенности в дни рождественских святок, масленицы и пасхи, и на открытом месте давали свои представления. В 16 в. С. были уже не столько поэтами-импровизаторами, сколько актерами, исполнявшими традиционные народные пьесы, начиная от юмористической рождественской «козы», кончая мистерией «Пешное действо». Искусство С. любил царь Иван Грозный. Духовные власти преследовали скоморошье искусство; так, патриарх Иоаким указом 1684 г. запретил в Москве выступления С. в определенные церковные праздники. Преследовал С. и царь Михаил Федорович и в особенности царь-святоша Алексей Михайлович. Советский исследователь русского фольклора А. Горелов предполагает, что автор знаменитого сборника «Древние российские стихотворения» Кириша Данилов — это уральский скоморох Кирилл Данилов. В конце концов, поэтическое искусство С. выродилось, хотя в 18 и даже в 19 вв. оно воскресало иногда в народных балаганах на больших ярмарках в Москве, Петербурге, Нижнем Новгороде и в других городах.

СКОРОГОВОРКА — народно-поэтическая шутка, основанная на аллитерациях, заключается она в умышленном подборе слов, трудных для правильной артикуляции при быстром и многократном повторении всей фразы. Комический эффект С. состоит в почти неизбежном соскальзывании с затрудненного фонетического магистрала фразы в смешной вариант сходных слогов облегченного типа. В словаре В. Даля С. определяется как «род складной речи, с повторением и перестановкой одних и тех же букв или слогов, «блуждающих или трудных для произношения». Вот примеры С.: «Даннла гнилоногий», «На дворе трава, на траве дрова»; «Цапля чахла, цап для сохла, цапля сдохла»; «Шит колпак, да по по-копняковские». В последнее время некоторые журналисты и критики стали приде

вать слову «скороговорка» совершенно не свойственное ей значение: «Подсудимый скороговоркой рассказал об этом суду»; «В конце повести писатель скороговоркой отделился от эпилога» (т. е. рассказал бегло, коротко, общо, без подробностей).

СКРЕП — см. *Акромонограмма*.

СЛАВЯНИЗМЫ — древнеславянские слова и выражения, встречающиеся в литературно-художественных произведениях, написанных современным языком, — очи, уста, ланиты, персты, объемлет, днесь и др. Русские поэты иногда прибегают к С. как средству придания стиху особой торжественности или соответствующего исторического колорита (например, стихотворение А. Пушкина «Пророк», баллада А. К. Толстого «Василий Шибанов»). В сатирах С. используются в иронических целях.

См. *Архаизмы*.

СЛОВО — жанр древнерусской литературы. В светской литературе С. — историческая повесть или историческая поэма: таковы «Слово о полку Игореве», «Слово о погибели земли Русской», «Слово о мамасовом побоище». В духовной (церковной) литературе С. называлась церковная проповедь; таковы, например, «Слова» знаменитого поэта и церковного деятеля 12 в. Кирилла Туровского, который иногда строил свое С. в форме народного раёшного стиха:

Образ же строк — всесчастным девство люблщи,
Иноческий чин нарицающе
Беспрестанно славящим,
Христа и чюдеса божиею благодатию сотворяющим...
Но о том живуще,
И за того умирающе,
И тому обеты и молитвы воздающе...

(«Слово на Вербницу»)

В советской литературе С. употребляется для обозначения торжественного выступления (например, «Слово о Толстом» Л. Леонова) или в смысле «обращение», например «Заветное слово Фомы Смыслова» С. Кирсанова, обращенное к бойцам; «Слово русскому брату» — письмо азербайджанского народа, изложенное в стихах народным поэтом Азербайджана Сулейманом Рустамом (переведено на русский язык Я. Смеляковым).

СЛОВОРАЗДЕЛ — граница между словами в стихе (термин Б. Томашевского). Взаимосвязь С., стопораздела, интонационно-логической паузы и структурной паузы, несомненно, имеет большое значение для ритмико-фонетической организации стиха. Например, постоянное совпадение С. со стопоразделами придает стиху ритмическую монотонность. При несоблюдении С. возможны так называемые *сдвиги*. Вопрос о структурной роли С., по существу, еще не разработан. Андрей Белый называет С. «межсловесным промежутком», С. Бобров — «словом» (аббревиатура от «словораздел»).

СЛОВОТВОРЧЕСТВО — см. *Неологизмы*.

СЛОГ — 1) старое название стиля писателя («у него хороший слог»). 2) Гласный звук, согласный с гласным или группа звуков, произносимых единым выдыханием (экспирацией). С. могут быть из двух гласных (д и ф т о н г и), а иногда, наоборот, — без гласного звука (в метрических стихах), например:

Ш-ш, слушайте! Собором положили...

(А. Пушкин)

Гм-м, читатель благородный.

(А. Пушкин)

Или в стихотворной драме А. Майкова «Два мира»:

Гет: Что, старец дремлет?

Дик: Тс! Молчи.

Как будто задремал немного.

Характерно, что поэтический слух обнаруживает двусложие в таких односложных словах, как «центр» и «театр»:

Жизнь — отражение лунного лика в воде,

Сфера, чей центр повсюду, окружность нигде.

(К. Бальмонт)

Здесь мрамор — свой. Край мрамором богат.

Театр будет круглый и высокий.

(В. Инбер)

И наконец:

Взял под руку его: «Ах, Антипатор

Васильевич! Что, как ваш кобелек?

Здоров ли он?.. Вы едите в театр?».

(А. К. Толстой)

СЛЮКА (санскр.) — древнейший стихотворный размер в Ведах, священных книгах индусов.

СМЕЩЕНИЕ РИТМА — см. *Биметрия*.

СОЛЕЦИЗМ [греч. *σολοικισμός*, от Сол (*Σόλος*), древней афинской колонии в Киликии, где вследствие национальной пестроты греческий язык утратил свою чистоту] — термин античной риторики, нарушение морфологических или грамматических норм литературного языка без ущерба для значения данного слова или выражения. С. пестрит народная бытовая речь, например: «Сколько в р е м я?».

В стихах Пушкина обращает на себя внимание излюбленная поэтом форма глагольных С. — употребление особого деепричастия, образованного из противоречащих частей: деепричастия настоящего времени несовершенного вида и приставки, придающей ему значение прошедшего времени совершенного вида:

...Как, на тебя взор острый п р и г в о з д я (вместо пригвоздив),
Качает он с презреньем головою.

Мой друг, доколе не увяну,
В разлуке чувство п о г у б я (вместо погубив),
Боготворить не перестану
Тебя, мой друг, одну тебя.

Не мысля гордый свет забавить,
Вниманье дружбы в о з л ю б я... (вместо «возлюбив»).

Подобные глагольные С. встречаются изредка и у других поэтов, например у В. Маяковского:

Хотя
усов
и не полагается ей,
но водит
по губке,
усы в о з о м н я (вместо «возомнив»), —
дескать — готово,
наточил и брей.

К категории С. можно отнести также и некоторые грамматические неправильности у Пушкина, замеченные в свое время критиком Н. Надеждиным:

Не он ли помощь Станиславу
С негодованьем отказал (вместо «отказал в помощи»).

Не он ли наущеньям хана
И цареградского султана
Был глух?

Надеждин по этому поводу замечал: «Кажется, можно быть глухим к чему-нибудь, а не чему-нибудь». Подобный С. имеется и в следующих стихах Пушкина:

Не отвергай смиренной даги,
Внемли с улыбкой голос мой.

Вот ряд просторечных С. в стихах других поэтов:

Из пламя и света
Рожденное слово.
(М. Лермонтов)

Мой Сашка меж друзей своих не знал
Другого и мя...

(Он же)

... в его кудрях волнистых
Не выглянет до время седина.

(Он же)

То к тем ю их прижмет,
То их на хвост нанижет.

(И. Крылов)

Стреляем зверь да птицы
По дебрям по лесным.

(А. Толстой)

Кипучая,
Могучая,

Никем не победимая (вместо просто «непобедимая»).

(В. Лебедев-Кумач)

Ср. *Анаколумф*, *Амфиболия*, *Вольность поэтическая*.

СОНЕТ (итал. sonetto, от sonare — звучать, звенеть) — итальянская форма стихотворения в 14 строк, возникшая в 13 в. в Сицилии (предположительно). Как каноническая форма С. достиг совершенства у Петрарки. Блестящие С. писали Данте и Микельанджело. Из Италии С. перешел во Францию, где утвердился как классическая форма стиха в творчестве П. Ронсара (16 в.), в Англию (В. Шекспир), в Германию (М. Опиц — 17 в., И. Гете — 19 в.). В России первый С. написан В. Тредиаковским в 1735 г., это — перевод с французского классического сонета Барро, перевел его Тредиаковский своим «тонизированным» тринадцатисложником с женскими рифмами. В дальнейшем С. писали А. Сумароков, Г. Державин, В. Туманский, А. Дельвиг, А. Пушкин, М. Лермонтов, А. Фет, Я. Полонский, К. Павлова, Ап. Григорьев. В 20 в. С. писали К. Бальмонт, А. Блок, Вяч. Иванов, В. Брюсов, М. Волошин, М. Кузмин, Н. Гумилев, И. Анненский, А. Ахматова, С. Кирсанов, Л. Вышеславский и др.

С. является строгой формой четырнадцатистишия. Первая часть С. состоит из двух катренов (четверостиший), вторая из двух

терцетов (трехстиший). Стихотворный размер С.— обычно пятистопный, реже шестистопный ямб. Каноническая форма рифмовки: для катренов две равнозвучные рифмы (опоясанная и смежная), для терцетов — две или (реже) три рифмы, отличающиеся от рифм в катренах. Рифмы в С. должны быть звучными, звонкими, оправдывающими название этой стихотворной формы. Для строгого С. существует правило, по которому при наличии опоясанных рифм в катренах третья строка первого терцета рифмуется со второй строкой второго терцета (ссd cdc, или cdc dcd, или ссd cdd, а при трех рифмах — ссd ede); при перекрестных же рифмах в катренах первые две строки терцетов имеют смежные рифмы, последние же строки терцетов рифмуются так: ссd ссd, или cdc ddc, а при трех рифмах ссd eed.

Большую роль играет внутренняя композиция С. Каждая строфа С.— это законченное целое. Первый катрен является экспозицией, в нем утверждается основная тема стихотворения, во втором катрене развиваются положения, высказанные в первом катрене; таким образом, оба катрена ведут линию подъема. Дальше начинается нисхождение темы: в первом терцете намечается развязка ее, во втором терцете происходит быстрое завершение развязки, которая находит наиболее яркое выражение в заключительной строке С., самой сильной по мысли и образности (сонетный замок). В С. нетерпимы повторения слов или выражений, за исключением случая, когда того требует само построение стиха (анафора, параллелизм и т. п.). Несмотря на каноническую чеканку формы С., многие поэты стремились внести в него некоторое разнообразие. Так, Шекспир писал С. в форме трех четверостиший и заключительного двустишия с разнообразными свободными рифмами. Имеются варианты С.: хвостатый сонет — два четверостишия и три терцета; сплошной сонет — на двух рифмах; опрокинутый сонет — два терцета и два четверостишия; безголовый сонет — одно четверостишие и два терцета; половинный сонет — четверостишие и терцет; хромой сонет — неравностоимость четвертого стиха в катренах и т. д. Однако все эти ухищрения не поколебали классической формы стиха С., которая остается неизменной. Существует своеобразная и весьма трудная циклическая форма С.— *венок сонетов*, требующая от поэта огромной изобретательности и мастерства.

Вот сонет Петрарки (с анафорой):

Благословен день, месяц, лето, час
И миг, когда мой взор те очи встретил!
Благословен тот край и дом тот светел,
Где пленником я стал прекрасных глаз!
Благословенна боль, что в первый раз
Я ощутил, когда ты не заметил,
Как глубоко пронзая стрелой, что метил
Мне в сердце бог, тайком разящий нас!
Благословенны жалобы и стоны,
Какими оглашал я сон дубрав,
Будя отзвучья именем Мадонны!
Благословенны вы, что столько слав
Стяжали ей, певучие канцоны,—
Дум золотых о ней сданный слав!

(Пер. Влад. Иванова)

Один из лучших русских сонетов, написанных в 18 в., принадлежит А. Сумарокову (шестистопный ямба):

О существа состав без образа смешенный,
Младенчик, что мою утробу бременил
И, не родясь еще, смерть жалостно вкусил
К закрытию стыда девичества лишенной!

О ты, несчастный плод, любовью сотворенный!
Тебя посеял грех, и грех и погубил;
Вещь бедная, что жар любви производил,
Дар чести горестно на жертву принесенный!

Я вижу в жалобах тебя и во слезах:
Не воображайся ты толь живо мне в глазах,
Чтоб меньше беспокойств я, плачуща, имела.

То два мучителя старались учинить:
Любовь, сразивши честь, тебе дать жизнь велела,
А честь, сразив любовь, велела умертвить.

Полон изящной величавости «Сонет» А. Пушкина:

Суровый Дант не презирал сонета;
В нем жар любви Петрарка изливал,
Игру его любил творец Макбета;
Им скорбну мысль Камюэнс облекал.

И в наши дни пленяет он поэта:
Вордсворд его орудием избрал,
Когда вдали от суетного света
Природы он рисует идеал.

Под сенью гор Тавриды отдаленной
Певец Литвы в размер его стесненный
Свои мечты мгновенно заключал;

У нас еще его не знали девы,
Как для него уж Дельвиг забывал
Гекзаметра священные напевы.

СОСТАВНАЯ РИФМА — рифма, составленная из двух или трех слов. У русских поэтов первой половины 19 в. она встречается редко (А. Пушкин, А. Грибоедов). В 60-х годах 19 в. С. р. получила широкое распространение в стихах поэтов-сатириков — В. Курочкина и особенно Д. Минаева; они вводили юмористические элементы самой формы стиха, в частности *каламбурные рифмы*, комизм которых заключается в точности С. р.:

Здесь обычай такой *геродничего*:
Если в лавку поедет жена —
Говорит: «Ты, смотри, *не купи чего*.
Лавка даром давать мне должна».

(Д. Минаев)

Несравненным мастером С. р. стал В. Маяковский, расширивший ее смысловые возможности:

Дети,
чего испугались крови?
Отмойте
папе
от крови щекун!

Душа моя сжимается в печали.
Мучительней тоски я испытал едва ли.

(Пер. С. Протасьева)

А вот первая строфа первой песни из «Паломничества Чайльд Гарольда» Байрона:

О Муза! Пусть для грека ты богам
Была сродни, дочь песни вдохновенной!
Но стольком ты внушила пыл глупцам,
Что не зову тебя с горы священной.
Да! Тот ручей я видел несравненный,
Вздыхал, входил в Дельфийский храм пустой,
Где все молчит, лишь ключ лепечет пенный, —
Но дряхлых муз я не слугну струной,
Моля их снизойти до песни, столь простой.

(Пер. Г. Шенгели)

СПОНДЕЙ (греч. σπονδαίος, от σπονδή — возлияние) — в античной метрике четырехдольная стопа о двух долгих слогах $\overline{\text{σσ}}$ $\overline{\text{σσ}}$. Стихи, составленные этим размером, предназначались в древней Греции для чествования богов и исполнялись при совершении возлияний ароматических веществ на пылающий жертвеник. Будучи изометричным дактилю ($\overline{\text{σσσσ}}$), С. употреблялся в античном гекзаметре, который состоит в основном из дактилических стоп. В применении к русскому силлаботоническому стиху С. называется такой ритмический ход в ямбе (а не в дактиле), когда рядом стоят два или более ударных слога. Например:

Скучна мне оттепель; вбнь, грязь — весной я болел.
(А. Пушкин)

Куницыну дань сёрдца и вина!
Он создал нас, он воспитал наш пламень.
(Он же)

Скопление С. в строке отяжеляет ритм стиха:

Мнѣ мил мой стѣд, он право мне дает
Тебя лобзать, тебя на миг один
Отторгнуть от мучительных забот!
(М. Лермонтов)

Хотя певец земли родной
Не раз уж пел об нем,
Но пѣснь — всё пѣснь, а жизнь — всё жизнь!
Он спит последним сном.

(Он же)

В. Брюсов в последний период своего творчества нередко перенасыщал спондеическими ходами ямбические стихи, что воспринималось современниками как нововведение:

Дуй, дуй, | Дувун! | Стон тьмы | по тру|бам,
Стон, плач, | о чем? | по ком? | Здесь, там —
По ржа|вым тра|вам, ах! | по тру|пам
Дрем, тми|нов, мят, | по всем | цветам.

(«Зимой»)

Однако еще в 1761 г. поэт-экспериментатор А. Ржевский, последователь школы А. Сумарокова, написал ямбическую «Оду, собранную из односложных слов». Вот первая строфа:

Как я стал знать взор твой,
С тех пор мой дух рвет страсть;
С тех пор весь сгиб сон мой;
Стал знать с тех пор я власть.

Ср. *Хориямб*.

СРАВНЕНИЕ — образное выражение, построенное на сопоставлении двух предметов, понятий или состояний, обладающих общим признаком, за счет которого усиливается художественное значение первого предмета. Поэтика С. сложна и до сих пор теоретически не разработана. В системе разнообразных поэтических средств выразительности С. является начальной стадией, откуда в порядке градации и разветвления вытекают почти все остальные тропы — параллелизм, метафора, метонимия, синекдоха, гиперболы, литота и пр. В С. — истоки поэтического образа. Простейшая форма С. выражается обычно посредством подсобных слов — как, точно, будто, словно, подобно, как бы, как будто, похожа, вот так бы и т. д.:

Анчар, как грозный часовой,
Стоит, один во всей вселенной.

(А. Пушкин)

Как огромный навозный жук,
Черный танк наполнил жужжа.

(А. Сурков)

Долги дни короткие,
Ретви в небе скрещены,
Черные и четкие,
Словно в небе трещины.

(И. Матвеева)

На глаза осторожной кошки
Похожи твои глаза.

(А. Ахматова)

Он был похож на вечер ясный:
Ни день, ни ночь, — ни мрак, ни свет!

(М. Лермонтов)

Тогда я демонов увидел черный рой,
Подобный издали ватаге муравьиной...

(А. Пушкин)

Кленовый лист напоминает нам янтарь.

(Н. Заболоцкий)

Форма С. при посредстве творительного падежа, очень распространяемая:

Морозной пылью серебрится
Что бровный воротник.

(А. Пушкин)

И осень тихую вдорой
Вступает в цыстрый терем свой.

(И. Бунин)

Намокшая воробушкой
Сиреневая ветвь.

(Б. Пастернак)

Жеребец под ним сверкает
 Белым рафинадом.
 (Э. Багрицкий)

Стоят кресты после сражения
 Простыми знаками сложения.
 (С. Кирсанов)

Самоубийцею в ущелье
 С горы кидается поток...
 (И. Эренбург)

Желтыми мохнатыми шмелями
 Вылунились вербные цветы.
 (Вас. Федоров)

Форма С. при помощи родительного надежа (фактически перерастает в метафору):

Колокол луны скатился ниже.
 (С. Есенин)

Дед не прочь вдвоем до света
 Огороды городить:
 — Мой табак, твоя газета...—
 Раздвигает зев кисета,
 Предлагает закурить.
 (А. Недогонов)

Сравнение-образ, в котором оба члена сопоставляются не по отдельному признаку, а по общему облику, сливаясь в микрокартину:

Крычат телеги полунощи,—
 рцы: лебеди распущени.
 («Слово о полку Игореве»)

Дождик лил сквозь солнце, и под елью мшистой
 Мы стояли точно в клетке золотистой.
 (А. Майков)

Руки милой — пара лебедей —
 В золоте волос моих ныряют.
 (С. Есенин)

Горы уходят
 за горы.
 Словно
 навек наколото
 Этого
 синего сахара,
 Светлого
 этого холода.
 (Н. Асеев)

По гаснущим рельсам бежит паровозик,
 Как будто сдвигают застёжку на «молнии».
 (А. Вознесенский)

Зима была такой молоденькой,
 Такой веселой и бедовой!
 Она казалась мне молочницей
 С амалированным бидоном.
 (Ю. Панкратов)

Неопределенное С., выражающее превосходную степень состояния:

А когда ночью светит месяц,
Когда светит... черт знает как?
Я иду, головою снесясь,
Переулком в знакомый кабак.

(С. Есенин)

Я не знаю — она жива или в северный ветер ушла,
Та искусница, что кружева удивительные плела
В Кружевецком сельсовете над тишайшею речкой Нить.
Кружева не такие, как эти, а какие — не объяснить!

(Л. Мартынов)

См. также *Отрицательное сравнение*, *Уподобление*.

СТАНСЫ (итал. stanza — комната, помещение; остановка, по- кой) — первоначально жанр провансальской лирики, небольшое песенного характера стихотворение, отличающееся от длинных канцон, пасторелл и других жанров средневековой поэзии. Каждый С. — это замкнутая строфа, заключающая в себе ясно выраженную, законченную мысль. После чтения каждого С. предполагается некоторая остановка, пауза, как бы для обдумывания сказанного; этим С. отличаются от других видов строфы. В европейской лирике количество стихов в С. колеблется от четырех до двенадцати. В русской поэзии С. принято называть небольшое стихотворение, в каждом С. — четыре стиха четырехстопного ямба с перекрестными (преимущественно) рифмами, при обязательной строфической замкнутости. Стихотворение, написанное стансовыми строфами, называется С. независимо от того, будет ли оно одического, элегического или иного характера; однако общий тон С. — спокойное течение стиха, полного мысли. Впервые в России воспользовался этой формой строфы А. Сумароков. Почти у всех русских поэтов можно найти стихи, написанные С. Непревзойденными остаются С. у Пушкина: «Брожу ли я вдоль улиц шумных», «В надежде славы и добра», «Во глубине сибирских руд».

СТАРИНА — народное название русской былинны. Ср. *Новина*.

СТИЛИЗАЦИЯ (лат. *stylus*, от греч. *στόλος* — палочка для письма наощеных дощечках; писание, слог) — литературный прием, воспроизведение особенностей стиля другой эпохи, литературного течения, писательской манеры какого-либо автора или разговорного языка человека, принадлежащего к определенному социальному слою. В романе М. Шолохова «Поднятая целина» стилизован рассказ кубанского деда Шукаря (язык и интонации). В блестящей стилизованной манере написаны «Записки Ковьякина» Л. Леонова. (Ср. *Сказ*). «Песни западных славян» П. Мериме — Пушкина стилизованы в духе поэзии этих народностей. Многие стихотворения В. Брюсова в его книге «Опыты» (М., 1918) являются С. античных, восточных или западноевропейских средневековых поэтов. На С. строятся все литературные пародии, утрирующие особенности манеры данного писателя.

СТИЛЬ — совокупность средств и приемов художественной выразительности, обусловленных данной эпохой, которая формирует литературные направления, являющиеся выражением определенных общественных тенденций. Помимо общих тематических и лексических особенностей С. данной эпохи, большое значение имеют

характерные стилевые признаки произведений определенного литературного направления, школы, группы и, наконец, индивидуальный авторский стиль.

В старой русской поэтике 18 в. под С. («штиль») разумеалась система выразительных средств, применявшихся в литературе соответственно описываемого явления. Эта система была разработана и описана М. Ломоносовым, который в «Предисловии о пользе книг церковных в российском языке» дал развернутое и обоснованное учение о трех штилях — высоком, посредственном (среднем) и низком. Он писал: «Первой составляется из речений славенороссийских... Сим штилем составляться должны героические поэмы, оды, прозаические речи о важных материях, которым они от обыкновенной простоты к важному великолению возвышаются. Сим штилем преимуществует российский язык перед многими нынешними европейскими, пользуясь языком славенским из книг церковных. Средний штиль состоять должен из речений, больше в российском языке употребительных, куда можно принять некоторые речения славенские, в высоком штиле употребительные, однако с великою осторожностью, чтобы слог не казался надутым. Равным образом употребить в нем можно низкие слова; однако остерегаться, чтобы по опуститься в подлость... Сим штилем писать все театральные сочинения... Стихотворные дружеские письма, сатиры, эклоги и элегии сего штиля больше должны держаться. В прозе предлагать им пристойно описания дел достопамятных и учений благородных. Низкой штиль принимает речения третьего рода, то-есть которых нет в славенском диалекте, смешивая со средним, а от славенских обще неупотребительных вовсе удаляться, по пристойности материй, каковы суть комедии, увеселительные эпиграммы, песни; в прозе дружеские письма, описания обыкновенных дел». Учение Ломоносова о трех штилях сыграло большую роль в литературе 18 в. и в деле окончательной выработки русского литературного языка, создателем которого был Пушкин.

СТИХ (греч. *στίχος* — ряд, строка) — форма поэтической речи, отличающейся от прозы системой параллельных речевых рядов, которые придают фразостроению осязаемую стройность. Стихосложение начинается именно с введения в речь (помимо общеязыковых грамматических норм) особого порядка, какого не знает проза. Стиховые формы сами по себе ничего не изображают, но они своим ритмом, строфикой и рифмой способствуют художественной выразительности изображаемого. Всякий стих основан на системе повторности определенного конструктивного элемента, придающего речевому процессу четкость ритмической композиции. Стиховые ряды скреплены между собой единством устойчивой повторяемости одного, нескольких или всех конструктивных элементов. Различаются шесть таких элементов: 1) звуковые повторы в начале и середине С. (дисметрический аллитерационный С.), это начальная стадия формирования поэтической речи; 2) паузное членение фразы по признакам интонационной выразительности (дисметрический фразовик, интонационно-лексический С., с рифмой или без рифмы); 3) равное количество ударных слов в стихе (ударник, с рифмой или без рифмы); 4) метрическая мера, повторяемая в стихах периодически или неперiodически; 5) анакруста в начале стиховых строк; 6) равносложные клаузулы в конце строк стихотворения. Все эти элементы, совместно или порознь, могут присутствовать в пущной

степени среди любых стихов — строго метрических форм и свободных дисметрических форм. *Рифма* (или ассонанс) как эвфонический элемент непосредственно конструктивного отношения к ритму С. не имеет, она может обслуживать и метрические и дисметрические формы С. Проза не содержит в себе ни системы параллельных рядов, ни единства повторяемости элементов — в этом конструктивное отличие прозы от стиха.

СТИХОВЕДЕНИЕ — отдел поэтики в системе теории литературы, изучающий формы строения стиха. Зачинателем русского С. следует считать Мелетия Смотрицкого, который в своей «Грамматике», изданной в 1619 г., изложил основы античного стиха и ввел в литературную лексику названия стихотворных размеров (ямб, хорей, дактиль, пиррихий, спондей); попытка Смотрицкого ввести в русскую поэзию античный гекзаметр не была поддержана. Некоторые элементы С. можно найти в стихотворных высказываниях (предисловия к книгам) у Симеона Полоцкого, который ввел термины «метр» и «ритмология» («рифмология») в применении к своим стихам. Но действительным основателем русского С. является «вечный труженик» В. Тредиаковский, который вместе с М. Ломоносовым и А. Сумароковым разработал начала теории и практики т. н. силлаботонического стиха. А. Пушкин писал о Тредиаковском: «Его филологические и грамматические изъяснения очень замечательны. Он имел о русском стихосложении обширнейшее понятие, нежели Ломоносов и Сумароков». Стихovedческие работы Тредиаковского («Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий», 1735, «Письмо русского к приятелю, написанное по поводу нового русского стихосложения», «Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении...», «Способ к сложению российских стихов против выданного в 1735 году исправленный и дополненный», «О древнем, среднем и новом стихотворении Российском») вместе с работами Ломоносова («Письмо о правилах российского стихотворства», «Краткое руководство к красноречию») и Сумарокова («О стопосложении» и др.) заложили основание русской стихovedческой школе. Замечательно по систематике, но чрезмерно сжато в своем изложении основ т. н. силлабики «Письмо Харитона Маентина к приятелю о сложении стихов русских» А. Кантемира. Большие тонкости наблюдения над строем стиха отличаются работы А. Радищева (глава о стихосложении в «Путешествии из Петербурга в Москву», «Слово о Ломоносове») и в особенности «Памятник дактилохорейскому витязю», где имеется много ценнейших технологических замечаний о гекзаметрах Тредиаковского) и Н. Николаева («Рассуждения о стихотворстве Российском», 1787, «Дополнительные примечания на лирико-дактилическое сочинение», 1796).

Из стихovedческих трудов первой половины 19 в. большую роль в понимании природы стиха сыграли работы А. Востокова («Опыт о русском стихосложении», 1812, где впервые дана попытка научного осмысления строя русского народного стиха), А. Кубарева («Теория русского стихосложения», 1837, и «О тактах, употребляемых в Русском стихосложении», 1829), Н. Надеждина («Версификация»), Н. Остолопова (классический для своего времени «Словарь древней и новой поэзии», 1821) и Д. Дубенского («Опыт о народном русском стихосложении», 1828). В дальнейшем, примерно с 40-х годов до 80-х годов 19 в. в области С. было затишье; изредка появлялись

работы, не внесшие, однако, ничего существенного в науку о стихе (В. Классовский «Версификация», «Поэзия в самой себе и в музыкальных своих построениях», П. Перевленинский «Русское стихосложение»). Весьма примечательны стиховедческие идеи И. Чернышевского, критиковавшего русский гекзаметр и ломоносовское учение о ямбах и хорях, не соответствующих, по его мнению, природе русского языка. В конце 80-х и в 90-х гг. замечается оживление в области С. Появляются большие статьи С. Шафранова «О складе народно-русской песни, рассматриваемой в связи с напевами» и И. Голохвастова «Законы стиха русского народного и литературного», свидетельствующие об интересе к народной поэзии. Этой же проблеме посвящены работы московского профессора Р. Вестфалья («О русской народной песне», «Теория ритма в применении к русским поэтам») и его последователя музыканта-этнографа Ю. Мельгунова («О ритме и гармонии русских песен», «К вопросу о русской народной музыке»); оба они исходили из того положения, что обновление русского стиха зависит от дальнейшего развития норм античной метрики. Много интересного о стихе содержится в большом труде П. Сокальского «Русская народная музыка». Но наиболее значительным среди исследований русского стиха 90-х годов является работа академика Ф. Корша «О русском народном стихосложении», где автор на ряде примеров показывает, что в основе строения многих произведений русской народной поэзии лежит тактовый принцип ритмостроения (это ранее доказывал и А. Кубарев).

В начале 20 в. большое впечатление произвели оригинальные исследования Андрея Белого «Опыт характеристики русского четырехстопного ямба» и «Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре», помещенные в его книге «Символизм». В предреволюционный период теоретически ценными оказались книга Н. Шульговского «Теория и практика поэтического творчества» (1914 г.) и работы С. Боброва, которому русское стиховедение обязано научным обоснованием уже вошедшей в обиход русских поэтов паузной формы стиха (паузный трехдольник). Вслед за работами Боброва появилась примечательная постановочная ритмологических проблем книга Божидара «Распевочное единство». Много внимания уделил теоретической разработке классического стиха В. Брюсов (ряд статей и книги — «Краткий курс науки о стихе», 1919, и «Основы стиховедения», 1924). Период советского С. открылся одновременным выходом в свет капитальной работы Г. Шенгели «Трактат о русском стихе» (1921 и 1923) и ценной, единственной в своей области, книги В. Жирмунского «Композиция лирических стихотворений» (1921). В книге Г. Шенгели глубоко изучены формы ямбического стиха, трехдольников, паузников и разработана теория интенс; в дальнейшем Г. Шенгели выпустил ряд популярных книг по практическому С., а в 1960 г. в Москве вышло посмертное издание замечательного труда Г. Шенгели «Техника стиха», в нем подведены итоги теоретическим изысканиям автора в области русского классического стиха. Содержательны работы о стихе советского периода Р. Якобсона «Новейшая русская поэзия» (1921) и «О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским» (1923). Много интересного содержится в богатых материалах работах В. Жирмунского «Валерий Брюсов и наследие Пушкина» (1922), «Рифма, ее история и теория» (1923), «Байрон и Пушкин», «Введение в метрику» (1925) и др. Многочисленные работы Б. Тома-

шевского посвящены главным образом разработке теории русского классического стиха, в частности стиха Пушкина; ему принадлежит «Теория литературы (Поэтика)» и книга очерков «Стих и язык» (1959). Ряд стиховедческих работ написали Ю. Тынянов («Проблемы стихотворного языка», «Архаисты и новаторы» и др.) и Б. Эйхенбаум («Мелодика стиха»). Заслуживает внимания «Метротоника» М. Малишевского (1925), продолжившего методологию тактового принципа Корша.

Исключительный практический интерес представляет небольшая статья В. Маяковского «Как делать стихи». Много внимания уделено изучению ритма и поэтической интонации в работах Л. Тимофеева («Проблемы стиховедения», 1931, «Теория стиха», 1939, «Очерки теории и истории русского стиха», 1958, и др.). Изучением строения русского народного стиха занимался М. Штокмар; в 1952 г. вышли его «Исследования в области русского народного стихосложения», а в 1958 г. его же «Рифма Маяковского». Из работ В. Холшевникова выделяется его книга «Основы стиховедения» (1962) и статья «Типы интонации русского классического стиха» (1964). В последние годы опубликованы стиховедческие статьи В. Никонова о стихе Маяковского, о строфике, ряд работ акад. А. Колмогорова и его школы (М. Гаспаров, А. Кондратов и др.), в которых, вслед за А. Белым, сделана попытка приложения математических методов к анализу строения стиха. У автора этих строк можно отметить статьи: «Тактометр. Опыт теории стиха музыкального счета» (1929), «Метрика русского народного стиха» (1940), «Русское стихосложение» (1960), «Ритмология народной частушки» (1962).

СТИХОСЛОЖЕНИЕ — искусство организации мерной художественной речи, отличающейся от прозы системой определенных рядов и повторов. Все системы С. разделяются на две основные категории — метрические и двеметрические. Метрические системы С. — античная, силлаботоническая, силлабическая, тактометрическая; общий признак их — строение стиха на принципе ритмических модификаций. Диеметрические системы — аллитерационный стих, акцентный стих (ударник), интонационно-фразовый (фразовик) и раённый. К области С. относятся также и другие стороны технологии стиха и стилистики — строфика, рифма, анафора, эпифора, ассонансы, аллитерации и прочие виды благозвучия.

СТИХОТВОРЕНИЕ — 1) термин, введенный в русскую поэтику Симеоном Полоцким, который так назвал самый способ сложения стихов, т. е. то, что в наше время называется стихосложением. В этом значении термин «С.» употребляется в работах В. Тредиаковского, А. Радищева и в старых изданиях первой трети 19 в. (например, напечатанная в «Библиотеке для чтения», 1837, т. XXII, рецензия на сочинения Алексея Кубарева «Теория русского стихотворения»). Между тем параллельно термину «С.» уже существовало в литературной лексике слово «стихосложение», введенное Ломоносовым в том понимании, в каком оно употребляется теперь.

2) С. в современном понимании — это законченное по смыслу и форме поэтическое произведение в стихах сравнительно небольшого размера. По характеру замысла и своей направленности оно может быть публицистическим, философским, историческим, лирическим и т. д., вплоть до сатирического и пародийного. По форме С. может быть одностопным (моностих), двустопным (дистих), одно-, двух-, трех-, четырехстрочным и многострочным. Нестрофическая

форма подходит к таким жанрам, как басня, пьеса (в стихах), поэма (например, «Демон» и «Мцыри» Лермонтова).

СТИХОТВОРЕНИЕ В ПРОЗЕ — условный термин, введенный в русскую поэтику И. Тургеневым, который написал ряд небольших поэтических произведений в прозаической форме. До Тургенева Ш. Бодлер написал свои «Маленькие поэмы в прозе». С. в п. представляет собой среднюю, промежуточную художественную форму между свободным дистметрическим стихом и прозой или, вернее, это произведение поэтическое по содержанию и прозаическое по форме. В противоположность ему встречаются произведения прозаические по содержанию и стихотворные по форме, проще говоря, — проза, изложенная стихами. Ближе к С. в п. стоят некоторые виды фрагментарной литературы. С. в п. является труднейшим литературным жанром. Вот С. в п. И. Тургенева «Мы еще повоюем!»

Какая ничтожная малость может иногда перестроить всего человека!

Польный раздумья, шел я однажды по большой дороге. Тяжкие предчувствия стесняли мою грудь; усталость овладевала мною.

Я поднял голову... Передо мною, между двух рядов высоких тополей, стрелюю уходила вдаль дорога.

И через нее, через эту самую дорогу, в десяти шагах от меня, вся раззолоченная ярким летним солнцем, прыгала гуськом целая семейка воробьев, прыгала бойко, забавно, самонадеянно!

Особенно один из них так и надсаживал бочком, бочком, выпуча зоб и дерзко чиркая, словно и черт ему не брат! Завоеватель — и полно!

А между тем высоко на небе кружил ястреб, которому, быть может, суждено сожрать именно этого самого завоевателя.

Я поглядел, рассмеялся, встряхнулся — и грустные думы тотчас отлетели прочь: отвагу, удаль, охоту к жизни почувствовал я.

И пускай надо мной кружит м о й ястреб.

— Мы еще повоюем, черт возьми!

СТОПÁ («калька» с греч. ποῦς, или лат. pes — нога, стопа, ступня; ступень; степень). В античной метрике стопа (поди́я) — метрический член, первичная мера стиха, которую отсчитывали поднятием и опусканием ступни. Сильная часть подии, с метрическим акцентом (обычно долгий, но не обязательно ударный слог), обозначаемая опусканием ноги, называется *тезисом*, а слабая безакцентная часть, на которую приходится поднятие ноги, — *арсисом*. Тезис не зависит от ударного слога, который может быть на любой доле античной С. Например, в античном четырехдольном дактиле о трех слогах $\text{—} \text{—} \text{—}$ тезис лежит на первом, долгом слоге, а в трехдольном ямбе о двух слогах $\text{—} \text{—}$ он занимает второй, долгий слог. Проще говоря, тезис в античной подии совпадает с долгим слогом С. В русской поэтике понятие С. появилось в эпоху виршевой (силлабической) поэзии: но подию называли тогда русским словом «нога», эта «нога» была дусложной; после реформы Тредиаковского — Ломоносова «ногу» переименовали в «стопу». В силлаботонической теории стиха под С. разумеется определенная группа слогов с одним постоянным ударением, повторение которой и составляет размер стиха. Первоначально в 18 в. различали лишь две С.: $\text{—} \text{—}$ хорей и $\text{—} \text{—}$ ямб; обе они перешли в теорию стиха, созданную на базе силлабического дусложия. После трехдольных гекзаметров Тредиаковского появились и трехсложные С. — дактиль $\text{—} \text{—} \text{—}$, амфибрахий

○○○ и анапест ○○○. Двухвековая практика русских поэтов внесла кардинальные поправки, меняющие традиционные представления о С. Каноническая С. является статичной, о д н о ф и г у р н о й мерой стиха, не соответствующей динамике ритмической речи. Ритмический процесс динамичен, живой стих строится на качественном разнообразии количественной элементной меры. Каноническая С. отражает в себе один как бы застывший миг ритмического движения ритма. В действительности же ритмический процесс есть непрерывная динамическая смена многообразных состояний движения, и это должно быть отражено в структуре динамической меры. Такими первичными элементными мерками являются (как и в античной метрике) четыре долевые группы: две простые одноакцентные — трехдольник ○○○ и четырехдольник ○○○○ и две сложные двухакцентные — пятидольник ○○○|○○ и шестидольник ○○○○|○○ с многофигурными и ритмическими модификациями, которые в ритмическом процессе играют ту же роль, что отдельные кинокадры в движущейся киноленте. В отличие от статичной С., эта динамичная мера ритмического процесса называется крата, а ее повторение в тактометрическом периоде может быть трехкратным, четырехкратным, пятикратным и шестикратным. Необходимость пересмотра понятия однофигурной силлабо-тонической С. диктуется всей практикой русских стихотворных размеров (в частности, паузников и тактовиков) и своеобразной структурой русского народного стиха в былинах, лирических стихотворениях и частушках.

См. *Крата*.

СТРАДАНИЯ — название коротеньких народных песенок-песочков, главным образом центральной полосы России. Содержание С. — любовь; форма С. — обычно 16-сложное двустишие. Ритмически же каждое С. является *моностихом*, занимающим тактометрический период. Ниже приводятся примеры С. из сб. «Русская частушка» (1950). Вот четырехдольник третий, ритм в основном константный:

{ Была | девка — все любили,
{ Стала | баба — все за|была.

{ Девки, | пой, пока по|ется,
{ В бабах | редко уда|ется.

{ Неу|жели он поз|волит,
{ Меня | бросит, опо|ворит?

Очень изящны С. в форме четырехдольника первого, с ритмической инверсией на клаузуле:

{ | Шила кист | трудо|лася,
{ | Подарила — | влю|б|лася. |

{ | Я страдаю, | не в|рится, |
{ | Любовь наша | изме|нится. |

{ | Редко, редко | случ|ается |
{ | Кто в любви | ве|нчается. |

{ | Проводила | мил|ночка, |
{ | Сама пошла | тих|ночка. |

{| Ах, машина, | дым *кблесом*, |
 {| Не кричи, как | я, *зблосом*.
 {| *Болит* сердце | и *лбжечка*, |
 {| По тебе, мой | *Сердечка*. |

СТРАМБОТТО (итал. *strambotto*, от *stra mbo* — чудной) — итальянская народная любовная песня строфической формы по 6 или 8 стихов в строфе, с двуступным рефреном в конце строфы.

СТРОФА (от греч. *στροφή*, букв. — кружение; поворот) — 1) в Древней Греции хоровая песня на театре, при исполнении которой хор двигался по сцене, возвращаясь на свое первоначальное место. Затем С. стали называть форму поэзии, объединявшую собой определенное количество стихов, расположенных в известном порядке. 2) В наше время С. — это сочетание нескольких стихов, объединенных общей мыслью. Длина стихов, их чередование и система рифм обусловлены самой структурой С. Строфа содержит в себе от двух до 14 стихов (сонет, онегинская строфа). Если большой мерой правильного метрического стиха является тактометрический период, заключающий в себе определенное количество малой меры (крата, стопа, подия), то С., как высшую метрическую меру, можно назвать *метрическим циклом*. Русское стихосложение обладает огромным богатством самых разнообразных С.; это многообразие обусловлено не только количеством стихов в С., но и системой различных метрических размеров, с комбинацией длинных и укороченных стихов, имеющих свой порядок рифмовки. Строфичность придает стихотворному произведению композиционную целостность, внутреннюю тематическую законченность и метрическое единство. Являясь архитектурной художественной формой поэтического произведения, С. играет исключительную роль в выразительности стиха и помогает в раскрытии внутреннего содержания стихотворения. Среди русских поэтов богатством строфических форм особенно выделяются Симеон Полоцкий, А. Сумароков, А. Пушкин, А. Фет, Л. Мей, К. Бальмонт, А. Блок, В. Брюсов. В русской народной поэзии С. встречаются преимущественно в хороводной и песенной лирике.

СТРОФИКА [от *строфа* (см.)] — раздел поэтики, изучающий вопрос о формах объединения стихов в строфы, т. е. в одно законченное композиционное целое. К С. относятся такие архитектурные формы стиха, как дистих, газели, терцеты, терцины, катрены, стансы, сестины, септеты, октавы, сипидианы, канцоны, спенсерова строфа, децимы, глосса, триолет, рондо, рондель, одиннадцатистишная строфа Лермонтова («Сашка»), онегинская строфа Пушкина, сонет, венок сонетов, баллада французская и пр. Учение о С. как системе стиховых норм высшего, циклического порядка до сих пор не разработано.

СТЫК — 1) межсловесный С. — звукосочетание на грани двух смежных слов; неудачное звукосочетание неприятно для слуха:

На горных главах луч палатий
 Кору ль ледяную растопил,
 Земли ль из сердца ключ шипящий
 Истоки тайные пробил?

(А. Майков)

Ср. *Сдвиг*.

2) Стилистический прием эвфонии. См. *Акромонограмма*.

СТЯЖЕНИЕ — см. *Синереза*.

СУГГЕСТИВНАЯ ЛИРИКА (от лат. *suggestio* — внушение, намек, указание) — особый вид лирики, основанной не столько на логических предметно-понятийных связях, сколько на ассоциативном сочетании дополнительных смысловых и интонационных оттенков. Благодаря этому С. л. способна передать смутные, неуловимые душевные состояния, которые трудно выразить в стихе строго реалистическими средствами. Всякое суггестивное лирическое стихотворение содержит в себе элементы медитации, но, в отличие от медитативной лирики, обладает свойством очаровывать, завораживать читателя «пленительной неясностью» (выражение М. Рыльского). Для С. л. характерны нечеткие, мерцающие образы, косвенные намеки, зыбкие интонационно-речевые конструкции, поддерживаемые стиховым ритмом. По своей внутренней форме С. л. стоит на грани тончайших импрессионистических и даже алогичных построений, с внушающей силой воздействующих на эмоциональную сферу читателя, на его подсознание. Понятие «подтекста» служит грубым приблизительным аналогом для определения существа С. л.

Образцы С. л. можно найти среди русских народных песен и у некоторых русских поэтов. Ввиду того что проблема природы суггестивного лиризма поэтикой почти не разработана, а примеры С. л. широкому читателю мало известны, ниже приводится ряд образцов лирики этого вида.

Как со | вечера це|по-очка го|рит, Λ
 Со по|луночи се|ре-ебряна|я, Λ
 Горит, | горит, пере|га-арива|ет, Λ
 Моло|душки пере|ма-анива|ет. Λ
 Ты, мо|ло-одка, со|йди Λ с тере|ма, Λ
 Моло|да-ая, со|йди Λ с высо|ка! Λ
 Нынче | ноченьки свет|лѣ-оше-ень|ки, Λ
 Пере|улки су|хо-оше-ень|ки, Λ
 Каблуч|ки Λ не ло|ма-аю-ут|ся, Λ
 А чу|лочки не ма|ра-аю-ут|ся. Λ

(Русская народная песня; Песенник 1791 г.)

Уноси мое сердце в звенящую даль,
 Где как месяц за рошей печаль;
 В этих звуках на жаркие слезы твои
 Кротко светит улыбка любви.

О дитя! как легко средь незримых зыбей
 Доверяться мне песне твоей:
 Выше, выше плыву серебристым путем,
 Будто шаткая тень за крылом.

Вдалеке замирает твой голос, горя,
 Словно за морем ночью жаря,—
 И откуда-то вдруг, я понять не могу,
 Грянет звонкий прилив жемчугу.

Уноси ж мое сердце в звенящую даль,
 Где кротка, как улыбка, печаль,
 И все выше помчусь серебристым путем
 Я, как шаткая тень за крылом.

(А. Фет, «Певице»)

Но в камине дозвенели
 Угольки.
 За окошком догорели
 Огоньки.
 И на вьюжном море тонут
 Корабли.
 И над южным морем стоят
 Журавли.
 Верь мне, в этом мире солнца
 Больше нет.
 Верь лишь мне, ночное сердце,
 Я — поэт!
 Я, какие хочешь, сказки
 Расскажу,
 И, какие хочешь, маски
 Приведу.
 И пройдут любые тени
 При огне,
 Странных очерки видений
 На стене.
 И любой колени склонит
 Пред тобой...
 И любой цветок уронит
 Голубой...

(А. Блок, «В углу дивана»)

Послушайте!
 Ведь, если звезды зажигают —
 значит — это кому-нибудь нужно?
 Значит — кто-то хочет, чтобы они были?
 Значит — кто-то называет эти шлепочки жемчужиной?
 И надрываясь
 в метелях полуденной пыли
 врывается к богу,
 боится, что опоздал,
 плачет,
 целует ему жилистую руку,
 просит —
 чтоб обязательно была звезда! —
 клянцется —
 не перенесет эту беззвездную муку?
 А после
 ходит тревожный,
 но спокойный наружно,
 говорит кому-то!
 «Ведь теперь тебе ничего?
 Не страшно?
 Да!»
 Послушайте!
 Ведь, если звезды
 зажигают —
 значит — это кому-нибудь нужно?
 Значит — это необходимо,
 чтобы каждый вечер

халлус) в тексте стихотворения. Вот газель узбекского поэта 15 в. Алишера Навои, в последний бейт включено имя автора:

Робко пальцами коснулся нежных губ ее слегка,
 Будто соловей крылами — алой розы лепестка.
 Озерцо в пушинках ивы — нежное ее лицо,
 Будто зеркало в рябинках легкой ржавчины — щeka,
 Позолоченные хною дуги царственных бровей —
 Два блистательных павлина в нежных тенях цветника.
 В море зла лишь злым отрада, а иным не место в нем.
 Не цвести царице сада в пустыре меж сорняка.
 Ты от кубна в час похмелья жадных губ не отрывай:
 Только в нем пайдег забнепье тот, чья жажда велика.
 Так прими же неизбежность мир покинуть, Н а в о и,
 Выведи любовь и верность из мирского тупика.

(Пер. Т. Спендиаровой)

Или у Сулеймана Стальского, народного поэта Дагестана:

Вот, затопляя берега,
 Бежит река прямая — большевизм.
 Врывается в леса врага,
 Деревья все ломая — большевизм.

Поставив бедность на таган,
 Развел огонь жестокий хап.
 Но опрокинулся казан:
 Вскипел, все заливая, большевизм...

...К упрекам Стальский не привык,
 Он правды всдаст язык,
 Стихом, прозрачным, как родник,
 Поет, благословляя большевизм.

(Пер. С. Липкина)

СЮЖЕТ (франц. sujet — предмет, от лат. subjectum) — структурная основа, костяк художественного, прозаического и стихотворного повествования; рассказ о событиях, которые получают подробную мотивировку и окончательное раскрытие в *фабуле*; в С. заключены общие положения повествования, в *фабуле* же разветвляются частности и описывается закономерное развитие событий. Главнейшие элементы С. — завязка, развитие действия, его кульминация и развязка. Единой системы развития С. нет, каждый писатель развивает С. по-своему средствами *фабулы*. С. легко передать вкратце, *фабула* же требует длинного изложения и почти не поддается пересказу. *Фабула* подчинена С., который сообщает стройность и единство многообразию событий, описываемых в художественном произведении. С. относится к *архитектонике* художественного произведения, *фабула* — к его *композиции*. Можно предположить, что во времена Пушкина С. назывался *планом*; Пушкин писал, что «Плана нет в оде и не может быть — единый план Ада (Данта) есть уже плод высокого гения».

Я думал уж о форме плана,
 И как героя назову...

(«Евгений Онегин»)

Т

ТАВТОГРАММА (от греч. *ταύτός* — тот же самый и *ῥήμα* — буква; письмо, запись) — игровое стихотворение, в котором все слова начинаются с одной и той же буквы, например:

Мой милый маг, моя Мария,
Мечтам мерцающий маяк,
Мятежны марева морские,
Мой милый маг, моя Мария,
Молчаньем манит мутный мрак...

(В. Брюсов)

Как стилистический прием аллитерирования, Т. надоедлива и поэтому вряд ли может служить эффективным средством звуковой выразительности в поэзии.

ТАВТОЛОГИЧЕСКАЯ РИФМА (греч. *ταύτός* — тот же самый и *λόγος* — слово; речь) — повторение в конце стихотворных строк в известном порядке одного и того же слова или нескольких одинаковых слов, заменяющих собой рифмы и тем самым определяющих строфическое строение стиха. В старониспанской поэзии Т. р. была в большом употреблении; вот сонет испанского лирика 16 в. Фернандо де Эррера, прозванного божественным, построенный на Т. р.:

Горю, от пламени не тает лед,
И льдом я погасить не в силах пламень.
Льду мертвому живой враждебен пламень,
Весь пламень я живой, и мертвый лед.

На полноте не столь холоден лед,
Не столь в небесной сфере жарок пламень.
Так я скорблю, что сердце больше пламень,
Не опалит, не заморозит лед.

Я в жизни мертв и жив в духовной смерти,
И длится бесконечно смерть и жизнь,
Затем что жизни есть росток и в смерти.

Ты, в мертвый дух вселяющая жизнь!
Зачем, живой, сражен стрелой я смерти
И мертвому зачем судишь ты жизнь?

(Пер. М. Талова)

Примеры Т. р. в русской поэзии:

Все мое, сказала *злато*;
Все мое, сказал *булат*.
Все куплю, сказала *злато*;
Все возьму, сказал *булат*.

(А. Пушкин)

Воротился ночью мельник...
Жонка! Что за *сапоги*?
— Ах ты, пьяница, бездельник!
Где ты видишь *сапоги*?

(Он же)

Милый друг, и в этом *тихом доме*
 Дихорадка бьет меня.
 Не найти мне мира в *тихом доме*
 Возле мирного огня.

(А. Блок)

Ощупай радостно свои мужские *мышцы*,
 Возьми ружье, пращу, удилице и стэк,—
 Ведь больше не на что, как на сухие *мышцы*,
 Надеться тебе, румяный человек.

(С. Нельдихен)

К разряду Т. р. относится и *редиф.*

ТАКТОВИК — своеобразная форма русского стиха; структура его выдержана в духе тактометрической системы, допускающей гармоничное сочетание в стихе любых ритмических модификаций краты: полносложных и неполносложных (паузных); ритмической разнодлительности слогов (долгие, краткие и кратчайшие); разноакцентных ритмов — константных и инверсированных. Этим Т. резко отличается от стихов силлаботонической системы, где обязательны: равносложие соизмеримых строк, равнодольность всех слогов, совпадение ударных слогов с метрическими акцентами размера (константный ритм), отсутствие внутрискрипных структурных пауз. Мерой Т., как и силлаботонического стиха, служит тактометрический период с его контрольным рядом; Т. скандируется четким речитативом. Практически основы Т. заложены в метрических формах русского народного стиха. Почти на протяжении всей истории русской поэзии, начиная с середины 18 в., у отдельных поэтов появились стихи, ритмическая структура которых противостоит канонам силлаботонической системы. Попытки нарушить каноническое равносложие метрического стиха и ввести паузные формы ритма встречаются у Г. Державина, В. Жуковского, М. Лермонтова, К. Рыльева, Н. Некрасова, А. Фета, Я. Полонского и др. Наиболее эффективными оказались опыты А. Блока, М. Кузмина, В. Маяковского, Н. Асеева, С. Третьякова и других поэтов, расширивших богатства русского стихосложения тактометрическими ритмами.

Вот ряд Т. трехдольного ритма, они явились в результате развития паузных трехдольников. Трехкратные трехдольники:

Наш \wedge о	тец — \wedge за	вод. \wedge \wedge
Красная	ке-епка —	флаг. \wedge \wedge
Только за	вод позо	вет, \wedge \wedge
Руку \wedge	прочь, \wedge \wedge	враг! \wedge \wedge

(В. Маяковский)

Если \wedge	день \wedge \wedge	смерк, \wedge \wedge
Если \wedge	звук \wedge \wedge	смолк, \wedge \wedge
Все же бе	гут \wedge \wedge	вверх \wedge \wedge
Соки сос	по-овых	смол. \wedge \wedge

(Н. Асеев)

В себе ржа	вее \wedge	жести \wedge
Перст \wedge стол	ба \wedge \wedge	\wedge \wedge
Встал на на	значенном	месте, \wedge
Как \wedge суды	ба. \wedge \wedge	\wedge \wedge

(М. Цветаева)

Четырехкратные трехдольники:

Би|лет — $\Delta\Delta$ | щелк. Δ Ще|на — $\Delta\Delta$ | чмок. Δ
 Сви|сток, — и рва|нулись ту|да мы, Δ | $\Delta\Delta$
 Ку|да, Δ как | се-ельди | в сети чу|лок, Δ
 Плы|вут круго|светные | дамы. Δ | $\Delta\Delta$
 (В. Маяковский)

Время ве	лит Δ за	песню при	ня-аться,
Вбей $\Delta\Delta$	в шаг $\Delta\Delta$ { марш! $\Delta\Delta$	$\Delta\Delta\Delta$	
Взглянем, как	вырос за	эти три	на-адцать
Лет $\Delta\Delta$	рост $\Delta\Delta$	шаг. $\Delta\Delta$	$\Delta\Delta\Delta$
 (С. Кирсанов)

Форма четырехдольных Т. целиком обусловлена традицией русской народной поэзии. Уже в стихотворении, приписываемом М. Ломоносову, можно найти опыт применения четырехкратного четырехдольника первого вида паузной формы в духе народных Т. (сатира на Тредиаковского):

Что за дым
 По глухим
 Деревням курится?
 Там раскол,
 Дно крамол
 В грубости крутится.

Или в тактометрической записи по периодам:

| Что за дым Δ | по глухим Δ | деревням ку|рится? $\Delta\Delta$ |
 | Там раскол, Δ | дно крамол Δ | в грубости кру|тится. $\Delta\Delta$ |

Среди сатир, написанных А. Бестужевым и К. Рылеевым, мы встречаем Т., четырехдольник третьего вида (запись по периодам):

Ах, Δ | то-ошно Δ | мне Δ я в род|ной Δ сторо|не: Δ
 Все в не|воле, в тяжкой | доле, видно, | век Δ веко|вать. Δ
 Долго ль | ру-усский на|род Δ будет | рухлядью гос|под. Δ
 И лю|дьми, как ско|тами, долго ль | будут торго|вать? Δ

Изобретательно использовал старинную форму русского стиха, т. н. «камаринскую», Я. Полонский в стихотворении «Беглый»; поэт обогатил ритм стиха (трехкратный четырехдольник третий) интересными модификациями:

Ты куда, Δ уда|лая ты баш|ка? Δ
 Ухо|ди ты к лесу | темному по|на: Δ
 Не се|годня-завтра | свяжут молод|ца. Δ
 Не ушел ли ты от | матери-от|ца? Δ
 Не гу|лял ли ты за | Во-олгой в сте|пи? Δ
 Не си|дел ли ты в ост|роге на це|пи? Δ
 ... «Ты не | спрашивай, в ли|цо мне не гля|ди. Δ
 От ме|ня, жена, гос|тинничка не | жди. Δ
 Много | всяких я по|дарков тебе | нес. Δ
 Да, вишь, | как-то по до|роге все рас|трёс: Δ
 Я ви|на не пил — с во|ды Δ был Δ | пьян. Δ
 Был | деньги — не за|шил Δ ка-ар|ман.» Δ

Чрезвычайно оригинально по ритмическому строю стихотворение А. Блока «Из газет», написанное Т. (четырёхкратный четырехдольник). Огромная эмоциональная сила, несмотря на внешне спокойный паузированный ритм, пронизывает эти стихи. Поэт рассказы-

вает о трагедии женщины; покончившей самоубийством, о чем не подозревают ее веселые маленькие дети, оставленные в запертой квартире. Обращает на себя внимание такая выразительная деталь: глубокая пауза (семидольная!) в конце четвертого стиха, после прощания матери со спящими детьми; анакрузы в стихах разно-
сложные:

| Вста-ала в сия|а-ньи. Крес|ти-ила де|тей. ^^
 И | де-сти у|ви-идели | ра-адостный | сон. ^^^ |
 | Положила | дó полу кло|ялся ^ голо|вой, ^^
 После-дний зем|пой ^ по-о|клон. ^^^ | ^^^^ |
 | Коля ^ про|сну-улся. ^ | Радостно вздох|нул, ^
 Голу|бо-ому ^ | сну ^ еще | рад ^ пал|ву. ^
 Прока|ти-ился и | за-амер стек|ля-анный ^ | гул: ^^
 Звелья-ащя | дьерь ^^^ | хлопнула ви|зу. ^^
 Про|шли ^ ^ ча|сы. ^ Прихо|дил ^ чело|век. ^
 С оло|вя-анно-ой | бля-ахой на | тё-оплой ^ | шанке. ^
 Сту|чал и дожида-ался у | двери чело|век. ^^
 Ни|кто ^ не от|крыл. ^ Иг|ра-али ^ | в прятки. ^^ |
 | Бы-ыли ве|селые мо|ро-озные | святки... ^^ |

После Блока интересные опыты Т. обнаружены у М. Кузмина и К. Бальмонта. Вот начало одного лирического стихотворения М. Кузмина, его структура выдержана в духе спокойного паузного четырехдольника первого:

«Ле-его гос	по-однее —	благопри	я-атно.» ^
Выхо-одит ^	гость ^ на вы	сокое крыль	цо, ^^^
Всё ^^ от	кроется, что	было непо	ня-атно. ^
Ви-идишь в чер	тах его зна	комое ли	цо? ^^^
Нам ^ этот	год ^^ пусть	будет высо	ко-осным, ^
Бе-елым ^	ка-амнем от	мечен этот	день. ^^^
Всё ^^ прой	дет, ^ что о	кажется на	но-осным. ^
Ся-адет ^	пу-утник под	сладостную	сень. ^^^

Тактовик К. Бальмонта написан в форме четырехдольника третьего:

И меч|то-ою ло|вил ^ уxo|дя-ащие | тени,
 Уxo|дя-ащие | тени пога|са-авшего | дн|я; ^
 Я на | ба-ашню выхо|дил ^ и дро|жа-али сту|пени,
 И дро|жа-али сту|пени под но|гой. ^ у ме|ня. ^

В отличие от лирических тактовиков Блока, Кузмина и Бальмонта, Маяковский дал ряд Т. четкой маршевой формы. Как у всех маршей, структура тактовиков Маяковского выдержана в формах четырехкратных четырехдольников. Вот примеры:

| Бе-ейте ^ | в пло-ощади | бу-унтов ^ | то-опот! ^ |
 | Вы-ыше ^ | го-ордых го|лов ^ гря-ада! ^^^ |
 | Мы ^^ раз|ли-ином вто|ро-ого по|топа
 Пере|мо-оим ми|ров ^ горо|да. ^^^ | ^^^^ |
Дней ^^^	бык ^^^	пер. ^^^	^^^^
Ме-едлеша	лет ^ а-ар	ба. ^^^	^^^^
Наш ^^^	бог ^^^	бег. ^^^	^^^^
Се-ердце ^	наш ^ бара	бан ^^^	^^^^

(«Наш марш»)

| Ра-азво-о|ра́-а-ачи|ва-айтесь Λ | в ма-арше!
 Сло|ве-есной не | ме-есто Λ | клязуе. Λ | ΛΛΛΛ |
 | Ти-ише, о|ра-аторы! | Ва-аше Λ | ΛΛΛΛ |
 | Сло-ово, то|ва-арищ Λ | маузер. Λ | ΛΛΛ
 До|во-ольно Λ | жить ΛΛ за|ко-оном, Λ | ΛΛΛΛ |
Да-анным А	да-амом и	Е-евой! Λ	ΛΛΛΛ
Кля-ачу ис	тории за	го-оним. Λ	ΛΛΛΛ
Ле-евой! Λ	ΛΛΛΛ	Ле-евой! Λ	ΛΛΛΛ
 Ле-евой! Λ | ΛΛΛΛ | ΛΛΛΛ | ΛΛΛΛ |

(«Левый марш»)

Вслед за В. Маяковским интересное стихотворение написал С. Третьяков, применив в своем Т. ритм барабанного боя:

Скоро пере	то-опчут, Λ	ско-оро, Λ	ско-оро, Λ
Быстро пере	ре-ежут Λ	ви-изги Λ	пуль. ΛΛΛ
Топот и ко	пы-ыта Λ	в го-ору, Λ	в го-ору. Λ
Первая ше	ре-сига Λ	и Λ на-ат	руль. ΛΛΛ

Формы четырехдольных Т. разрабатывались группой поэтов-конструктивистов. Вот примеры:

День, Λ голу	бой Λ день, Λ	пей ΛΛΛ	даль! ΛΛΛ
День, Λ золо	той Λ день, Λ	хлынь ΛΛΛ	в боль! ΛΛΛ
Тихие по	ляны золо	ти, Λ мой Λ	день! ΛΛΛ
Спелым аро	матом, вете	рок, Λ дай Λ	дань! ΛΛΛ
 (А. Квятковский)

| Вдруг Λ загу|де-ели Λ | со-онные | шпа-алы,
 Ды|зыкнул Λ по|ре-ельсам Λ | гул Λ хоро|вой. ΛΛΛ |
 | Поршнями и | шатунами | вышпая | шпа-арит, Λ |
 | Стрельчато бук|су-уя, Λ | сил|пый паро|воз. ΛΛΛ |
 (И. Сельвинский)

| Вороны и|гра-ают Λ | в «мо-оре вол|нуется.» Λ |
 | Не-ебо от | о-осени | се-ерый кар|тон. ΛΛΛ |
 | Бьет Λ бара|бан. Λ По Го|ро-оховой | улице
 Ре|бята-шо|ня-ата бе|гуг Λ в дет- Λ | дом. ΛΛΛ |
 (Б. Агапов)

Та|кая была | ночь, Λ что ни | ветер гуле|вой, ΛΛ
 Ни | русская ста|ру-уха зем|ля ΛΛΛ | ΛΛΛ
 Не | знали, что по|де-еать с тя|желой голо|вой, Λ
 Золо|той Λ голо|вой Λ Кре-ем|ля. ΛΛΛ | ΛΛΛ
 (В. Луговской)

Пятидольные Т. не разработаны, хотя пятидольники целиком вышли из народной поэзии; у некоторых поэтов намечается тенденция отойти от стандартного полносложия, внести в пятидольники паузные модификации, ритмическую инверсию и даже полудольные слоги. См. *Пятидольники*.

Шестидольный Т. представлен в русской поэзии единственным примером — стихотворением автора этих строк «Санная луната», напечатанным в сб. «Бизнес» (М., 1929). Вот первые строфы:

Белые по	ляны,		белые по	ля. Λ
Лунные бе	ляны,		дымная зем	ля. Λ
Санное со	санье.		Сонная сос	на. Λ
Втягивают	конёй		мутные сне	га. Λ

- | Тихая ме|тель, Λ || путая рес|ницы. |
 | *Лунáтая* | ночь Λ || *поит* небыл|щны... |
 | Сунь Λ сонь Λ | в сани — || запах сено|коса. |
 | Бледные под|новы — || отсветами | кос. Λ |
- | Гей, Λ конц, | гей! Λ || *Гонí конéй* | в кон! Λ |
 | Канули ка|нику||лы Λ в сон... Λ | Λ Λ |
 | Пей, Λ ночь, Λ | ией Λ || снеговой Λ | хмель, Λ |
 | Снеговой Λ |вой, Λ || голубой Λ | бой!.. Λ |
- | Ночь... Λ Λ Λ | Почь? Λ || Белые по|ля. Λ |
 | Лечь... Λ Λ Λ | Лечь? Λ || Длинная зем|ля. Λ |
 | *Метлá* Λ ме|тели || замела по|ля, Λ |
 | Матовая | мгла Λ || пухом зацве|на... Λ |

См. *Пауза в стихе, Паузник трехдольный, Былины, Народный стих, Тактометрический период, Четырехдольник, Частушка.*

ТАКТОМЕТР, ТАКТОМЕТРИЧЕСКАЯ СИСТЕМА — учение о ритмических структурах стиха, обусловленных максимальным использованием выразительных средств тактовой метрики. В отличие от силлаботонической теории стиха, сложившейся в России в 18 в. на первоначально крайне ограниченном материале отечественной поэзии, в условиях влияния западных образцов и скромного имитирования античных форм, тактометрическая система стиха базируется на огромном опыте народной поэзии и на богатстве стиховых форм, разработанных русскими поэтами на протяжении двух столетий. В русской поэзии различаются две категории стиха — метрический стих и дисметрический стих. В метрическом стихе речевой поток проходит в нормах ритмического процесса, образуемого кратным повторением в периоде элементной меры движения. Объективной мерой всякого правильного ритмического процесса является тактометрический период с его контрольным рядом, это — б о л ь ш а я м е р а стиха. Период содержит в себе кратное количество малых мер, повторяющихся из периода в период; такая м а л а я м е р а называется кратой.

В ы с ш а я м е р а стиха — метрический цикл (строфа), объединяющий ряд периодов. Существует четыре класса видовых групп, участвующих в формировании ритмических процессов: трехдольники, четырехдольники, пятидольники и шестидольники. Из этих элементных групп и состоят тактометрические периоды. В каждом классе многодольников имеется своя структура видовых анакруз и эпикруз. Ритмология различает в метрическом стихе полносложные и паузные формы, константные и инверсированные ритмы. Элементарная группа заключает в себе определенное множество ритмических модификаций.

См. *Исторические песни, Крата, Народный стих, Модификации ритмические, Тактометрический период, Частушка.*

ТАКТОМЕТРИЧЕСКИЙ ПЕРИОД — объективная мера правильного ритмического процесса в стихе, в пределах которой гармонически сочетаются структура ритма и фразостроение, работа речевого аппарата и дыхание. Вопрос о границах метрического стиха был поставлен в 19 в. русским теоретиком стиха А. Кубаревым, который в книге «Теория русского стихосложения» (1837) писал: «Пока из оснований рифмики (т. е. ритмики — А. К.) не будет положительно выведено, чем должно определять пространство стиха, до

тех пор пределы его произвольны». О «пределах стопности стиха» и о пределах большой ритмической единицы говорил в своем «Трактате о русском стихе» Г. Шенгели (1923). Такой мерой «пространства стиха» является Т. п., он охватывает собой весь стих — от анакрузы до эпикрузы включительно. В классе трехдольников существует 12 видовых тактометрических периодов, в классе четырехдольников — 16, в классе пятидольников — 20 и в классе шестидольников — 24 периода. Теоретически в ритмических процессах формирования правильного метрического стиха могут участвовать 72 видовых Т. п. и, значит, 72 видовых контрольных ряда, а в пределах каждого ряда — множество типовых формообразований. Это — «динамические стереотипы» (И. П. Павлов), метрические эталоны стиховых размеров, в рамках которых формируется речевой процесс. Как большая мера ритмического процесса, Т. п. слагается из кратного повторения в нем первичной, малой метрической меры одного из многодольников, которая называется *кратой*; отсюда — трехдольная крата, или трехдольник, четырехдольная крата, или четырехдольник, и т. д. Пределы кратности повторов определяются теми же количественными, что и при установлении классов многодольников, — трехкратный, четырехкратный, пятикратный и шестикратный повторы. Периоды объединяются в метрическом цикле (строфа). Из практики поэтов видно, что стих (поэтическая строка) не всегда совпадает с Т. п. Вот примеры.

Стих и период совпадают. Четырехкратный четырехдольник второй:

Без | отдыха пи|рует Δ с дру|жинной уда|лой ΔΔ
И|ван Васи|льич | Грозный Δ под | матуш|кой Мос|квой. ΔΔ
(А. К. Толстой)

Размер тот же; стих и период не совпадают:

{ Лю|безный име|нинник, Δ
{ О, | Пуш|ин доро|гой! ΔΔ
{ При|брег к тебе пу|стынный, Δ
{ С от|крытой ду|шой. ΔΔ
(А. Пушкин)

Четырехкратный четырехдольник первый; стих и период совпадают:

| Осень| Обсы|пается Δ | весь наш бед|ный | сад. ΔΔΔ |
| Листья пожел|тые Δ | по ветру ле|тят. ΔΔΔ |
(А. К. Толстой)

Размер тот же; стих и период не совпадают:

{ | В сумер|ки ве|сенние Δ |
{ | За ли|стой бе|рез ΔΔΔ |
{ | Гулко в от|да|лении Δ |
{ | Свистнул пар|воз. ΔΔΔ |
(С. Маршак)

Четырехкратный трехдольник второй; стих и период совпадают:

Гля|жу как бе|зумный на | чёрную | шаль Δ
И хлад|ную | душу тер|зает пе|чень. Δ
(А. Пушкин)

Размер тот же; стих и период не совпадают:

{	Гус тая кра пива
{	Шу мит под ок ном, А
{	Зе леная ява
{	По висла шат ром. А

(А. Фет)

И, наконец, последний пример сличения двух одноразмерных периодов (четырёхкратный четырехдольник четвертый), в первом случае стих совпадает с периодом:

Ходила | по лесу, по | вересу, а | верес не тра|ва.
 Любила | мальчика три | годика, как | рбзачик цве|ла.
 (Народная частушка)

Во втором случае период разбит на пять стиховых строк по принципу рифмы:

{	Ночной зе фир
{	Струит э фир.
{	Шумит,
{	Бе жит
{	Гвадалкви фир.

(А. Пушкин)

То же без разбивки на строчки:

Ночной э|фир струит э|фир. Шумит, бе|жит Гвадалкви|фир.

Запись Пушкина с разбивкой периода на пять строк объясняется строфической структурой стиха.

См. *Тактовик, Народный стих, Исторические песни, Частушка.*

ТАНКА (япон.) — древняя национальная форма пятистрочного стихотворения в японской поэзии, без рифм и без ясно ощутимого метра; в первой и третьей строках Т. по пяти слогов, в остальных — по семи, всего, таким образом, в Т. 31 слог, т. е. почти столько, сколько бывает и в русской частушке, долевого объема которой не превышает 32 слогов. Главная мысль Т. сосредоточена в первых трех строках, заключение — в двух последних. Пятистишие танка и трехстишие *хокку* (или хайку) представляют два направления в поэтических традициях японской поэзии («Дэнтоси»). Третье направление — «Гэндайси» — современные стихи. Поэт, пишущий танка, называется *кадзин*, пишущий *хокку* — *хайдзин* и пишущий современные стихи — *сидзин*. Японские Т. известны во всем мире как стихи необыкновенного поэтического изящества и предельно лаконичной формы. Вот древние Т. из японской антологии «Песни ста поэтов» (1905):

С тех пор, как утром
 Расстались мы при свете
 Луны холодной,
 Что может быть грустнее
 Туманной мглы рассвета!

(Мибу-на-Тадамина, 10 в.)

Когда бы в жизни
 Ни с кем мы не сходились,
 Тогда бы верно
 Мы ненависти к людям,
 Как и к себе, не знали.

(Асатала 10 в.)

Увы! Как часто
 Я рукава поила
 Слезами горя!
 Всего грустней, что ямя
 Мне эта страсть марает!

(Сагами, 11 в.)

Несколько Т. японского поэта-демократа Исикава Такубоку (1885—1912):

Я в шутку
 Мать на спину посадил,
 Но так была она легка,
 Что я не мог без слез
 И трех шагов пройти.

О, не забудь,
 Как в моем саду
 Ты сломала ветку азалии белой...
 Чуть-чуть светил
 Тонкий серп луны.

Осеннее небо,
 Пустое от края до края...
 Ни тени не видно на нем.
 Как ты одиноко, небо!
 Хоть ворон бы пролетел!

(Пер. В. Марковой)

Интересны Т. современной японской поэтессы демократического направления Асида Такако (род. в 1907 г.):

Пеленки пестрят
 На бамбуковом поле,
 Тонущем в знойном мареве.
 Это работают рядом
 Крестьянские женщины-матери.

(Пер. А. Мамошова)

Унылый берег
 Стынущего моря,
 За ветки дерева, прибитого волнами,
 Аэростатом
 Зацепилось солнце.

(Пер. Л. Громковской и Касида Ясумаса)

Лишь стоит мне чуть
 Тронуть нисточкой бровь,
 Как я сразу становлюсь немного сильней,
 Поэтому утром — прежде всего! —
 Я трогаю нисточкой бровь.

(Пер. Е. Винокурова)

ТАХ (арм.) — в армянской поэзии старинная светская или дуковная песня (в отличие от современной песни, называемой «эрг»). **Тахара́н** — песенник, сборник Т. В древней Армении поэт, сочинявший и записывавший свои Т., назывался **тахасац**.

ТВЕРДЫЕ ФОРМЫ СТИХА — условный термин, установившийся за такими стихотворениями строфической формы, как *сонет*, *рондо*, *триолет*, *секстина* большая и пр.

ТЕАТРАЛЬНЫЙ СТИХ — стих драматического произведения, в котором лексика, синтаксис, интонация и поэтические качества должны прежде всего ориентироваться на естественный разговорный, бытовой язык. В Т. с. редко употребляются строфическая форма стиха и сугубо метафорическая речь. В Т. с. обычно применяется белый пятисложный ямб или вольный неравносложный ямб. Классические образцы Т. с. дали А. Пушкин («Борис Годунов») и «маленькие трагедии», А. К. Толстой (исторические пьесы), А. Грибоедов («Горе от ума»), М. Лермонтов («Маскарад»), А. Островский («Снегурочка»). Из советских драматургов пьесы в стихах писали В. Соловьев («Великий государь»), С. Маршак («12 месяцев»), В. Гусев, А. Безыменский, И. Сольвинский и др.

ТЭЗИС (греч. θέσις — положение) — в античной метрике сильная часть стопы, на которую приходится метрический акцент; словесное ударение в античном стихе не всегда совпадает с Т. В метрике Т. противостоит *арсису*.

ТЕНСОНА, или тенцона (прованс. *tensio*, от лат. *tensio* — прение, спор), — своеобразный жанр провансальской поэзии, спор двух поэтов на определенную тему (политическую, философскую, морально-бытовую); поэтому стихотворный размер и строфика Т. были заранее установлены и стихи имели форму диалога. Общее строение Т. близко к *алебейной композиции*.

ТЕРНАРНАЯ РИФМА (от лат. *ternarius* — состоящий из трех) — система тройной рифмовки в шестистихной строфе по схеме ааЬ ссЬ, например:

Нет, не жди ты песни страстной,
Эти звуки — бред неясный,
Томный звук струны;
Но, полны тоскливой муки,
Напевают эти звуки
Ласковые сны.

(А. Фет)

Мальчики да девочки
Свечечки да вербочки
Понесли домой.
Огонечки теплятся,
Прохожие крестятся
И пахнет весной.

(А. Блок)

ТЕРЦЕТ (итал. *terzetto*) — строфа, состоящая из трех стихов, обычно употребляется в соединении с другим Т., связанным с первым системой рифм. Два Т. составляют вторую часть *сонета*.

Ср. *Тернарная рифма*.

ТЕРЦИНЫ (итал. ед. ч. *terzina*, от *terza* — третья) — староитальянская строфическая форма трехстиший, в которых рифмы идут в порядке аба, вcb, cdc, ded и т. д., т. е. средняя рифма Т. рифмуется с крайними строками следующей строфы. Стихотворение (или глава поэмы), написанное Т., заканчивается отдельно стоящей заключительной строкой, рифмующейся со средней строкой последнего трехстишия. Стихотворный размер Т. — обычно пятистопный ямб. Нечетная трехстишная строфа Т. придает всему стихотворению (или поэме в Т.) своеобразный сдержанный характер. Т. написана поэма Данте «Божественная комедия». В русской поэзии Т. встречаются

редко (обычно носят характер стилизации). Т. писали А. Пушкин; А. Блок, В. Брюсов. Вот начало блоковских Т. «Песнь Ада»:

День догорел на сфере той земли,
Где я искал путей и дней короче.
Там сумерки лиловые легли.

Меня там нет. Тропой подземной ночи
Схожу, скользя, уступом скользких скал.
Знакомый Ад глядят в пустые очи.

Я на земле был брошен в яркий бал,
И в диком танце масок и обличий
Забыл любовь и дружбу потерял...

Конец:

Я обречен в далеком мраке спальной,
Где спит она и дышит горячо,
Склонясь над ней влюбленно и печально,

Вонзить свой перстень в белое плечо.

Любопытны Т. у В. Брюсова, написанные амфибрахием:

Как ясно, как ласково небо!
Как радостно реют стрижи
Вдруг церкви Бориса и Глеба!

По горбину тесной межи
Иду, и дышу ароматом
И мяты и зреющей ржи.

За полем усатым, несжатым,
Косами стучат косари.
День медлит пред ярним закатом...

ТЕТРАМЕТР (греч. *тетράμετρον*, от *τέτρα* — в сложн. словах — четыре и *μέτρον* — мера) — в античной метрике стихотворный размер, состоящий из четырех *диподий*, обычно хорейских или ямбических. Схема хорейского Т. такая:

| ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ |,

т. е. 4 хорейских диподии равнялись восьми простым хорейским стопам, а весь объем Т. равнялся 24 морам, или долям. Расстояние Т. равно античному дактилическому *гекзаметру*. Античный гекзаметр содержит в себе шесть четырехдольных дактилей (дактиль замещается четырехдольным же спондеем ˘ ˘ ˘ ˘ = ˘ ˘ ˘ ˘), следовательно, в гекзаметре $4 \times 6 = 24$ доли. В Т. тоже 24 доли. Пространство стиха в 24 доли разделено в гекзаметре и в тетраметре по-равному:

Гекзаметр: | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ |

Тетраметр: | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ |

Поскольку в Т. четыре хорейских диподии, или восемь хорейских трехдольных стоп, в переводах с греческого на русский язык Т. обычно имитируется восьмистопным хореем, являющимся по существу четырехкратным четырехдольником (т. е. $2 \times 8 = 16$ долей); русская имитация Т. короче античного Т. на 8 долей ($24 - 16 = 8$ долей). Вот «Призыв к мужеству» древнегреческого поэта Архилоха, написанный Т., в переводе В. Бересаева:

Сердце, сердце! Грозным строем встали беды пред тобой.
 Ободришь и встретишь их грудью, и ударом на врагов!
 Пусть веде кругом засады, — твердо стой, не трещишь!
 Победишь — своей победы на показ не выставишь.
 Победят — не огорчайся, запершись в дому не плачь!
 В меру радуйся удаче, в меру в бедствиях горюй!
 Познавай тот ритм, что в жизни человеческой сокрыт.

ТЕТРАПОДИЯ (греч. *тетралодία*, от *τέτρα* — в сложных словах — четыре и *πούς* — стопа) — в античной метрике имеет то же значение, что и четырехстопность в русской метрике.

ТИРАДА [франц. *tirade*, от итал. *tirata* (*tirare* — тянуть)] — 1) длинная речь в литературно-художественном произведении — повести, романе, пьесе, — произносимая в приподнятом, пафосном тоне. Т. является как бы импровизацией, возникающей неожиданно для самого говорящего. 2) Строфа в старофранцузском эпосе, состоящая из неопределенного числа (от 7 до 35) десятистопных стихов с ассонансами; такими Т. написана «Песнь о Роланде». В старославянской поэзии Т. — строфа с одной рифмой на 7—17 стихов, называемая иногда л э с с о й.

ТОЛГАН (казах.) — в казахской литературе народная форма поэтического бессюжетного произведения, философские рассуждения или размышления по определенному поводу. В прошлом Т. писали казахские поэты Ахан-сэри и Абай Кунанбаев. В советскую эпоху Т. создавал Джамбул Джабаев (например, «Моя Родина»).

ТОНИЧЕСКИЙ СТИХ (от греч. *τόνος* — ударение) — 1) в первоначальном значении у В. Тредиаковского, который ввел этот термин в русскую поэтику (тонический стих), — стих, основанный на правильном чередовании словесных ударений в определенных местах стопы (константный ритм), в отличие от предшествующей (в России) системы стихосложения, где в основу стиха было положено равносложие строк, но без соблюдения правильного чередования ударных слогов; эта система стихосложения названа была после Тредиаковского с и л л а б и ч е с к о й.

2) Т. с., или чисто тонический, как называет его В. Жирмунский, — стих, организованный не равносложием строк, а определенным количеством ударных слов в стихе, причем количество слогов от ударения до ударения остается произвольным.

3) Некоторые русские теоретики называют Т. с. вообще русский стих, различая в нем формы — силлаботоническую, чисто тоническую и т. д.

ТОНИЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ — название системы стихосложения, принятой в русской поэзии со времен реформы В. Тредиаковского. В основе Т. с. лежит принцип равносложия строк и совпадения словесных ударений с сильными, опорными долями стопы. М. Ломоносов назвал эту систему метрико-тонической, его поддержал в начале 20 в. акад. В. Перетц, назвав ее метро-тонической системой; критик 30—40-х гг. 19 в. Н. Надеждин назвал Т. с. силлабически-тоническим, этот термин (в несколько видоизмененной форме: с и л л а б о т о н и ч е с к и й стих) получил в наше время наибольшее распространение. Размерами Т. с. написаны почти все произведения русских поэтов-классиков и многих советских поэтов.

См. *Реформа Тредиаковского*.

ТРАВЕСТИ́, травести́рование (франц. travesti, от travestir — переодевать) — своеобразный жанр комической поэзии, близкий к *пародии*. Подробно см. *Бурлеска*.

ТРАГЕДИ́Я (греч. τραγῳδία, букв. — козлиная песнь, от τραγός — козел и φῶν — песнь) — сценическое произведение, в котором изображается резкое столкновение героической личности с противостоящими ей силами общества, государства или со стихиями природы, в результате чего герой погибает. Т. возникла в Древней Греции из дифирамба, на основе культа Диониса, бога растительности, покровителя виноградарства и виноделия. Первоначально Дионис рисовался воображению греков в облике козла, затем он был наделен человеческими чертами наподобие сатира с рожками надо лбом и бородой (у римлян — Вахх). Празднества в честь Диониса совершались весной, актеры изображали его страдания и гибель; потрясенные зрители испытывали чувство страха и сострадания (катарсис). Так, постепенно из дионисийского дифирамба формировалась структура тех сценических произведений, которые получили затем название Т. Античная Эллада дала миру трех величайших драматургов, авторов Т. — Софокла, Еврипида и Эсхила. От Софокла дошло до нас семь Т. из 120: «Эдип-царь», «Эдип в Колоне», «Антигона» и др.; от Еврипида — восемнадцать Т., лучшие из них — «Медея», «Электра», «Ифигения в Тавриде», «Ипполит»; от Эсхила — семь Т.: «Прикованный Прометей», «Персы», трилогия «Орестея» и др.

В Западной Европе жанр Т. развился в эпоху Возрождения. Величайшим автором Т. в Англии является В. Шекспир (16—17 вв.), он написал Т. в стихах «Гамлет», «Макбет», «Отелло», «Ромео и Джульетта», «Король Лир» и др. Предшественником Шекспира был англичанин К. Марло (16 в.), он создал Т. «Гамелран Великий» и «Трагическая история доктора Фауста». Во Франции авторами Т. были крупнейшие представители классицизма 17 в. — Н. Корнель («Сид», «Гораций», «Смерть Помпея») и Ж. Расин («Андромаха», «Федра», «Британник», «Митридат» и др.); в 18 в. Т. писал Вольтер («Заира» и др.). Трагическое начало присутствует в драматургии немецких авторов И. Гете («Фауст») и Ф. Шнллера («Коварство и любовь», «Дон Карлос»).

В 18 в. Т. в стихах писали русские драматурги: А. Сумароков, создавший Т. «Димитрий Самозванец», «Хорев», «Синав и Трувор»; В. Озеров, автор Т. «Димитрий Донской», «Эдип в Афинах», «Фингал» и др.; Я. Княжичи, автор Т. «Вадим Новгородский».

В 19 в. русская Т. получила наивысшее выражение, главным образом у А. Пушкина («Борис Годунов» и «маленькие трагедии»). В дальнейшем русские авторы выработали своеобразный вид Т., который можно назвать трагедийной драмой, в основе ее лежит столкновение двух личностей, из них одна погибает. Таковы, например, драма в стихах М. Лермонтова «Маскарад» и драма в прозе А. Островского «Гроза».

Интересна недооцененная до сих пор драматургическая деятельность Ин. Анненского; он первым в России 20 в. написал стихотворные Т. (на античные темы): «Фамира-кифарэд», «Мелантиппа-философ», «Царь Икснон» и «Лаодамия». Своеобразна по стилю небольшая Т. в стихах М. Цветаевой «Ариадна», в которой также переосмыслены античные мотивы. Первая крупная вещь В. Маяковского, озаглавленная началом его литературной деятельности, — Т. «Вла-

димир Маяковский». В советской литературе известны стихотворные трагедии И. Сельвинского («Командарм 2» и др.), «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского.

ТРЕДИАКОВСКОГО РЕФОРМА — см. *Реформа Тредиаковского*.

ТРЕХДОЛЬНИК — одна из четырех элементарных групп, участвующих в формировании правильных ритмических процессов стиха; он является малой метрической мерой стиха. В зависимости от объема анакрузы и эпикуры Т. имеет три вида:

Трехдольник 1-й | ∪ ∪ ∪ |
 Трехдольник 2-й ∪ | ∪ ∪
 Трехдольник 3-й ∪ ∪ | ∪

Первый Т. — это безанакрузная базисная форма; второй Т. — с однодольной анакрузой и двудольной эпикурой; третий Т. — с двудольной анакрузой и однодольной эпикурой. Все три вида хорошо разработаны в русской поэзии, образуя собой класс трехдольников; они известны под названиями: *дактиль*, *амфибрахий*, *анапест*. В Т. 36 ритмических модификаций, определяемых положением в группе слогов разной долготы и пауз; модификации выведены из базисной формы Т. первого: ∪ ∪ ∪, ∪ ∪ ∪, ∪ ∪ ∪, ∪ ∪ ∪; ∪ ∪ ∪, ∪ ∪ ∪, ∪ ∪ ∪; ∪ ∪ ∪, ∪ ∪ ∪, ∪ ∪ ∪; ∪ ∪ ∪, ∪ ∪ ∪, ∪ ∪ ∪ и т. д. Большой мерой правильного ритмического процесса является тактометрический период, он объединяет в себе кратное количество элементарных групп — не менее трех и не более шести трехдольников. Отсюда — трехкратный трехдольник, четырехкратный трехдольник, пятикратный трехдольник и шестикратный трехдольник соответствующих видов — первого, второго и третьего. Различаются полносложные формы Т. и паузные. В античной метрике метрическому объему Т. соответствуют однофигурные стопы хорей ∪ ∪ ∪, ямба ∪ ∪ ∪ и трибрахия ∪ ∪ ∪. В русской народной поэзии Т. встречаются редко. Примеры Т. см. в статьях *Амфибрахий*, *Анапест*, *Гекзаметр*, *Дактиль*, *Молосс*, *Трибрахий*, *Триакр*.

ТРИБРАХИЙ (греч. τριβραχίς, от τρι — в сложн. словах — три и браχίς — короткий) — античная трехдольная стопа о трех кратких слогах ∪ ∪ ∪. В русской метрике Т. называется безударная стопа в трехдольных размерах, например:

Слезы люд	ские, ∪	слезы люд	ские,
Льетесь вы	ранней и	поздней по	рой, ∪ ∪
Льетесь без	вестные,	льетесь не	зримые,
Неисто	щимые,	неисчи	слимые.
 (Ф. Тютчев)

Тревол|ненья мир|ского да|леная, | ∪
 С незем|ным выра|женьем в о|чах ∪ ∪ | ∪
 Русо|жудрая, | голу|бо|окая, | ∪
 С тихой | грустью на | бледных ус|тах. ∪ ∪ | ∪
 (Н. Некрасов)

После | угомо|нившейя | व्यоги ∪ | ∪
 Насту|ляет в о|крузе по|кой. ∪ ∪ | ∪
 Я при|слушива|юсь на до|суге ∪ | ∪
 К голо|сам детво|ры за ре|кой. ∪ ∪ | ∪
 (Б. Пастернак)

Ср. *Триакр*.

ТРИМАКР (греч. τριμακρος, от три — в сложн. словах — три и μακρος — длинный, долгий) — в античной метрике шестидольная стопа о трех долгих слогах $\overline{\overline{\overline{\quad}}}$. В применении к силлаботонической системе стихосложения Т. называется иногда такой ритмический ход, когда в трехдольном размере встречается стопа, состоящая из трех односложных ударяемых слов, например:

Сби мой был	в руку род	ная! \wedge
Сон перед	спасовым	днем. $\wedge\wedge$
В поле за	снула одна я \wedge	
После полудня с сер	пом. $\wedge\wedge$	

(Н. Некрасов)

Ср. *Молосс*.

ТРИМЕТР (греч. τρίμετρον, от три — в сложн. словах — три и μέτρον — мера) — в античной метрике стихотворный размер, состоящий из трех *диподий*.

ТРИНАДЦАТИСЛОЖНИК — обиходное название самого популярного и устойчивого стихового размера в поэзии русских виршевиков (силлабистов) 16—18 вв. (до реформы В. Тредиаковского). Подавляющее большинство стихотворений силлабистов написано этим размером, который является исконной формой русского народного стиха, встречающейся и теперь в частушках. Структура Т. станет понятной из сравнения однородных стихов.

Эти стихи — четырехкратный четырехдольник первый, с точки зрения силлаботоники их структура — хорейческой каденции. Метрическая модель Т. имеет два варианта: при наличии мужской цезуры | $\overline{\overline{\overline{\quad}}}$ | $\overline{\overline{\overline{\quad}}}$ \wedge || $\overline{\overline{\overline{\quad}}}$ | $\overline{\overline{\overline{\quad}}}$ $\wedge\wedge$ | и при трехсложной («дактилической») цезуре | $\overline{\overline{\overline{\quad}}}$ | $\overline{\overline{\overline{\quad}}}$ \wedge || $\overline{\overline{\overline{\quad}}}$ | $\overline{\overline{\overline{\quad}}}$ $\wedge\wedge$ |. В первом полустигии 8 долей, из них 7 долей занимают 7 слогов и одну долю — однодольная цезурная пауза; во втором полустигии — тоже 8 долей, из них первые 6 долей занимают 6 слогов, а на две конечные доли приходится двудольная пауза. Виршевики пользовались Т. с женской рифмой, соблюдая в конце первой половины стиха «пресечение», т. е. цезурную однодольную паузу, равную по длительности одному слогу. Стихи виршевиков нужно читать речитативом. Т. облегченного типа звучит так (подчеркнуты слова с инверсированным ритмом):

| Свечерело. | Дрожь в конях, \wedge | стужа злее | на ночь; $\wedge\wedge$ |
 | Заворочал|ся в саях \wedge | Михайло И|ваныч. $\wedge\wedge$ |
 (Н. Некрасов)

| Гой ты, ветер, | не шуми \wedge | в *зельной* ра|ките! $\wedge\wedge$ |
 | Колокольчи|ни мои, \wedge | *звените*, зве|ните! $\wedge\wedge$ |
 (А. К. Толстой)

| Под одной *пят|кой* мороз, \wedge | под другою | ветер, $\wedge\wedge$ |
 | *Ко мне* милень|кий ходил, \wedge | *никто* не за|метил. $\wedge\wedge$ |
 (Народная частушка)

Вот по такой модели четырехдольника поэты-виршевики и строили свои Т.:

Уме недо	зрелый, плод \wedge	*недолгой* на	уки! $\wedge\wedge$
Покойся, не	понуждай \wedge	*к перу* мои	руки: $\wedge\wedge$
Не писав, ле	тящи дни, \wedge	века прово	дити $\wedge\wedge$
Можно и *сла	ву* достать, \wedge	*хоть* творцом не	слыти. $\wedge\wedge$

| Ведут к ней не|трудные Λ | в наш век пути | многи, ΛΛ |
 | На которых | смелые Λ | не запнутся | ноги. ΛΛ |
 (А. Кантемир)

Перед нами классический пример 13-сложного силлабического стиха, в котором представлены и константные, и инверсированные строки, и цезура мужская (первые четыре стиха), и цезура «дактилическая» (два последних стиха). При сочинении своих стихов виршевики отсчитывали слоги по два на один удар. У Симеона Полоцкого стих Т. тяжелее, чем у Кантемира, он допускал некоторые неправоильности в строении стиха, например: женскую цезуру середине стиха (вторая строка):

| Чин купецкий | без греха Λ | едва может | бити, ΛΛ |
 | На многи бо | и злобы Λ | враг обыче | лстити. ΛΛ |

Помимо женской цезуры, Симеон Полоцкий, видимо, ошибочно допускал трехсложные и мужские рифмы, явно нарушавшие ритм данной модели стиха:

Во граде пре	велице Λ	некто царство	ваше, ΛΛ
Многими збм	ли, стрбны Λ	славно обла	дше. ΛΛ
...Царица у	дивышиси Λ	безстудствию	егб, ΛΛ
Не яви ли	ца сму Λ	весело сво	егб. ΛΛ
...Тем художе	ством ймать Λ	бог тя просл	висти. ΛΛ
И пред лицем	мужа ти Λ	здраву постд	висти. ΛΛ
 («Клевета»)

Тредиаковский был прав, когда протестовал против мужских рифм в реформированном Т., этого не понял М. Ломоносов, полагавший, что Тредиаковский выступает вообще против мужских рифм, а не против мужской рифмы в Т., где такие рифмы ритмически неуместны.

Стихотворение Симеона Полоцкого «Клевета» заканчивается строками, ясными по мысли и по метрической конструкции четырехдольника с константным ритмом:

| Паче нетер|пимую Λ | смерть себе из|брати, ΛΛ |
 | Неже осквер|ненную Λ | плоть свою пре|дати. ΛΛ |

В стихотворном предисловии к «Псалтыри рифмотворной» Симеон Полоцкий писал:

| И помощи|ю бога Λ | дело совер|шися, ΛΛ |
 | Се бо Псалтыр | метр а м и Λ | ново прело|жися. ΛΛ |

Метрическое начало в своих стихах подчеркивал и А. Кантемир, который перевел Т. письма Горация без рифм: «Ведаю, что такие стихи иным стихами, за тем недостатком рифм, не покажутся; но ежели они изволят прилежно примечать, найдут в них мерное согласие и некой приятный звон (разрядка моя.— А. К.), который, надеюся, докажет, что в сочинении стихов наших можно и без рифм обойтись». Несомненно, что такие структурные признаки стиха, как «мерное согласие» (т. е. метр) и «некий приятный звон» (ритм) были известны наиболее одаренным поэтам-виршевикам. Вот начало письма 1 «К меценату», переведенного Кантемиром без рифм (слова, подпадающие под ритмическую инверсию, выделены):

| Меценате, | петый мне Λ | первыми сти|хами ΛΛ |
 | И которо|го еще Λ | в последних петь | стану, ΛΛ |

| Довольно уж | вызванна \wedge | меня отстав|наго, $\wedge\wedge$ |
| В прежнее по|зорище \wedge | вновь ты *включить* | ищешь. $\wedge\wedge$ |

Белым же Т. написал Кантемир стихотворение «Екатерине Первой». Вот начало:

Тебе ж, само	держнице, \wedge	посвятить труд	новый $\wedge\wedge$
И *должность* со	ветует \wedge	и самое	дело. $\wedge\wedge$
Извинят о	ни ж мою \wedge	смелость пред то	бою. $\wedge\wedge$

Очень интересна ритмика стихов Кантемира в сатире IX «К солнцу», написанной 13-сложным стихом. Кантемир ввел в стих примечательные новшества, в результате чего в отдельных строках число слогов увеличилось до 14 и даже 15, а в других случаях снизилось до 12, зато увеличивается на одну долю паузность стиха. Это можно проследить на примерах:

13 | Солнце! *Хотя* | существо \wedge | *твое* столь есть | чудно, $\wedge\wedge$ |
14 | Что ему во | все довольно | удивиться | трудно. $\wedge\wedge$ |
14 | ...А таки сна|зуют, *что тб* | не противно | богу, $\wedge\wedge$ |
13 | Ох! Как страшно | и *слышать* \wedge | *таку хулу* | много! $\wedge\wedge\wedge$ |
13 | ...Высих же рас|суждений \wedge | *чрезмерну* при|мету \wedge |
15 | О | бже сует|верий *списать* | силы столько | нету. $\wedge\wedge$ |
13 | ...Не судило б | нас серебро, \wedge | но *правда* свя|тая, $\wedge\wedge$ |
12 | Винным казнъ, \wedge | а *правым* \wedge | милость пода|вая. $\wedge\wedge$ |

В первом полустипии 14-сложного стиха каноническую цезурную паузу занимает слог, и все первое полустипие состоит из 8 слогов. В 15-сложном стихе первый слог («О боге...») ритмологически относится к концу предыдущего стиха («... при|мету о...»). Что касается 12-сложного стиха среди тринадцатисложников, то он образовался вследствие паузированной модификации в первой четырехдольной крате ($\cup\cup\cup\wedge$). Эти ритмологические новшества Кантемира свидетельствуют о тонком ритмическом чувстве поэта, причем подобные новации возможны в пределах именно метрического стиха. «Выпрямленный» Тредиаковским Т. с константным ритмом вошел в арсенал русских поэтов наравне с другими стиховыми размерами. Им пользовались многие поэты:

| Раз в крещенский | вечерок \wedge | девушки га|дали: $\wedge\wedge$ |
| За ворота | башмачок, \wedge | сняв с ноги, бро|сали. $\wedge\wedge$ |
(В. Жуковский)

| Дайте в руки | мне гармонь, \wedge | золотые | планки. $\wedge\wedge$ |
| Парень деву|шку домой \wedge | провожал с гу|лянки. $\wedge\wedge$ |
(М. Исаковский)

Таким образом, можно сказать, что Т. виршевиком, выйдя из недр народной поэзии, в течение двух веков служил нашим виршевикам верой и правдой, чтобы затем уже в реформированном виде работать в русской поэзии еще два столетия.

Ср. *Одиннадцатисложник, Реформа Тредиаковского, Инверсия ритмическая, Силлабическое стихосложение.*

ТРИОЛЕТ (франц. triolet, от итал. trio — трое) — строфическая восьмистишная форма поэзии, где первое двустишие повторяется в конце строфы и, кроме того, четвертый стих есть точное воспроизведение первого стиха; таким образом, текст первой строки трижды фигурирует в стихотворении. Принято считать, что Т. — самая огра-

ническая форма стиха среди всех других твердых форм (сонет, рондо, ригурнель и др.) и что он является преимущественно развлека- тельной, игровой формой поэзии. В России первые Т. появились у А. Буниной (писательница начала 19 в.) и Н. Карамзина; затем в течение почти столетия Т. не фигурировал в русской литературе. И только в XX в. в России стали появляться Т. среди стихотворений К. Фофанова, К. Бальмонта, Ф. Сологуба, В. Брюсова, И. Северя- нина и особенно И. Рукавишников.

Пример Т.:

Твой лик загадочный и нежный
Как отраженье в глубине,
Склонился медленно ко мне.
Твой лик загадочный и нежный
Возник в моем тревожном сне.
Встречаю призрак неизбежный:
Твой лик, загадочный и нежный,
Как отраженье в глубине.

(В. Брюсов)

Ты промелькнула, как виденье,
О, юность быстрая моя,
Одно сплошное заблужденье!
Ты промелькнула, как виденье,
И мне осталось сожаленье,
И поздней мудрости змея.
Ты промелькнула, как виденье,
О, юность быстрая моя.

(К. Бальмонт)

В советское время армянский поэт Наири Зарьян написал сти- хотворение «Двадцати шести комиссарам», выдержанное в триоле- тах, и эта старая форма поэзии ожила под влиянием нового содержа- ния; вот отрывок из этого стихотворения:

Они в пустыне полегли,
Вдали от гор и сел родных,
За Каспием в песках глухих.
Они в пустыне полегли,
Без друга, среди чужой земли.
Палач не слышал стонов их!
Они в пустыне полегли,
Вдали от гор и сел родных.

Возмездия настанет миг,
И наша пуля цель найдет —
Палач, наступивший, падет.
Возмездия настанет миг!
Тот спор суровый не утих,
В нас гнев негаснущий живет.
Возмездия настанет миг,
И наша пуля цель найдет.

(Пер. Музы Павловой)

ТРИПОДИЯ [греч. τριποδία, от τρι — в сложных словах — три и πόδς (корень лод) — стопа] — в античной метрике трехстопие, ритмическая группа из трех стоп в стихе.

ТРОП (греч. *τρόπος* — осн. значение — поворот; переносн. — оборот, образ) — поэтический оборот, употребление слов, фраз и выражений в переносном, образном смысле. К Т. относятся: метафора, метонимия, синекдоха, симфора, гипербола, ирония, литота, отчасти эпитет, аллегория, перифраз.

ТРОХЕЙ (греч. *τροχαιος*, букв. — беглый, скорый) — название античной трехдольной стопы, в которой не допускается замена долгого слога двумя короткими, т. е. Т. $\cup\cup\cup$ не мог перейти в *трибрахий* $\cup\cup\cup$; при замене Т. трибрахией трохенческая стопа иногда называлась *хореем*.

ТРУБАДУРЫ (франц. *troubadour*, от прованс. *trobar* — находить, изобретать) — провансальские поэты раннего Средневековья во Франции, создатели т. н. *куртуазной лирики*. Они прославились радостью жизни, в особенности любовью; отсюда культ «прекрасной дамы» у Т. Придавая большое значение форме и технике стиха, Т. на протяжении нескольких столетий выработали до 900 различных стихотворных размеров и изощренных форм стиха. Свои стихи Т. исполняли под аккомпанемент музыкальных инструментов. Возникнув в 11 в., провансальская поэзия Т. достигла высшего развития в 12 в., когда среди Т. выявились два поэтических течения — защитники «темного стиля» и последователи «ясного стиля». «Темный стиль» был характерен для наиболее изощренной в формах стиха группы Т., сторонников аристократизма в жизни и в искусстве; «ясный стиль» был стилевой особенностью сторонников демократических тенденций и традиционалистов формы. Историей провансальской лирики установлено около 500 имен поэта в Т., среди них около 30 женщин, 5 королей, несколько десятков крупных феодалов, ряд духовных лиц, мастеровых, кушцов и пр. Многие Т. были страстующими поэтами. Среди многообразных форм поэзии Т. особенно были распространены *канцона*, *пасторелла*, *сирвента*, *тенциона*, *партимена* (*партима*), *альба*, *серена* (серенада) и пр. Многие из этих форм имеют корни в народной поэзии Франции, но они были переработаны и усложнены Т. Наиболее выдающиеся Т. — Гильем, Рюдель, Бернарт де Винтадорн, де Борнель, Даниель, Бертран де Борн.

Провансальская поэзия французских Т. оказала огромное влияние на судьбы поэзии Италии (Данте и особенно Петрарка), Испании, Португалии, Германии (*миннезингеры*), Англии (прерафаэлиты). Ф. Энгельс писал: «Южнофранцузская, проще говоря, провансальская нация не только проделала во времена Средневековья „ценное развитие“, но даже стала во главе европейского развития. Она выработала первая из всех новейших наций литературный язык. Ее поэзия для всех романских народов, и даже для немцев и англичан, служила тогда недостижимым образцом» (К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. VI, стр. 406—407). В 17 и 18 вв. наблюдается ослабление интереса к поэзии Т. и даже почти полное ее забвение. Но в начале 19 в. во Франции и Германии возрождается интерес к провансальской лирике. В России поэзия Т., естественно, не могла иметь влияния. Можно упомянуть драму А. Блока «Роза и крест», написанную под впечатлением провансальской поэзии и стоящую особняком в русской драматургии; но в его цикле «Стихи о Прекрасной Даме» явственно ощутима романтическая символика русской темы.

ТРУВЁРЫ (франц., ед. ч. *trouvère*, от *trouver* — находить, придумывать) — лирические поэты раннего Средневековья (11—15 вв.) в северной Франции (Нормандия). Странствуя по городам, селениям и замкам феодалов, они, подобно *трубадурам* южной Франции, исполняли свои песни, стихи под аккомпанемент музыкальных инструментов.

ТУЙУК (узб.) — название четверостишия в узбекской поэзии с омонимическими рифмами и редифом.

У

УДАРЕНИЕ — как лингвистический термин употребляется в двух значениях: 1) словесное У., выделяющее в слове определенный ударный слог; 2) фразовое, или логическое У., подчеркивающее в фразе какое-либо слово или группу слов (словосочетание) наибольшей смысловой значимости.

В формировании ритмической структуры русского стиха оба У. играют исключительную роль. Особенно важным, определяющим фактором ритмостроения стиха являются словесные У. (ударные слоги) в их взаимосвязи с метрическими акцентами контрольного стихового ряда. Метрически сильные акценты, расчленяющие ритмический процесс на равновеликие части (стопы, краты), служат опорными узлами гармонического движения стиха. Они точно локализованы и независимы от изменчивого речевого потока. Ударные слоги в словах образуют собой систему ритмических У. метрического стиха. Если ударный слог совмещается с сильным метрическим акцентом (главным или побочным), то в стихе образуется *константный ритм*; таково русское классическое стихосложение. Если же ударные слоги не совпадают с метрическими акцентами и приходятся на слабые доли стопы (краты), то получается *ритмическая инверсия* на фоне константного ритма; это наблюдается в античном стихе (особенно в гекзаметре), в русской народной метрике и (в грубом виде) в стихах русских виршевиков. Безударная стопа (крата) не содержит в себе ударного слога, она ритмически нейтральна.

Неправильное словесное У. легко обнаруживается в метрическом стихе, например:

И вот ему несет рука моя
Зародыши ел ё й , дубов и сосен.

(Е. Баратынский)

Молчу, потерпный, на дальний путь г л я д я
Из-за темнеющего сада...

(А. Фет)

Теби вespою намертво
Срубили для п р я с л а ,
Похоронили на лето,
А ты опять росла.

(В. Боков)

И снег соперничал в усерды
С с у м ё р н и ч а ю щ е ю смертью.

(Б. Пастернак)

УДАРНИК, или **а к ц е н т н ы й с т и х**, — один из основных видов дисметрического свободного стиха (*верлибра*), пластическая структура которого опирается не на количество стоп, как в метрическом стихе, а на равное количество логически сильных ударных слов. В зависимости от этого определяются и стиховые ряды равноударников: двухударник, трехударник, четырехударник, пятиударник, шестиударник. Акцентный стих очень распространен в русской народной поэзии. В 20 в. он стал достоянием поэзии А. Блока, М. Кузмина и особенно В. Маяковского, который канонизировал ударник и фразовик как формы стиха, наиболее подходящие для его публицистической поэзии. Различаются рифмованные и нерифмованные равноударники, среди последних имеется значительная группа произведений, где, помимо равного количества ударных слов, соблюдается единство в слоговом составе клаузул, замыкающих стиховые ряды.

Пример народного двухударника:

Во граде было Кіеве,
Жила-была молодá вдова;
У нѣй было девять сыновей,
Десятá — дочь любімáя,
Ее братья возлелѣли,
Возлелѣв, замуж выдали,
За младбго за морянина,
За хорбшого боярина.

(«Сестра и братья-разбойники»)

В древнейшем памятнике русской литературы — в «Слове о полку Игореве», написанном в сложной полиритмической системе, встречаются отдельные куски текста, выдержанные в манере трехударника:

Длго. Ночь мръкнет,
Заря свет запала,
мъгла поля покрыла,
щекот славий успе,
говор галичь убуди.
Русичи великая поля
чръленьми щиты прегородиша,
ищучи себе чти,
а князю славы. (Λ)

Народный трехударник с трехсложной клаузулой:

Поѣхал Михáйло Дорóдович,
Поѣхал гулять во чистó поле,
И выѣхал на гóру высóкую,
Развѣртывал трóбку подбóрную,
Глядѣл-смотрѣл во чистó поле.

(Былина «Братья Дородовичи»)

Трехударник с двусложной клаузулой:

Полюбил королéвич Яньш
Молодóю красáвицу Елицу,
Любит он ее два красные лѣта,
В третье лѣто вздумал он жениться
На Любóсе, чѣпской королéвне.

(А. Пушкин)

Четырехударник с двусложной клаузулой (в последнем стихе — односложная клаузула):

Когда мнѣ говорятъ: «Александрія»,
я вижу бѣлые стѣны дома,
небольшой садъ съ грядкой левкобъ,
блѣдное солнце осеннего вечера
и слышу звуки далѣкихъ флейтъ.

(М. Кузмин)

Рифмованный четырехударник:

Вашу мысль, мечтающую на размыленном мозгу,
Как въжиревший лакей на засаленной кушетке,
Буду дразнить об окровавленный сердца лоскут:
Досыта изыдеваюсь, нахальный и бдний.

(В. Маяковский)

Шестиударник с двусложной клаузулой:

Нас было четыре сестры, четыре сестры нас было,
Все мы четыре любили, но все имѣли разные «потому что»
Одна любила, потому что так отец с матерью ей велили,
Другая любила, потому что богат был ее любовник,
Третья любила, потому что он был знаменитый художник,
А я любила, потому что полюбила. (́) (́)

(М. Кузмин)

У. весьма перспективная форма русского верлибра.

УКРАШАЮЩИЕ ЭПИТЕТЫ — термин старых русских поэтик, прилагательные, часто нейтральные по значению, которыми обычно сопровождалась стихотворная речь в целях придания ей особой условной «поэтичности». У. э. были одним из любимых стилистических приемов в русской поэзии 18 в. Пример У. э. у Г. Державина:

Кого роскошными пирами,
На влажных невских островах,
Между тенистыми древами,
На мураве и на цветах,
В шатрах персидских златошвейных,
Из глины китайских драгоценных,
Из венских чистых хрусталей,
Кого толь славно угощашь...

По унаследованной от Державина традиции молодой Пушкин допускал в своих стихотворениях У. э., но в зрелом возрасте он отказался от этих стилистических излишеств, делающих стих пышным и несколько пустоватым, и перешел к точному поэтическому языку.

УЛИГЕР (монг.) — бурят-монгольские народные сказания по мотивам героико-исторического эпоса. Стихотворная форма У. строится на системе аллитерационных повторов в начале стихов. Улигерши — сказитель бурят-монгольского эпоса. Из современных улигерши известен А. Тороев, исполнитель народного эпоса, автор новых У. о Ленине («Ленин-багша»), о Советской Армии, об Отечественной войне, о Москве, о новой жизни в колхозах.

УМОЛЧАНИЕ — термин русской поэтики, стилистическая фигура, заключающаяся в том, что начатая речь прерывается в расчете

на догадку читателя, который должен мысленно закончить ее. Стилистический эффект У. заключается иногда в том, что прерванная в волнении речь дополняется подразумеваемым выразительным жестом.

Пример У. у Пушкина в «Скупом рыцаре»:

А этот? Этот мне принес Тибо —
Где было взять ему, ленивцу, плуту?
Украл, конечно, или, может быть,
Там на большой дороге, ночью, в роше...

подразумевается: «убил и ограбил». Или в «Бахчисарайском фонтане»:

Но слушай: если я должна
Тебе... кижалом я владею,
Я близ Кавказа рождена.

Соответствующим жестом заканчивается басня Крылова «Гуси»:

Баснь эту можно бы и боле пояснить —
Да чтоб гусей не раздражить...

подразумевается: «лучше помолчим».

Но иногда У. бывает настолько сложно, что читателю трудно догадаться о действительном продолжении фразы, например:

Хотя страшился он сказать,
Нетрудно было б отгадать,
Когда б... но сердце, чем моложе,
Тем боязливее, тем строже,
Хранит причину от людей
Своих надежд, своих страстей.

(М. Лермонтов)

Нет, вам красного детства не знать,
Не прожить вам спокойно и честно.
Жребий ваш... но к чему повторять
То, что даже ребенку известно.

(Н. Некрасов)

На У. основан редчайший в практике поэтов стилистический оборот у В. Маяковского: фраза прервана на полуслове, на рифме, состоящей из трех кратких слов, которые вне контекста были бы совершенно бессмысленны:

И эту секунду
бенгальскую,
громкую
Я ни на что б не выменял,—
я ни на...

Из сигарного дыма
ликерной рюмкою
вытягивалось пропитое лицо Северянина.
(«Облако в штанах»)

Близка к фигуре У. прерванная на рифмуемом полуслове фраза в стихотворении М. Светлова «Гренада»:

Я видел: над тропом
Склонилась луна
И мертвые губы
Шепнули: — Г р е н а...

Или в поэме П. Антокольского «Сын»:

Какой итог, какой душевный опыт
Здесь выражен, какой мечты глоток?
Итог не подведен, глоток не допит.
Оборвалась и подпись: «В. Антоко...»

Еще более разительный пример У. в сочетании с ретардацией у Маяковского в «Стихах о советском паспорте»: начав в конце первой строфы фразой «Н о э т у . . .», поэт оборвал ее и повел на протяжении девяти строф повествование о паспортах других, несветских государств, затем — о советском паспорте, и лишь в конце десятой строфы он повторил оборванную фразу, закончив ее великолепным в своей выразительности агитационным восклицанием. Здесь Маяковский повторил и развил прием, примененный А. Пушкиным в поэме «Граф Нулин»:

Он входит, медлит, отступает,
И вдруг упал к ее ногам,
Она... Теперь, с их позволения,
Прошу я петербургских дам
Представить ужас пробужденья
Натальи Павловны моей
И разрешить, что делать ей?
Она, открыв глаза большие,
Глядит на графа — наш герой
Ей сыплет чувства выписные...

УПОДОБЛЕНИЕ — стилистический оборот на основе раз-
вернутого сравнения. Если при обычном сравнении
двух предметов устанавливается один общий признак и отмечается
их частичная близость друг другу, то У. раскрывает в художествен-
ном произведении систему параллельных общностей между двумя
предметами или явлениями. Параллельный поэтический образ уси-
ливает художественную выразительность основного образа. Вели-
колепный пример У. имеется в конце поэмы Пушкина «Цыганы»,
после обращения старика к Алеско, убившему Земфиру:

Сказал, и шумною толпою
Подался табор кочевой
С долины страшного ночлега,
И скоро всё в дали степной
Сокрылось. Лишь одна телега,
Убогим крытая ковром,
Стояла в поле роковом.
Так иногда перед зимою,
Туманной утренней порою,
Когда подьезжает с полсой
Станица поздних журавлей
И с криком вдаль на юг несется,
Пронзенный гибельным свинцом
Один печально остается,
Повиснув раненым крылом.
Настала ночь; в телеге темной
Огня никто не разложил,
Никто под крышею подъемной
До утра сном не опочил.

Ряд маленьких лирических стихотворений Ф. Тютчева целиком построены на У., например стихотворение «Как над горячею золой», где трагическое угасание человека уподобляется тлеющей рукописи. Или У. в стихотворении И. Бунина «Родине»:

Они глумятся над тобою,
Они, о родина, корят
Тебя твоею простотою,
Убогим видом черных хат...

Так сын, спокойный и нахальный,
Стыдится матери своей —
Усталой, робкой и печальной
Средь городских его друзей.

Глядит с улыбкой состраданья
На ту, что сотни верст брела
И для него, ко дню свиданья,
Последний грошин берегла.

Любопытно, что с конца 19 в. У., как стилистическая фигура, постепенно выходит из употребления. Тем интересней возрождение У. в стихах советского поэта Н. Заболоцкого («Я не ищу гармонии в природе», «Засуха», «Начало зимы» и др.). Вот отрывок из стихотворения «Засуха»:

В смертельном обмороке бледная река
Чуть шевелит засохшими устами.
Украшив дно большими бороздами,
Ползут улитки, высунув рога.
Подводные кибиточки, повозки,
Коробочки из перла и известня,
Остановитесь! В этот страшный день
Ничто не движется, пока не пала тепь.
Лишь вечером, как только за дубравы
Опустится багровый солнца круг,
Заплакав жалобно, придут в сознание травы,
Вдохнут дубы, подняв остатки рук.

Но жизнь моя печальней во сто крат,
Когда болеет разум одинокий
И вымыслы, как чудища, сидят,
Поднявши морды над гнилой осокой.
И в обмороке смутная душа,
И, как улитки, движутся сомненья,
И на песках, колеблясь и дрожа,
Встают как уголь черные растенья.

И чтобы снова исцелился разум,
И дождь и вихрь пускай ударят разом!

Ср. *Символ, Сравнение.*

УСЕЧЕННАЯ РИФМА — прием рифмовки, когда одно из рифмуемых в конце стиха слов неполностью покрывает созвучия другого слова. В русском классическом стихе У. р. считается рифма с усечением звука «й» (краткого «и»):

И что ж? Поверил бог унылый.
Амур от радости прыгнул,
И на глаза со всей он силы
Обнову брату заткнул.

(А. Пушкин)

Светильник дня прекрасный,
Ложись и ты; — *почий*;
С зарею новой ясны
Ты вновь прострешь *лучи*.

(В. Капнист)

В поэзии 20 в. У. р. называют иногда неравносложную рифмовку:

Свещет вполголоса *ари*,
Блеском и шумом пьяна,—
Здесь на ночном *прогуаре*,—
Вольная птица она!
Детски бадуется с *локоном*,
Вьющимся дерзко к глазам,
То вдруг наклонится к *окнам*,
Смострит на радужный *хлам*.

(В. Брюсов)

УСКОРЕНИЯ — термин, предложенный А. Белым для обозначения в силлаботоническом ямбе и хорее наличия *пиррихий*. По наблюдениям А. Белого безударная группа слогов произносится быстрее, чем группы слогов с ударением, и ритм всей строки поэтому убыстряется, образуя собой *диподии*, т. е. двустопия. С ритмологической точки зрения здесь идет вопрос о четырехдольной структуре ямбов и хореев, в основе которых лежит четырехдольная ритмическая группа с одним сильным ударным слогом. Подробно об этом см. *Четырехдольники, Хорей, Ямб*.

Пример У. в ямбе (с разбивкой на стопы по А. Белому):

И на|чина|ет по|нимать|гу
Моя | Татъя|на по|нимать|.

(А. Пушкин)

На Ленинград, обхватом с трех сторон,
Шел Гитлер силой сорока дивизий,
Бомбил. Он артиллерию приблизил,
Но не | поно|леба|л ни на | микро|н,
Не при|оста|новил ни на | мгнове|нье
Он серд|ца ле|нинград|ского | ше|нье.

(В. Инбер)

Пример У. в хорее с той же разбивкой на стопы:

Коло|коб|льчик | одно|звуч|ный
Уто|мит|ель|но гре|мит|.

(А. Пушкин)

Детство дует в дудочки
Скачет | в дого|налочки,
Выр|зает | удочки,
Выжи|гаёт | палочки.

(В. Боков)

Ф

ФАБЛЬ (франц. *fabliau*, от лат. *fabula* — история, рассказ) — 1) сатирико-юмористический жанр средневековой французской литературы периода расцвета городов. В начале это были небольшие народные рассказы и анекдоты в прозе или в стихах. В дальнейшем Ф. принимает характер анонимных сатирических произведений, в которых высмеиваются неверные жены, скряги, скупцы, лицемеры, корыстолюбивые священники, сластолюбивые монахи, глупые чванливые рыцари, жулики, пройдохи и т. д. Один из древнейших Ф. «Ришё» (12 в.) повествует о монахине, превратившейся в хитрую куртизанку, а затем в расчетливую сводню; в этом Ф. имеется уже описание нравов французского общества, и «Ришё» является прототипом будущего «плутовского романа». Ф. оказали большое влияние на французскую литературу и литературы соседних с Францией стран, в частности от Ф. пошли *фаецции* и *новеллы* в Италии, *шванки* в Германии. В середине 16 в. Ф., как жанр городской поэзии, пришли в упадок. На приемах Ф. создан анонимный «Роман о Ренар-Лисе», который послужил источником для немецкой народной сказки о Рейнеке-Лисе, а отсюда — для стихотворной поэмы И. Гете «Рейнеке-Лис».

2) Название веселых стихов трубадуров, а затем вообще их стихотворных сатир. Форма подобных Ф.— восьмисложные строки с парными рифмами.

ФАБУЛА (лат. *fabula* — история, рассказ) — последовательное развитие событий и происшествий в литературном произведении на основе сюжета.

ФАКТУРА СТИХА (от лат. *factura* — обработка, мастерство) — совокупность технологических приемов поэта, которые наряду с идейно-художественным замыслом определяют степень его поэтической культуры и мастерства. Ф. с. проявляется главным образом в лексике, фонике, ритме стиха.

ФАРС (франц. *farce*, от лат. *farciō* — начиняю) — первоначально, в эпоху французского Средневековья, светские вставки (интермедии) в религиозных драмах (мираклях) народно-жонглерского театра; затем Ф. назывался веселый балаганный дивертисмент по окончании представления мираклей. Итальянский придворный поэт Средневековья Дж. Сапнадзаро называл Ф. свои комические монологи в стихах. В общеевропейской литературе утвердилось мнение о Ф., как о легком, веселом комедийном жанре. Но в последнее время на Западе начал развиваться т р а г ф а р с, начальные элементы которого можно усмотреть и в пьесе В. Маяковского «Клоп».

ФАСТНАХТШПИЛЬ (нем. *Fastnachtspiel*, букв. игры на масленице) — небольшое веселое сценическое произведение в стихотворной форме типа легкой комедии. Как масленичные представления Ф. существовали в Германии в 15—16 вв., особенно в Нюрнберге. В 15 в. Ф. сочинял Г. Фольц, в 16 в. — Ганс Сакс, написавший 85 Ф. парными рифмованными стихами с чередованием женской и мужской рифм.

ФАЦЕЦИЯ (лат. *facetiae*, букв. — шутка; юмор, от *fax* — факел; пламя) — жанр юмористической литературы, возникший в Италии

в средние века, создателем его считается Поджо. Ф. — это короткий смешной рассказ или анекдот с остроумной концовкой. Веселость, остроумие и развлекательность — характерные черты итальянских Ф. Из Италии формы Ф. перешли во Францию (Ф. Рабле, 17 в.), в Германию (С. Брант, Г. Бебель, 16 в.) и в Польшу, откуда в первой половине 17 в. проникли в Россию переводные Ф., они назывались «факециями» или «жартами» (польск. — шутка). В дальнейшем в России под Ф. разумелись стихотворные тексты к лубочным картинкам; это были первые образцы народной популярной сатиры и юмора. В картинках и в Ф. под ними высмеивались легкомыслие и ветреность женщин, нерасторопность крестьян, лихоимство судей, лицемерие и сластолюбие духовенства и т. п.

ФЕРЕКРАТОВ СТИХ — название одной из форм античного стиха $\overline{\text{○○○○○○○○○○}}$ (сочетание спондея, дактиля и хорей) по имени древнегреческого поэта Ферекрата (Φερεκράτης).

ФИГУРА, **ф и г у р ы** (лат. *figura* — очертание, образ), — особые стилистические обороты, выходящие за рамки практически необходимых норм; применяются писателями в прозе и в стихах в целях определенной художественной выразительности. В старинных русских поэтиках Ф. назывались «риторическими», а затем «фигуральными выражениями». К Ф. относятся все тропы, градации, параллелизм, эллипс, силлепс, солецизм, анаколупф, хиазм, анафора, эпифора, умолчание и пр.

ФИГУРНЫЕ СТИХИ — стихотворение, строки которого расположены таким образом, что весь текст имеет очертание какой-либо фигуры — звезды, креста, сердца, вазы, треугольника, пирамиды и т. д. Изобретателем этой зрительной формы стиха считается древнегреческий поэт Симвий Родосский, от которого остались три фигурных стихотворения — в виде секиры, крыльев и яйца, причем внешний вид каждого стихотворения соответствует его теме. В литературе Италии, Франции, Германии также встречаются такие стихотворные опыты.

В России одним из первых написал Ф. с. Симеон Полоцкий; у него имеются искусные стихотворения, составленные в форме сложного восьмиконечного креста, восьмипугольной звезды, сердца, своеобразного лабиринта. В 19 в. удачные Ф. с. в виде опрокинутых треугольников написал А. Алухтин, хотя, строго говоря, его опыт справедливее отнести к области строфики: пятистишная строфа расположена в порядке уменьшения каждого последующего стиха на одну стопу — от шестистопного ямба до одностопного ямба:

Продолжен жизни путь бесплодными степями.

И глушь и мрак... ни хаты, ни куста...

Спит сердце; скованы цепями

И разум и уста,

И даль пред нами

Пуста.

И вдруг покажется не так тяжка дорога,

Захочется и пить и мыслить вновь,

На небе звезд горит так много,

Так бурно льется кровь...

Мечты, тревога,

Любовь!

О, где же те мечты? Где радости, печали,
 Светившие нам столько долгих лет?
 От их огней в туманной дали
 Чуть виден слабый свет...
 И те пропали,
 Их нет.

Кроме Апухтина, Ф. с. писали И. Рукавишников и В. Брюсов, отдавшие дань модному в свое время увлечению экстравагантными формами стиха. Вот как выглядит «Пирамида-треугольник» В. Брюсова:

Я
 еле
 качая
 веревки,
 в синели
 не различал
 сирых тонов
 и милой головки,
 летаю в просторе
 крылатый, как птица,
 меж лиловых кустов!
 Но в заманчивом взоре,
 зная блеск, алая, зарница!
 И я счастлив ею без слов!

ФРАГМЕНТ (от лат. *fragmentum* — обломок, кусок) — отрывок художественного произведения, не дошедшего до нас целиком; таковы Ф. древних литератур, в частности стихи некоторых античных авторов, например:

...Страшным ударом меня поразил ты, Эрот беспощадный!
 Словно кузнец своим молотом, в сердце ударил и бросил
 В бурный цотон, разбушеванный зимним ненастьем...

(Из Анакреона, пер. Л. Мел)

...Мать милая! Станок
 стал мне постыл
 И ткать нет силы...

(Из Сафо, пер. Вяч. Иванова)

...Вот, что прекрасней всего из того, что я в мире
 оставил:
 Первое — солнечный свет, второе — блестящие
 звезды
 С месяцем, третье — яблоки, спелые дыни и
 груши...

(Из Праксиллы, пер. В. Вересаева)

К Ф. относятся также незаконченные художественные произведения или части из них, напр. фрагментарные стихотворения Пушкина «И дале мы пошли», «Не розу пафосскую». Элементы фрагментарности имеются в лирических миниатюрах, в русских *частушках*, в японских *танка* и *хокку*; в этом их особая прелесть. Достоинствами такой фрагментарности обладает следующее стихотворение А. Твардовского «Матери»:

И первый шум листвы еще неполный,
 И след зеленый по росе зернистой,
 И одинокий стук валька на речке,
 И грустный запах молодого сена,
 И отголосок поздней бабьей песни,
 И просто небо, голубое небо —
 Мне всякий раз тебя напоминают.

В широком смысле слова Ф. — это всякий отрывок из художественного произведения.

ФРАЗОВИК — одна из разновидностей русского дисметрического верлибра (свободного стиха). В основе строения Ф. лежит свободное членение поэтической речи на стиховые строки, где граница интонационной волны, отмечаемая концевой конструктивной паузой, является определяющим признаком членения. Эта пауза не всегда совпадает с логическим членением фразы. От прозы Ф. отличается не только внешняя форма — стиховые ряды, характерные для поэтической речи с ее особой, художественной интонацией, — но и определенные черты синтаксического построения, присущие именно стихотворному поэтическому произведению. Ф. часто встречается в русской народной поэзии как древняя поэтическая форма, предшествовавшая акцентному стиху. «Слово о полку Игореве» в основном состоит из интонационно-фразовых стихов. Вот народный Ф. с разносложными клаузулами — стихи на смерть царя Алексея Михайловича:

Что это у нас, братцы,
 В Каменной Москве приуныло,
 Что это приумолкло?
 Заунывно зазвонили
 У Ивана Великого в большой колокол,
 Язык увивали черным бархатом.
 Все князья, бояре догадались:
 Они все с себя платье цветное скидывали,
 Наряжались во платье черное, печальное.
 И что это у нас, братцы,
 В Каменной Москве приумолкло?
 Знать не стало у нас в Каменной Москве
 Самодержца батюшки царя белого.

Из русских поэтов Ф. писали В. Жуковский, А. Фет, А. К. Толстой, А. Блок, М. Кузмин, И. Бунин, В. Маяковский, С. Нельдижен, Н. Рыленков, С. Поделков, Е. Винокуров и др. Примеры:

Уж как на море, на море,
 На синем камени,
 Нагая краса сидит,
 Белые ноги в волне стучит,
 Зазывает с пути корабельщиков:
 «Корабельщики, корабельщики!
 Что ны по свету ходите,
 Попроасну ищите
 Самоцетного лхонта-жемчуга?..»

(И. Бунин)

Она пришла с мороза,
 Раскрасневшаяся,
 Наполнила комнату
 Ароматом воздуха и духов,
 Звонким голосом
 И совсем неуважительной к занятиям
 Болтовней.

(А. Блок)

Фразовик р и ф м о в а н н ы й:

На съезде печати
 у товарища Калинина
 великолепнейшая мысль в речь вклинула:
 «Газетчики,
 думайте о форме!»
 До сих пор мы
 не подумали об усовершенствовании
 статейной формы.
 Товарищи газетчики,
 СССР огласьте,—
 как понимается описываемое в газете.

(В. Маяковский)

См. *Верлибр, Раёшный стих.*

ФРА́НЦИ (польск. fraszki, от итал. frasci — пустыки, вздор) — в польской поэзии остроумные стихотворные миниатюры (размером от 2 до 16 строк) разнообразного содержания — от шутки, каламбура и анекдота до эпиграммы и общественно-политической сатиры. Источником польской литературной Ф. была народная поэзия 15—16 вв.; Ф. бытуют в Польше и в настоящее время. Вот несколько польских Ф. в переводе Н. Лабковского:

Лучше сто друзей иметь, чем сто рублей в кармане.
 Но беда, что без рублей друзей мы не приманим.

(С. Ягодинский, 17 в.)

Вор ночью забрался в бедняцкую хату,
 Надеясь, что в ней поживится богато.
 Хозяин — несчастный, голодный и хворый —
 Такими словами приветствовал вора:
 «Того, что ты ищешь здесь ночью, приятель,
 Я днем отыскать не могу в этой хате».

(Д. Наборовский, 17 в.)

Если одного убьешь — кандалы тебе готовы.
 Сотню тысяч уничтожь, весь народ закуй в оковы —
 Преклонятся короли, и тебя осыплют златом,
 И пошлют к тебе послов, чтоб назвать убийцу братом.

(А. Горецкий, 18 в.)

Он был мне другом закадычным,
 Я звал его Жозефом...
 Руки мне не подаст публично
 С тех пор, как стал он шефом.
 Так часто чин тому причиной,
 Что друг становится скотиной.

(М. Вернадский, 19 в.)

Тому причиной две беды,
Что в Польше стало мне немило:
Хватает в ней святой воды
И мало в ней простого мыла.

(Е. Пачновский, 20 в.)

Моль разглядывает моды —
Платья, шубы, шляпы, боты —
И нивает головою:
Будет что поесть зимою.

(М. Ясножневская, 20 в.)

На польскую Ф. похоже шуточное стихотворение А. Пушкина:
«Глухой глухого звал к суду судьи глухого».

Х

ХАЙКУ — см. *Хокку*.

ХАФИЗ (перс.) — название народного поэта-певца в Таджикистане.

ХИАЗМ [греч. *χιασμός* — крестообразное расположение в виде греческой буквы χ (хи)] — стилистическая фигура, заключающаяся в том, что в двух соседних предложениях (или словосочетаниях), построенных на синтаксическом параллелизме, второе предложение (или сочетание) строится в обратной последовательности членов. Иначе говоря, Х.— это перекрестное расположение параллельных членов в двух смежных предложениях одинаковой синтаксической формы.

Примеры Х.:

Автомедоны наши бойки,
Неутомимы наши тройки.

(А. Пушкин)

... Испанский гранд, как вор,
Ждет ночи и луны боится.

(А. Пушкин)

Ужель меня несчастнейestu
И нет виновнее его.

(М. Лермонтов)

Рассудку вопреки, наперекор стихиям.

(А. Грибоедов)

Упразднен ум и мысль осиротела.

(Ф. Тютчев)

Чтоб жить
не в жертву дома дырам.

Чтоб мог
в родне

отныне

стать

Отец,

по крайней мере, миром,

Землей, по крайней мере,— мать.

(В. Маяковский)

Здесь Пушкина изгнание началось
И Лермонтова кончилось изгнание.

(А. Ахматова)

Еще не все отысканы могилы

И мертвецы оплаканы не все.

(Г. Николаева)

ХОККУ, х а й к у, — трехстишное лирическое стихотворение в японской поэзии, наряду с *танка* является национальной формой направления «Дзэнтосси» («поэтические традиции»). Исторически Х. рассматривают как первую строфу танка, от которой Х. отделилась еще в глубокой древности. В Х. изображаются природа и человек в их вечной неразрывности. В каждом Х. соблюдается определенная мера стихов — в первом и третьем стихах по пяти слогов, во втором стихе — семь, а всего в Х. 17 слогов. Рифм в Х. нет. При крайней сжатости эти миниатюры обладают исключительной смысловой емкостью, требующей порой комментариев. Самый знаменитый в Японии автор Х. — национальный поэт Мацуо Басё (17 в.). Вот его Х. в переводе В. Марковой:

Старый пруд.

Прыгнула в воду лягушка.

Всплеск в тишине.

С ветки на ветку

Тихо сбегают капли...

Дождик весенний.

Откуда вдруг такая лень?

Едва меня сегодня добудились...

Шумит весенний дождь.

Такой у воробышка вид,

Будто и он любит

Поле сурепки в цвету.

Жаворонок поет.

Звонким ударом в чаще

Вторит ему фазан.

Холод пробрал в пути.

У птичьего пугала, что ли,

В долг попросить рукава?

На голой ветке

Ворон сидит одиноко.

Осенний вечер.

Я в руки возьму, о мать,

Слезами горячими растоплю

Белый иней твоих волос.

ХОЛИЯМБ (греч. *χολιάμβος*, от *χολός* — хромой) — «хромой ямб», размер античного стиха, введенный в практику древнегреческим поэтом Гиппонактом Эфесским (*Ἰππώνακτις*; 6 в. до н. э.), который последнюю стопу шестистопного ямба заменил хореем. Вот силлаботоническая имитация Х. — двустишие Гиппонакта (*Ἰππώνακτεος*):

Богатства бог, чье имя Плутос, — знать, слеп он!

Под кров певца ни разу не зашел в гости.

(Пер. Вяч. Иванова)

Или маленькая басня греческого поэта 2 в. н. э. Вабрия (Βαβρίας)
«Лев и Олень»:

Рехнулся лев. Из чащи на негб глядя,
Олень в тоске промовил: «Горе нам, бедным!
Ах, как ужасен сумасшедший царь будет,
Который и в своем уме едва сбосен!»

(Пер. М. Гаспарова)

Холиямбическим можно назвать размер следующих стихов:

В огромном городе моем — ночь,
Из дома сонного иду — прочь.
И люди думают: жена, дочь,—
А я запомнила одно: ночь.

(М. Цветаева)

ХОЛОСТОЙ СТИХ — термин старой русской поэтики, бытующий и в настоящее время: незарифмованная строка среди рифмованных стихов. В четырехстишной строфе Х. с. чаще встречаются в первой и третьей строках, например:

Сидел рыбак *веселый*
На берегу реки;
А перед ним *по ветру*
Качались тростники.
Сухой тростник он *срезал*
И скважину проткнул;
Один конец *зажал он*,
В другой конец подул.

(М. Лермонтов)

Чрезвычайно редко встречается в русской поэзии обратный прием рифмовки, когда холостыми остаются вторая и четвертая строки:

Как ясность безоблачной ночи,
Как юн-нетленные *звезды*,
Твои загораются очи
Всесильным таинственным *счастьем*.

И все, что лучом их случайным
Далеко или близко *объято*,
Блаженством овеяно тайным —
И люди, и звери, и *скалы*.

Лишь мне, молодая царица,
Ни счастья нет, ни *покоя*,
И в сердце, как пленная птица,
Томится бескрылая *песня*.

(А. Фет)

В следующей миниатюре первый стих каждой пятистишной строфы — холостой:

Обеих вас и видел *вместе*,
И всю тебя узнал я в ней!
Та ж тихость взора, нежность гласа,
Та ж прелесть утреннего часа,
Что волна с главы твоей!

И все, как в зеркале *волшебном*,
 Все обозначилось вновь:
 Минувших дней печаль и радость,
 Твоя утраченная младость,
 Моя погибшая любовь!

(Ф. Тютчев)

Иногда холостым остается последний стих каждой строфы стихотворения. В стихотворении К. Батюшкова «Песнь Гаральда Смелого» каждая восьмистрочная строфа, выдержанная в четырехстопном амфибрахии, заканчивается шестистопным ямбическим X. с.:

А дева русская Гаральда презирает.

В балладе А. К. Толстого «Волки», написанной семистопными строфами, последняя строка каждой строфы также является X. с. (пример см. в статье *Септима*).

Однако чаще X. с. называется одинокая незарифмованная строка среди взаиморифмующихся стихов. Таков, например, первый стих четырехстопного ямба в стихотворении «Сцена из Фауста» Пушкина:

Фауст

Мне скучно, бес.

Мефистофель

Что делать, Фауст?

Таков нам положен предел,
 Его ж никто не преступает.
 Вся тварь разумная скучает.
 Иной от лени, тот от дел...

Или в «Медном Всаднике»:

...Погода пуще свирепела,
 Нева вздувалась и ревела,
 Котлом хлопоча и клубясь,
 И вдруг, как зверь остервенясь,
 На город кинулась. Пред нею
 Все побежало. Все вокруг
 Вдруг опустело — волны вдруг
 Втекли в подземные подвалы,
 К решеткам хлынули каналы,
 И всплыл Петрополь как тритон
 По пояс в воду погружен...

В некоторых формах восточной поэзии наличие X. с. обязательно. Так, в *газели* X. с. является первый стих каждого двустипшия (бейта), исключая начальное двустипшия; в четырехстишном *рубай* третий стих — холостой.

ХОР (греч. *χορός* — хор, многоголосое пение) — в древнегреческой трагедии совместное выступление исполнителей стиха, музыки (пения) и пляски. Стихи для античного X. состоят из трех частей — *строфы*, *антистрофы* и *эпода*.

ХОРЕЙ (греч. *χορεῖος*, букв. — плясовой, от *χορεῖα* — хор, пляска, хоровод) — 1) в античной метрике трехдольная стопа о двух слогах, из которых первый — долгий $\cup\cup$. 2) В силлаботоническом стихе X. называется двусложная стопа с ударением на первом слоге $\cup\cup$, заменяемая безударным пиррихием $\cup\cup$. С точки зрения

ритмологии, хорейский стих — это четырехдольник ○○○○ или шестидольник ○○○○|○○ . Ниже приведен ряд примеров X. параллельно в силлаботонической и ритмологической трактовках.

Трехстопный хорей:

В ды	мке-	неви	димке	
Вы	плыл	месяц	веш	ний,
Цвет	са	довый	ды	шит
Яб	лонь	ю, че	ре	шней.

Шестидольник 1-й:

В ды	мке-	неви	димке	
Вы	плыл	месяц	веш	ний,
Цвет	са	довый	ды	шит
Яб	лонь	ю, че	ре	шней.
(А. Фет)

Запись тех же стихов в соответствии с их тактометрическим периодом:

|В ды|мке-|неви|димке||вы|плыл| месяц| веш|ний,|
|Цвет| са|довый| ды|шит|| яб|лонь|ю, че|ре|шней.|

Четырехстопный хорей: Четырехкратный четырехдольник 3-й:

Сквозь вол|нисты|е ту|маны
Про|би|рает|ся лу|на,
На пе|чальны|е по|ляны
Льет пе|чально| свет о|на.

{ Сквозь вол|нистые ту|маны
{ Про|би|рается лу|на, Λ
{ На пе|чальные по|ляны
{ Льет пе|чально| свет о|на. Λ
(А. Пушкин)

Те же стихи, записанные в соответствии с их тактометрическим периодом:

Сквозь вол|нистые ту|маны про|би|рается лу|на. Λ
На пе|чальные по|ляны льет пе|чально| свет о|на. Λ

Пятистопный хорей:

Фини|ша ле|тяща|я ми|нута,
Моло|дость лег|ка и | горя|ча —
Си|лою на|дута, | как на|дута
Каме|ра фут|больно|го мя|ча.

(Б. Корнилов)

Трехкратный четырехдольник 1-й:

Фини	ша ле	тящая ми	нута, ΛΛ
Моло	дость лег	ка и горя	ча — ΛΛΛ
Си	лою на	дута, как на	дута ΛΛ
Ка	мера фут	больного мя	ча. ΛΛΛ

Шестистопный хорей:

Долго | не сда|валась | Любу|шка со|седна.
Нако|нец шеп|нула: | «Есть в са|ду бе|седна,
Как тем|нее | станет — | пони|маешь | ты?..»
Ждал я, | исстра|дался, | ночки-| темно|ты!

(Н. Некрасов)

Двухкратный шестидольник 1-й:

Дблго не сда	валась		Люб	ушка со	седна.	
Нако	нec, шеп	нула:		«Есть в са	ду бе	седна,
Как тем	нее	стáнет —		пони	маешь	ты?..» Λ
Ждáл я, исстра	дáлся,		нóчки-темно	ты! Λ		

Семистопный хорей:

Улица бы|ла — как | буря. Толпы | прохо|дили,
Словно | их пре|следо|вал не|отвра|тимый | рок.
Мчались | омни|бусы, | кебы | и ав|томо|били,
Был не|исчер|паем | ярост|ный люд|ской по|ток.

(В. Брюсов)

Четырехкратный четырехдольник 1-й:

Улица бы	ла как буря.—	ТЫпы прохо	дили, ΛΛ		
Словно их пре	следо	вал не	отвра	тимый	рбк. ΛΛΛ
Мчались омни	бусы, кебы	и ав	томо	били, ΛΛ	
Был не	исчер	паем ярост	ный людскóй по	тóк. ΛΛΛ	

Восьместопный хорей (удвоенный четырехстопный):

Парня | выбра|ли по | росту | между | сотен | низко|лобых,
На год | запер|ли в ка|зарму, | сны про|всри|ли в моз|гу,
Ровно | год ску|чал и | ждал он | с разной | сволочью бок | о бок.
Напи|сал до|мой от|крыток, | и от|туда | ни гу-|гу.

(И. Антокольский)

Четырехкратный четырехдольник 3-й:

Парня | выбра|ли по | росту между | сотен низко|лобых,
На год | запер|ли в ка|зарму, сны про|вэри|ли в моз|гу, Λ
Ровно | гóд скучал и | ждал он с разной | сволочью бок | о бок.
Напи|сал домой от|крыток, и от|туда ни гу-|гу. Λ

После ямбических стихов (особенно четырехстопного ямба) хорейские размеры — самые популярные в русской поэзии.

ХОРИЯМБ (греч. χορίαμβος) — в античной метрике сложная шестидольная стопа, составленная из хорей и ямба, о четырех слогах $\cup\cup\cup\cup$. В силлаботонической же системе X. называется случай, когда в ямбическом стихе (преимущественно в четырехстопном ямбе) в первой стопе из двух смежных стоп словесное ударение падает на первый слог, а в следующей стопе — на второй слог $\cup\cup\cup\cup$. Замечено, что X. в ямбе чаще бывает тогда, когда первое слово стиха односложное, и реже, когда первое слово двусложное.

Примеры:

В час не|забвѣн|ный, в час | печаль|ный
Я долго плакал пред тобой.

(А. Пушкин)

Кóнь спо|тыка|ется | под ним.

(М. Лермонтов)

Вѣк де|вятна́д|цатый | желез|ный...

(А. Блок)

Кóни | изму|чились, | и ку|чер как | ни бил|ся,
Пришлось хоть стать. Слезает с козел он.

(И. Крылов)

Крóме | любви, | она | не зна|ла,
Она не знала ничего.

(М. Лермонтов)

О, если б знали вы, друзья,
Хóлод | и мрáк | гряду|щих дней!

(А. Блок)

Мáстер | завóда по|мерно|го,
Потомок русских пушкарей...

(С. Кирсанов)

ХРОМОЙ ЯМБ — см. *Холиямб*.

ХРОНИКА (греч. *χρονικός* — относящийся ко времени, от *χρόνος* — время) — 1) в древних литературах летописные произведения, краткая запись исторических событий, происходивших в стране или в данной местности. 2) Жанр мемуарно-повествовательной литературы, изображающей последовательное течение событий общественно-политических, военно-исторических, семейно-бытовых и пр. (например, «Семейная хроника» С. Аксакова). По своему характеру и стилю хроникальный жанр бывает только в прозе, но есть редкие случаи, когда поэт обращается к форме Х., например «Революция (поэтохроника)» В. Маяковского.

ХРОНОС КЕНОС (греч. *χρόνος κενός*, букв. — пустое время) — название структурной ритмической паузы в античных стихах. См. *Пауза*.

ХРОНОС ПРÓТОС (греч. *χρόνος πρότος*, букв. — первое время) — термин греческой античной метрики, обозначающий минимальное время, необходимое для произнесения в стихе краткого слога, состоящего из гласного звука или согласного с гласной. В латинской поэтике это явление ритмики называется морой (шого). В русской поэтике ему соответствует *доля*.

Ц

ЦЕЗУ́РА (лат. *caesura* — расщепление) — в метрическом стопном стихе — словораздел на определенном месте, расчленяющий стих на два полустихия или (реже) на три части. Если стих делится Ц. на две равные или приблизительно равные половины, то такая Ц. называется *б о л ь ш о й* (по терминологии Г. Шенгели — *м е д и а н а*). Ц. может быть только в метрическом стихе, имеющем не менее четырех стоп (или двух диподий); в трехстопном стихе она невозможна. В четырехстопном и пятистопном стихе Ц. стоит после второй стопы, в шестистопном — после третьей, в семистопном и восьмистопном — после четвертой стопы. Совпадая со словоразделом (но не всегда со стопоразделом), Ц. выполняет функцию интонационно-фразовой паузы. В соответствии с расположением словесных ударений Ц. называют *м у ж с к о й* (когда ударение стоит на последнем слоге предцезурного слова), *ж е н с к о й* (ударение на втором от конца слоге) и *д а к т и л и ч е с к о й* (на третьем от конца слоге). Если же после Ц. в стихе стоит структурная ритмическая пауза, то такая Ц. принимает на себя ритмическую функцию и будет уже не цезурой-словоразделом, а *п а у з н о й* цезурой. Сказанное видно на примерах:

Ц. — словораздел, совпадающий со стопоразделом;

Па старости | я сызнова живу,
Минувшее | проходит предо мною —

Давно ль оно | несло, событий полно,
Волнуясь, | как море-окиян?
Теперь оно | безмолвно и спокойно.

(А. Пушкин)

Паузная Ц.:

Сидят герои Бреста ^ в Краснознаменном зале —
Политруки, комбаты, ^ медсестры и стрелки,
Их павшими считали, ^ пропавшими считали,
Но вот они живые, ^ всем бедам вопреки.

(Я. Хелемский)

Если поэт не соблюдает постоянной канонической Ц. в стихе и она не занимает в строке определенного места, то такая Ц. называется свободной; свободная Ц. часто применяется в стихах советских поэтов, стремящихся к интонационно-ритмической раскованности стиха. Например:

Я-говорю, | держа на сердце руку.
Так на присяге, | может быть, стоят.
Я говорю с тобой | перед разлукой,
Страна моя, | прекрасная моя.

Прозрачное | правдивейшее слово
Ложится | на безмолвные листы.
Как в юности, | молюсь тебе сурово
И знаю: | свет и радость — это ты.

(О. Берггольц)

ЦЕНТОН (от лат. cento — одежда или покрывало, спитое из разнородных материалов) — род литературной игры, стихотворение, составленное из известных читателю стихов какого-либо одного или нескольких поэтов; строки должны быть подобраны таким образом, чтобы все «лоскутное» стихотворение было объединено каким-то общим смыслом или, по крайней мере, стройностью синтаксического построения, придающего ему вид законченного произведения. Составление Ц. было известно в древности (например, центон Авзония, составленный из отдельных стихов Вергилия). Греческие или латинские Ц. составлять было не так уж трудно, поскольку античные стихи не рифмовались. Гораздо труднее подобрать для Ц. стихи рифмованные. Известны Ц., составленные испанским поэтом Лопе де Вега. Являясь стихотворной шуткой, Ц. всегда бывают тем комичней, чем лучше знаком читатель со стихотворениями, из которых взяты нужные строки. В дореволюционное время, когда эстрадный репертуар был чрезвычайно скуден, большим успехом у публики пользовался анонимный Ц., составленный из стихов разных басен Крылова; вот начало этого Ц.:

В июне, в самый зной, в полуденную пору.
Сыпучими песками в гору, («Обоз»)
Из дальних странствий возвратясь, («Лжец»)
По улицам слона водили,
Как видно, напоказ,—

Известно, что слоны в диовинку у нас,—
 Так за слонем толпы аэвек ходили; («Слон и Моська»)

Какой-то повар-грамотей

С поварни побежал своей, («Кот и повар»)

Со всех дворов собак сбекалося с полсотни,

Как вдруг из подворотни («Прохожие и собаки»)

Проказница маргышка,

Осел,

Козел

Да косоланный Мишка

Загелли сыграть квартет. («Квартет»)

Когда в товарищах согласья нет,

На лад их дело не пойдет,

И выйдет из него не дело, только мука.

Однажды лебедь, рак да щука («Лебедь, рак и щука»)

Литературовед и пушкинист Н. Лернер составил удачный Ц.—четверостишие, стихи которого принадлежат четырем поэтам:

Лысый с белой бородою	(И. Никитин)
Старый русский великан	(М. Лермонтов)
С догарессой молодою	(А. Пушкин)
Упадает на диван.	(Н. Некрасов)

Ч

ЧАСТУШКА (коротелька, коротушка, пригудка, припевка, набирושка, ихахощка, вертушка, топтушка и пр.) — фольклорный лирический жанр, истоки которого таятся в древнерусском стихе и, возможно, у скоморохов. Это — народная поэтическая миниатюра, тематика которой охватывает самые разнообразные области жизни — общественность, семью, любовь, быт, труд, отдых, пейзаж и пр., отсюда Ч. политические, бытовые, сатирические, юмористические, эпиграмматические, шуточные, плясовые и т. д. Подобные миниатюры существуют у всех народов мира. Долгое время Ч. не привлекала внимания собирателей русского фольклора. В сборнике А. И. Соболевского «Великорусские народные песни» напечатано несколько старинных Ч. (17—18 вв.). Систематически записывать Ч. стали лишь в начале 20 в., а подлинный интерес к ней появился в советскую эпоху, когда Ч. приобрела особо действенную силу общественно-политической агитации.

Ч. — самая устойчивая и вместе с тем подвижная форма русской народной поэзии. Тематическое разнообразие Ч. и необыкновенно емкая метрическая форма ее, выработанная на протяжении многих десятилетий, позволяют поэту экспромтом, на лету схватить любую мысль, характерную деталь, острый штрих. Монострофичность Ч. придает ей предельную сжатость, ее фрагментарность не требует продолжения. В этом — сила Ч. В лучших русских Ч., как ни в какой другой форме народной поэзии, проявилось поразительное ритмическое чувство народа, его жизнерадостность, языковая арти-

стичность и фонетическая прозрачность речи. Мастерство стиха в Ч., достигающее порой ювелирной виртуозности, стало возможным лишь в результате колоссальной практики и глубокой народной традиции, не заставшей в заранее выработанных формах, а непрерывно развивающейся и совершенствующейся в живом общении друг с другом безвестных народных поэтов. Злободневность Ч. позволила выработать чрезвычайно подвижные формы стиха, в которых комбинации ритмических модификаций четырехдольника используются с необыкновенной смелостью.

Частушки не обязательно распевать. Они великолепно читаются как стихи с соблюдением того точного ритмического рисунка, который присутствует в структуре каждой народной Ч. Поразительно, что на таком маленьком «пяточке», в пределах двустихий, неистощимая народная изобретательность показывает пути дальнейшего развития национальных форм русского стиха, построенного не на условной стопе силлаботонической теории, а на принципе тактовой метрики с многофигурными модификациями четырехдольника. Горький в статье «О бойкости» писал: «Я предлагаю молодым литераторам обратить внимание на „частушки“ — непрерывное и подлинно „народное“ творчество рабочих и крестьян. Много ли мы найдем в частушках провинциализмов, уродливых местных речений и бессмысленных слов... Частушки строятся из чистого языка».

По своей конструкции Ч. является метрической двустихийной монострофой с рифмами, народным дистихом, построенным на двух тактометрических периодах. Каждый период — это четыредольник, содержащий в себе 16 долей ($4 \times 4 = 16$); следовательно, каждая Ч. заключает в себе 32 доли и может вместить речевой максимум в 32 слога, по 16 слогов в периоде. Но не всегда период в Ч. заполняют 16 слогов. При неизменном метрическом объеме количество слогов в Ч. переменчиво и при 16-дольной норме периода в нем иногда бывает 8 и даже 7 слогов; но есть редкие случаи, когда максимум повышается до 17 слогов в периоде. Объясняется это остроумным совмещением в периоде различных полносложных и паузных ритмических модификаций четырехдольника: константных UUUU , UUUL , UULL , ULUL , UULL , UULL , UUUU , LUUU , UUUU , UUUU , UUUU , UUUU ; инверсированных UUUU , UUUU , UUUU , UUUU нейтральных, безударных UUUU , UUUU , UUUU , UULL , UULL , UUUU , UUUU и т. п. Не равносложие, а принцип равнодольности (16 долей в периоде) определяет структуру метрического стиха Ч. Четырехкратный четырехдольник содержит в себе четыре вида и соответственно четыре контрольных ряда:

I вид		UUUU		UUUU		UUUU		UUUU
II вид		UUUU		UUUU		UUUU		UUUU
III вид		UUUU		UUUU		UUUU		UU
IV вид		UUUU		UUUU		UUUU		UU

Видовые тактометрические периоды четырехдольника определяются положением *анакрузы* и *эпикрузы*. Четырехдольник первого вида — закрытого контура, в нем нет анакрузы (нулевая анакруза), остальные три имеют открытые контуры и в каждом из видов свои анакруза и эпикруза. Обычно норма фразостроения в Ч. совпадает с тактометрическим периодом. Как бы ни менялись количество и ха-

ракет слогов Ч. (долгие, краткие и кратчайшие), какой бы структуры ни были паузные модификации, долевого объема любой частушки остается неизменным: 16 долей в периоде, а вся Ч. — 32 доли. Ч. следует читать четким метрическим речитативом. Многие частушки паузного строя представляют собой образцы народного тактовика.

Ниже приводится ряд Ч., расположенных в порядке убывания слогового состава — от полносложных к паузным формам *тактовика*. Слова, на которые приходится ритмическая инверсия, выделены. Цифры слева обозначают количество слогов в строке.

Ч е т ы р е х д о л ь н и к п о р в ы й.

Контрольный ряд | 0000 | 0000 | 0000 | 0000 |.

- 16 | Скоро, скоро | я усду, | не найдешь, ми|лашка, следу. |
 15 | Занесет тро|пиночку, о|ставлю сиро|тиночку. Λ |
 15 | Я кошу, за | мной растет ве|зеленая о|тавушка. Λ |
 15 | С беспартийны|ми гулять — одна худая | славушка. Λ |
 15 | Я девчонка | некрасива, | зато завле|кательна. Λ |
 14 | За работу | получу Λ | орден обл|зательно. Λ |
 14 | Подруженьки | про меня Λ | говорят, что | модница. Λ |
 14 | Мне и надо | модной быть, Λ | потому — кол|хозница. Λ |
 13 | По-одру-уж|ка моя, под|руженька ак|тивная, Λ |
 15 | Никогда не| надоест ра|бота коллек|тивная. Λ |
 13 | Товарочка | милая, Λ | работаем | вме-есте, Λ |
 14 | Выполняем | на сто сорок, Λ | выполним на | две-ести. Λ |
 13 | Я купила, | милый мой, Λ | новую «По|беду». Λ Λ |
 13 | На свиданье | не придешь, Λ | я к тебе при|еду. Λ Λ |
 12 | Винтовочка | тук- Λтук, | а красные | тут, Λ тут. Λ |
 14 | Пулеметы | тра-та-та, Λ | а белые | ла-та-та. Λ |
 12 | У меня Λ | на руке Λ | серебряны | ко-ольца. Λ |
 13 | Разрешите | погулять Λ | с вами, комсо|мо-ольцы? Λ |
 14 | Не пойду я | за попа, пой|ду за комму|ни-иста. Λ |
 11 | Буду жить Λ | без венца Λ | Λ годиков | три-иста. Λ |
 12 | Миленькая | Настенька, Λ | вышей мне пла|ток, Λ Λ Λ |
 12 | Ниточкою | красенькой Λ | серп и моло|ток. Λ Λ Λ |
 11 | Де-ев-о-он|ки, беда! Λ | Некуда де|ва-аться! Λ |
 13 | По колену| борода, Λ | лезет цело|ва-аться. Λ |
 10 | Эх, Λ скрип, Λ | скрип, Λ скрип, Λ | новые бо|ти-инки. Λ |
 14 | Мы, девочки, | трактористки, | как одна,— кар|ти-инки. Λ |
 11 | Ай Λ да, Λ | ай Λ да, Λ | моя милка | молода. Λ |
 12 | Молода го|до-очком, Λ | глупая у|мо-очком. Λ |
 7 | Ми-илый Λ | мой, Λ по-ой|дем Λ до-о|мой! Λ Λ
 16 — Пойдем, моя за|бавница, с ве|селого гу|ляньица. Λ |
 8 | Ох Λ ты, Λ | ох Λ ты Λ | де-евка Λ | в ко-офте. Λ |
 14 | Всех цслуйте | и милуйте, | а меня не | тро-огте! Λ |

- 9 | *Говарочки* | говорят | про | про | про | что? | что? | что? |
 12 | *Меня* миленький не любит, | а | мне-то | что! | что! | что! |
 10 | По-ошел | пля-асать, | сапоги-то | рву-утся, | |
 10 | Ка-афган | до | пят, | девушки сме|ю-утся, | |
 8 | И-играй, | Ти-ишка, | пля-аши, | Ти-ишка, | |
 11 | У тебя, | Ти-ишка, | с трудоднями | кни-ижка. | |
 9 | И | бей, | ла-апти, | колоти | ла-апти, | |
 8 | Му-ужья | гла-адки, | спле-егут | ла-апти. | |

Четырехдольник второй.

Контрольный ряд ♩ | ♩♩♩♩ | ♩♩♩♩ | ♩♩♩♩ | ♩♩♩♩.

- 16 По | тоненькой те|синочке хо|дил я к сиро|тиночке,
 16 По | тоненькой е|ловенькой хо|дил я к черно|бровенькой.
 16 Ве|селая дев|чоночка кор|мила поро|сеночка,
 15 | Поро|сенок | достался | в премию ми|леночку.
 17 У | мамы кофты | попросила, | мама пальцем | погрозила: |
 14 | Вот те кофта | с лапами, | не сиди с ре|бятами.
 15 Си|дела на ска|меечке, | ела кара|мелечки,
 15 | Ела, улы|балася, ска|зали: цело|валася!
 15 Да | что тебя за|ставило | выходить за | старого?
 14 | Соблазнили | денежки | глупенькую | девушку.
 14 Пой|дем, подружень|ка, домой, — | солнице ниже | ели, |
 14 | Моего ми|лбго нет, а | ваши надо|ели. |
 11 На | улицу пой|дем, | чуб-|ку-удри навь|ем, |
 11 | А | с улицы до|мой, | чуб-|ку-удри до|лой! |
 10 Рас|сы-ыпчива|та, | раз|га-арчива|та, |
 11 Рос|то-очком ма|ла, | да при|ма-анчива|та. |
 9 Пля|сать | по-ой|ду | по по|ля-ано-оч|кам, |
 11 Гла|зами пове|ду | по ми|лб-оно-оч|нам. |
 9 Гар|монь | мо-о|я | голо|си-иста-а|я, |
 10 Кол|хо-озная | рожь | коло|си-иста-а|я. |

Четырехдольник третий.

Контрольный ряд ♩♩ | ♩♩♩♩ | ♩♩♩♩ | ♩♩♩♩ | ♩♩.

- 16 Мы сво|их лентяев | знаем, по по|ходке уга|даем;
 16 Ноги | длинные, кри|вые, штаны | рваные, худые.
 15 Пома|лешеньку, А|лешенька, жер|диночкой и|ди!
 16 Не уро|ни свою таль|яночку и | сам не упа|ди. |
 15 За мной | трое, за мной | трое, за мной | трое, как о|дин: |
 15 Предсе|датель сельсо|вета, агро|ном и брига|дир. |
 16 Гово|рит мне мама | строго: Поче|му не веришь | в бога?
 14 А я | прямо ей в от|вет: | Пото|му что бога | нет. |
 14 По|ру|женька, дроби, | бей — | разве | хуже мы лю|дей? |
 15 Мы с то|бою зара|ботали по | триста трудо|дней. |
 14 Сидит | лодырь у во|рот, | широко разинув | рот, |
 14 И ни|кто не разбе|рет, | где во|рота, а где | рот. |

- 13 Эх, Δ | карие гла|за, да вы гу|би-ительны|е. Δ
 14 Комсо|мольские ре|бята рассу|ди-тельны|е. Δ
 12 Гово|рят Δ про ме|ня, Δ что я | ху-уденька|я, Δ
 14 Десять | юбочек на|дену, буду | кру-угленька|я! Δ
 12 Комсо|мо-ольца лю|бить — Δ надо | чи-исто хо|дить, Δ
 13 А Δ | в кофточке та|кой Δ не по|любит ника|кой. Δ
 11 Са-а|по-ожки мо|и, Δ носы | ла-аковы|е, Δ
 13 Что у | девок, что у | баб — Δ оди|на-аковы|е. Δ
 11 Эх, Δ | ла-апты мо|и, Δ лапты | стро-очены|е! Δ
 12 В церкви | о-окна те|перь Δ зако|ло-оченны|е! Δ
 11 Ты не | стой Δ у о|кна, Δ не под|сма-атри-и|вай. Δ
 11 Мне не | быть Δ за то|бой, Δ не под|сва-аты-ы|вай. Δ
 9 Эх, Δ | я-абло-оч|ко, Δ нали|ва-ае-ет|ся, Δ
 13 Проле|тари! всех | стран соеди|ня-аю-ут|ся! Δ
 11 Я на | ре-ечке бы|ла, Δ бело | мы-ыла-а|ся; Δ
 10 Се-ер|де-счко бо|лит — Δ просту|ди-ила-а|ся. Δ
 10 Паро|ход Δ илы-ы|нет, Δ а дым | ко-ольца-а|ми, Δ
 10 Он сю|да Δ Δ и|дет Δ с комсо|мо-ольца-а|ми. Δ
 9 Дул, Δ | дул Δ Фе-е|дул Δ оди|но-очко-о|ю, Δ
 10 И по|дул Δ в ко-ол|хоз Δ вместе | с до-очко-о|ю. Δ
 8 Эх, Δ | бу-уду Δ | я Δ с о-об|но-овко-о|ю. Δ
 10 Подру|жки-и|лась Δ | я Δ с сорти|ро-овко-о|ю. Δ
 8 По-од | шу-убо-о|ю, Δ по-од | бе-ело-о|ю Δ
 8 По-ой|ду Δ пля-а|сать, — Δ ра-аз|де-ела-а|ю. Δ

Четырехдольник четвертый.

Контрольный ряд $\cup \cup \cup | \cup \cup \cup | \cup \cup \cup | \cup \cup \cup | \cup$.

- 16 Ходила | по лесу, по | вересу, а | верес — не тра|ва,
 16 Любила | мальчика три | годика, как | розанчик цве|ла.
 16 Аэро|план летит вы|соко, мне е|го чуть-чуть ви|дать,
 15 Δ Моя | милка уле|тела; не с кем | больше мне гу|лять.
 16 Косил ми|ленок на лу|гу, просил те|семку голу|бу:
 14 Δ Дай, ми|лашка, поно|сить, Δ весе|лей *будет* ко|сить.
 12 Аэро|план Δ ле-е|тит, моторчик | но-ове-ень|кий,
 12 Уехал | в а-арми-и|ю мой черно|бро-ове-ень|кий.

Ритмический вариант этой же частушки:

Аэро|план Δ *летит* | Δ моторчик | но-овенький, | Δ
 Уехал | в а-армию | Δ мой черно|бро-овенький. | Δ

Как видим, основной массив народных Ч. относится к четырехдольникам первого и третьего видов. Помимо дистихов, среди Ч. изредка встречаются тристихи и моностихи.

Пример т р и с т и х а:

- 15 | Я вечер ве|черовала, | *одну* думу | думала. Δ |
 14 | Милый шел и | не вашел, Δ | огонек за|дунула. Δ |
 14 | Огонек за|дунула, Δ | о другом за|думала. Δ |

Примеры моностиха (*страдания*):

Гар|моньца, раз|бавница, раз|бавь мое стра|даньеце.

Или:

Давай, | милка, *страдать* | вместе, я в гар|монью, а *ты* | в песни.

Или:

| Шила *жисет* | *трудо́лася*, | подарила — | *влюби́лася* |

В ряде Ч. наблюдается одно ритмическое своеобразие, свойственное народной поэзии, это — полудольные или кратчайшие слоги в стихе, они произносятся вдвое быстрее, чем остальные слоги: одна долевая ячейка вмещает в себя два слога:

| Батюшка, от|дай, отдай, в со|гласную се|меюшуку, \wedge |
| Чтоб меня не | *обжали*, мо|лоденькую | девушку. \wedge |

Дайте | лодочку не|крашену, не|крашено вес|ло. \wedge
Вниз по | реченьке по|сбу куда пла|точск унес|ло. \wedge

Эх, \wedge я-абло-оч|но, \wedge разо|ло-оче-с|но, \wedge
Ты, Ан|тапта, не фор|си, *пока* не ко|лло-оче-с|на. \wedge

В последней Ч. представлены все три структурные состояния слогов в метрическом стихе, все три вида ритмической долготы — краткие (однодольные), долгие (двудольные) и кратчайшие (полудольные).

См. *Контрольный ряд*, *Народный стих*, *Страдания*, *Тактовик*, *Четырехдольник*.

ЧАХРУХАУЛИ (груз.) — форма древнегрузинского стиха, созданная в 12 в. поэтом Чахрухадзе, который написал этим размером сборник стихов «Тамаряни». Ч. — двенадцатисложный стих с женскими рифмами, в первом полустииши встречаются внутренние рифмы. Размером Ч. писал свои оды современник Чахрухадзе поэт Шавтели.

ЧЕТВЕРОСТІЙШЕ — самая популярная в поэзии всех народов форма строфы с рифмами по типу aabb, abab, abba и (в поэзии восточных народов) aaba. Примеры русских Ч. в той же последовательности рифмовки (независимо от стихотворных размеров):

Там генцианы синие в дугах,
Поток румяный в снежных берегах.
Там в неповторной прелести долин
Встал ледяной иль черный исполн.

(Н. Тихонов)

Я спросил сегодня у менялы,
Что дает за пол-тумана по рублю,
Как сказать мне для прекрасной Лалы
По-персидски нежное «люблю».

(С. Есенин)

Поэт заслуженно любим и знаменит,
И стих его в сердца сограждан проникает,
Когда народным счастьем он сверкает
И радостью народною звенит.

(Д. Бедный)

ЧЕТЫРЕХДОЛЬНИК — в русской поэзии самая употребительная из четырех элементарных ритмических групп, участвующих

в формировании правильного метрического стиха. Будучи простой одноакцентной мерой четного порядка, Ч. практически несет главный метрический акцент на первой доле $\cup\cup\cup\cup$ и побочный акцент на третьей доле $\cup\cup\cup\cup$. Как элементарная ритмическая группа Ч. имеет четыре видовые формы в зависимости от положений в стихе *анакрызы* и *эпикризы*:

Четырехдольник 1-й		$\cup\cup\cup\cup$		
Четырехдольник 2-й		\cup		$\cup\cup\cup\cup$
Четырехдольник 3-й		$\cup\cup$		$\cup\cup\cup\cup$
Четырехдольник 4-й		$\cup\cup\cup$		$\cup\cup\cup\cup$

В русской поэзии разработаны все четыре вида Ч., образующих собой класс четырехдольников. Общепринятая теория стиха относит первый и третий Ч. к хорейским размерам, а второй и четвертый — к ямбическим. Стихотворений четырехдольного строя — невероятное количество. Русские поэты выработали множество видовых и типовых моделей Ч. трехкратного, четырехкратного, пятикратного и шестикратного объема. Ниже будут рассмотрены лишь некоторые образцы трехкратного Ч. всех четырех видов: это самые популярные у нас стиховые размеры. Контрольные ряды видовых тактометрических периодов трехкратного Ч. такие:

1-й		$\cup\cup\cup\cup$		$\cup\cup\cup\cup$		$\cup\cup\cup\cup$		
2-й		\cup		$\cup\cup\cup\cup$		$\cup\cup\cup\cup$		$\cup\cup\cup\cup$
3-й		$\cup\cup$		$\cup\cup\cup\cup$		$\cup\cup\cup\cup$		$\cup\cup\cup\cup$
4-й		$\cup\cup\cup$		$\cup\cup\cup\cup$		$\cup\cup\cup\cup$		$\cup\cup\cup\cup$

Трехкратный четырехдольник первый различных форм (сюда входит и пятистопный хорей); контрольный ряд | $\cup\cup\cup\cup$ | $\cup\cup\cup\cup$ | $\cup\cup\cup\cup$ |:

- | Дружба насто|ящая не | старится, \wedge |
- | За небо вет|вями не цеп|ляется. \wedge |
- | Если уж при|ходит срок, так | валится, \wedge |
- | С грохотом, как | дубу пола|гается. \wedge |
- (К. Симонов)
- | Выхожу о|дин я на до|рогу; $\wedge\wedge$ |
- | Сквозь туман крем|нистый путь бле|стит; $\wedge\wedge\wedge$ |
- | Ночь тиха. Пус|тыня внемлет | богу, $\wedge\wedge$ |
- | И звезда с звез|дою гово|рит. $\wedge\wedge\wedge$ |
- (М. Лермонтов)
- | Во поле бе|резонька сто|яла. $\wedge\wedge$ |
- | Во поле куд|рявая сто|яла. $\wedge\wedge$ |
- (Народная песня)
- | Летом в море | легкая во|да, $\wedge\wedge\wedge$ |
- | Белые су|хие пару|са. $\wedge\wedge\wedge$ |
- | Иглами сталь|ными в нево|да $\wedge\wedge\wedge$ |
- | Сыплется под | баркою хам|са. $\wedge\wedge\wedge$ |
- (И. Бунин)
- | В этой жизни | я немного | видела, \wedge |
- | $\wedge\wedge$ Только | пела и жда|ла. $\wedge\wedge\wedge$ |
- | Знаю: брата | я не нена|видела \wedge |
- | $\wedge\wedge$ И сест|ры не преда|ла. $\wedge\wedge\wedge$ |
- (А. Ахматова)

{ | Кучевых ве|сенних туч ∆ |
 { | Гребень. ∆∆ |
 { | Ясный выт|янулся луч ∆ |
 { | В небе. ∆∆ |

(С. Кирсанов)

Трехкратный четы рехдольник в торо й (сюда вхо-
 дит и пятистопный ямб); контрольный ряд ∪ | ∪∪∪ | ∪∪∪ | ∪∪∪:

Мы | молоды. У | нас чулки со|штопками.
 Нам | трудно. Это | молодость ви|ной. ∆∆
 Но | пляшет за де|шевенькими | шторками
 Бесп|латный воздух, | пахнущий вес|ной. ∆∆

(Р. Казакова)

Тень | Грозного ме|ся усно|вила, ∆
 Ди|митрием из | гроба нарек|ла, ∆∆
 Во|круг меня на|роды воум|тила ∆
 И | в жертву мне Бо|риса обрел|ла. ∆∆

(А. Пушкин)

Вот | я один в ве|черний тихий | час, ∆∆
 Я | буду думать | лишь о вас, о | вас, ∆∆
 Возь|мусь за книгу, | но прочту «о|на», ∆∆
 И | вновь душа пья|на и смяте|на. ∆∆

(Н. Гумилев)

При|кинулся бло|хою ∆ кры|синой, ∆
 Под|прыгнул, как ре|зи-иновый | мяч, ∆∆
 И | пал ∆ на со|баку, чтобы | псиной ∆
 Вте|реться ∆ в ка|зармы, где шумят. ∆∆

(В. Нарбут)

{ Ве|дет шоссе пря|мое ∆
 { Ту|да, ∆∆
 { Где | сторожит При|морье ∆
 { Звез|да. ∆∆

(В. Урип)

Трехкратный четы рехдольник третий (сюда от-
 носятся и стихи типа «камаринской»); контрольный ряд
 ∪∪ | ∪∪∪ | ∪∪∪ | ∪∪:

Холод, | тело тайно | сковываю|щий, ∆
 Холод, | душу оча|ровываю|щий... ∆
 От лу|ны лучи про|тягивают|ся, ∆
 К сердцу | иглами при|трагивают|ся. ∆

(В. Брюсов)

Вдоль по | улице ме|телица ме|тет, ∆
 За ме|телицей мой | миленький и|дет. ∆

(Народная песня)

{ Не для | славы,
 { Для за|бавы
 { Я пи|шу! ∆
 { Одо|брения
 { И суж|денья
 { Не про|шу! ∆

(А. Полежаев)

{ Но в ка|мине дозве|нели
 { Уголь|ки. Λ
 { За о|кошком дого|рели
 { Огонь|ки. Λ

(А. Блок)

{ У бур|жуев шумный | пир, Λ
 { Ну и | пир! Λ
 { Всех по|весить, кто за|мир, Λ
 { Кто за | мир. Λ

(Д. Бедный)

{ Весь из | сопок и до|лин Λ
 { Саха|лин. Λ
 { Он ин|варскою по|рой Λ
 { Снего|вой. Λ
 { Говор|ливою вес|ной Λ
 { Штормо|вой. Λ

(В. Кулемин)

Трехкратный четырехдольник четвертый, к которому относятся и четырехстопный ямб всех моделей, со всевозможными клаузулами; контрольный ряд 000 | 0000 | 0000 | 0:

С губами | сладко улы|бающимися, Λ
 Она гля|дит глазами | суженными, | Λ
 И черны | пряди вокруг че|ла: ΛΛΛ | Λ
 Нить розо|ватыми жем|чужинами | Λ
 С коралла|ми переме|жающимися Λ
 Ей шею | нежно обле|гла. ΛΛΛ | Λ

(В. Брюсов)

Ракеты | возникают | рыжие, Λ | Λ
 И голу|бые и о|ранжевые. | Λ
 Они цве|тут над всеми | крышами, Λ | Λ
 Меня, как в | детстве, заво|раживая. | Λ

(Е. Евтушенко)

Вдали пад | пылью пере|улочной, Λ | Λ
 Над скукой | загородных | дач ΛΛΛ | Λ
 Чуть золо|тится крендель | булочной Λ | Λ
 И разда|ется детский | плач. ΛΛΛ | Λ

(А. Блок)

Еще за | деньги люди | держатся, Λ | Λ
 Как за крес|ты держались | люди ΛΛ | Λ
 Во време|на глухого | Керженца, Λ | Λ
 Но вечно | этого не | будет. ΛΛ | Λ

(Н. Асеев)

Я знал кра|савиц недо|ступных, ΛΛ | Λ
 Холодных, | чистых как зи|ма, ΛΛΛ | Λ
 Неумо|лимых, испод|купных, ΛΛ | Λ
 Непости|римых для у|ма... ΛΛΛ | Λ

(А. Пушкин)

Сквозь мрак, над | уличными | ранами, Λ | Λ
 Шаги — и | след ΛΛΛ | ΛΛΛΛ | Λ
 За пере|динами трех|гранными Λ | Λ
 Летиций | свет. ΛΛΛ | ΛΛΛΛ | Λ

(К. Панов)

Ритмическую структуру русского четырехстопного ямба первым понял теоретик стиха первой трети 19 в. А. Кубарев, который писал, что этот размер состоит «из двух четырехсложных тактов с 3 отдельными или вводными слогами», например «Чрез неприступны пере|правы». То есть, Кубарев указывал на наличие в четырехстопном ямбе трехсложной анакрузы и четырехдольного строя.

См. *Народный стих, Исторические песни, Тактовик, Тринадцатисложник, Частушка, Хорей, Ямб.*

ЧОСЕРОВА СТРОФА — то же, что *королевская строфа*.

Ш

ШАЙР (араб.) — название поэта у народов Ближнего и Среднего Востока, Юго-Восточной и Средней Азии (у туркменцев, каракалпачков и узбеков — ш а х и р).

ШАЙРИ (груз.) — форма классического стиха в грузинской поэзии, строфического строения, по четыре стиха в строфе. Метр Ш.— четырехкратный четырехдольник первый. Каждая строфа Ш. имеет свою однозвучную рифму для всех четырех стихов. В грузинской поэзии различаются два вида Ш.— высокий Ш. (магали) и низкий Ш. (дабали). Структурное своеобразие Ш. заключается в широком применении ритмической инверсии. В высоком Ш. применяется константная рифма — двусложная $\cup\cup\cup\cup$, в низком — трехсложная инверсированная рифма $\cup\cup\cup\cup$. Высокий и низкий Ш. чередуются между собой через строфу. Все стопы стиха Ш.— полносложны, по 16 слогов в строке, внутрискрипных пауз в стихе нет. Возникновение Ш. в Грузии относится к 7—8 вв. н. э., он вышел из грузинского народного стиха. Размером Ш. написана поэма Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре». В переводе стихов Руставели на русский язык ритм оригинала не соблюдается, его очень трудно передать на русском материале. К. Бальмонт переводил поэму Руставели восьмистопным хореем (четырекратный четырехдольник третий), с перекрестными рифмами в строфе, женскими и мужскими. Некоторые переводчики применяют последовательное чередование цельной строфической рифмы — мужской и женской, называя строфу с мужской рифмой высоким Ш., а с женской — низким Ш. В следующем переводе руставелинских строф дается имитация высокого и низкого Ш.:

Хоть и женщина,— на царство породил ее творец;
Мы не льстим — без вас решили, может править, как мудрец;
Дел ее, лучам подобных, блещет солнечный венец,
Льва детеныши — подобны, будь то самка иль самец.

Автандил спасест над войском, сын амира-спассалара,
Солнцу и луне подобный, строен стапом, как чинара;
Хрустало в его сияньи юным обликом он пара;
Тинатин ресниц созвездья не снеси ему удара.

(Пер. Ш. Нуцубидзе)

ШАРАДА (франц. charade, от прованс. charrado — беседа, болтовня) — загадка, часто в стихотворной форме, где задуманное сло-

во разбивается на составные смысловые части, которые разгадываются при помощи вспомогательных описаний, например:

Часть первая моя в турецкой стороне
Гроза для апычар и часто для султана;
Вы окончание хотите знать во мне?
Оно в Германии отличьем служит сана;
А целое мое — у россиян
Есть имя знатных и крестьян.

Отгадка: Ага-фон.

(А. Бестужев-Марлинский)

Едва приметный червь, но для мехов опасный
Есть первое мое. — Знак в азбуке безгласный —
Второе. А поэт и комич-чародей
Есть целое шарады сей.

Решение: Моль-ер

(Автор неизвестен)

ШАРАКА́Н — название сборника древнейших духовных стихов в Армении, созданных в период с 5 по 8 вв. В числе авторов Ш. — Месроп Маштоц, Саак Партев, Маидакунн, Комитас и др. Ш. называется также стихотворение (песнь) из этого сборника.

ШВАНК (нем. Schwank, от средневерхненем. swanc) — небольшой стихотворный или прозаический рассказ в немецкой средневековой литературе. Содержание Ш. разнообразно — они могут быть назидательными, сатирическими или добродушно юмористическими. Виднейшим представителем этого жанра в Германии был Ганс Сакс (16 в.).

ШЕВЧЕНКОВСКИЙ СТИХ — под этим названием обычно подразумевается наиболее часто встречающийся у Т. Шевченко размер, который в украинской поэтике известен как стих 8+6, т. е. сочетание восьмисложного и шестисложного стихов хорейской каденции:

Тече вода в синє море,	8
Та не витінає;	6
Шука казак свою долю,	8
А долі немає.	6

Такие стихи обычно относят к силлабической системе. Но вот пример силлаботонических стихов одинакового слогового объема:

Тополей седея стая,	8
Воздух тополиный...	6
Украина мать родная,	8
Песня-Украина!..	6

(Э. Багрицкий)

В обоих случаях мы имеем дело с четырёхкратным четырехдольником первым, константный ряд модели для стиха Шевченко и Багрицкого такой: | 0000 | 0000 | 0000 | 00^Λ |.

В стихах Багрицкого ударения совпадают с ритмическими акцентами четырехдольника 0000 или с побочной сильной долей 0000, или с обенги сильными долями стопы 0000. Такая акцентная система в четырехдольнике первом дает константный ритм. В стихах же Шевченко ударные слоги иногда падают на слабые акцентные доли четырехдольника 0000, 0000 или 0000; подобная система ударений и создает инверсированный ритм:

{ | *Тече вода* | в синє море |
 { | Та не виті|кає; ^ ^ |
 { | *Шукá козак* | свою долю, |
 { | А доли не|має. ^ ^ |

Оба вида стихотворного ритма — константного и инверсированного — совершенно закономерны.

Следуя стилю Ш. с., Багрицкий применял в своей поэме «Дума про Опанаса» и ритмическую инверсию:

{ | По откосам | виноградник |
 { | *Допочет* лист|вою, ^ ^ |
 { | Где бежит Пань|ко из Балты |
 { | *Дорогой* степною. ^ ^ |

Другой, часто встречающийся у Шевченко тип стиха, — это шестидольник первый, или трехстопный хорей; Шевченко обычно его сдваивает. Вот начало поэмы «Гайдамаки»:

Все *йде*, все ми	шає—	і *краю* не	має.		
Куди ж воно	ділось?		відкіля взя	лось? ^	
І *дурень*, і	мудрий		нічого не	знає.	
Живе... уми	рає...		*одно* зацві	ло. ^	
А *друге* зав'	яло,		*навіки* зав'	яло... ^	
І *листя* по	жовкле		вітри рознес	ли. ^	
А *сонечко*	встане,		як *перше* вста	вало,	
І *зорі* чер	воні,		як *перше* пли	ли, ^	
Попли	вуть, і	потім		і *ти*, біло	лиций,
По *синьому*	небу		вийдеш погу	лять, ^	
Вийдеш поди	виться		в жолобок, кри	ницю	
І в *море* без	крає		і будеш сі	ять, ^	
Як над *Ваві*лоном,		над його са	дами		
І над *тим*, що	буде		з нашими си	нями.	

Под влиянием сильной ритмической инверсии в стихах Шевченко происходит смещение ритма, в результате чего кажется, что структура этих стихов — трехдольная (амфибрахий). Но некоторые строки, ударные слоги в которых совпадают с метрическими акцентами шестидольника, убеждают в том, что трехдольная трактовка этих стихов ошибочна, в противном случае ряд слов будет искажен неестественными ударениями, не свойственными украинскому языку, и ритм развалится:

Ку|ди ж воно | ділось? *Від|кіля* взя|лось? ^ |
 ... і| *листя* по|жовкле *віт|рі* рознес|ли. ^ |
 ...По|*живуть* і | потім і | *ти*, біло|лиций,
 По | *синьому* | небу *вий|деш* погу|лять... ^ |
Вий|деш поди|виться в жо|лобок, кри|ницю...
 ...і | *над* *тим*, що | буде з *на|шими* си|нями.

Русские переводчики, незнакомые с ритмическими особенностями русского силлабического и украинского народного стиха, часто переводят такие стихи амфибрахийем, поводом к чему является, как мы видим, смещение ритма (при ритмической инверсии), когда отдельные строки вне контекста кажутся амфибрахическими. Так, например, неверно перевел начало «Гайдамаков» Ф. Сологуб, применив не инверсированный шестидольник первый, а четырехстопный

амфибрахий, совпадающий с удвоенным шестидольником в общем количестве долей (12 долей); между тем во всем «Кюбзаре» Шевченко нет ни одного амфибрахического стихотворения на украинском языке; амфибрахические стихи у Шевченко встречаются только среди его произведений, написанных на русском языке, например в поэме «Тризна». Дактиль у Шевченко — паузированный; в нижеследующем примере третья строка содержит одну стопу и четвертая строка — две стопы инверсированного ритма:

Сонце за	ходить, ^	гори чор	ніють, ^	
Пташечка	тихне, ^	поле ні	міє, ^	
Рад	ють	люди, ^	що одпо	чнуть, ^
А я див	люся... ^	і сер	дцем	лину ^
В темный са	дочок ^	на Укра	їну... ^	

Подобным паузированным дактилем написано знаменитое стихотворение Г. Державина «Что ты заводишь, ^ песню военную». Анапестический стих Шевченко разбивает обычно на две строки:

{ Ой одна я, одна,
 { Як билиночка в полі,
 { Та не дав мені ббг
 { Ані щастя, ні долі.

Таковы вкратце характерные для Шевченко особенности ритмостроения его стиха.

ШЕСТИДОЛЬНИК — самая сложная из четырех элементарных групп, участвующих в формировании правильных ритмических процессов русского стиха. Будучи двухакцентной мерой, Ш. состоит из сочетания четырехдольника с двудольником; главный метрический акцент приходится на первую долю четырехдольной части, а побочный акцент — на первую долю двудольной части: $\cup\cup\cup\cup$ | $\cup\cup$. Как элементарная ритмическая группа Ш. имеет шесть видовых форм, зависящих от положения в стихе *анакрузы* и *эпикрузы*:

Шестидольник 1-й		$\cup\cup\cup\cup$ $\cup\cup$
Шестидольник 2-й		$\cup\cup$ $\cup\cup\cup\cup$ \cup
Шестидольник 3-й		$\cup\cup$ $\cup\cup\cup\cup$
Шестидольник 4-й	\cup	$\cup\cup$ $\cup\cup\cup\cup$
Шестидольник 5-й	$\cup\cup$	$\cup\cup$ $\cup\cup\cup\cup$
Шестидольник 6-й	$\cup\cup\cup$	$\cup\cup$ \cup

Все эти формы образуют собой класс шестидольников. В русской поэзии наиболее разработаны первый, второй и четвертый Ш. Пятый Ш. часто совмещается с первым. По традиционной теории стиха первый, третий и пятый Ш. относятся к хореевским размерам, а второй, четвертый и шестой Ш. — к ямбическим. В отличие от нечетной меры пятидольника, Ш. легко отсчитывается на три счета — по две доли на каждый счет.

Ниже приводятся образцы стихов, иллюстрирующие все шесть видов моделей четырехкратного Ш.

Шестидольник п е р в ы й:

{ | Облаком вол|нистым |
 { | Шмель встает вда|ди; ^ |

{ | Кóнный или | пеший — |
 { | Не видáть в пы|ли! ^ |
 (А. Фет)

Шестидольник в т о р о й, который обычно применяется в шести-
 стопном ямбе:

Люб|люб твой слабый | свёт в не|бёсной выш|нё:
 Он | думы пробудил, ус|нувшие во | мне.
 (А. Пушкин)

Шестидольник т р е т ь и й (единственный пример):

Если б	сýмерками
Звезды	вббежали
Пере	мйгиваться
У прудá, ^^^	
Мы фо	нáриками
Элек	тρίческими
Им под	свёчивали
бы тог	дá. ^^^

(А. Квятковский)

Отсутствие в поэтической практике стихотворений в форме шестидольника третьего объясняется, видимо, сравнительно небольшим количеством в русском языке слов с четырехсложными окончаниями; поэтому так редко встречаются вообще стихи с четырехсложной рифмой или четырехсложной клаузулой. Между тем мелодика ритма шестидольника третьего очень приятна; в музыке она широко популярна, например начало второй части первого концерта для фортепьяно П. И. Чайковского, который использовал здесь мелодию и ритм украинской песни.

Шестидольник ч е т в е р т ы й:

Си|неет | пáлуба — до|рога | скóльзяная,
 Ка|чает | здóрово па | кораб|лэ, ^^
 Но | юность | лéгкая и | комсо|мóльская
 И|дет по | пáлубе как | по зем|лэ. ^^

(Б. Корнилов)

Шестидольник п я т ы й (трехкратный):

На пи|рах вес|ёлых,
 В дерсв|нях и | сёлах
 Прово|дили | днй. ^

Я в ле|су си|дэла
 Да в ок|но гля|дэла
 На кус|ты и | пнй. ^

(И. Бунин)

Шестидольник ш е с т о й:

Обыкно|венный | дёнь, обыкно|венный | сáд.
 Но поче|му кру|гóm колоко|ла зве|нят?

(Г. Иванов)

По своему долевному объему русским Ш. соответствуют античные шестидольные *ионик* о четырех слогах. Античная метрика различала нисходящий ионик $\bar{\cup}\bar{\cup}\bar{\cup}\bar{\cup}$, соответствующий русскому

Ш. первому $\text{С} \text{О} \text{С} \text{О} \text{С} \text{О}$, и восходящий ионий $\text{С} \text{О} \text{С} \text{О} \text{С} \text{О}$, соответствующий русскому Ш. третьему $\text{С} \text{У} \text{С} \text{У} \text{С} \text{У}$.

ШПИЛЬМАН (нем. Spielmann, от spielen — играть, шутить, забавляться и Mann — человек) — потешник в средневековой Германии, бродячий поэт — сказитель и музыкант; немецкий Ш. то же, что жонглер во Франции, скоморох в России, министрел в Англии и т. п.

ШПРУХ (нем. Spruch — суждение, изречение; притча) — 1) название рифмованного двустишия в средневековой немецкой поэзии, в частности у Ганса Сакса. 2) Стихотворение, написанное Ш.



ЭВРИТМИЯ (греч. $\epsilon\upsilon\rho\upsilon\theta\mu\acute{\iota}\alpha$ — соразмерность, ритмичность, гармоничность) — плавное течение ритма стиха в результате соразмерного расположения ритмико-фонетических элементов речи. Э. — признак зрелого мастерства и совершенства формы. Как правило, почти все произведения народной поэзии отличаются высокой Э. (см., например, *частушки*). Одной из главных причин нарушения Э. в стихе является нагромождение согласных (особенно на стыках слов), затрудняющих артикуляцию произносимого стиха. Первоначально формация стиха неизбежно сопровождается фонетической тяжеловесностью, что видно в стихах русских поэтов 17 и 18 вв. *Реформа Тредиаковского* непосредственно связана с требованиями Э. стиха: т. н. силлабические стихи за немногими исключениями неуклюжи, их рецитация затруднена неудачным словорасположением и грубой ритмической инверсией с излишком согласных на стыках слов. А. Сумароков первый после Тредиаковского обратил внимание на Э. стиха, он издевался над тяжеловесным стихом М. Ломоносова:

И чиста совесть рвет притворств гнилых завесу.

«Сыщется ли,— писал он,— кто бы сей гнусный стих и по содержанию и по составу похвалить бы мог?». Но уже в эпоху Державина русский стих достиг большого благозвучия. К. Батюшков, А. Пушкин, Е. Баратынский, М. Лермонтов, Н. Некрасов, Ф. Тютчев, А. Фет и А. Блок — это высочайшие вершины Э. стиха. В дальнейшем русская поэзия вплоть до наших дней следует классической традиции совершенствования стиха и в то же время открывает новые возможности Э.

ЭВФИМИЗМ, или э в ф е м и з м (от греч. $\epsilon\upsilon$ — хорошо и $\phi\mu\acute{\iota}$ — говорю), — благоречие, вожливое выражение (порой мнимо вежливое), смягчающее прямой смысл резкого, грубого или интимного высказывания, например: был в маскараде вместо был в бале; она в интересном положении вместо она беременна; он сочиняет вместо он врет; пошел до ветру, кабинет задумчивости и т. п. Как стилистический прием Э. близок к *перифразу*. Например:

Уважаемые

товарищи потомки!

Ройсь

в сегодняшнем

о ка мен е в ш ем дер ме,

наших дней изучая потемки,
вы, возможно,
спросите и обо мне.

(В. Маяковский)

Сам стоит с воронкой рядом
И у хлопцев на виду,
Обратясь к тому снаряду,
С п р а в и л м а л у ю н у ж д у...

(А. Твардовский)

ЭВФОНИЯ (греч. εὐφώνια — благозвучие, от εὖ — хорошо и φωνή — голос, звук) — учение о благозвучии, раздел поэтики, изучающий в стихе качественную сторону речевых звуков, накладывающих известную эмоциональную окраску на художественное произведение. Большое количество стилистических приемов относится к области Э., как то: ритм стиха, рифма, анафора, эпифора, аллитерация, ассонанс, диссонанс, все виды звуковых повторов. Как фонетическое явление Э. в равной степени относится и к поэзии и к прозе.

ЭВФУИЗМ (греч. εὐφυής — благородный, даровитый) — термин английской поэтики, по названию романа Джона Лилли (придворный писатель 16 в.) «Эвфуэс», написанного в манерном аристократическом стиле, в противовес народному языку других популярных произведений 16 в. Главный герой романа — Эвфуэс, что значит «благовоспитанный». Отсюда Э. называется высокопарный витиеватый стиль литературного произведения, перегруженный метафорами, изысканными эпитетами, парафразами, антитезами, гиперболами, сложными образами и пр.

ЭЗОПОВСКИЙ ЯЗЫК [по имени древнегреческого баснописца Эзопа (Ἄϊσώπλος, 6—5 вв. до н. э.)] — двуплановый, замаскированный стиль литературного произведения, в котором за прямым смыслом сказанного таится второй план понимания, раскрывающий подлинные мысли и намерения автора. В дореволюционное время в России Э. я. пользовались революционные писатели для того, чтобы провести свое произведение через рогатки царской цензуры.

Э. я. написано стихотворение А. Пушкина «Арион» (1827), в котором поэт подразумевает судьбу декабристов и определяет свое отношение к ним. Себя Пушкин изобразил в облике певца Ариона:

Нас было много на челне;
Иные парус натягали,
Другие дружно упирали
В глубь мощны веслы. В тишине
На руль склоняясь, наш кормщик умный
В молчаньи правил грузный челн;
А я — беспечной веры полн,
Пловцам я пел... Вдруг лоно волн
Измял с налету вихорь шумный...
Погиб и кормщик и пловец! —
Лишь я, таинственный певец,
На берег выброшен грозою,
Я гимны прежние пою
И ризу влажную мою
Сушу на солнце под скалою.

пьесы, романа, повести, рассказа, поэмы. В лирическом стихотворении Э. обычно дается в первой строфе, где выражена исходная мысль, получающая развитие в дальнейших строфах.

ЭКСПРОМТ (от лат. *expromtus* — готовый) — небольшое стихотворение, чаще шуточного содержания, сочиненное поэтом устно или письменно, без подготовки, под влиянием непосредственного чувства или блеснувшей мгновенно мысли. Э. сочиняли Н. Карамзин, А. Пушкин, М. Лермонтов, Ф. Тютчев, Д. Минаев, В. Брюсов, В. Маяковский. Э. близок к импровизации, которая является уделом весьма немногих поэтов. Вот пример Э. у Пушкина:

В молчаньи пред тобой сижу,
Напрасно чувствую мученье,
Напрасно на тебя гляжу:
Того уж верно не скажу,
Что говорит воображенье.

Многие русские народные частушки — экспромты.

ЭЛЕГИЧЕСКИЙ ДИСТИХ (греч. *δίστιχον ἐλεγειακόν* — элегическое двустишие) — античное двустишие, состоящее из *гекзаметра* и *пентаметра*. Элегическим его называют потому, что, как правило, античный Э. д. содержит в себе глубокую житейско-философскую мысль, вызывающую на размышления. Классическим образцом античного Э. д. может служить следующее двустишие Платона:

Небом желал бы я быть, звездным всевидящим небом,
Чтобы тебя созерцать всеми очами его.

(Пер. А. Майкова)

В русской поэзии имеется ряд оригинальных Э. д., в частности у А. Пушкина — двустишие по поводу перевода Н. Гнедичем на русский язык «Илиады» Гомера:

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

ЭЛЕГИЯ (греч. *ἐλεγεία*) — лирический жанр античной поэзии, стихотворение, проникнутое смешанным чувством радости и печали или только грустью, раздумьем, размышлением, с оттенком поэтической интимности. В Древней Греции Э. писали Архилох, Каллимах, из латинских поэтов — Овидий, Катулл. Форма античных Э. — ряд *элегических дистихов*. В русской поэзии первую Э. написал В. Тредиаковский; как жанр Э. развилась в конце 18 и особенно в начале 19 вв. Э. писали К. Батюшков, В. Жуковский, А. Пушкин, М. Лермонтов, Н. Языков, Н. Некрасов, А. Фет, а в 20 в. — В. Брюсов, К. Фофанов, И. Анненский, А. Блок и др. Стихотворный размер русских Э. преимущественно ямбический.

Вот «Осенняя элегия» молодого А. Блока:

I

Медлительной чредой нисходит день осенний,
Медлительно крутится желтый лист,
И день прозрачно свеж, и воздух дивно чист —
Душа не избежит невидимого тленья.

Так каждый день стареется она,
И каждый год, как желтый лист, кружится,
Все кажется, и помнится, и мнится,
Что осень прошлых лет была не так грустна.

II

Как мимолетна тень осенних ранних дней,
Как хочется сдержать их раннюю тревогу,
И этот темный лист, упавший на дорогу,
И этот чистый день, исполненный теней,—

Затем, что тени дня — избытки красоты,
Затем, что эти дни спокойного волненья
Несут, дарят последним вдохновеньям
Избыток отлетающей мечты.

Интересную по лаконизму и лирической сдержанности «Элегию» написал Г. Санников:

Снилось мне:
Ты живешь на луне,
На далекой луне,
Недоступная мне.
Это ты, это ты
По ночам с высоты,
И грустна, и нема,
Меня сводишь с ума
Полнолуной своей
Наготово страстей.
Я один на земле,
Словно искра в золе.
Постигаю, светясь,
Двустороннюю связь.
Но нам рук не скрестить,
Обречен я грустить,
Как и ты обо мне
На далекой луне.

ЭЛЕН (казах.) — четырехстишная строфа в казахской поэзии с рифмовкой по типу ааба; в каждом стихе 11 слогов, большая постоянная цезура после шестого слога. Строй Э. близок к строю русского syllабического одиннадцатисложника.

ЭЛИЗИЯ (от лат. *elisiо* — выталкивание, выпадение) — термин античной поэтики, ритмико-фонетическое явление в стихе, заключающееся в том, что при наличии двух соседних гласных, принадлежащих к двум смежным словам, одна из них сокращается в произношении настолько, что теряет определенную метрическую меру и почти выпадает. Явление Э. наблюдается в современном французском и итальянском стихе. В русском стихе Э. нет.

Ср. *Синкопа*.

ЭЛЛИПС, э л л и п с и с (греч. ἔλλειψις — выпадение, опущение), — лингвистический термин, пропуск во фразе какого-либо слова, легко подразумевающегося. Э.— явление, широко распро-

страненное в бытовой и поэтической речи. Примеры Э. в русской поэзии:

Не тут то (было). Море не горит.

(И. Крылов)

Пороша. Мы встаем, и тотчас (садимся) на коня,
И рысью (скачем) по полю при первом свете дня.

(А. Пушкин)

Богаты мы, едва (вышли) из колыбели,
Ошибками отцов и поздним их умом.

(М. Лермонтов)

В истории он ни бельмеса (не понимает).

(А. К. Толстой)

Возьми и пиши ему ВЦИК циркуляры!

Пойди — эту правильность с эрфуртской (программой) сверь!
(В. Малковский «Про это»)

Кто за рукав,
Кто за полу —
Ведут Никиту
В дом, к столу.
Ввели и — чарку — стук ему!
И не дыши — до дна!
Гуляй на свадьбе, потому —
Последняя она...

(А. Твардовский)

К эллиптическим относятся и такие синтаксические построения, в которых сказуемое выражено междометием, например:

Мартышка, в зеркале увидя образ свой,
Тихохонько медведя толк ногой.

(И. Крылов)

Но вдруг сугроб зашевелился,
И кто ж из под него явился?
Большой взъерошенный медведь.
Татьяна а х! — а он реветь...

(А. Пушкин)

Ср. *Апокопа*.

ЭМФАЗА (греч. ἔμφασις — указание; выразительность) — эмоциональное, взволнованное построение ораторской и лирической речи; эмфатическая речь сопровождается соответствующими интонационными приемами. Э. характерна для лирики и почти не встречается в эпических произведениях. Многие стихотворения А. Фета, С. Есенина, В. Маяковского, М. Алигер, В. Тушновой эмфатичны. Вот несколько примеров:

Пой же, пой. На проклятой гитаре
Пальцы пляшут твои в полукруг.
Захлебнуться бы в этом угаре,
Мой последний, единственный друг.

Не гляди на ее запястья
И с плечей ее льющийся шелк.
Я искал в этой женщине счастья,
А нечаянно гибель нашел.

Я не знал, что любовь — зараза,
Я не знал, что любовь — чума.
Подопшла и прищуренным глазом
Хулигана свела с ума.

Пой, мой друг. Навей мне снова
Нашу прежнюю буйную рань.
Пусть целует она другога,
Молодая, красивая дрянь.

Ах, постой, Я ее не ругаю.
Ах, постой. Я ее не кляну.
Дай тебе про себя я сыграю
Под басовую эту струну...

(С. Есенин)

Знаешь ли ты,
что такое горе,
когда тугою петлей
на горле?
Когда на сердце
глубою в тонну,
когда нельзя
ни слезы, ни стоны?
Чтоб никто не увидел,
избави боже,
покрасневших глаз,
потускневшей кожи,
чтоб никто не заметил,
как я устала,
какая больная, старая
стала...

Знаешь ли ты,
что такое горе?
Его переплыть
все равно что море,
его перейти
все равно что пустыню,
а о нем говорят
словами пустыми,
говорят:
«Вы знаете, он ее бросил...»
А я без тебя
как лодка без весел,
как птица без крыльев,
как растение без корня!..
Знаешь ли ты, что такое горе?
Я тебе не все еще рассказала,—
Знаешь, как я хожу по вокзалам?
Как расписания изучаю?
Как поезда по ночам встречаю?
Как на каждом почтамте
молю я чуда:
хоть строки, хоть слова
оттуда... оттуда...

(В. Тушнова)

В конце поэмы М. Алигер «Зоя» с большой силой выражены чувства Зои Космодемьянской перед казнью; эта часть поэмы построена на Э., вот отрывок:

Как морозно!
 Как светла дорога,
 Утренняя, как твоя судьба!
 Поскорей бы!
 Нет, еще немного!
 Нет, еще не скоро...
 От порога...
 По тропинке...
 До того столба...
 Надо ведь еще дойти дотуда,
 Этот длинный путь еще прожить...
 Может, ведь еще случится чудо...
 Где-то я читала...
 может быть...
 Жить...
 Потом не жить...
 Что это значит?
 Видеть день...
 потом не видеть дня...
 Это как?
 Зачем старуха плачет!
 Кто ее обидел?
 Жаль меня!

ЭНКЛИТИКА (от греч. *ἐγκλιτικός*, букв. — наклоняющийся) — лингвистический термин, безударное слово во фразе или в словосочетании, находящееся позади ударного слова и как бы передавшее ему свое ударение, например: Москва́-река, на́-море, по́д-руку, за́-ногу и пр. В стихах энклитические слова часто входят в объем составных клаузул и рифм, например:

Только треск стоял бы д ó - не ба,
 Как деревья бы валилися:
 Вместо шапки, белым инеем
 Волоса бы серебрилися.
 (Н. Некрасов)

И уже
 грозил,
 взвивая трубы за́ не бо
 — Нами
 к золоту
 пути мостите.
 Мы родим,
 пошлем,
 придет когда-нибудь
 человек —
 борец, каратель, мститель!
 (В. Маяковский)

Какими же словами
 утишишь б ó л ь т у,
 На тысячах
 мгlistых миль,

Которая мчится,
как мчится п о б л ь д у
Гонимая
ветром пыль?

(Н. Асеев)

Над родной Москвою вдоль М о с к в а - р е к и
Самолеты вражеские шли.
И тогда карманные фонарики
На ночных дежурствах мы зажгли.

(М. Светлов)

ЭПИГРАММА (греч. ἐπιγραφή — надпись) — 1) в античной литературе стихотворная (редко прозаическая) надпись на храмах, зданиях, постаментах к статуям, на посуде и т. п., содержащая прославление богов или героев. Позже Э. приобрели самостоятельное значение как малый жанр лирической поэзии — обращение к какому-либо лицу, нравоучительное высказывание, пожелание, восхваление, порицание и пр.

В древнегреческой литературе известно свыше ста авторов Э., среди них Платон, Анакреонт, Сафо, Эзоп, Эсхил, Менандр, Асклепиад, Феокрит, Алкей, Мелеагр, Автомедонт, Лукиан, Диоген Лаяртский и многие другие поэты. Культура античной Э. достигла высокого развития, сочетая в себе лаконизм, меткость характеристики, острую мысль, юмор (или сатиру). Вот образцы античной Э.:

Жизнь, как без смерти уйти от тебя? Ты приносишь повсюду
Тысячи бед. Избежать трудно их, трудно нести.
Что по природе прекрасно, лишь то в тебе радует: солнце,
Месяца круговорот, звезды, земля и моря.
Все остальное — страданья и страхи. И если случится
Радость кому испытать, — следом Отмыщенье идет.

(Эзоп, 6 в. до н. э., пер. В. Вересаева)

По вечерам, за вином, мы бываем людьми, но как только
Утро настанет, опять звери друг другу мы все.

(Автомедонт, 1 в. н. э., пер. М. Грабарь-Пассек)

Не мудрено и упасть, если смочен Вакхом и Зевсом.
Как устоять против двух, смертному против богов?

(Дионисий Софист, 1—2 в. н. э., «Пьянцы, упавшему под дождем», пер. Л. Блуменау)

Если ты думаешь, что с бородой вырастает ученость,
То бородатый козел есть настоящий Платон.

(Лукиан, 2 в. н. э., пер. Ю. Шульца)

Если бранишь за глаза, ты этим меня не обидишь;
Если же хвалишь в глаза, не забывай свою брань.

(Аполинарий, 5 в. н. э., пер. Ю. Шульца)

В латинской литературе эпиграммистами были такие поэты, как Катулл, Марциал, Тибулл, Проперций. Вот латинская Э.:

Милая мне говорит: лишь твоею хочу быть женою,
Даже Юпитер желать стал бы напрасно меня.
Так говорит. Но что женщина в страсти любовнику шепчет,
В воздухе и на воде быстротекущей пиши.

(Катулл, 1 в. до н. э., пер. А. Пиотровского)

2) В европейской поэзии Э. приобрела характер сатирического жанра, чаще в виде монострофы. Во Франции своими Э. славились Ф. Вольтер, Ж.-Б. Руссо и Э. Лебрен. В России первые сатирические Э. написаны В. Тредиаковским, А. Кантемиром и М. Ломоносовым. Русские Э. первоначально писались александрийским стихом с острой концовкой (дуант). У многих поэтов Э. была не просто остроумной игрушкой, но формой литературной полемики или средством политической борьбы; таковы эпиграммы А. Пушкина, Н. Некрасова, поэтов 60-х годов В. Курочкина, Д. Минаева и др. Пушкин писал: «Благоговею перед создателем Фауста, но люблю эпиграммы».

Среди советских поэтов как эпиграммисты известны Д. Бедный, В. Маяковский, А. Безыменский, А. Архангельский, С. Маршак, А. Аро, Н. Адуев, С. Васильев, С. Швецов.

Примеры русских Э.:

Воспитанный под барабаном,
Наш царь лихим был капитаном
Под Австерлицом он бежал,
В двенадцатом году дрожал,
За то был фрунтовой профессор;
Но фронт герюю надоел:
Теперь коллежский он ассессор
По части иностранных дел.

(А. Пушкин, «На Александра I»)

Толстой, ты доказал с терпением и талантом,
Что женщине не следует «гулять»
Ни с камер-юнкером, ни с флигель-адъютантом,
Когда она жена и мать.

(Н. Некрасов, «Автору „Анны Карениной“»)

Здесь над статьями совершают
Вдвойне убийственный обряд:
Как православных — их крестят,
И как евреев — обрезают.

(Д. Минаев, «В кабинете цензора»)

Все изменяется под нашим зодиаком,
Но Пастернак остался Пастернаком.

(А. Архангельский)

Свою книгу «Лирические эпиграммы» С. Маршак написал в духе античных Э.; сатирические миниатюры чередуются в ней с краткими медитациями, например:

Дорого вóвремя время.
Времени много и мало.
Долгое время — не время,
Если оно миновало.

Ср. *Надпись*.

ЭПИГРАФ (греч. ἐπιγραφή — надпись) — 1) в античное время надпись на памятнике, на здании. 2) В общеевропейской литературе под Э. разумеется изречение или цитата, поставленные перед текстом целого литературного произведения или отдельных глав его. В Э. содержится основная мысль, развиваемая автором в повествовании.

Ср. *Мотто*.

ЭПИЗОД (греч. ἐπισόδιον, букв.— сверх того входящее; вставка, эпизод) — небольшая часть литературного произведения (романа, пьесы, повести), играющая в развитии фабулы определенную структурную роль. Это могут быть поступки персонажей, небольшие происшествия или крупное событие, дающее новое направление фабуле. В больших произведениях фабула строится на сцеплении ряда Э., в небольших — она может основываться на одном отдельном Э.

ЭПИКРУЗА (греч. ἐπίκρουσις — задверие, выход) — заключительная часть тактометрического периода, открывающегося анакрузой; Э. начинается последним акцентом в периоде.

См. *Анакруза*, там же примеры.

ЭПИЛОГ (греч. ἐπίλογος — послесловие, подытоживание) — 1) в античной трагедии и комедии — обращение к зрителям в конце пьесы, разъясняющее замысел автора. 2) В современной литературе — заключительная часть произведения, кратко сообщающая читателю о судьбе героев, описанию жизни которых было посвящено все произведение. Противоположное — *пролог*.

ЭПИСТОЛА (лат. epistola — письмо) — литературное произведение, обычно стихотворное в форме письма, где излагаются суждения автора по поводу определенного предмета; как литературный жанр Э. в России существовала в 18 в. Первая русская Э. написана В. Тредиаковским. Известны «Две эпистолы» А. Сумарокова, первая посвящена рассуждениям о русском языке, вторая — о стихотворстве. К Э. относится знаменитое «Письмо о пользе стекла» М. Ломоносова.

ЭПИСТОЛЯРНАЯ ФОРМА — композиционная форма художественных произведений, построенных в виде писем одного лица либо в виде переписки двух или нескольких лиц; таковы «Письма русского путешественника» Н. Карамзина, неоконченный «Роман в письмах» А. Пушкина, написанный блистательным языком, повесть Ф. Достоевского «Бедные люди» и др. Э. ф. — редкое явление в литературе, в последнее время она почти вышла из употребления. К Э. ф. относятся *послания и письма*.

ЭПИСТРОФА (греч. ἐπιστροφή, букв.— возвращение) — стилистическая фигура, заключающаяся в повторении одного и того же слова или выражения в длинной фразе или периоде; в поэзии — словесные повторы в начале и конце строфы или только в конце строф.

Например:

Свеж и душист твой роскошный венок,
Всех в нем цветов благовония слышны,
Кудри твои так обильны и пышны,
Свеж и душист твой роскошный венок.

Свеж и душист твой роскошный венок,
Ясного взора губительна сила,—
Нет, я не верю, чтоб ты не любила:
Свеж и душист твой роскошный венок.

Свеж и душист твой роскошный венок,
Счастью сердце легко предается:
Мне близ тебя хорошо и поется.
Свеж и душист твой роскошный венок.

(А. Фет)

Свет вечерний шафранного края,
Тихо розы бегут по полям.
Спой мне песню, моя дорогая,
Ту, которую пел Хаям.
Тихо розы бегут по полям.

Лунным светом Шираз осиянен,
Кружит звезд мотыльковый рой.
Мне не нравится, что персияне
Держат женщин и дев под чадрой.
Лунным светом Шираз осиянен...

...Тихо розы бегут по полям.
Сердцу снится страна другая.
Я спою тебе сам, дорогая,
То, что средоу не пел Хаям...
Тихо розы бегут по полям.

(С. Есенин)

ЭПИТАЛАМА (от греч. ἐπιτάφιος — свадебный) — в античной поэтике свадебная лирическая песня, выражающая приветствие новобрачным. Э. оставили после себя Анакреонт и Сафо. В русской поэзии этот жанр встречается чрезвычайно редко. Можно отметить эпिताму В. Тредиаковского «Стихи эпिताматические на брак его сиятельства Александра Борисовича Куракина и княгини Александры Ивановны». Среди поэтов 20 в. Э. имеется у И. Северянина; вот первая строфа:

Пою в помпезной эпिताме
— О, Златолира, воспламеней! —
Пою безумье твое и пламя,
Бог новобрачных, бог Гименей.

ЭПИТАФИЯ (от греч. ἐπιτάφιος — надгробный) — надгробная надпись, часто в стихотворной форме. Вот, например, латинская Э., написанная Полицианом и вырезанная на плите над могилой знаменитого итальянского художника Филиппо Липпи:

Здесь я покоюсь, Филипп, живописец навеки бессмертный,
Дивная прелесть моей кисти — у всех на устах.
Душу умел я вдохнуть искусными пальцами в краски,
Набожных души умел — голосом бога смутить.
Даже природа сама, на мои заглядевшись созданья,
Принуждена меня звать мастером равным себе.
В мраморном этом гробу меня успокоил Лаврентий
Медичи, прежде чем я в низменный прах обращусь.

(Пер. А. Блока)

Из русских поэтов Э. писали Симеон Полоцкий, И. Дмитриев, К. Батюшков, П. Вяземский, Ф. Глинка и др. Чаще в русской поэзии можно встретить эпиграмматические Э. в шуточной или сатирической форме, например:

Не нужны надписи для камня моего,
Пишите просто здесь: он был, и нет его!
(К. Батюшков)

Я пыль в глаза пускал:
Теперь я пылью стал.

(Н. Карамзин, «Надгробие шарлатана»)

С увесистой супружницей своей
Он в бане парился и объедался сыто.
О, сколько им обмануто людей,
И сколько чаю перепито!

(Н. Щербина, «Эпитафия русскому кунцу»)

Склонясь у гробового входа,
— О смерти! — воскликнула природа.—
Когда удастся мне опять
Такого олуха создать!
(С. Маршак, из Р. Бернса)

Ср. *Кенотафия*.

ЭПИТЕТ (греч. ἐπίθετον — приложение) — в собственном смысле, образная характеристика какого-либо лица, явления или предмета посредством выразительного метафорического прилагательного. Как художественную деталь Э. нельзя смешивать с определенными прилагательными. Например, прилагательные «белый снег» или «мягкий снег» будут просто предметными и логическими определениями, но в выражениях «сахарный снег» или «лебяжий снег» прилагательные являются Э., потому что они дают дополнительную, художественную характеристику в виде скрытого сравнения, которое легко угадывается: «снег белый, с блестящими крупинками, как сахар», «снег белый, мягкий и легкий, как лебяжий пух». Некоторые теоретики литературы неправильно придают Э. расширительное значение стилистической фигуры, выражаемой разными частями речи, например глаголом. Между тем Э. — это всегда метафорическое прилагательное, в котором заключен мягкий признак сравнения. Само происхождение слова говорит о том, что Э. как часть речи — это прилагательное, но не определительное, а художественное, образное. История Э. и его роль в стилистике еще не разработана, если не считать небольшой фрагментарной работы А. Веселовского «Из истории эпитета», где автор пытается дать классификацию Э., разделяя их на тавтологические (солнце красное, белый свет), пояснительные (столы белодубовые, ножки резвые, добрый конь), метафорические (черная тоска, мертвая тишина, седая земля) и синкретические или т. н. «цветные» (пестрая тревога, розовый стыд, зеленый шум). Во всех его четырех рубриках имеется один общий признак, свойственный Э., это — метафоричность. Наиболее устойчивым оказался термин «п о с т о я н н ы й э п и т е т»; постоянные эпитеты характерны для народной поэзии (поле чистое, море синее, тучи черные, солнце красное) и для эпических поэм Гомера, являющихся результатом народного творчества (светлоокая Афина, розопестрая Эос, Одиссей хитроумный, громоносный Кроннос и т. д.).

Примеры Э. у Пушкина:

С сияньем тощим фонаря
Глухие своды озаря,
Идут...

В тщеславном тлении кругом
Почтиют непробудным сном
Высокородные бароны...

А ночью слушать буду я
Не иркий голос соловья...

Э. у других поэтов:

Вдруг животрепетным сияньем
Коснувшись персей молодых,
Румяным, громким восклицаньем
Раскрыло шелк ресниц твоих.

(Ф. Тютчев)

И серебром облиты лунным,
Деревья мимо нас летят,
Под нами с грохотом чугунным
Мосты мгновенные гремят.

(А. Фет)

От весел к берегу и дрявлый след бежал.

(Он же)

Я из твоих соблазнов затаю
Не влажный блеск малиновых улыбок,—
Страдания холодную змею.

(И. Ашненский)

И на севрском фарфоре ржанные
Сухари и глазастый ландрин.

(С. Поделков)

Иногда роль Э. играют эпитетные местоимения, выражающие превосходную степень какого-либо состояния:

Она Тарквинию с размаха
Дает пощечину, да, да!
Пощечпну, да ведь какую!

(А. Пушкин, «Граф Нулан»)

Ведь были схватки боевые,
Да, говорят, еще канье!

(М. Лермонтов)

В непостижимом втом взоре
Жизнь обнажающем до дна,
Такое слышалось горе,
Такая страсти глубина.

(Ф. Тютчев)

Звенела музыка в саду
Таким невыразимым горем.

(А. Ахматова)

И такой на небе месяц,
Хоть иголки подбирай.

(М. Исаковский)

Царь взглянул с такой меланхолией,
Что присел заграничный гость,
Будто вбитый по шляпку гвоздь.

(А. Вознесенский)

В нижеследующем отрывке эпитетные прилагательные выделены, их следует отличать от обычных определительных прилагательных, которые в тексте не подчеркнуты:

И там, когда вечерняя заря
Бледнеющим румянцем одевает

Вершины гор, — пустынная змея
 Из-под камней, ревясь, выплзает;
 На ней рябая блещет чешуя
 Серебряным отливом, как блистает
 Разбитый меч, оставленный бойцом
 В густой траве на поле роковом.

(М. Лермонтов)

См. *Постоянный эпитет*.

ЭПИТРИТ (греч. ἐπίτριτος — содержащий целое с третью) — семидольная античная стопа, в которой три слога долгие и один краткий. Различаются четыре вида Э. в зависимости от местоположения краткого слога среди долгих: Э. первый ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪, Э. второй ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪, Э. третий ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪, Э. четвертый ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪. Э. противоположен *пэану*.

ЭПИФОРА (греч. ἐπιφορά — повторение) — стилистическая фигура, противоположная более часто встречающейся в поэзии *анафора*; повторение в конце стихотворных строк слова или словосочетания, например:

Милый друг, и в этом тихом доме
 Лихорадка бьет меня.

Не найти мне места в тихом доме
 Возле мирного огня!

(А. Блок)

Ну, а я... Иду дорогой,
 Не тяжел привычный труд:
 Есть кой-где, что верят в бога.
 Нет попа,

А я и тут.

Там жених с невестой ждут,—
 Нет попа,

А я и тут.

Там младенца берегут,—
 Нет попа,

а я и тут.

(А. Твардовский, «Страна Муравия»)

К категории Э. может отнести *тавтологическую рифму* и *редиф*.

ЭПОД (греч. ἐπὸς) — в античной трагедии заключительная часть песни, исполнявшейся хором после ряда *строф* и *антистроф*. В подражание античной структуре французский писатель 18 в. Дени Дидро написал дифирамб «Элевероманы, или одержимые свободой», в котором периодически чередуются строфа — антистрофа — эпод. В европейской поэзии Э. называется иногда лирическое стихотворение в форме двустишия, причем второй стих короче первого.

ЭПОПЕЯ (греч. ἐποποιία, от *επος* и *ποιέω* — творю) — название большого по размерам художественного произведения эпического характера. Темой для Э. служат преимущественно значительные исторические события в жизни народа (см. *Эпос*).

ЭПОС (греч. ἔπος — повествование, рассказ, история) — один из трех основных родов поэзии (эпос, лирика, драма), литературно-художественное произведение объективно-повествовательного характера. В собственном специфическом смысле Э. называются преимущественно древние сказания. Таковы гомеровские поэмы «Одиссея» и «Илиада», древнейший ирландский Э. (саги), германский «Песнь о Нибелунгах», скандинавский Э. «Эдда», французский го-

роический Э. «Песнь о Роланде», испанская «Песнь о моем Сиде», англо-саксонский Э. «Беовульф», финский Э. «Калевала» и пр. Изучив народные стихотворные баллады северной Ирландии, Джемс Макферсон в 18 в. написал свои знаменитые подделки под народную поэзию «Песни Оссиана». По мотивам индейских сказаний американский поэт Г. Лонгфелло (19 в.) создал эпическую «Песнь о Гайавате». В русской литературе к категории Э. в собственном смысле относятся такие произведения, как «Слово о полку Игореве», «Задонщина», народные *былины*, *исторические песни*, дружинный эпос, воинская повесть, *сказки*, *легенды* и пр. В советскую эпоху произведена огромная работа по собиранию и изданию русских народных былин, по записям и изданию Э. национальных советских литератур (киргизский монументальный Э. «Манас», казахские былины, калмыцкий «Джангар», ойротский Э. и др.). В расширительном смысле к Э. относятся также произведения индивидуального творчества, как роман, повесть, сказка, рассказ.

ЭХО-РИФМА — рифмующиеся в стихах парные слова, из которых второе, обычно односложное или двусложное, полностью повторяет последний или два последних слога первого, например:

Бахают бомбы у бухты.
 ... Ух, ты!
 Крепок удар днепростроевской вахты.
 ... Ахх, ты!
 Запад, услышь! Неужели оглох ты?
 ... Охх, ты!
 Эхо звенит переливами флейты...
 ... Эй, ты!
 Ну-ка, держись, мировые Детройты!
 ... Ой, ты!

(А. Безымснский)

Ю

ЮМОРЕСКА (нем. Humoreske, от англ. humour — юмор) — небольшое по размерам шуточное произведение в прозе или стихах. Из русских писателей мастера Ю.— И. Горбунов, молодой А. Чехов, в стихах — Д. Минаев, В. Курочкин. Ю. встречаются у поэтов-классиков — у А. Пушкина, В. Маяковского («Тучкины штучки», «Ничего не понимают», «Военно-морская любовь»).

Примеры Ю.:

Глухой глухого звал к суду судьи глухова.
 Глухой кричал: «Моя им сведена корова!»
 «Помилуй,— возопил глухой тому в ответ,—
 Сей пустошью владел еще покойный дед!»
 Судья решил: «Почто идти вам брат на брата?
 Ни тот и ни другой, а девка виновата».

(А. Пушкин)

Вошел в парикмахерскую, сказал — спокойный:
 «Будьте добры, причешите мне уши».
 Гладкий парикмахер сразу стал хвойный,
 лицо вытянулось, как у группы.

«Сумасшедший»,
 «Рыжий»
 запрыгали слова.
 Ругань металась от писка до писка.
 И до-о-о-олго
 хихикала чья-то голова,
 выдергиваясь из толпы, как старая редиска».
 (В. Маяковский, «Ничего не понимают»)

Я

ЯМБ (греч. ἰαμβος) — в античной метрике трехдольная стопа о двух слогах, из них первый слог краткий, а второй долгий ˘˘˘. Происхождение названия стопы объясняется различно. По одной версии эта стопа получила название от Ямба, сына нимфы Эхо и бога Пана; по другой — от имени мифической царской служанки Ямби, которая пела опечаленной богине Деметре веселые песни, построенные на энергичном, ямбическом размере. Первоначально в древней Греции ямбическим размером сочинялись только сатирические (ругательные) стихи, почему и поэзия разделялась на два основных рода — героическую и ямбическую. Аристотель считал античный трехдольный Я. наиболее простым разговорным метром. Я. писали Архилох, Симонид, Гипполак Эфесский.

2) В общеевропейскую поэзию имитированный Я. вошел как двудольная (из двух слогов) стопа с ударением на втором слоге ˘˘. Первое упоминание о Я. в русской литературе мы находим в книге М. Смотрицкого «Грамматика...», изданной в 1619 г.; но как термин поэтики, относящийся к определенному стихотворному размеру, Я. начал фигурировать в России лишь после теоретических работ В. Тредиаковского. У русских силлабистов нет стихотворений, написанных ямбическим размером. Первые ямбические стихи в России (четырёхстопный ямб) принадлежат В. Тредиаковскому (примеры см. в конце статьи *Реформа Тредиаковского*), лишь после этого М. Ломоносов написал свою ямбическую оду на взятие турецкой крепости Хотин.

Из ямбических размеров самый излюбленный в русской поэзии — четырехстопный Я. Можно сказать, что 80—85 процентов всех русских стихов написаны четырехстопным Я. Широчайшая популярность этого размера в нашей поэзии объясняется не столько ритмической емкостью его формы, припоровленной к русской поэтической речи, сколько традицией массового систематического его употребления первыми большими русскими поэтами — М. Ломоносовым, В. Петровым, Г. Державиным, а затем Е. Баратынским, А. Пушкиным. В 18 и начале 19 вв. популярен был шестистопный ямб с его торжественным плавным ритмом. Пятистопный Я. менее принят в русской лирике, зато он стал каноническим размером (без рифм) для театрального стиха (исключения — трагикомедия «Горе от ума» А. Грибоедова и драма «Маскарад» М. Лермонтова, написанные вольным стихом); пятистопный Я. применяется в стихотворениях твердой строфико-композиционной формы, как, например, сонет, октава и др. Относительно редко встречается трехстопный Я.

В час незаб|вѣнный, в час пе|чальный $\Lambda \Lambda | \Lambda$
 Я долго | плакал пред то|бой. $\Lambda \Lambda \Lambda | \Lambda$
 (А. Пушкин)

Если бы все ячейки контрольного ряда были сплошь заполнены слогами, то трехкратный четырехдольник четвертый принял бы форму шестистопного ямба с мужскими рифмами:

Весенней | яблони, в не|тающем сне|гѹ,
 Без содр|ганія я | видеть не мо|гѹ.
 (И. Северянин)

Пятистопный Я. — это трехкратный четырехдольник второй:

Под | елью в|зну|ренной и гро|моздкой, Λ
 Что | выросла, не | плача ни о | ком, $\Lambda \Lambda$
 Ме|ня кормили | мякишем и | соской, Λ
 Пар|ным голубо|ватым моло|ком. $\Lambda \Lambda$
 (В. Корнилов)

Шестистопный Я. — это, как правило, шестидольник второй с односложной анакрузой:

Поэт! не дорожи | любовью народной;
 Восторженных похвал | пройдет минутный шум;
 Услышишь суд глупца | и смех толпы холодной,
 Но ты останься тверд, | спокоен и угрюм.
 (А. Пушкин)

Но иногда в результате особого порядка ударных слогов в первой половине стиха шестистопный Я. с мужскими и женскими рифмами обращается в ч е т ы р е х к р а т ы й четырехдольник четвертый; трехсложная анакруза здесь атонируется:

В крылатом | дѣмине вы|сбо|но над зем|лѣй, $\Lambda \Lambda \Lambda | \Lambda$
 Двумя ре|вѹщими мо|тѣрами вле|кѣмый, $\Lambda \Lambda | \Lambda$
 Я проле|тал вчера до|рѣгой незна|кѣмой, $\Lambda \Lambda | \Lambda$
 И обла|ка, скользя, тол|пились подо | мнѣй. $\Lambda \Lambda \Lambda | \Lambda$
 (Н. Заболоцкий)

Хотя введение ямбических размеров в русскую поэзию связывается обычно с реформой Тредиаковского — Ломоносова, но русская народная поэзия, независимо от каких бы то ни было влияний запада или русской книжной поэзии, выработала свои самобытные стихотворные размеры, среди них имеется размер, формально близкий к четырехстопному Я. (четырёхдольник второй):

За|ря, заря ве|черняя,
 Иг|ра, игра ве|селая!
 Уж | я, млада иг|рать пошла,
 Иг|рать пошла, ра|зыгрывать.
 Кри|чит-звенит све|нок в окно!
 «Сно|ха, сноха, до|мой пор!»
 Уж | я, млада, не | слушала,
 Иг|ры своей не | портила.
 По|друженек не | гневала...

Подобным стихом написана поэма Н. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо».

Ср. *Частушка*, *Четырехдольник*, *Шестидольник*.

ЯМБО-ХОРЕЙ — см. *Антиспа́ст*.

ЯМБЫ — жанр сатирических стихотворений в античной литературе, написанных ямбическими размерами (Архилох, Симонид и др.). Во Франции в начале 19 в. сатирическую книгу «Ямбов» написал Огюст Барбье (в подражание античным сатирикам). В русской поэзии известны «Ямбы» А. Блока, цикл философско-политической лирики.

УКАЗАТЕЛЬ ИЗБРАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Агасов Г., О грузинском стихе. [О высоком и низком шайри], «Литературная учеба», 1940, № 10.
- Аристотель, Поэтика, М., 1961.
- Велый Андрей, Символизм. Книга статей, М., 1910 (Статьи: «Опыт характеристики русского четырехстопного ямба» и «Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре»).
- Велый Андрей, Ритм как диалектика и «Медный всадник». Исследование, М., 1929.
- Бобров С., Новое о стихосложении А. С. Пушкина, М., 1915.
- Бобров С., К вопросу о подлинном стихотворном размере пушкинских «Песен западных славян», «Русская литература», 1964, № 3.
- Бобров С., Теснота стихового ряда (опыт статистического анализа литературоведческого понятия, введенного Ю. Н. Тьяняновым), «Русская литература», 1965, № 3.
- Божидар (Б. П. Гордеев), Распевочное единство. Редакция, предисловие, комментарии С. Боброва, М., 1916.
- Бонди С., Третьяковский, Ломоносов, Сумароков. [Вступительная статья], в кн.: В. Третьяковский, Стихотворения, Б-ка поэта, б. серия, М., 1935.
- Брюсов В., Основы стиховедения. Курс ВУЗ. Части 1 и 2. Общее введение. Метрика и ритмика, 2 изд., М., 1924.
- Булич С., Новая теория музыкальной ритмики, «Русский филологический вестник», Варшава, 1884, т. 11, № 2.
- Бюхер К., Работа и ритм, пер. с нем., М., 1923.
- Веселовский Александр, Историческая поэтика. Вступит. статья и примеч. В. Жирмунского, Л., 1940.
- Веселовский Александр, Незданная глава из «Исторической поэтики», «Русская литература», 1959, № 2—3.
- Вестфаль Р., О русской народной песне, «Русский вестник», М., 1879, сентябрь.
- Вестфаль Р., Теория ритма в применении к русским поэтам, «Русский вестник», М., 1881, июль.
- Восток в А., Опыт о русском стихосложении, 2 изд., СПб, 1817.
- Гильфердинг А., Олонечкая губерния и ее народные распосы, «Вестник Европы», СПб, 1872, кн. 3.
- Глоцке Н., «Рифмовторная псалтырь» Симеона Полоцкого и ее отношение к польской псалтыри Яна Кохановского, «Университетские известия», Киев, 1896, №№ 9—11.
- Голохвастов П., Законы стиха русского народного и нашего литературного, СПб, 1883.
- Греч Н., Учебная книга русской словесности, ч. 3, 3 изд., СПб, 1844.
- Гроссман Л., Онегинская строфа, в его кн.: Борьба за стиль, М., 1927.
- Гроссман Л., Поэтика сонета, в кн.: Проблемы поэтики, Сб. статей, под ред. В. Я. Брюсова, М.—Л., 1925.
- Денисов Я., Основания метрики у древних греков и римлян, М., 1888.
- Дубенский Д., Опыт о народном русском стихосложении, М., 1828.
- Жирмунский В., Композиция лирических стихотворений, П., 1921.
- Жирмунский В., Римфа, ее история и теория, П., 1923.
- Жирмунский В., Введение в метрику, Теория стиха, Л., 1925.
- Жирмунский В., Стихосложение Маяковского, «Русская литература», 1964, № 4.
- Кантемир А., Письмо Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских, в кн.: Антиох Кантемир. Собр. стихотворений. Б-ка поэта, б. серия, 2 изд., Л., 1956.

- Квятковский А., Тактометр. (Опыт теории стиха музыкального счета), в сб.: Бизнес, М., 1929.
- Квятковский А., Русское стихосложение, «Русская литература», 1960, № 1.
- Квятковский А., Ритмология народной частушки, «Русская литература», 1962, № 2.
- Квятковский А., Русский свободный стих, «Вопросы литературы», 1963, № 12.
- Классовский В., Версификация, СПб., 1863.
- Колмогоров А., О метре пушкинских «Песен западных славян», «Русская литература», 1966, № 1.
- Корш Ф., О русском народном стихосложении. Сб. Отделения русского языка и словесности Акад. наук, СПб., 1901, т. XVII, № 8.
- Кубарев А., О тактах, употребляемых в русском стихосложении, «Моск. вестник», М., 1829, ч. 4.
- Кубарев А., Теория русского стихосложения, М., 1837.
- Ломоносов М., Краткое руководство к красноречию. (Начала русской поэтики), в кн.: М. В. Ломоносов, Сочинения, М.—Л., 1961.
- Ломоносов М., Письмо о правилах российского стихотворства, там же.
- Малишевский М., Метропоника. Краткое изложение основ метропонической междуязычной стихологии, ч. 1, М., 1925.
- Маяковский В., Как делать стихи?, Полн. собр. соч., т. 12, М., 1959.
- Мельгунов Ю., О ритме и гармонии русских песен, в кн.: Труды Муз.-этногр. комиссии, состоящей при Этнограф. отделе Императ. общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, т. 1, М., 1906.
- Мельгунов Ю., Русские песни, непосредственно с голосов народа записанные и с объяснениями изданные..., вып. 1, М., 1879.
- Надеждин Н., Версификация, в кн.: «Энциклопедический лексикон» А. Плюшара, т. IX, СПб., 1837.
- Недоброво Н., Ритм, метр и их взаимоотношение, «Труды и дни», М., 1912, № 2.
- Никонов В., Строфика, в сб. «Изучение стихосложения в школе», под ред. Л. Тимофеева, М., 1960.
- Остолопов Н., Словарь древней и новой поэзии, ч. 1—3, СПб., 1821.
- Перетц В., Историко-литературные исследования и материалы, т. 3—Из истории развития русской поэзии XVIII в., СПб., 1902.
- Полоцкий И. Симеон, Псалтырь рифмованная, выдержки в кн.: Симеон Полоцкий, Избранные сочинения, М.—Л., 1953.
- Пяст В., Современное стиховедение. Ритмика, Л., 1931.
- Радищев А., Путешествие из Петербурга в Москву (о русском стихотворстве в главе «Тверь»), Полн. собр. соч., т. 1, М.—Л., 1938.
- Роднянская И., Слово и «музыка» в лирическом стихотворении, в сб.: Слово и образ, М., 1964.
- Розанов И., Русское книжное стихотворство от начала письменности до Ломоносова. Вступительная статья в сб.: Вирши, Б-ка поэта, м. серия, М., 1935.
- Сабанеев Л., Музыка речи. Эстетическое исследование, М., 1923.
- Самсонов Д., Краткое рассуждение о русском стихосложении, «Вестник Европы», М., 1817, ч. XCIV, № 15—16.
- Сенковский О., Древний гекзаметр, Собр. соч., т. VII, СПб., 1859.
- Смотрицкий И. Мелетий, Грамматика словенския правилнае синтагма по тшданем многогрешного мниха Мелетия Смотрицкого, М., 1721.
- Сокальский П., Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в ее строении мелодическом и ритмическом, Харьков, 1888.
- Сумароков А., Полное собрание всех сочинений, ч. 10—О стихосложении, М., 1787.
- Тимофеев Л., Очерки теории и истории русского стиха, М., 1958.
- Тимофеев Л., Ритмика «Слова о полку Игореве», «Русская литература», 1963, № 1.
- Тимофеев Л., Силлабический стих, в кн.: Ars poetica, II. Стих и проза, М., 1928.
- Тимофеев Л., Вольный стих XVIII века, там же.
- Томашевский Б., Теория литературы. Поэтика, Л., 1925.
- Томашевский Б., О стихе. Статья, Л., 1929.
- Томашевский Б., Стих и язык. Филологические очерки, М.—Л., 1959.
- Тредиаковский В., Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий, в его кн.: Избранные произведения. Б-ка поэта, б. серия, 2 изд., М.—Л., 1963.
- Тредиаковский В., О древнем, среднем и новом стихотворении российском, там же.

- Тынянов Ю., Проблемы стихотворного языка, М., 1965.
- Холщевников В., Основы стиховедения. Русское стихосложение, Л., 1962.
- Холщевников В., Типы интонации русского классического стиха, в сб.: Слово и образ, М., 1964.
- Чернышевский Н., Сочинения Пушкина, Полн. собр. соч. в 15 тт., т. 2, М., 1949, с. 468—473.
- Шенгели Г., Техника стиха, М., 1960.
- Шенгели Г., Трактат о русском стихе, ч. 1 — Органическая метрика, 2 изд., М.—П., 1923.
- Штокмар М., Вольный стих XIX века, в кн. Ars poetica, II. Стих и проза. Сб. статей, М., 1928.
- Штокмар М., Исследования в области русского народного стихосложения, М., 1952.
- Штокмар М., Рифма Маяковского, М., 1958.
- Шульговский Н., Теория и практика поэтического творчества
- Технические начала стихосложения, СПб, 1914.
- Эйхенбаум Б., Мелодика стиха, П., 1921.
- Эйхенбаум Б., Мелодика русского лирического стиха, П., 1922.
- Якобсон Р., Новейшая русская поэзия. Набросок первый, Прага, 1921.
- Якобсон Р., О чешском стихе, преимущественно в сопоставлении с русским, Берлин, 1923.
- Ярхо Б., Романович И., Лапина Н., Метрический справочник к стихотворениям Пушкина, Л., 1934.
-

ПЕРЕЧЕНЬ СТАТЕЙ

А

Аббревиатура, 7
Автология, 7
Авторская глухота, 10
Агитка, 11
Агоги, 12
Адонический стих, 12
Айрены, 12
Айтыс, 12
Айтысу, 13
Акаталектика, 13
Акромонограмма, 13
Акростих, 14
Акцентный стих, 15
Акын, 15
Аланкара, 15
Александрийский стих, 15
Алиев стих, 16
Алиева строфа, 16
Алиманов стих, 16
Алиманова строфа, 16
Аллеггория, 16
Аллитерационный стих, 17
Аллитерация, 18
Аллюзия, 20
Алогизм, 21
Альба, 22
Альбомная лирика, 22
Альманах, 23
Альтернанс, 23
Альтернирующий ритм, 23
Амбежная композиция, 23
Амплификация, 25
Амфиболия, 26
Амфибрахий, 27
Амфимакр, 28
Анаграмма, 28
Анадиплосис, 29
Анаколупф, 29
Анакреонтическая поэзия, 30
Анакруза, 31
Анапест, 34
Анафора, 35
Анахронизм, 37
Анациклический стих, 38
Антибахкий, 38
Антиклимакс, 38
Антиспаст, 39
Антистрофа, 39

Антитеза, 40
Антитезис, 41
Антифразис, 41
Античная метрика, 42
Апология, 43
Антоним, 44
Автономасия, 44
Апокопа, 45
Аполог, 45
Апосиопеза, 45
Апострофа, 45
Апофазия, 46
Апликация, 47
Арго, 47
Аристофанов стих, 47
Аритмия, 47
Арсис, 48
Аруз, 48
Архаизм, 49
Архилохов стих, 49
Архитектоника, 50
Асиндетон, 50
Асклеиадов стих, 50
Ассонанс, 50
Ассонанс семантический, 53
Астеизм, 53
Астрофичность стиха, 53
Атонирование, 53
Афоризм, 54
Ашуг, 54

Б

Бакий, 54
Баллада, 55
Банальные рифмы, 57
Бандурист, 57
Бард, 57
Басня, 57
Бахарь, 58
Бахши, 58
Баян, 58
Баяти, 58
Бедная рифма, 58
Бейт, 59
Белый стих, 59
Бернеско, 60
Беседа, 60
Бессоюзие, 60
Бестиарий, 61
Беспезурный стих, 61

Биметрия, 61
 Вистикаури, 63
 Благозвучие, 63
 «Блатной язык», 63
 Богатая рифма, 63
 Брахиаталетический стих, 63
 Брахиколон, 63
 Брахиорей, 65
 Буколика, Буколическая поэзия, 65
 Буриме, 66
 Бурлеска, 66
 Буфф, 67
 Былины, 68

В

Варианты, 70
 Варсаки, 72
 Венок советов, 72
 Верлибр, 75
 Версификация, 78
 Вертеп, 78
 Вилланелла, 78
 Винасан, 79
 Виреле, 79
 Вириши, 79
 Внутренняя рифма, 80
 Водевиль, 80
 Вольность поэтическая, 81
 Вольный стих, 81
 Вставная новелла, 82
 Втычки, 82
 Вульгаризмы, 82

Г

Газель, 83
 Галлицизмы, 84
 Гекзаметр, 84
 Георгики, 86
 Германизмы, 86
 Гиатус, 86
 Гимн, 87
 Гипербола, 87
 Гипердактилическая рифма, 88
 Гиперметрия, 88
 Гипометрия, 89
 Глосса, 90
 Гнома, 91
 Гонгоризм, 91
 Гошма, 91
 Горациева строфа, 92
 Градация, 92
 Графическая форма, 92
 Гротеск, 92
 Гусан, 93
 Гуслар, 93

Д

Дайши, 93
 Дайши, 93
 Дактилическая рифма, 94
 Дактило-хореический стих, 94
 Дактиль, 95
 Дастан, 96
 Двудольные размеры, 96
 Двуступице, 96
 Description, 97
 Деструктивные стихи, 98
 Десима, 98

Джир, 98
 Диалектизмы, 98
 Диалог, 99
 Диастола, 99
 Диван, 100
 Дидактическая поэзия, 100
 Дпереза, 100
 Диметр, 101
 Дипиррихий, 101
 Диподия, 102
 Дисpondeй, 102
 Диссонанс, 102
 Дистих, 104
 Дифирамб, 104
 Дифтонг, 104
 Дихорей, 105
 Диямб, 105
 Доггерель, 105
 Дойна, 105
 Долгий слог, 105
 Дольник, 107
 Дольность в стихе, 107
 Доля, 107
 Досиллабические вирши, 107
 Дохмий, 107
 Думы, 107
 Духовные стихи, 108

Е

Единоначатие, 108
 Enjambement, 108
 Ероол, 108

Ж

Жанр, 109
 Жаргон, 109
 Жарты, 109
 Жельдирие, 109
 Женская рифма, 109
 Жюктау, 110
 Жонглерская поэзия, 110

З

Завязка, 110
 Загадка, 110
 Заговор, 111
 Задержание, 111
 Запев, 111
 Заумь, 112
 Зачин, 113
 Звуковая метафора, 113
 Звуковые повторы, 113
 Звукопись, 113
 Зевгма, 114
 Зияние, 115

И

Иллидия, 116
 Изоколон, 116
 Изометризм, 116
 Изосиллабизм, 117
 Изохронность, 117
 Инт, 117
 Иллитераты, 118
 Импровизация, 118
 Инверсия ритмическая, 118
 Инверсия синтаксическая, 121

Иносказание, 122
 Инструментовка, 122
 Интонационно-логические паузы, 122
 Интонационно-фразовый стих, 122
 Итонация, 122
 Ионик, 125
 Ипостаса, 125
 Ирои-номическая поэма, 125
 Ирония, 125
 Иррациональная стопа, 126
 Исторические песни, 126

К

Каби, 128
 Казыкчи, 129
 Каламбурные рифмы, 129
 Калька, 129
 Кантата, 129
 Кантлена, 130
 Канты, 130
 Канцона, 130
 Карманьола, 130
 Касыда, 131
 Каталектика, 131
 Катахреза, 131
 Катрен, 132
 Качественное стихосложение, 132
 Квалитативное стихосложение, 132
 Квантитативное стихосложение, 132
 Квинтилла, 132
 Кенотафия, 132
 Клавузула, 132
 Климанс, 133
 Кобзарь, 134
 Кода, 135
 Количественное стихосложение, 135
 Коломьяка, 135
 Колон, 135
 Кольцо, 135
 Колыбельная песня, 136
 Коляда, 137
 Комма, 137
 Композиция, 137
 Константный ритм, 137
 Контаминация, 137
 Контекст, 139
 Контрольный ряд, 139
 Концовка, 140
 Копла, 140
 Королевская песнь, 140
 Королевская строфа, 140
 Couleur locale, 141
 Краеогласие, 141
 Краковяк, 141
 Крата, 141
 Краткий слог, 142
 Кретик, 142
 Ксенния, 142
 Куплет, 142
 Куртуазная поэзия, 142
 Кысса, 142

Л

Легенда, 143
 Лейма, 143
 Леонинский стих, 143
 Лесса, 143
 Липограмматический стих, 144
 Липометрия, 144

Лирика, 145
 Лирические отступления, 145
 Лирозическая поэзия, 145
 Литота, 145
 Логазический стих, 146
 Логогриф, 146
 Локальный прием, 147
 Лубочная литература, 148
 Ла, 148
 Ляле, 148

М

Магистрал, 149
 Маджама, 149
 Мадригал, 149
 Манама, 149
 Манаронические стихи, 149
 Манасчи, 151
 Марш, 152
 Маснави, 152
 Медиана, 152
 Медитативная лирика, 152
 Мейстерзингеры, 153
 Мелодика стиха, 153
 Менестрель, 154
 Месневи, 154
 Месостих, 154
 Мествирули, 155
 Местный колорит, 155
 Метабола, 155
 Метаграмма, 155
 Металогия, 155
 Метатеза, 155
 Метафора, 156
 Метафраза, 158
 Метонимия, 158
 Метр, 159
 Метрика, 159
 Метрический стих, 160
 Метротоническое стихосложение, 160
 Миниатюра, 160
 Миннезанг, 161
 Миннезингеры, 161
 Многогооюзие, 161
 Модификация ритмические, 162
 Молосс, 162
 Монодия, 162
 Монолог, 162
 Монометр, 163
 Монометрия, 163
 Монорим, 163
 Моностих, 165
 Монострофа, 165
 Мора, 165
 Мораль, 165
 Мотто, 165
 Мужская рифма, 165
 Музыка слова, 166
 Муссадас, 166
 Мухаммас, 166

Н

Надпись, 167
 Назира, 168
 Напевный стих, 168
 Народный стих, 169
 Научная поэзия, 173
 Начальная рифма, 173
 Неологизм, 175

Неравносложная рифма, 176
 Новелла, 176
 Новина, 177
 Ном, 177
 Норито, 177
 Нозель, 177

О

Образ поэтический, 178
 Обратная гипербола, 178
 Ода, 178
 Одиннадцатисложник, 179
 Оксиморон, 181
 Октава, 182
 Олицетворение, 183
 Олонхо, 184
 Омонимические рифмы, 184
 Онегинская строфа, 185
 Ономастопа, 186
 Описательная поэма, 186
 Опорная доля, 186
 Опорный согласный, 187
 Опоясанная рифма, 187
 Орфоэпия, 187
 Остраннение, 188
 Отрицательное сравнение, 189
 Охватная рифма, 190

П

Палиндром, 190
 Панфлет, 191
 Панегрик, 191
 Пантория, 192
 Пантуны, 193
 Парабола, 193
 Параллелизм, 193
 Парафраз, 195
 Пародия, 195
 Партима, 196
 Парцелляция, 196
 Пастораль, 197
 Пасторела, 198
 Пауза, 198
 Паузник, 201
 Пентаметр, 205
 Пентон, 205
 Первоначальное значение, 205
 Переакцентуация, 205
 Передняя рифма, 205
 Перекрестная рифма, 206
 Перенос, 206
 Период, 209
 Период тактометрический, 209
 Перифраз, 209
 Персонификация, 211
 Песнь, 211
 Песня, 211
 Петрушка, 212
 Пинт, 212
 Пиррихий, 212
 Письмо, 212
 Пифи-ямбический дистих, 213
 Плач, 213
 Писоназм, 215
 Повесть, 215
 Повторы, 216
 Посоворка, 216

Подражание, 216
 Подхват, 217
 Полиметрия, 217
 Полисиндетон, 218
 Полудолжные слоги, 218
 Посвящение, 219
 Послание, 219
 Пословица, 220
 Постоянный эпитет, 221
 Поэзия, 221
 Поэма, 221
 Поэтика, 221
 Поэтическая вольность, 221
 Поэтическая этимология, 222
 Прения, 223
 Прециозная поэзия, 223
 Прибаутка, 223
 Применение, 223
 Припев, 223
 Присказка, 224
 Приitchа, 224
 Причитания, 224
 Провансальская лирика, 224
 Провинциализмы, 224
 Проза, 224
 Прозаизмы, 224
 Прозопоэя, 226
 Прокелевзматик, 226
 Проклитика, 226
 Пролог, 227
 Прониминация, 227
 Просодия, 227
 Просторение, 227
 Пространство стиха, 227
 Псалмы, 227
 Пуант, 228
 Публицистическая поэзия, 228
 Пэон, 229
 Пятидолжник, 230

Р

Равнодолжность в стихе, 233
 Разный стих, рабк, 235
 Развернутая метафора, 238
 Размер стихотворный, 238
 Рапсод, 238
 Распущение, 238
 Растяжение слогов, 238
 Редиф, 238
 Реминисценция, 238
 Регардация, 241
 Реформа Тредиаковского, 241
 Рефрен, 245
 Ритм, 245
 Ритмика, 245
 Ритмическая инверсия, 245
 Ритмическая проза, 246
 Ритмические модификации, 246
 Ритмология, 246
 Риторические фигуры, 246
 Ритурнель, 247
 Рифма, 248
 Роман в стихах, 249
 Романс, 249
 Рондель, 249
 Рондо, 250
 Ронсарова строфа, 250
 Ропалический стих, 251
 Рубая, 251
 Руны, 251
 Русский народный стих, 251

С

Сага, 252
 Саж, 252
 Салонная поэзия, 252
 Сапфическая строфа, 252
 Сарказм, 252
 Сатира, 253
 Свободный стих, 254
 Сдвиг, 254
 Секстина 255
 Семантический ассонанс, 257
 Септима, 258
 Серена, 258
 Силлабическое стихосложение, 258
 Силлабо-тоническое стихосложение, 262
 Силлесп, 262
 Символ, 263
 Симпюла, 263
 Симфора, 264
 Сишафил, 265
 Сишекдоха, 265
 Синереза, 266
 Синкопа, 267
 Синицеца, 267
 Синонимия, 267
 Сипотца, 268
 Сирвента, 268
 Систола, 268
 Сицилиана, 269
 Сказ, 269
 Сказание, 270
 Сказитель, 270
 Сказна, 270
 Скальд, 271
 Скандирование, 271
 Скирли, 271
 Скморох, 272
 Скороговорка, 272
 Скреп, 273
 Славнизмы, 273
 Слово, 273
 Словораздел, 273
 Словотворчество, 273
 Слог, 273
 Слока, 274
 Смещение ритма, 274
 Солецизм, 274
 Совет, 275
 Составная рифма, 277
 Соты, 278
 Спенсера строфа, 278
 Спондей, 279
 Сравнение, 280
 Стансы, 282
 Старина, 282
 Стилизация, 282
 Стил, 282
 Стих, 283
 Стиховедение, 284
 Стихосложение, 286
 Стихотворение, 286
 Стихотворение в прозе, 287
 Стопа, 287
 Страдания, 288
 Страбботто, 289
 Строфа, 289
 Строрика, 289
 Стык, 289
 Стяжение, 290

Суггестивная лирика, 290
 Сфрагида, 292
 Сюжет, 293

Т

Тавтограмма, 294
 Тавтологическая рифма, 294
 Тактовик, 295
 Тактометр, тактометрическая система, 299
 Тактометрический период, 299
 Танка, 301
 Тах, 302
 Твердые формы стиха, 302
 Театральный стих, 303
 Тезис, 303
 Тенсона, 303
 Терциарная рифма, 303
 Терпет, 303
 Терцины, 303
 Тетраметр, 304
 Тетраподия, 305
 Тирада, 305
 Толгау, 305
 Тонический стих, 305
 Тоническое стихосложение, 305
 Трагедия, 306
 Трагедия, 306
 Третиаконского реформа, 307
 Трехдольник, 307
 Трибрахий, 307
 Тривакр, 308
 Триметр, 308
 Тринадцатисложник, 308
 Триолет, 310
 Триподия, 311
 Троп, 312
 Трофей, 312
 Трубадуры, 312
 Труверы, 313
 Туйук, 313

У

Ударение, 313
 Ударник, 314
 Украшающие эпитеты, 315
 Улигер, 315
 Умолчание, 315
 Уподобление, 317
 Усеченная рифма, 318
 Ускорения, 319

Ф

Фабльо, 320
 Фабула, 320
 Фактура стиха, 320
 Фарс, 320
 Фастнахтшпиль, 320
 Фацеция, 320
 Ферекратов стих, 321
 Фигура, 321
 Фигурные стихи, 321
 Фрагмент, 322
 Фразовик, 323
 Фрашки, 324

Х

Хайку, 325
Хафиз, 325
Хиазм, 325
Хокку, 326
Холиямб, 326
Холостой стих, 327
Хор, 328
Хорей, 328
Хориямб, 330
Хромой ямб, 331
Хроника, 331
Хронос кенос, 331
Хронос протос, 331

Ц

Цезура, 331
Центон, 332

Ч

Частушка, 333
Чахрухаули, 338
Четверостишие, 338
Четырехдольник, 338
Чосерова строфа, 342

Ш

Шаир, 342
Шаири, 342
Шарада, 342
Шаракан, 343
Шванк, 343
Шевченковский стих, 343
Шестидольник, 345
Шпальман, 347
Шпрух, 347

Э

Эвритмия, 347
Эвфимизм, 347

Эвфония, 348
Эвфунизм, 348
Эвповский язык, 348
Эквивалент текста, 349
Эквилинейность, 349
Эквиритмичность, 349
Эклога, 349
Экспозиция, 349
Экспромт, 350
Элегический дистих, 350
Элегия, 350
Элён, 351
Элизия, 351
Эллипс, 351
Эмфаза, 352
Энклитика, 354
Эпиграмма, 355
Эпиграф, 356
Эпизод, 357
Эпикруза, 357
Эпилог, 357
Эпистола, 357
Эпистолярная форма, 357
Эпистрофа, 357
Эпиталама, 358
Эпитафия, 358
Эпитет, 359
Эпитрит, 361
Эпифора, 361
Эпод, 361
Эпопея, 361
Энос, 361
Эхо-рифма, 362

Ю

Юмореска, 362

Я

Ямб, 363
Ямбо-хорей, 366
Ямбы, 366

263461.



