

Международная ассоциация творческой интеллигенции  
«Мир культуры»

М. Л. Гаспаров

ОЧЕРК ИСТОРИИ  
ЕВРОПЕЙСКОГО  
СТИХА

Издание второе (дополненное)



Фортуна Лимитед  
Москва — 2003

ложений — главный предмет этой книги — будет им полезна в их работах.

## УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ

В стихотворных цитатах на иностранных языках в случае необходимости ударные слоги отмечаются полужирным шрифтом, а элизии (выпадение слога на стыке гласных) — скобкой под строкой:

*Je suis l'Empire\_à la fin de la décadance...*

С с С с С ... — чередование сильных (С) и слабых (с) мест в стихе.

В метрической системе стихосложения: [ — ] — долгий слог; [ ∪ ] — краткий слог; [ ∪ ∪ ] — долгий слог, допускающий замену двумя краткими.

В тонической и силлабо-тонической системе стихосложения: [ ' ] — ударный слог; [ ∪ ] — безударный слог.

х — произвольный слог (долгий или краткий,  $\bar{\cup}$  ; ударный или безударный,  $\acute{\cup}$ ).

/ — цезура.

8ж — 8-сложный стих с женским окончанием; 8<sup>м</sup> — 8-сложный стих с мужским или дактилическим окончанием (и т. п.).

Я4м, Х6464мж — 4-ст. ямб с мужским окончанием, чередование 6- и 4-ст. хорей с мужским и женским окончанием (и т. п.).

АБААББВВ — чередование рифм: одинаковым буквам соответствуют одинаковые рифмующие окончания.

## РОМАНСКАЯ СИЛЛАБИКА

§ 33. **Начало романского стихосложения.** Из романских стихосложений мы здесь остановимся только на трех основных — итальянском, французском и испанском. Из них раньше всех сформировалось французское в двух его языковых вариантах, северофранцузском и южнофранцузском (провансальском), — памятники его известны с X в.; затем испанское — памятники его с XII в.; затем итальянское — памятники его с XII—XIII вв.

Все эти стихосложения прошли приблизительно одинаковый путь развития из трех этапов. Первый этап, почти ускользающий от нас, — это колебания между силлабикой и тоникой и становление силлабики. Второй этап — средневековая силлабика, стихийно развившаяся из средневековых латинских размеров. Третий этап — силлабика Ренессанса, сознательно пересматривающая набор старых размеров и добавляющая к ним новые, уже с оглядкой не только на средневековье, но и на античность.

Для первого этапа характерно употребление ассонанса — созвучия последних ударных гласных в строке (типа «плоть — гроб», «горе — стоны», «Господи — почести»): он развился из перенесения в романский стих односложных простейших рифм латинской поэзии IX—XI вв. (типа «ходит — видит», «отцов — нравов»). И то и другое служило усилению предсказуемости конца стиха, которая, как мы знаем, важна для всякой силлабики; в латинском стихе акцентно предсказуемое место (константное ударение) и фонетически предсказуемое место (созвучие) приходились на разные слоги, в романском они совместились на одном — последнем ударном слоге. Для второго этапа характерно употребление полной рифмы — созвучия не только последнего ударного гласного, но и всех следующих за ним звуков (типа «плоть — бороть», «горе — море»): такая рифма вытеснила в романском стихе ассонанс точно так же, как одновременно в латинском стихе двухсложная рифма вытеснила односложную. Наконец, для третьего этапа по-прежнему характерно употребление полной рифмы, но наряду с нею — и нерифмованного «белого» стиха, вводимого опять-таки с оглядкой на любезную Ренессансу античность.

На первом этапе, при становлении средневековой романской силлабики, еще бросаются в глаза колебания между силлабическим принципом измерения стиха числом слогов и тоническим принципом из-

мерения стиха числом слов. К силлабике толкали образцы равнострочного латинского речитативного стиха; к тонике — образцы неравнострочного антифонного литургического стиха (а может быть, также и воспоминания о тоническом германском стихе, еще не совсем выдохшиеся после переселения народов). В результате среди древнейших памятников романского стиха мы находим произведения «досиллабические» (или «приблизительно-силлабические») — с колеблющимся слоговым объемом полустуший и стихов. Во французском стихе таково, например, древнейшее известное нам стихотворение «Кантилена о св. Евлалии» (X в.), в итальянском — некоторые религиозные и дидактические «ритмы» XII—XIII вв. Вот примеры их звучания (ассонанс в конце строки во французском стихе выдержан, в итальянском спорадичен). «Кантилена о св. Евлалии» (пер. С. Пинуса):

<i>Buona pulcella / fut Eulalia,</i>	5 + 5
<i>bel auret corps, / bellezour anima...</i>	4 + 6
<i>Elle non escoltet / les mals conselliers,</i>	6 + 5
<i>q'elle deo reneiet / chi maent sus en ciel...</i>	7 + 5

Добрая девушка / была Евлалия,  
душой и телом / прекрасна была,  
Божьи враги / хотят ее победить,  
хотят заставить / диаволу служить.  
А она не внемлет / советам их злым,  
отречься от Бога, / что в небе царит...

Франциск Ассизский, «Хвала творениям божьим», XIII в.:

*Altissimu, onnipotente, bon Signore,  
tue so le laude, la gloria e l'onore et onne benedictione.  
Ad te solo, Altissimo, se confano,  
et nullu homo ene dignu te mentovare...*

Всевышний, всемогущий, всеблагий Господи,  
тебе единому благодарение, слава, хвала и почести,  
тебе единому, всевышнему, их возносим,  
и никто из смертных именовать тебя недостойн.

Хвала тебе, Господи, за все твои творенья,  
особливо же за брата нашего Солнце,  
оно же есть день, и светом своим нас просвещает.  
И он светел и лучист великим сияньем,  
твое, Господи, величие возвещая...

И во французском, и в итальянском стихе такая приблизительная силлабика сравнительно быстро уступила место строгой. В испанском стихе она удержалась дольше, и об этом придется говорить подробнее (§ 37—38).

На втором этапе романская силлабика складывается в строгом равносложном виде: основные ее размеры называются по числу сло-

гов. «10-сложник», «12-сложник» и т. д. Следует заметить, что терминология эта в разных языках не совпадает. Французы, у которых мужские и женские окончания слов одинаково часты, ощущают «нормальным» стиховым окончание мужское; итальянцы и испанцы, у которых преобладают женские окончания слов, ощущают таковым женское. Поэтому французы меряют длину стиха до последнего ударения, а наличие послеударного окончания в счет слогов не включают (10м и 11ж одинаково называются «10-сложник», 8м и 9ж — «8-сложник»). Итальянцы и испанцы меряют длину стиха до последнего слога, а отсутствие послеударного окончания не отмечают (11ж и 10м одинаково называются «11-сложник», 8ж и 7м — «8-сложник»).

Источником основных размеров этой романской силлабики были все три главных размера средневековой латинской силлабики: 8-сложный, 12-сложный и 15-сложный. Но при этом они порой деформировались в двух направлениях. Как известно, латинские слова при переходе в романские языки, во-первых, часто укорачиваются, редуцируя безударное окончание (лат. *facere* → ит. *fare*, фр. *faire*), и, во-вторых, переакцентируются (лат. *facere* → исп. *hacer*). Это сказывается и на строе стихов. Из-за укорачивающей редукции меняется слоговой объем строки, она сокращается с конца: мы увидим, как латинский 12-сложник превращается в итальянский 11-сложник и французский 10-сложник. Из-за переакцентуации меняется внутренний ритм строки: мы увидим, насколько непохоже звучит латинский 8-сложник и возникший из него французский 8-сложник.

**§ 34. Итальянская силлабика: 11-сложник.** Из трех крупнейших романских литератур проще и нагляднее всего усвоила наследие латинского стиха итальянская поэзия. Здесь основным усвоенным размером стал 12-сложник (5ж + 7д), превратившийся на итальянской почве в 11-сложник с передвижной цезурой (4м + 7ж, 5ж + 6ж; 6м + 5ж, 7ж + 4ж). Этот 11-сложник стал абсолютно господствующим размером всей итальянской поэзии с XIII до XIX в., все остальные размеры рядом с ним отошли на третий план. В начале XIII в. он под провансальским влиянием утверждается в сицилийской школе, от нее переходит к тосканской школе, и от «нежного нового стиля» и Данте усваивается поэтами Возрождения как основной размер и лирики и эпоса.

Для ритма итальянского 11-сложника определяющими являются два опорных места ударений — предконечное и предцезурное. (1) Постоянным в 11-сложнике является предконечное ударение на 10-м слоге, унаследованное от латинского 12-сложника; но так как в итальянском языке большинство слов (в изолированном звучании) имеет ударение на предпоследнем слоге, то окончание такого стиха оказывается не дактилическим (как в латинском образце), а женским, и весь стих укорачивается из 12-сложного в 11-сложный. 12-сложные стро-

ки с дактилическим окончанием и 10-сложные строки с мужским — редкие исключения. (2) Далее, обязательным в 11-сложнике является ударение на 4-м и/или на 6-м слоге. Эта двухвариантность — наследие даже не латинского средневекового 12-сложника, а его предшественника — античного ямбического триметра. Мы помним, что в триметре срединная цезура должна была разрезать или 3-ю, или 4-ю стопу, т. е. приходится после 5-й или после 7-й слабой позиции. В средневековом латинском 12-сложнике канонизировалась только цезура после 5-го слога, 5ж + 7д. Но в итальянской поэзии, по-видимому, сохранилась память и о более богатом, двухвариантном дроблении античного стиха (такое двухвариантное дробление сохранил и византийский 12-сложник: § 29; возможно, что византийское влияние, сильное в Сицилии, повлияло и на формирование итальянского 11-сложника). Античный ритм 5ж + 7<sup>д</sup> стал образцом для итальянского 11-сложника с ударением на 4-м и 10-м слогах (4м + 7ж, 5ж + 6ж), а античный ритм 7ж + 5<sup>д</sup> стал образцом для итальянского 11-сложника с ударением на 6-м и 10-м слогах (6м + 5ж, 7ж + 4ж); и оба ритмических типа свободно сочетаются в одном тексте, как свободно сочетались они и в античном стихе. В итальянской терминологии тип с ударениями на 4-м и 10-м слогах называется *a minore* («от малого [полустишия к большому]»), а тип с ударениями на 6-м и 10-м слогах — *a maiore* («от большого [к малому]»); если в стихе ударны и 4-й и 6-й слоги, то критерии спутываются и граница полустиший определяется на слух.

x—u—	x —u —	x—ux	антич. триметр
x'x'u'	u x'x'x'	u'u'u	средневек. лат. 12-сл.
x x u .	u . u x	u' u	итал. 11-сл.

Вот пример звучания итальянского 11-сложника, в котором два опорных ударения устойчивы, остальные свободны. В русских переводах этот свободный ритм силлабического стиха почти никогда не воспроизводится и 11-сложник условно переводится силлабо-тоническим 5-ст. ямбом. Лишь в одном из первых и в самом последнем из переводов «Божественной комедии» (С. Шевырева и А. Илюшина) сделана попытка передать ритмическое разнообразие подлинника. Начало II песни «Ада», надпись на вратах преисподней (рифмовка — «терцины», АБА, БВБ, ВГВ...; об этой «цепной строфике» будет сказано ниже, § 40):

Per me si va / nella città dolente,	4 + 7
Per me si va / nell' eterno dolore,	4 + 7
Per me si va / tra la perduta gente.	4 + 7
Giustizia mosse / il mio alto Fattore	5 + 6
Fecemi la divina/ Potestate	7 + 4
La somma Sapienza/ e il Primo Amore...	6 + 5

Мною входят / в град скорбей безутешных,  
Мною входят / в мученья без конца,  
Мною входят / в обитель падших грешных;  
Правда подвигла / моего Творца  
Властию Бога, / вышней мощью Знания  
И Первою Любовию Отца...

(С. Шевырев);

Мною вступают / в скорбный град мучений,  
Мною вступают / слиться с вечной болью,  
Мною вступают / к сонмам падших теней.  
Прав мой создатель, / движимый судьбою.  
Я сотворен был / Силой всемогущей.  
Мудростью высшей / и первой Любовью...

(А. Илюшин).

Наличие обязательного ударения на четном слоге (4-м или 6-м) в середине стиха могло послужить началом к дальнейшему упорядочиванию стихотворного ритма (как это случалось когда-то при становлении эолийской и индийской силлабометрики). Действительно, в развитии итальянского стиха намечается склонность к силлабо-тоническому ямбическому ритму. А именно: с XVI в. на разнообразие ритмических вариантов 11-сложника накладывается важное ограничение. В стихе *a minore* (а он почти всегда употреблялся чаще, чем *a maggiore*, и задавал тон) возможны два разных ритма длинного 2-го полустишия: ямбический, с безударным 7-м слогом («Правдой подвигнут / мой высокий Зодчий»), и неямбический, с ударным 7-м слогом («Правдой подвигнут высокий мой Зодчий»), — из них стихи второго типа с XVI в. (у Тассо и после него) перестают употребляться, вторая половина стиха делается устойчиво ямбической. Но дальше этого силлаботонизация итальянского 11-сложника не пошла: первая половина стиха сохранила ритмическую свободу («Высокий мой Творец / подвигнут Правдой» и «Мой высокий Творец / подвигнут Правдой» — равно допустимые варианты). Более строгое чередование ударных и безударных слогов казалось носителям итальянского стиха монотонным.

11-сложник в итальянской поэзии играл роль «длинного стиха» в серьезной лирике, эпосе, драме. Оттеняющую роль короткого стиха при нем играл 7-сложник (с отчетливой тенденцией к ямбическому ритму — см. § 66), представлявший собой не что иное, как отколовшееся длинное полустишие 11-сложника; поэтому 11-сложник и 7-сложник хорошо сочетались, например, в неравнострочных строфах канцон (§ 41). В испанской поэзии такие оттеняющие короткие стихи назывались *verso quebrado*, «обломанный стих», в других литературах подобных обозначений не было. Употреблялся также и 8-сложник (с отчетливой тенденцией к хорейческому ритму), развившийся из

полустуший латинского 15-сложника  $8ж + 7н$  (ср. § 37): он ассоциировался с плясовыми песенными ритмами, и поэтому употребительность его осталась ограниченной. Пример из Руджьери Апульезе, XIII в.:

Я — убогий и спесивый,  
Отважный и боязливый,  
И тупой и прозорливый,  
Бодрый и тоскливый...

Наконец, следует упомянуть, что на роль долгого стиха у 11-сложника поначалу (в XIII в.) был кратковременный соперник — «итальянский александрийский стих», о котором будет сказано далее, в связи с французским александрийским стихом (§ 36, ср. § 66).

**§ 35. Французская средневековая силлабика: 10-сложник и 8-сложник.** История французской силлабики была несколько сложнее. Здесь из силлабических размеров в качестве долгого стиха сперва развивается 10-сложник, аналогичный итальянскому 11-сложнику, но на правах короткого стиха параллельно разрабатывается другой размер, 8-сложник ямбического (а не хорейского) происхождения, в итальянском стихе почти не употребительный; наконец, в эпоху Возрождения 10-сложник в роли длинного стиха вытесняется 12-сложником, французским александрийским стихом.

Французский 10-сложник развился из того же латинского 12-сложника, что и итальянский 11-сложник; и тот и другой сохранили обязательное ударение на 10-м слоге, в конце стиха. Отличие французского 10-сложника от итальянского 11-сложника было в том, что в итальянском строки а таіоге и а тіоге с длинным вторым и с длинным первым полустушием смешивались, а во французском они были строго раздельны: стихи с цезурой  $4 + 6$  (и обязательным ударением на 4-м слоге) были самым употребительным размером, а стихом с цезурой  $6 + 4$  (с обязательным ударением на 6-м слоге) написаны лишь немногочисленные поэмы, стихотворения и отрывки.

Другое отличие французского 10-сложника от итальянского 11-сложника было следствием первого. Твердое, устойчивое место цезуры в строке сближало ощущение цезуры с ощущением стихораздела и позволяло допускать цезурные наращения — когда после обязательного ударения на 4-м слоге появляется лишний безударный слог, не учитываемый в общем счете слогов стиха и как бы теряющийся в цезурной паузе (точно так же, как в конце стиха после обязательного ударения на 10-м слоге безударный слог женского окончания не учитывается в общем счете слогов стиха и как бы теряется в стихораздельной паузе). Такая цезура со слоговым наращением условно называется «эпической цезурой» и очень часто встречается в раннем 10-сложнике.



триметр	x—o—	x —o —	x—ox
средневек. лат.	x x' x'	o  x' o x'	o' o o
фр. 10-сл.	x x x' (o)	x x x x	o' (o)

Первый памятник французского эпического 10-сложника — духовный стих о св. Алексии (XI в); из книжной тематики он очень быстро перешел в мирскую и стал основным размером старофранцузского эпоса, начиная с «Песни о Роланде» (тоже XI в.). Концы стихов скреплялись ассонансом — созвучием ударных гласных, образуя длинные ассонированные тирады, *laisse*. Вот пример звучания типичного 10-сложника из «Песни о Роланде» (пер. Б. Ярхо) — членение 4 + 6, цезурные наращеня, ассонанс:

*Li empereres / se fait e balz e liez:*  
*Cordies ad prise / e les murs peceiez,*  
*Od ses cadables / les turs en abatied;*  
*Mult grant eschech / en unt si chevaler*  
*D'or et d'argent / e de guarnemenz chers...*

Был император / и весел и доволен,  
Взял город Кордр, / разбил он стены в крохи,  
И все он башни / стрелометами сбросил.  
Его бойцы / добычи взяли вволю,  
Злата, серебра, / дорогих узорочий,  
В городе нет / язычника такого,  
Что не убит / и не крещен водою...

Вот для сравнения образец нетипичного 10-сложника 6 + 4 из «Действа о св. Николае» Ж. Боделя (XIII в.): здесь тоже допускаются эпические наращеня в цезуре, но ассонанс уже заменился рифмой:

*S'aies Saint Nicolas / en remembrance,*  
*Ne te convient avoir / nule doutanche,*  
*Saint Nicolas pourcache / ta delivranche...*

Верь, святой Николай / тебе спасенье,  
Не ведай никакого / о том сомненья,  
Святой Николай даст / вспоможенье,  
Если будешь ему / верна в служенье...

В русских переводах 10-сложника это разнообразие ритмов, как правило, не передается, и стих выравнивается в силлабо-тонический 5-ст. ямб.

10-сложник в старофранцузской поэзии играл роль длинного стиха, роль короткого стиха принял на себя 8-сложник, бесцезурный стих с обязательным ударением на 8-м слоге. Этот размер произошел от латинского 8-сложника амвросианских гимнов 8д. В латинском образце этот стих имел, как правило, дактилические окончания (*Aeterne regum conditor*, «Создатель мироздания...»). При переходе во француз-

ский язык это дактилическое окончание могло подвергнуться редукции и сократиться до женского и даже до мужского с константой на 6-м слоге (мы увидим, что так и случилось в другом размере — в александрийском стихе, § 36). Но при более бережном произношении это дактилическое окончание могло подвергнуться переакцентуации и принять обычное для французского языка ударение на конце слова, т. е. превратиться в мужское, с константой на 8-м слоге. Действительно, из нотной разметки некоторых латинских рукописей мы видим, что в полносложном произношении латинские слова ударялись на французский лад (не *Aeterne rerum conditor*, а *Aeterne rerum conditor*); а из латинской цитаты в древнейшем французском стихотворении, написанном 8-сложником («Страсти Христовы», вторая половина X в.), мы видим, что «распни его, распни его!» произносилось не «*Crucifige, crucifige*», а «*Crucifige, crucifige!* — *Crident Pilat trestuit ensem*» с ассонансом на ударное *E*. По образцу этого ритма латинского 8-сложника, читаемого на французский лад, *Aeterne rerum conditor*, и сложился ритм французского 8-сложника: 8 слогов без цезуры, обязательное ударение на 8-м слоге, остальные произвольны. Пример — начало «Романа о Розе», XIII в. (подлинник рифмованный, что не передано в переводе):

**Maintes gens dient que en songes  
N'a se fables non et mençonges:  
Mes l'en puet tex songes songier  
Qui ne sont mie mencongier,  
Ains sont après apparissant  
Si en puis bien traire...a garant  
Un actor qui ot non Marcobes,  
Qui ne tint pas songes a lobes  
Ainçois escrist la vision  
Qui avint an roi Cypion...**

Многие люди говорят,  
Что сны — это обман и ложь;  
Но бывают такие сны,  
В которых нет ни капли лжи.  
Что это несомненно так,  
Лучше любого подтвердит  
Писатель именем Макроб:  
Он не почитал сны за вздор  
И сам описал один сон,  
Который видел Сципион...

В обычных русских переводах этот размер условно передается силлабо-тоническим 4-ст. ямбом.

8-сложник впервые появляется в памятниках, как сказано, даже раньше, чем 10-сложник: в X в., в «Страстях Христовых» (еще с ассонансом) и «Житии св. Леже» (уже с рифмой). В XII в., когда на смену

старофранцузскому воинскому зпосу приходит куртуазный рыцарский роман, он подчеркивает свою жанровую новизну тем, что обращается не к традиционному эпическому 10-сложнику, а именно к этому 8-сложнику. XII-XIII века становятся временем массового распространения 8-сложника с парными рифмами — в романах, повестях («лэ»), новеллах («фаблио»), пасторалях, песнях, религиозных драмах, фарсах. Потом единовластие 8-сложника умеряется, он постепенно вытесняется из больших жанров, но остается одним из основных размеров в лирике (в оде XVI—XVII вв., в легкой поэзии XVII—XVIII вв., в романтической лирике Гюго и Готье) и сохраняет свою роль ведущего «короткого размера» до конца XIX в. — до конца классической французской силлабики.

Когда 8-сложник вытеснил старый «роландов» 10-сложник с позиций эпического стиха, тому пришлось отступить в лирический стих. Здесь он постепенно осваивается сперва южнофранцузскими трубадурами (с 1140-х годов, у Бернарта Вентадорнского и др.; от них, как мы видим, в XIII в. он перешел в Италию и породил итальянский 11-сложник), затем северофранцузскими труверами (с 1180-х годов, у Конона Бетюнского и др.). На время устанавливается, таким образом, не совсем обычное положение: короткий стих обслуживает эпос, длинный стих (наряду с коротким) — лирику; чаще, как мы видели и увидим, тяготение бывает обратным.

При переходе в лирику эпический 10-сложник заметно изменился. Во-первых, от ассонанса он перешел к точной рифме. Во-вторых (и это важнее), он сохранил цезурное членение 4+6, но изменил характер допускаемых при цезуре вольностей. В эпическом 10-сложнике постоянный признак цезуры был тонический, наличие обязательного ударения на 4-м слоге; а дозволенной вольностью была силлабическая, допущение лишнего, неучитываемого слога после цезуры. В лирическом 10-сложнике, наоборот, постоянным признаком цезуры становится силлабический, обязательный словораздел стоит строго после 4-го слога, никакие лишние слоги не допускаются; зато дозволенной вольностью становится тоническая — предцезурное ударение может смещаться с 4-го слога на 3-й. Это дает приблизительно такой ритм (пример из Ж. Мескино, «Баллада о безумной любви», XV в.):

Amour porte / haute chiere\_a plains yeux,  
Amour punit / qui d'orgueil n'est farci,  
Amour chasse / les bonnes gens et vieux,  
Amour requiert / avoir esbats aussi...

Любовь светит / красой превьше слов,  
Любовь грозит / казнию гордецам,  
Любовь мучит / юнцов и стариков,  
Любовь велит / ликовать всем сердцам...

Причины такой перестройки стиха неясны; скорее всего, дело было в том, что напев речитативного эпического стиха был более простым, а напев песенного лирического стиха — более сложным, в нем строже учитывалась высота и долгота каждого слога, и поэтому добавочные слоги оказывались неприемлемы, а сдвиг ударения легко затушевывался выступающей на первый план игрой высот и долгот. Как бы то ни было, такие цезуры со сдвигом ударения (условно называемые «лирическими цезурами») явно ощущались как отступления от нормы, встречались гораздо реже, чем «эпические цезуры» в эпосе, а к XVI в. (у К. Маро) они совсем исчезают из употребления.

§ 36. **Французская ренессансная силлабика: александрийский стих.** С наступлением эпохи Возрождения 10-сложник начинает из лирики вновь распространяться на большие жанры: им пишутся поэмы («Франсиада» Ронсара), драмы (еще у Арди), сатиры (еще у д'Обинье). Но новые ренессансные жанры, ориентированные на античность и старавшиеся отмежеваться от средневековых традиций, хотели подчеркнуть это и выбором стиха. Поэтому после недолгого расцвета 10-сложник в качестве «длинного стиха» начинает вытесняться 12-сложником (6 + 6), французским «александрийским стихом».

Это размер если не новый, то хорошо забытый и имеющий интересную историю. Он встречался в раннем воинском эпосе — в XII в. редко, в XIII в. чаще; свое условное название получил (в XV в.) от поэмы XII в. Ламберта ле Торт об Александре Македонском; в XIV—XV вв. вышел из употребления почти совершенно; а в XVI в. был воскрешен поэтами «Плеяды», чтобы напоминать в эпосе об античном гексаметре, а в драме об античном триметре. В трагедии он появляется у Жоделя, в эпосе у дю Бартаса (1550-1560-е годы). Первое время он делит роль длинного стиха с 10-сложником (причем 12-сложник гордо называется «героический стих», а 10-сложник пренебрежительно «общедоступный стих», «*vers héroïque*» и «*vers commun*»). Но в XVII в. он торжествует над своим соперником окончательно: 10-сложник начинает ощущаться как размер архаичный, смешной и грубоватый и употребляется мало, преимущественно в комических жанрах (сказки Лафонтена, «Девственница» Вольтера). С тех пор и до конца XIX в. 12-сложник («героический александриец» с парной рифмовкой и «элегический александриец» с перекрестной и иной рифмовкой) твердо остается ведущим «длинным размером» французской поэзии: 12-сложником и 8-сложником написано подавляющее большинство всех французских стихов этих трех столетий.

Происхождение французского 12-сложника из латинского стиха несколько неожиданно. Он развился из того же амвросианского 8-сложника «*Aeterne rerum conditor*», что и рассмотренный выше французский 8-сложник, но развитие их шло разными путями. Французский

8-сложник, как мы видели, получился в результате переакцентуации латинского образца (в *Aeterne rerum conditor*). Французский же 12-сложник получился в результате редукции и укорочения латинского образца с 8 до 7, а потом до 6 слогов (как бы в *Aeterne rerum condi...* и в *Aeterne rerum con...*); эти 6-сложия и стали полустихиями александрийского 12-сложника (6 + 6).

диметр	x—o—	x—ox
средневек. лат. 8-сл.	x'x'x'x'	o'o'oo
ит. и исп. алекс. стих	x x x x	x'oo(o)   xxxxx'(o)
фр. алекс. стих	x x x x	x'   xxxxx'(o)

Ступени этой эволюции становятся виднее, если привлечь для сравнения также и итальянский стих. В итальянском александрийском стихе (употребительном в XIII в., а потом редком и комичном — в XVIII в. его называли «мартеллианский стих», § 66) первое из полустихий 6 + 6 имеет дополнительное дактилическое или женское окончание; во французском средневековом александрийском стихе — женское или мужское (женское здесь ощущается как слоговое наращение в эпической цезуре); во французском александрийском стихе нового времени — только мужское. Укорачивание строки происходит почти на глазах.

Вот пример итальянского александрийского стиха («Прение» Чьело д'Алькамо, XIII в.):

*Rosa fresca\_aulentissima / ch'appar inver' la state,  
Le donne ti disiano, / pulzelle\_e maritate;  
Tragemì d'este focora, / se t'este\_a bolontate...*

Роза благоуханная, / являешься ты летом,  
Жены и девы чистые / встают к тебе с приветом,  
Вызовь меня из пламени, / будь твоя воля в этом...

Вот пример французского средневекового александрийского стиха («Четыре сына Эмона», XII в., с ассонансами; пер. О. Мандельштама \*):

*Or sunt li IV frère / sus el palais plénier:  
Tant furent nu et povre, / n'ont fil de drap entier.  
Si sunt lais et hydeus, / bien semblent aversier.  
Quant la dame les voit, / n'i ot k'esmerveillier...*

Пришли четыре брата, / несхожие лицом,  
В большой княжий дворец / с высоким потолком,  
Так сухи и поджары / телом со всех сторон,  
Что сильно удивясь, / подняла дама бровь...

Вот пример французского классического александрийского стиха (начало «Федры» Расина, XVII в.):

Le dessein en est pris: / je pars, cher Thérémène  
Et quitte le séjour / de l'aimable Trézène.  
Dans le doute mortel / dont je suis agité,  
Je commence...à rougir / de mon oisiveté...

Решено, Ферамен: / покинув эти стены,  
Уйду я от ворот / пленительной Трезены;  
Я тревогой томлюсь, / начиная краснеть,  
Что в праздности досель / предпочитал коснеть.  
Разлуки долгий срок / не в силах перенести я,  
О любезном отце / не имея известья,  
Не зная даже мест, / где пропал его след...

В русских переводах, как правило, гибкий ритм этого 12-сложника передается строгим силлабо-тоническим 6-ст. ямбом; изредка, в экспериментальных пробах,— 4-ст. анапестом. Ямбический перевод как бы канонизирует ритмы типа «...покинув эти стены», анапестический перевод — ритмы «Решено, Ферамен...», но ни тот ни другой не передают характерного сочетания тех и других ритмов в подлиннике.

В классическом французском александрийском стихе XVI—XVIII вв. эта цезура 6м + 6ж соблюдалась строго и без всяких вольностей. А так как синтаксическое строение стиха обычно стремится совпадать с ритмическим (концы фраз тяготеют к стихоразделам, концы колонов — к цезурам, самые веские слова ложатся на конец полустихий и стихов), то от этого александрийские двустихия начинали страдать синтаксическим и интонационным однообразием: полустихие строилось параллельно полустихию, стих стиху, параллелизмы украшались антитезами, и этим выразительные средства исчерпывались. Во избежание этой опасности в XIX в. французские романтики, а за ними символисты стали бороться с интонационным засильем цезуры — стали стараться, чтобы синтаксически стих делился не двухчленно на 6 + 6 слогов, а трехчленно на 4 + 4 + 4 слога (alexandrin ternaire). Словораздел на цезурном месте после 4-го слога сохранялся, но ступшеывался тем, что через него перекидывалась тесная синтаксическая связь, не допускавшая сильной паузы. Строки такого ритма у романтиков и постромантиков составляли не больше 25% текста, но и это уже ощущалось слухом и осознавалось как обновление. У символистов начинает расшатываться и трехчленный ритм, а изредка исчезает даже словораздел после 6-го слога, так что стих стоит на пороге бесцезурности; пример из Верлена:

Je suis l'Empire...à la / fin de la decadance,  
Qui regarde passer / les grands Barbares blancs  
En composant des ac / rostiches indolents  
D'un style d'or où la / langueur du soleil danse...

Я словно Рим на ру / беже его паденья,  
Глядя на варваров / белесых и больших,  
Золотым грифелем / чертящий акростих,  
Где пляшут блики пред / закатного томленья...

Если бы переход от двухчленного ритма 6 + 6 к трехчленному ритму 4 + 4 + 4 осуществился во французском «александрийце» полностью, то мы присутствовали бы при становлении силлабо-тонического стиха из силлабического: 12-сложный стих с тремя обязательными ударениями на четных слогах (4, 8, 12) звучит гораздо «ямбичнее», чем 12-сложный стих с только двумя обязательными ударениями (6, 12) и даже чем итальянский 11-сложник с его двумя обязательными ударениями (4/6, 10). Но этого не произошло: такое упорядоченное чередование ударных и безударных слогов казалось французскому слуху монотонным и утомительным (как и итальянскому).

Любопытно, что аналогичный случай отвергнутого «силлабо-тонического соблазна» уже был в истории французского стиха. Второй употребительнейший французский размер, 8-сложник, при самом своем возникновении в IX—X вв. тоже имел отчетливый двухчленный ритм 4 + 4, звучавший ямбом (80% ударений приходилось на четные слоги), — именно таковы были упоминавшиеся «Страсти Христовы»:

Cum le matins / fud esclarez,  
Davant Pilat / l'en ant menet,  
Fortment lo vant / il acusand,  
La söa mort / mult demandant...

Но уже в XI в. этот ямбический ритм слабеет, а в XII в. исчезает (только 60% ударений приходится на четные слоги) — пример был приведен выше, из «Романа о Розе». Так и в самом начале и в самом конце своего пути французский классический стих отказался идти по силлабо-тоническому пути и остался чисто-силлабическим.

По сравнению с 12-сложником, 8-сложником и 10-сложником все остальные размеры французской поэзии мало употребительны: и 6-сложник, звучащий как полустипический 12-сложного «александрийца», и 7-сложник, развившийся из полустипического латинского 15-сложника (8ж + 7<sup>н</sup>) с его хорейческой традицией, и давным-давно сверхкороткие и сверхдлинные размеры. Короткие строчки употреблялись в легкой псенной лирике, а длинные — только в экспериментах.

§ 37. **Испанское народное стихосложение.** Испанское стихосложение, как было сказано выше (§ 33), выделяется долгой своей задержкой на первой стадии формирования силлабического стиха — в досиллабике и приблизительной силлабике. В итальянской и французской средневековой поэзии ранняя приблизительная силлабика оставила лишь немногочисленные и не очень значительные памятники; в испанской же поэзии она создала в народной словесности такой монумент, как «Песнь о моем Сиде» XII в., а в книжной словесности — так называемый стих «арте майор», которым писали в XV в. В этом, видимо, сказался традиционализм, склонность к сбережению архаи-

Об интересных, но неудачных попытках эпохи Возрождения ввести в романские и другие стихосложения стопное строение в его самом чистом, античном квантитативном виде речь будет дальше (§ 48).

§ 40. **Романская строфика.** Прежде чем переходить от романских стихосложений, сохранивших силлабику, к германским стихосложениям, выработавшим силлаботонику, следует остановиться еще на одном аспекте романского стиха — на строфике. Дело в том, что здесь было начало некоторых стихотворных форм, распространившихся потом по всей Европе, и что становление этих форм представляет любопытные аналогии становлению древнегреческих хорových строф, о которых говорилось выше (§ 17). Речь пойдет о таких стихотворных формах, как триолет, рондель, рондо, баллада, канцона, секстина и сонет.

Античные строфы строились из упорядоченного расположения стихов разного ритма, и это расположение повторялось из строфы в строфу. Рифма в построении строфы не участвовала — рифмы в античном стихе не было. С открытием рифмы явилась возможность строить строфу и из однородных стихов с чередованием различных рифм, повторяемых из строфы в строфу. Чередования рифм были возможны самые разнообразные; особенной сложности достигали они в поэзии провансальских трубадуров. Только во французской поэзии и только с XVI в. это разнообразие рифмовок было ограничено двумя правилами. Первым было «правило альтернанса»: нерифмующие строки одинакового — мужского или женского — окончания не могут стоять рядом, поэтому, например, невозможна рифмовка АБВАБВ, но возможна АБАБВВ. Вторым было «правило охватывающих рифмических цепей»: между двумя стихами на одну рифму могут находиться стихи не более чем на одну иную рифму, поэтому, например, невозможна рифмовка АБВВБА, хотя и возможна АббббА. Потом эти правила перешли из французского в немецкое и оттуда в русское стихосложение.

Рыцарские романы, как мы видели, обходились без чередования рифм — парной рифмовкой (АА). Перекрестная рифмовка (АБАБ) развилась из парной: если строки парной рифмовки были очень длинные, то цезура в середине их могла тоже подкрепляться рифмой. Так, мы видели, как из нерифмованного стиха 8 + 7 «Утверди, язык, боренье / подвига преславного...» получился рифмованный стих 8 + 8 + 7 «Мать божия стояла / у креста и обмирала, / видя совершенное...»: АА → (В)А(В)А → ВАВА. Наконец, более сложная охватная рифмовка (АББА) возникла в народной плясовой песне, где последовательность строк и созвучий АБ + БА соответствовала прямому и обратному движению хора.

Из простейших народных рифмовок следует упомянуть две итальянские формы, послужившие основой для двух эпических строф, получивших всеевропейскую известность. Это, во-первых, двустишия



«страмботто» («косые»?) АБАБАБ... и «риспетто» («соответственные») АБАБ... ..ВВ — впрочем, эти два названия часто смешивались — и, во-вторых, трехстишия «сторнелло» («спорящие», от диалогического пения) АХА, БХБ... с нерифмующим средним стихом и с укороченным начальным стихом (в народных песнях этот укороченный начальный стих часто содержит название цветка, к которому пририфмовывается сентенция любовного содержания).

Из двустий «страмботто» и «риспетто» сложилась (в конце XIII в.) 8-стишная строфа «октава» (*ottava rima* «восьмерка», или просто *stanza* «строфа») в двух ее разновидностях: «сицилианская октава» (сицилиана) АБАБАБАБ и «тосканская октава» (или просто октава) АБАБАБВВ. Из них выжила только вторая: с XIV в. она утверждается в итальянской эпической поэзии, в эпоху Возрождения переходит в испанскую и португальскую, в эпоху романтизма — в германские и славянские. Русский читатель знает ее по «Домику в Коломне» Пушкина, образцом для которого были «Беппо» и «Дон Жуан» Байрона.

Из трехстиший «сторнелло», в которых каждое следующее подхватывает рифму предыдущего (такие подхваты назывались в итальянской поэзии *serventese* «услуживающие» и употреблялись не только в 3-стишных строфах), сложилась (тоже в конце XIII в.) 3-стишная строфа «терцина» (*terza rima*, «тройка») АБА БВБ ВГВ... ЮЯЮ Я. Ее канонизировал Данте в «Божественной комедии», и с тех пор она употреблялась почти исключительно с установкой на стилизацию этого произведения.

И в октавах, и в терцинах обычным размером был итальянский 11-сложник; при переходе этих форм из романского стиха в германский и славянский он с обычной условностью заменялся 5-ст. (или, под французским влиянием, 6-ст.) ямбом.

Вот пример октав — начало «Неистового Роланда» Ариосто (пер. Ю. Верховского):

Дам, рыцарей, оружие, влюбленность  
И подвиги и доблесть я пою  
Времен, когда, презревши отдаленность,  
Стремили мавры за ладьей ладью  
На Францию: вела их разъяренность  
Владыки Аграманта, чтоб в бою  
Смять Карла императора и рьяно  
Отмстить ему за смерть отца-Трояна.

И о Роланде в песне расскажу я  
Безвестное и прозе и стихам:  
Как от любви безумствовал, бушуя,  
Герой, недавно равный мудрецам.  
Все это я исполню, торжествуя,  
Коль бедный разум сохраню я сам,  
Уже едва ль оставленный мне тою,  
Что не Роландом завладела — мною...

Вот пример терцин — начало «Ада» Данте (пер. М. Лозинского):

Земную жизнь пройдя до половины,  
Я очутился в сумрачном лесу,  
Утратив правый путь во тьме долины.  
Каков он был, о, как произнесу,  
Тот дикий лес, дремучий и грозный,  
Чей давний ужас в памяти несу!  
Так горек он, что смерть едва ль не слаще.  
Но, благо в нем обретши навсегда,  
Скажу про всё, что видел в этой чаше.  
Не помню сам, как я вошел туда,  
Настолько сон меня опутал ложью,  
Когда я сбился с верного следа.  
Но, к холмному приблизившись подножью,  
Которым замыкался этот дол,  
Мне сжавший сердце ужасом и дрожью,  
Я увидел, едва глаза возвел...

§ 41. **Романские твердые формы.** Некоторые строфы, применяясь в стихотворениях небольшого объема, давали начало твердым формам — стихотворениям, в которых (с различной степенью строгости) канонизировано не только строение строф, но и объем. Между строфами и твердыми формами есть ряд переходных ступеней: (а) ни объем, ни строфы не канонизированы вполне: канцона, глосса; (б) объем канонизирован, строфы — не вполне: баллада; (в) объем не вполне канонизирован, строфы — вполне: виланель; (г) и объем и строфы вполне канонизированы: сонет, рондо, триолет, секстина. Твердые формы подобны строфам в том отношении, что как восприятие структуры каждой читаемой строфы соотносится с памятью о всех предыдущих прочитанных строфах, так и восприятие структуры каждого читаемого сонета (и пр.) соотносится с памятью о всех предыдущих читанных сонетах. И там и тут ощущается повторяемость, только в строфах — внутритекстовая, а в твердых формах — межтекстовая.

Почти все твердые формы романской поэзии развились из трехчастных плясовых народных песен. Для них характерна строфа, членящаяся на три части: восходящую (нем. *Aufgesang*, ит. *fronte* «лоб»), состоящую из двух коротких «шагов» (нем. *Stollen*, ит. *piedi*) тождественного строения, и нисходящую (нем. *Abgesang*, ит. *cauda* «хвост», или *volta* «поворот», или *sigima*), более длинную и несколько иного строения. Песни были рифмованные, рифмы часто проходили через песню одни и те же; если нет, то во всяком случае последняя рифма «восхождения» должна была быть тождественна первой рифме «нисхождения», чтобы строфа сохраняла цельность. Поэтому, например, в 10-стишиях АБАБ.БВВГВГ (французская большая балладная строфа) или АББА.АВВГГВ (испанская «десима Эспинеля») смысловая пауза

рекомендовалась на месте знака · (после двух двустихных шагов) и не рекомендовалась на месте знака \_ (где она могла бы расколоть 10-стишие на два 5-стишия). Такие рубежные строки, по рифме примыкающие к восходящей, а по синтаксису к нисходящей части строфы, иногда назывались «ключевыми» (исп. llave).

Эти три части средневековой лирической строфы напоминают нам строфу, антистрофу и эпод античной триады. Действительно, как и античная триада, романская трехчастная строфа развилась из песни, сопровождаемой пляской; но развитие это шло несколько иным путем.

Общим источником перечисленных стихотворных форм была народная хороводная песня. Движения такого хоровода следует представлять себе приблизительно так. Сперва хор совершает полный круговой оборот в одну сторону и при этом поет припев (ит. ripresa, фр. refrain). Затем он совершает обратный оборот, чтобы вернуться в исходное положение, и при этом поет строфу (ит. stanza, пров. sobla, фр. couplet и потом couplet). Но это обратное движение совершается не сразу, а в три приема: сперва хор поворачивается только на полкруга и поет первый «шаг», потом возвращается назад на те же полкруга и поет второй «шаг» и лишь после этого поворачивается на полный круг и поет «хвост» строфы. Понятно, что при этом ритм полукругового первого «шага» оказывается тождествен с ритмом полукругового же второго «шага», а ритм кругового «нисхождения» оказывается тождествен с ритмом кругового же припева; понятно также, что по объему два «шага» в сумме оказывались приблизительно равны «нисхождению».

Хороводная песня такого строения была, по-видимому, общей у всех романских народов; оторвалась от танца и превратилась из народной в литературную (из danza в canço) она у провансальских трубадуров в XII в.; а отсюда разошлась по всей романской, а потом и германской Европе. Ступени последовательного отдаления от плясового истока были следующие: сперва полное повторение начального припева после каждой строфы (так в вирелэ); потом лишь частичное повторение начальных строк песни в конце каждой строфы (так в триолете, ронделе, рондо); потом отпадает и эта переключка с началом, остается только повторение последней строки во всех строфах (так в балладе); наконец, отпадает и эта переключка концов строф, строфы продолжают друг друга без повторов и не обязаны больше тематически кружить на одном месте (так в канцоне). Более архаические формы, с припевами и рефренами, разрабатывались преимущественно на севере, во Франции; более новые, бесповоротные, — на юге, в Италии.

Наиболее архаической формой было вирелэ (название звукоподражательное; оно называлось также chanson-balladé, под влиянием провансальской danza-balada; а перейдя в XV—XVI в. в Испанию, оно получило там название «вильянсико»). Сложилось оно в северной Франции в XIII в., было популярно в XIV—XV вв., а затем полностью

вышло из употребления. Оно в точности соответствовало вышеописанному строению плясовой песни: например, припев АБАБАБ, потом восходящая часть строфы ввг + ввг, потом нисходящая абабаб, потом опять припев АБАБАБ (одинаковыми буквами здесь обозначаются строки одинакового ритма, одинаковыми прописными буквами — строки, точно повторяющиеся). Такое вирелэ называлось «простым» (или «пастушым», *bergerette*), а если за этим следовали вторая и третья строфы с припевами, то «двойным» и «тройным». Как не успел канонизироваться объем стихотворения, так не успело канонизироваться и строение строфы: размер строк был произвольным (обычно коротким, часто с чередованием строк разного размера), порядок рифм тоже. Вот пример двойного вирелэ (Ж. Фруассар, XIV в.):

Пусть я в черное одет —  
 Я сам не рад:  
 Сердце бьется невпопад  
 На белый свет,  
 И лежит на мне запрет  
 Земных отрад.

Пойте песню тем, кто жив,  
 Тем, кто молод и красив,  
 И кто влюблен;  
 А кто грустен и тосклив,  
 К тем веселый ваш призыв  
 Не донесен.

Удержите ваш привет  
 И пылкий взгляд:  
 Кто угрюмы, те глядят  
 На черный цвет,—  
 Мне другой напев пропет  
 На грустный лад.

Пусть я в черное одет —  
 Я сам не рад... и т. д.

Кто печален, молчалив,  
 Тот нимало не счастлив —  
 Как страждет он!  
 Я из тех, кто, приуныв,  
 О весельях позабыв,  
 Выходит вон,—

Ибо мне надежды нет  
 На светлый сад.  
 Долгих дней докучен ряд,  
 Я стар и сед;  
 Ах, на ком печали след,  
 Тем жизнь — как ад.

Пусть я в черное одет —  
 Я сам не рад... и т. д.

Далее начинается перерождение этой формы. Повторение большого припева, естественное при пляске, становится громоздким в книжной поэзии; поэтому уже в XV в. припев сокращается до одной-двух строк, такие вирелэ получают название *saole*. Такие одностишные припевы (рефрены) уже не могут быть аналогом, второй, нисходящей половины строфы; зато они легко могут быть вставлены прокладками внутрь строфы, между восходящей и нисходящей частью. Так явились три типа однострофных стихотворений с тройным повтором начального стиха (или двустушия, или полустушия): в начале, в середине и в конце стихотворения. Это 8-строчный триолет, 12-строчный рондель и 15-строчное рондо. В триолете повторялось начальное

двустиише, в ронделе — начальный стих, в рондо — начальное полустишие (gentrement вместо рефрена: сокращенный до предела намек на бывший припев). Промежутки между I и II и между II и III повторами в триолете составляют 1 и 2 неповторяющиеся строки, в ронделе 4 и 4, в рондо 7 и 5. Размером коротких триолета и рондела был обычно короткий 8-сложник, длинного рондо — длинный 10-сложник. Чередование рифм канонизировалось такое (прописные буквы — повторяющиеся строки: без скобок — рефрены, в скобках — рентременты):

триолет:	АБ	+ аА	+ абАБ
рондель:	АБба	+ абАБ	+ аббаА
рондо:	Аабба	+ ааб(А)	+ аабба(А)

Такие трехповторные стихотворения вошли в употребление в северной Франции в начале XIV в. и поначалу без разбора назывались «рондо» («круглые», т. е. замкнутые повтором). Канонизация трех типов произошла к концу XV в.: тогда за более новым типом, с укороченными повторами, закрепилось обозначение «рондо», а за более старым, с полнострочными повторами, — «рондель» (это — более новая и более архаическая форма одного и того же слова); тогда же отдельное название получил триолет («тройной»). В эпоху Ренессанса эти средневековые формы вышли из употребления; потом триолет и рондо возрождаются в легкой салонной поэзии барокко и рококо XVII—XVIII вв., а рондель — у романтиков и модернистов XIX в., но широкого распространения уже не имеют.

Вот пример триолета Ж. де Раншена, XVII в.; «королем триолетов» называл это стихотворение Менаж (пер. М. Муравьева, 1778 — это был первый триолет на русском языке):

*Майя первого числа  
 Был мой лучший день на свете  
 Что за мысль мне в ум вошла  
 Майя первого числа?  
 Ты мне сделалась мила,  
 И коль ты склонна в ответе —  
 Майя первого числа  
 Был мой лучший день на свете.*

Вот пример ронделя (концовка «Большого завещания») Ф. Вийона, XV в.; пер. И. Эренбурга):

*Того ты упокой навек,  
 Пошли покой и вечный свет,  
 Кто супа не имел в обед,  
 Охапки сена на ночлег,  
 Безбровый, лысый человек,  
 Как репа гол, разут, раздет,—  
 Того ты упокой навек,*

*Пошли покой и вечный свет!*  
Он в жизни не изведал нег,  
Судьба дала по шее — нет:  
Еще дает так тридцать лет.  
Чья жизнь похуже всех калек —  
*Того ты упокой навек!*

Вот пример рондо («рондо о рондо» Вуатюра, XVII в.):

*Конец!* мне приказала Изабо  
Любой ценою сочинить рондо:  
Нелегкое задание, признаться, —  
Чтоб восемь строк на -о и пять на -аться!  
Но делать нечего — сажусь в седло.

И вот уж пять покинули гнездо:  
Дотянем восемь, помянув Бордо;  
И скажем (не впервые исхитриться!):  
*Конец!*

Что ж, хорошо! Еще добавим до  
Пяти, куда я еще трудо-  
способен; уж одиннадцать мне снятся,  
И ежели осилю я двенадцать,  
То на тринадцатой воскликну: «О!»  
*Конец!»*

От этой основной линии эволюции рефренных форм были и ответвления. В триолете, ронделе и рондо повторению подлежали начальные строки (или полустрочия) первых строф. В балладе (о которой речь будет ниже) повторению подлежала последняя строка первой строфы: абаббвбВ, абаббвбВ... В виланели («сельская песенка»; первоначально — в Италии и Франции XV в. — в произвольных строфах с повтором последних строк), которая приобрела каноническую форму лишь в поэзии французского Возрождения XVI в., повторению подлежали попеременно то начальная, то последняя строки первой строфы-трехстишия А, бА<sub>2</sub>, абаА<sub>1</sub>, абаА<sub>2</sub>... абаА<sub>1</sub>А<sub>2</sub>. Наконец, в глоссе («комментарий»), которая была популярна в Испании в XV—XVII вв., повторению подлежали по очереди все до одной строки начальной строфы: обычно начальной строфой («текстом») служило четверостишие из народной песни или известного стихотворения (например, А<sub>1</sub>Б<sub>1</sub>А<sub>2</sub>Б<sub>2</sub>), а затем следовали четыре десимы — 10-стишия, кончающиеся по очереди каждой из этих строк (например, вггвваадА<sub>1</sub>, ежжееббззБ<sub>1</sub> и т. д.). Художественный эффект всех этих рефренных форм был один и тот же: одна и та же строка, несколько раз повторяясь в новых и новых контекстах, всякий раз получала некоторое новое переосмысление.

Более передовой формой по сравнению с вирелэ была канцона (прованс. *canso*, ит. *canzona*) — стихотворение из трехчленных строф,

но уже не только без припевов, а и без рефренов. Ни объем стихотворения, ни размер стихов, ни порядок рифм не был канонизирован и здесь. В Провансе идеалом даже считалась совершенная новизна строфики каждой песни — и действительно, три четверти всех типов провансальских строф были употреблены только по одному разу. Объем стихотворения предпочитался в 5 — 6 — 7 строф (и тогда в нем часто тоже ощущалась трехчленность: 2 + 2 + 1, 2, 3/ строфы), к которым обычно присоединялась заключительная полустрофа (пров. *tornata* «поворот», ит. *commiato* «отпуск»), повторявшая ритм и рифмовку нисходящей части предыдущих строф, — последнее напоминание о бывшем припеве; в ней часто содержалось обращение к адресату стихотворения, отсюда позднейшее название «посылка» (фр. *envoi*, нем. *Geleit*). Провансальцы предпочитали канцоны из строк одного и того же размера (две трети всех канцон), итальянцы — из сложно чередующихся строк разных размеров. У провансальцев употреблялись термины для тематических разновидностей канцоны (сирвента — политического содержания, тенсона и партимен — диалогического и т. д.), по формальных особенностей эти песни не имели.

Северофранцузская поэзия усвоила из этого провансальского наследия только один тип — самый архаичный, еще сохраняющий рефрен если не в начале, то в конце каждой строфы и посылки: балладу (фр. *ballade*, пров. *balada*, ит. *ballata*; у провансальцев и итальянцев это еще неканонизированная танцевальная песня с припевом впереди и рефренами в концах строф). Французская баллада состояла из трех строф и полустрофы-посылки; если размером был 8-сложник, то строфы были 8-стишные с рифмовкой аб + аб + бвбВ, если размером был 10-сложник, то строфы были 10-стишные с рифмовкой аб + аб + бввгГ. Последние строки строф повторялись как рефрены. Баллада из 10-сложных 10-стиший, удлиненная до 5 строф с посылкой и посвященная (обычно) более серьезным и высоким темам, носила особое название *chant royal* («королевская песнь»). Такая французская баллада (не путать с германской балладой — лиро-эпическим жанром народной и литературной романтической поэзии!) переживала расцвет в XIV — начале XVI в., в эпоху Ренессанса вышла из моды вместе с рондо и прочим наследием средневековья, а затем употреблялась лишь в стилизациях.

Пример — знаменитая баллада Ф. Вийона из «Большого завещания» (пер. В. Брюсова):

Скажите, где, в стране ль теней  
Дочь Рима, Флора, перл бесценный?  
Архилла где? Таида с ней,  
Сестра-подруга незабвенной?  
Где Эхо, чей ответ мгновенный  
Живил когда-то тихий брег,  
С ее красотою 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 ленной?  
Где Жанна, что познала пленной  
Костер и смерть за славный грех?  
Где все, Владычица вселенной?  
*Увы, где прошлогодний снег!*

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

Итальянская поэзия усвоила провансальское наследие шире и разрабатывала канцоны самых разнообразных форм. Среди них особую судьбу имели две, одна — предельно усложненная, другая — предельно упрощенная.

Предельно усложненной формой канцоны была секстина (впервые — в Провансе в XII в., каноническую форму получила у Данте и Петрарки). Это стихотворение из 6 строф по 6 строк (11-сложников), последние слова которых повторяются из строфы в строфу (так называемая «тавтологическая рифма», *ragola-gima*), каждый раз в новом порядке (6, 1, 5, 2, 4, 3 строки каждой предыдущей строфы): АБВГДЕ, ЕАДБГВ, ВЕГАБД, ДВБЕАГ, ГДАВЕБ, БГЕДВА; в конце добавляется полустрофа-торната, в которой по шести полустилиям проходят все те же шесть слов-рифм. Художественный принцип рефренных форм доведен здесь до предела: уже не тождественные строки переосмысляются в контексте новых строф, а тождественные слова в контексте новых строк. Пример — начало и конец секстины Петрарки (стих 30; пер. Е. Солоновича):

Она предстала мне под сенью лавра,  
Бела, как снег, но холоднее снега,  
Что солнца многие не видел лета,  
И предо мной лицо ее и кудри —  
Везде, куда б ни обратились очи,  
Какой бы домом ни избрал я берег.

Моим мечтам сужден не раньше берег,  
Чем облетит убор зеленый лавра;  
Когда слезами оскудеют очи —



Льдом станет пламя, вспыхнут толщи снега;  
Не так обильны волосами кудри,  
Как долго чуда ждать из лета в лето...

.....  
Достойны лавра, свет живого снега,  
И кудри, и пленительные очи  
В такие лета мне готовит берег.

Предельно упрощенной формой канцоны был сонет. 14-стишный сонет вошел в употребление в Сицилии в середине XIII в. как случай однострофной канцоны (4 + 4 + 6 стихов) с простейшей рифмовкой, подсказанной итальянскими народными песнями (страмботто: АБАБАБ...): АБАБ + АБАБ + ВГВГВГ. В конце XIII-XIV в. сонет перешел в Тоскану и был переработан стильновистами, Данте и Петраркой: предпочтительной рифмовкой 4-стиший у них стала охватная АББА + АББА, а 6-стишие распалось на два 3-стишия, рифмующие чаще всего ВГВ + ГВГ или ВГД + ВГД, но также и любыми другими способами. В таком виде сонет стал популярнейшей стихотворной формой итальянской поэзии вплоть до XIX в. В XVI в. сонет перешел из итальянской поэзии во французскую и здесь был нормализован немного строже — соответственно правилу альтернанса женских и мужских рифм. Первые две строки трехстиший должны были в противоположность итальянским привычкам рифмовать между собой — это давало два варианта рифмовки, «закрытый» ВВГ + ДДГ и «открытый» ВВГ + ДГД. Аналогичным образом и в четверостишиях различались два варианта, «закрытый» (предпочитаемый) АББА + АББА и «открытый» (избегаемый) АБАБ + АБАБ. Некоторые теоретики рекомендовали соединять «закрытые» четверостишия только с «открытыми» трехстишиями и наоборот, но правилом это не стало. Из итальянской и французской поэзии сонет распространился по всей Европе, эпохами наибольшей его славы были Ренессанс и барокко, романтизм и модернизм; при этом, конечно, то и дело он подвергался различным усложнениям и упрощениям. Из этих изменений наиболее известен упрощенный «английский сонет» Сарри и Шекспира, АБАБ + ВГВГ + ДЕДЕ + ЖЖ. Впрочем, большинство английских поэтов, от Донна до Вордсворта, держались обычной французской (реже итальянской) рифмовки.

Пример из П. Ронсара, XVI в. (пер. В. Левика):

Чтоб ваш любовник был в служенье терпелив,  
Вам нужно лишь любить — не притворяться в этом.  
Одним огнем пылать, одним светиться светом,  
Учить язык любви, который так правдив,

Веселой, нежной быть, строптивость усмирив,  
На письма отвечать и на привет приветом,  
А там, где и слова и письма под запретом,  
Уметь высказывать глазами свой порыв;

Хранить его портрет; сто раз на дню украдкой  
Брать в руки, целовать его в надежде сладкой,  
Стремиться две души, два тела слить в одно.

Делить с ним каждое сердечное движенье,—  
И дружбы истинной в нем прорастет зерно.  
Нельзя лишь так, как вы — любить в воображенье!

Таковы основные твердые стихотворные формы, сложившиеся в романской поэзии и перешедшие, хотя бы в виде стилизаций, в обще-европейскую. Конечно, все описанные нормы не были непреложны и допускали (особенно в раннюю пору) разнообразнейшие отклонения; конечно, наряду с ними бытовали и другие, менее употребительные, но на этом здесь нет возможности останавливаться. Общая черта рассмотренных форм — их трехчастное строение, выдающее их происхождение от народной хороводной песни. Этим они отличаются, например, от лирического лэ (фр. lai, нем. Leich, пров. descort; от ирландского laed — «песня»), произведения из нетождественных стрóf, состоящих в тенденции каждая из двух тождественных половин и тем выдающих свое происхождение от церковных антифонных секвенций. (Не путать с эпическими лэ — малой формой рыцарского романа XII—XIII вв., рассказом в стихах обычными 8-сложными двустушиями.)

§ 42. **Вольный стих и белый стих.** Эпоха Возрождения дала себя почувствовать и здесь, в области строфики. Во-первых, как мы видели, она отвернулась от большинства средневековых твердых форм — они для нее слишком ассоциировались со средневековыми темами и стилем, которые она старалась обновить. Только в Италии сонет и (в меньшей степени) канцона сохранили популярность; во Франции же и сонет вслед за рондо, триолетом и пр. опускается в XVII—XVIII вв. до уровня салонной забавы и возрождается лишь в XIX в. Во-вторых же, эпоха Возрождения ввела в поэзию новую, в основном астрофическую стихотворную форму — вольный или смешанный стих (*vers libres, vers mêlés*), неупорядоченное сочетание строк разной длины.

Средневековая строфика охотно пользовалась сочетаниями строк разной длины, но они повторялись на одном и том же месте из строфы в строфу, т. е. были предсказуемы; исключения (некоторые формы латинских секвенций и их новоязычных аналогов) были сравнительной редкостью. Развитие музыки в эпоху Возрождения изменило требования к стихотворному тексту: явилась возможность асимметричного, свободного от обязательных повторений развития темы, меняющей на ходу интонацию, а вместе с нею и длину стиха. Сперва (в последней четверти XVI в.) вольный стих укоренился в жанрах, связанных с музыкой. Малым жанром был мадригал («материнское»? «стадное»? — это название перешло на новый жанр со средневековых итальянских пасторальных песен нефиксированной формы), небольшая салонная песня под музыку; большими жанрами были идиллия (от