

§ 234. Под орфоэзией понимают обыкновенно тот раздел практической фонетики, где обсуждаются вопросы о том, какой из существующих вариантов произношения в каждом отдельном случае или в той или другой категории случаев следует считать „правильным“ (ср. Введение, отдел Б). Вопрос этот — крайне важный и имеет большую литературу. Однако едва ли было бы целесообразно его обсуждать на страницах русского учебника: иностранцу важно знать, как надо говорить, но он не может иметь своего мнения по этому вопросу.

Все предшествующее изложение имело своей целью показать в общей форме правильное с французской точки зрения произношение. Что касается произношения отдельных слов или точнее фонетического облика отдельных слов, то его надо искать в фонетическом словаре, который и предполагается издать в недалеком будущем. Пока же надо обращаться к различным пособиям — см. Приложение I, отдел Д. Впрочем и в некоторых русских словарях имеются указания на произношение. Лучше всего это сделано во французско-русском словаре А. А. Смирнова и М. М. Рындина, Москва-Ленинград, 1931.

§ 235. Один наивный вопрос, который часто возникает у учащихся, надо однако все-таки осветить уже здесь. Если по-французски произносят «wa» и «wa» (*oie*), «eben» и «eβe:n» (*ébène*), «atɔm» и «atɔ:m» (*atome*) и т. д., и т. д., то зачем тогда иностранцам изучать все эти „тонкости“? Тут надо иметь в виду, что таких случаев все же очень мало, тогда как подавляющее большинство слов произносится всеми одинаково, и ни один француз не скажет «ro:l» в смысле *Paul* и «pɔ:l» в смысле *poêle*, «be:l» в смысле *belle*, а «be:l» в смысле *belle* и т. д. И не только сам не скажет, но и не поймет иностранца, если он перепутает слова.

§ 236. Иностранец в сущности конечно должен знать, в каких словах возможны колебания в фонетическом их составе, а в каких нет (это обыкновенно и указывается в фонетических словарях, об этом говорилось и в настоящей книге); но вообще

говоря, учащегося на первых порах это может только безнадежно запутать, и для него сначала должно всегда существовать лишь одно произношение, совершенно независимо от того, как данное слово произносит тот или другой конкретный француз. Само собой разумеется, что это „одно произношение“ должно быть выбрано не на основании того, что нам нравится или не нравится, а на основании того, что об этом думают сами французы. К сожалению, французская мысль на этот счет далеко не выкристаллизовалась (самой авторитетной книгой в этом смысле по-моему является книга *Matignon* (Д, 4)).

Г Л А В А XIII

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ФРАНЦУЗСКОЙ
ВЕРСИФИКАЦИИ¹

А. ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ

§ 237. Правила французской версиификации во многом похожи на правила русской версиификации. Однако поскольку между ними имеются большие принципиальные различия, постольку правильнее всего говорить главным образом именно об этих различиях.

§ 238. По-русски мы воспринимаем как стих всякую фразу, в которой так расставлены слова, что словесные ударения будут стоять либо только на нечетных слогах фразы (хорей), либо только на четных слогах (ямб), либо только через два слога на третьем (дактиль, амфибрахий, анапест). Фраза *приезжай скорее домой!*² сама по себе никак не воспринимается как стих. Та же фраза, но с сокращением одного слога *приезжай скорей домой!* уже может быть воспринята как стих (хорей). Точно так же, как стих, может быть воспринята та же фраза и с прибавкой одного слога: *приезжай поскорее домой!*³ (анапест).

С французской точки зрения все эти фразы могли бы быть стихами, но ни одна из них не должна быть обязательно воспринята как стих.

§ 239. Дело в том, что во французском о стихах с точки зрения чисто фонетической можно говорить лишь тогда, когда их несколько,⁴ так как восприятие речи как стихотворной обуславливается во французском прежде всего тождеством размера, или метра, т. е. количества слогов отдельных отрезков речи, состоявшихся стихами лишь благодаря этому тождеству.

¹ Изложены во всем существующем по книге Grammont — *Petit traité de versification française* (Е, 2). Примеры взяты или у него или из других французских пособий.

² Курсивом напечатаны нечетные слоги.

³ Курсивом напечатан каждый третий слог.

⁴ Если говорят и об отдельных стихах, то всегда имеют в виду их принадлежность к тому или другому традиционному типу стихов. Впрочем классический тетраметр (см. ниже § 273) с четкой цезурой после 6-го слога может быть воспринят как стих и сам по себе.

Тот или другой текст является стихотворным во французском только тогда, если он синтаксически вполне четко распадается на части (предложения, синтагмы или группы синтагм), равные по числу слогов: если эти части не будут ощущаться как таковые по смыслу, то нечего будет и сравнивать по числу слогов.

§ 240. Таким образом каждый стих во французском характеризуется единством содержания, в связи с этим значительной синтаксической паузой на конце его и согласно французской фонетике (см. § 97) сильным окончательным ударением и, — наконец, тем или иным, но общим для всех строк данного стихотворения количеством слогов. Все эти признаки свойственны в общем и русскому стиху. Однако наличие в русской версификации и иного организующего начала (см. выше § 238) делает паузу конца стиха, а следовательно и синтаксическую делимость в этом месте менее обязательной. Это мы и видим например у Жуковского в Шильонском узнике:

Вотще, кончась, он свои
Терзанья смертные скрывал...

По-французски эти строки никак не могут считаться стихами, поскольку каждая из них не представляет собой смыслового, а следовательно и фонетического единства.

§ 241. Основу французской версификации составляет таким образом четкое синтаксическое членение на стихи — в идеале точка в конце каждого. Практически же достаточно, чтобы синтаксическая грань конца стиха была значительнее синтаксических делимоостей внутри данного и следующего стихов (конечно, если такие делимости вообще имеются в этих стихах):

Pour réparer le sang { qu'avait perdu Madame, |
But, { à son déjeuner, { quatre grands coups de vin. ||

Molière, *Tartuffe*.

Более сложная и нюансированная мысль так или иначе затемяет членение на стихи и мешаает иногда вполне ясно слышать их концы, что в корне уничтожает самый стих. На помощь здесь приходит рифма,¹ которая помогает всегда четко воспринимать конец стиха

¹ Роль рифмы в старофранцузском играл ассонанс, т. е. совпадение в одном только гласном. Ср. ассонансы у современных поэтов:

Ma soeur la Pluie,
La belle et tiède pluie d'été,
Doucement vole, doucement fuit
A travers les airs mouillés.

Ch. van Lerberghe.

и которая во французском таким образом не только является самостоятельным выразительным средством, как в русском, но и важным организующим началом стиха. Недаром по-русски многое писалось и пишется белыми стихами; по-французски они почти неизвестны: они там тоже возможны (ср. стихи Paul Fort'a), но неудобны, так как или стесняют мысль или легко переходят в прозу.

В. РАЗМЕР, или МЕТР

§ 242. Числом слогов в стихе определяется его тип и целый ряд свойств этого типа. Принципиально количество возможных типов стихов довольно велико, но на практике ограничивается для малосложных типов невозможностью выразить малым количеством слогов более развитую мысль, а для многосложных — невозможностью для слуха воспринимать равносложность слишком длинных стихов.

Самыми употребительными во французской поэзии являются следующие типы: 12-сложный, или александрийский стих, 10-сложный (особенно в прошлом), 8-сложный и 7-сложный. Более малосложные типы употребляются главным образом в сочетании с другими типами (в vers libres, см. § 261 и сл.).

§ 243. Типов, построенных на более чем двенадцатисложных стихах, можно сказать почти что нет. Однако отдельные примеры можно привести:

Il faut nous aimer sur terre. Il faut nous aimer vivants.

Ne crois pas au cimetière. Il faut nous aimer avant.

Ma poussière et ta poussière deviendront le jouet des vents.

Paul Fort из *Fantômes en Guirlande*.

Если я верно читаю, то это четырехударные пятнадцатисложники с цезурой (см. отдел D) после 8-го, неударного слога, т. е. с женской цезурой (е не элидируется в 3-м стихе по правилам, а в 1-м и 2-м — в абсолютной паузе).

§ 244. Менее чем пятисложные типы практически существуют лишь в виде забавы, и несколько следующих примеров на них имеют целью лишь показать заботу авторов вкладывать в каждый стих, хотя бы и односложный, более или менее самостоятельную идею.

Вот куплет из *Le pas d'armes du Roi Jean V. Hugo*, большой баллады, написанной трехсложниками:

Ma vieille âme
Enrageait,

Car ma lame,
Que longéait
Cette rouille
Qui la souille,
En quepouille
Se changeait.

Вот несколько стихов-односложников из стихотворения А m é.
d é e R o m m i e r *Sparte, en style laconique*:

Dure
Loi;
Sûre
Foi;
Chastes
Moeurs;
Vastes
Coeurs;
Mâles
Gars; (с произносимым r)
Pâles
Arts;
Braves
Chauds...

В заключение знаменитый односложный сонет Jules de Res-
séguier'a, в котором по-моему все же есть ряд неудачных
стихов:

Fort
Belle,
Elle
Dort;
Sort
Frêle!
Quelle
Mort!
Rose
Close,
La
Brise
L'a
prise.

В. СЧЕТ СЛОГОВ

§ 245. Счет слогов представляет некоторые затруднения в двух
пунктах: 1) беглое *e* и 2) гласные *i*, *oi*, *u* перед другими гласными.

1) Вопрос о беглом *e* изложен в разделе А VIII главы.
К тому, что там сказано, прибавить нечего: в стихах образуют
слог все *e* (см. однако второй абзац § 156), кроме тех,
которые стоят после гласного или перед гласным внутри слов.
Если *e* попадает в положение перед гласным на стыке слов, то,
как и в прозе (см. § 130), происходит его элизия.

Примеры:

Elle tomb', elle cri', ell' est au sein des flots.

A. Chénier.

Jugez de quell' horreur cette joi' est suivie.

Racine.

Само собой разумеется, что перед *h aspirée* элизия не бывает:

Faire hont' à ses rois que le travail étoupe.

Voileau.

Для читающего стихи этих правил вполне достаточно. Их
было бы достаточно и для пишущего стихи; но в традиции
существует целый ряд чисто условных правил, которые стесняют
поэта при выборе слов и их сочетаний. Так, слова, оканчиваю-
щиеся в орфографии на гласный — беглое *e*, внутри стиха могут
стоять только перед словом, которое начинается с гласного, т. е.
лишь в том случае, когда это *e* элидировалось бы на общих
основаниях. Перед согласным, а также во множественном числе,
т. е. перед *-s*, эти слова внутри стиха недопустимы, очевидно,
потому что сохранение *e* в этом положении чересчур прогнито-
речило бы обычному произношению. По той же причине недопу-
стимы внутри стиха и формы 3-го лица множ. числа таких гла-
голов как *prier*, *marier* и т. п. (т. е. формы *ils prient*, *ils marient*
и т. д.). Однако формы *imparfait* и *conditionnel* прочих глаголов,
а также слова *aient* и *soient* уже давно легализованы и внутри стиха.

Все эти теперь искусственные правила представляют известный
интерес с исторической точки зрения, а потому им уделяется много
места в обычных курсах версификации. Эти правила рисуют то
прокрустово ложе, в которое без всякой надобности должны укла-
дываться современные французские поэты, лишь с трудом пре-
одолевающие традицию. Для читающего стихи все эти правила
не имеют, как это и было сказано выше, ни малейшего значения.

§ 246. 2) Зато вопрос о том, когда надо выговаривать «i, u» перед гласными как гласные же, а когда как согласные, представляет и для читающего стихи капитальный интерес. Об этом кое-что уже было сказано в §§ 79, 80, 81 и в §§ 157, 158.

Историческая суть вещей состоит в том, что когда соответственные латинские слова имеют в этом месте один слог, то «i, u» выговариваются как согласные, а когда соответственные латинские слова имеют в этом месте два слога, то «i, u» могут, хотя и не всегда должны, составлять особый слог: лат. тем > фр. *rien*, которое никогда не выговаривается «riē», а только «rijē»; лат. *leopem* > *lion*, которое выговаривается «lijō», но может выговариваться и «liō» (само собой разумеется, что по правилам § 158 *gānglion* может выговариваться теперь только «gā:gliō», как это имеет место в *ouvrier*, *industriels* «uvrijē, ž:dystrijō» и т. д.).

§ 247. История французской версификации показывает бесконечные колебания в этой области. Существует ряд искусственных правил, которые в сущности не имеют под собой никакой почвы в современном языке (а зачастую и в истории). Таково например различение 1-го лица множ. числа *imprafait* и омонимичных существительных отвлеченных, на самом деле произносимых одинаково: *vous passions* «пi pa: sjiō» и *les passions* «le pa: sjiō». И здесь поэты лишь с трудом вырываются из пут традиции. Впрочем возможность большинства «j, ц» и некоторых «w» перед гласными выговариваться и как «i, u, u» является большим удобством для пишущего стихи и может быть с метрической точки зрения вполне удовлетворено нашему факультативному «u» в окончании твор. пад. ед. числа женск. рода: стран-ую, стран-ой «stranoj(u)».

§ 248. Для читающего французские стихи из этого положения вещей вытекают значительные затруднения: по большей части нельзя предвидеть, какую форму сонанта — гласную или согласную — употребил поэт в каждом данном случае, и приходится просто пробовать, какая из них подходит к размеру.

Г. ЗИНИЯ

§ 249. Во французской версификации много внимания уделяется еще вопросу зиния (*hiatus*), т. е. стечения гласных. Читающего стихи вопрос этот никак не затрудняет, но для пишущего — классическое запрещение зиния на стыке слов¹ является

¹ Это запрещение возникло повидимому под влиянием латинской версификации, основанной на латинской фонетике, где конечный гласный слова элидировался перед начальным гласным следующего слова.

тоже источником трудностей и лишь очень понемногу преодолевается поэтами.

На деле, как и по-русски, одни зиния звучат по разным причинам неприятно в данном контексте, а другие наоборот, очень хорошо и могут даже служить выразительным средством.

Вот классические примеры неприятных зиний: „но и у Анны“ или следующий стих V. Hugo из *Archiloque*

L'océan en créant Cypris voulut s'absoudre.

Наоборот, следующий стих Heredia из *Artémis*

Et bondis à travers la haletante orgie

Grammont считает очень удачным (E, 2, стр. 92).

Д. ЦЕЗУРА

§ 250. Традиционно в стихах, имеющих более восьми слогов, делается на определенном месте обязательная синтаксическая остановка, которая и называется цезурой. Таким образом, нормально цезура должна совпадать с границей синтагмы или еще более крупной синтаксической единицы (ср. однако ниже § 257) и будет в дальнейшем обозначаться легкой ответной чертой. Согласно правилам французской ритмики, последний слог перед цезурой будет ударенным.¹ Примером могут служить почти все строки

¹ Если последнее перед цезурой слово имеет после ударенного слога еще один слог с *e muet*, то этот последний ритмически отходит к следующему отрезку стиха, благодаря чему получается разрыв между ритмом и смыслом. Поэтому известный стих Racine'a из *Athalie*:

Oui, je viens dans son temple' adorer l'Eternel.

будет неудачен при замене слова *adorer* словом *prier*:

Oui, je viens dans son temple prier l'Eternel.

как неудачны будут и

Je viens dans son temple supplier l'Eternel.

и Oui, je viens dans son temple supplier l'Eternel.

первый — еще и потому что 6-й слог двенадцатисложника будет неудачным, а второй — потому что во втором отрезке будет семь слогов вместо шести.

В связи с этим существует правило, в силу которого перед цезурой может стоять лишь такое *e beugle*, которое оканчивает слово, и то если следующее слово начинается с гласного, т. е. если это *e элидируется*.

стихотворения V. Hugo — *Sur une barricade* (см. II часть, раздел III, Б, 25): большинство из них имеют вполне четкую цезуру после 6-го слога.

§ 251. Таким образом французские стихи менее девяти слогов имеют лишь одно обязательное ударение — на конце стиха. Французские стихи более восьми слогов имеют два обязательных ударения.

§ 252. В принципе остановка цезуры (т. е. остановка внутри стиха) должна быть слабее, чем остановка конца стиха, так как иначе именно ее и пришлось бы считать концом стиха. Однако рифма позволяет нарушить эти отношения (ср. сказанное в § 241):

... J'obtiens l'aveu d'Agrippa votre frère.
Il vous parla pour moi. Peut-être sans cofère
Alliez-vous de mon cœur recevoir le tribut;
Racine, *Bérénice*.

§ 253. В девятисложнике цезура стоит после 3-го слога:

L'air est plein d'une haleine de roses.
Tous les vents tiennent leurs bouches closes.

Приписывается Malherbe'у.

Реже в девятисложнике цезура стоит после 6-го слога.

Таким образом девятисложник характеризуется обязательными ударениями на 3-м и 9-м слогах и реже на 6-м и 9-м.

§ 254. В десятисложнике цезура стоит обыкновенно после 4-го слога:

Tout ce fatras fut de chanvre en son temps:
Linge il devint par l'art des tisserands;
Puis en lambeaux des pignons le pressèrent.
Il fut papier. Cent cerceaux à l'envers
De visions à l'envi le chargèrent.
Voltaire.

Гораздо реже в десятисложнике цезура стоит после 6-го слога. Зато довольно часто, особенно в новое время, цезура делит десятисложник на два равных полустихия (hémistiches) по 5 слогов. В этом случае он зачастую не имеет никаких других ударений, кроме обязательных, и становится, благодаря этому, очень характерным своим быстрым аллором:

J'ai dit à mon cœur, à mon faible cœur:
N'est-ce point assez de tant de tristesse?
Et ne vois-tu pas que changer sans cesse,
C'est à chaque pas trouver la douleur?

Musset.

Таким образом десятисложник характеризуется обязательными ударениями на 4-м и 10-м слогах, или на 6-м и 10-м (редко), или на 5-м и 10-м.

§ 255. В одиннадцатисложнике цезура стоит после 5-го слога, так что он имеет обязательные ударения на 5-м и на 11-м слогах:

Un petit garçon demandait à son père:
Faisait-il soleil quand je n'étais pas né?
Tous les jours on voit l'ignorant étonné,
Dater de son âge | un nouveau temps sur terre.

Пробовали делать цезуру после 6-го слога, но это в общем не привилось.

§ 256. Наконец в двенадцатисложнике, или александрийском стихе, цезура стоит после 6-го слога и делит таким образом стих на два равные полустихия. Александрийский стих характеризуется следовательно обязательными ударениями на 6-м и 12-м слогах, а если взять всю пьесу в целом, то просто на каждом 6-м слоге. С некоторой натяжкой можно таким образом говорить о своего рода шестисложной стопе силлаботонического стихосложения.

Примером может служить уже упомянутое в § 250 стихотворение V. Hugo.

§ 257. Цезура может быть ослаблена и доведена до одного ударения без всякой остановки. Таков например 10-й стих в указанном стихотворении V. Hugo, где можно даже сомневаться, должно ли стоять ударение на *lais* «*vue*» (я считаю, что должно, так как ребенок хочет подчеркнуть, что он вернется). Таковы стихи 18-й и 25-й в монологе Федры (см. II часть, раздел III, Б, 24) и т. д.

В конце концов могут отсутствовать и цезура и ударение. Как раз среди возможных вариаций александрийского стиха выработался особый бесцезурный тип, который называется триметром и о котором подробнее будет сказано ниже.

F. ENJAMBEMENT¹

§ 258. Только на фоне ряда равносложных стихов с четкими, отмеченными рифмами остановками после каждого возможен прием, который известен под именем *enjambement*. Он состоит в том, что

¹ Этот термин до сих пор не имеет установившегося русского эквивалента. *Перенос*, хотя и прекрасно передает смысл понятия, однако не прививается в этом значении, очевидно ввиду наличия других более актуальных значений.

мысль, не заканчивающаяся с концом стиха, переносится на несколько слов в следующий стих. Ухо, привыкшее к определенному размеру предшествующих строк и узнающее конец стиха лишь по этому размеру и по рифме,стораживается, слыша конец смыслового отрезка немного дальше, и эти несколько слов второго стиха привлекают к себе все внимание слушателя. Этот переносный в следующий стих конец мысли называется *rejet*.

Вот примеры четких *enjambements*:

S'élançait, va saisir sa chevelure horrible,
L'entraîne, et quand sa bouche, ouverte avec effort,
Crie, il y plonge ensemble et la flamme et la mort.
A. Chénier.

Enfin me voilà vieille; il me laisse en un coin
Sans herbe: s'il voulait encor me laisser paître!
Mais je suis attachée; et si j'eusse eu pour maître
Un serpent, eût-il su jamais pousser si loin
L'ingratitude? Adieu: j'ai dit ce que je pense.
La Fontaine.

Soudain le mont liquide, élevé dans les airs,
Retombe: un poir limon bouillonne sur les mers,
Delille.

§ 259. В сущности тот же эффект можно получить и на полустихии, если только в стихотворении в целом ясно слышна цезура. Grammont прямо и говорит об *enjambements* на полустихии и приводит ряд очевидных примеров:

Une 'reine n'est pas | 'reine¹ sans la beauté.
V. Hugo, *Eviradnus*.
... Dites-lui seulement que je viens
De la part de Monsieur | Tartuffe,² pour son bien.
Molière, *Tartuffe*.

§ 260. Наконец, *enjambement* может состоять и в том, что мысль того или иного стиха начинается в самом конце пред-

¹ В прозе ритмика была бы:

Une 'reine = n'est pas 'reine | sans la beauté.

Но для того чтобы подчеркнуть качественную предикативность второго *reine*, перед этим словом делается легкая остановка.

² Для того чтобы выделить по тем или другим соображениям самую фамилию,

шествующего. Это начало, которое тоже очень выделяется благодаря подобному приему, называется *contre-rejet*. Вот подходящий пример на подобное *enjambement*:

Or le nouveau marquis doit faire une visite
A l'histoire qu'il va continuer. La loi
Veut qu'il soit seul pendant la nuit qui le fait roi.
V. Hugo, *Eviradnus*.

Вот еще замечательный пример на разные *rejet* и *contre-rejet*:

Il fit scier son oncle | Achmet entre deux planches
De 'cède, afin de faire | honneur à ce vieillard.

V. Hugo, *Sultan Mourad*.

В прозе нормальная ритмика была бы: Il fit scier son oncle Achmet | entre deux planches de 'cède, | afin de faire honneur à ce vieillard.

Для того чтобы однако подчеркнуть утонченное варварство султана, перед словами *Achmet*, *de cède* и *honneur* и в прозе можно сделать маленькие замедления, разбив естественные ритмические группы, соединив таким образом слова *il fit scier* со словами *son oncle* и сопоставив *honneur* с *de cède*.

Благодаря этому *son oncle* образует *contre-rejet*, а слова *De cède* и *honneur* — каждое особый *rejet*.

§. VERS LIBRES

§ 261. Так называются стихотворения, которые состоят из стихов разного размера, перемешанных без всякого определенного плана. На первый взгляд может показаться, что это вовсе не стихи, ибо речь по-французски воспринимается как стихотворенная лишь при равносложности ее отдельных элементов, как об этом разъяснено было выше во вводных замечаниях.

Для того чтобы понять, почему *vers libres* все же являются стихами, разберем басню La Fontaine'a *Les animaux malades de la peste* (см. II часть, раздел III, Б, 23). Прежде всего следует обратить внимание на то, что из 64 стихов басни 37 являются двенадцатисложными, 26 — восьмисложными и 1 — трехсложным. Следовательно у читателя неминуемо получается установка на два размера — александрийский и восьмисложный, которые и узнаются как собственные данному стихотворению, лишь только поэт переходит от одного к другому. Так как всякий переход от одного размера к другому внутренне бывает моти-

вирован (о чем см. ниже § 264), то все стихотворение представляется не беспорядочным смещением разных строк, а вполне организованной системой стихов двух размеров.

§ 262. Что касается знаменитых стихов:

Même il m'est arrivé quelquefois de manger
Le berger.

то трехсложный стих, составляя совершенно неотъемлемую по смыслу часть предыдущего, играет роль *г е j е t* (см. выше § 258), благодаря чему и подчеркивается его двойной (для льва — трагический в его ситуации, для нас — комический в устах льва) смысл. Этот эффект возможен однако только благодаря резкому контрасту между одним из двух основных размеров (в данном случае двенадцатисложным) и неожиданным трехсложным, который вдруг один заполняет целую ритмическую единицу — стих.

§ 263. Говоря общее, переход от фразы с одним количеством слогов к фразе с другим количеством слогов только тогда может явиться фактом, способным что-то выразить, когда первое количество воспринимается как одно из организующих начал целого, т. е. как *р а з м е р*. Только тогда другое количество слогов будет воспринято как отступление и как таковое может быть семантизовано, т. е. может играть роль выразительного средства. Таким образом, как это ни странно на первый взгляд, но именно на *vers libres* глубже всего можно почувствовать все значение равносложности стихов во французской версификации.

§ 264. Для того, чтобы лучше понять выразительность перехода от одного размера к другому, разберем еще одну басню *Le corbeau et le renard* (см. II часть, раздел III, Б, 19). В басне 7 двенадцатисложных стихов, 3 — десятисложных, 7 — восьми-сложных и 1 — семисложный.

Открывается она десятисложными в 1-м и 3-м стихах, с регулярными цезурами после 4-го слога. В соотношении с двенадцатисложником, который для всякого француза является основным стихом и который является таковым и в данной басне, хоть и не с начала, их начальные четырехсложные полустишия с одним ударением занимают много ритмического места и предназначены представить нам двух героев басни. 2-й и 4-й стихи — бесцезурные восьмисложники, с тремя ударениями каждый, насыщены содержанием (что и находит себе выражение в этом обилии ударений) и по контрасту с десятисложниками вводят деловым образом в ситуацию. 5-й стих — тоже восьмисложник, но только с двумя ударениями — беден по содержанию и не дает повода к тому, чтобы что-либо выдвигать, а потому и не дает изменения размера.

Зато в 6-м стихе сразу начинается неизменная лесь — и размер меняется: эмоционально, но не логически насыщенный двенадцатисложник с эмфатическими акцентами, но всего лишь с двумя ритмическими ударениями. Для 7-го и 8-го стихов размер снова меняется на двухударные восьмисложники, не очень существенные по содержанию, которые подготавливают новый возврат к двенадцатисложнику в 9-м стихе, снова насыщенному высокопарной лесью. В 10-м, 12-м и 13-м стихах продолжается тот же размер, так как излагаются центральные события басни, требующие места в расказе. В 11-м стихе вставляется контрастирующий восьмисложник, для того чтобы в скобках выразить побочную мысль, в сущности задерживающую изложение решающих событий. В 14-м стихе неожиданно появляется совершенно новый размер — семисложный, служащий для апофеоза неожиданной роли льстеца в качестве моралиста. Самая мораль развивается в виде очень замедленного десятисложника в 15-м стихе без цезуры, но с четырьмя ударениями. Стихи 16-й, 17-й и 18-й посвящены комическому заключению всей истории, а потому опять меняют размер на основную — двенадцатисложный. Восьмисложник 17-го стиха с цезурой и тремя ударениями имеет целью посредством контраста представить нам опозоренного героя.

3. Необязательные, или подвижные ударения и их выразительные функции

§ 265. Кроме обязательных ударений на конце стиха и перед цезурой, во французском стихе существуют и другие ударения, которые могут стоять на любых местах и тем разнообразить ритм в остальном сходных стихов.

Как известно из фонетики, ударения характеризуют последний слог ритмических групп (см. главу V) и в стихах в громадном большинстве случаев не ступиваются (см. конец § 97).

§ 266. Более того, в стихах могут иногда появляться ударения, которых нормально не бывает в прозе. Вот примеры:

Heureux qui, satisfait de son humble fortune,
Libre du joug superbe où je 'suis' attaché,
Vit dans l'état obscur où les dieux l'ont caché.

Racine, *Iphigénie*.

Mais non: dans ce dessein je l'aurais devancée;

Racine, *Phèdre*.

В прозе набранные курсивом слова (*suis* и *l'aurais*) никогда не будут носить ударения, будучи вспомогательными глаголами

(см. § 94). Я думаю, что возможность таких ударений в стихах объясняется как пережиток словесного ударения.

§ 267. Наконец, в качестве необязательных или подвижных ударений могут фигурировать и эмфатические (см. § 212 и сл.) и логические (см. § 208 и сл.) ударения. Примеров можно найти много среди образцов II-ой части. Вот четкий пример с логическим ударением:

Pour en *dévele'pper* l'embaltras incertain,
Ma soeur du fil fatal eût armé voire main.

Racine, *Phèdre*.

И другой не менее четкий пример с эмфатическим ударением:

Mais je le *poursui'vrai* | d'autant 'plus qu'il m'évite.

Racine, *Britannicus*.

§ 268. По правилам фонетики, чем длиннее ритмическая группа, тем короче входящие в нее слоги и следовательно тем быстрее в ней темп речи и обратно (см. Grégoire, *Variations de la durée de la syllabe française*. La parole, 1899). Если сравнить стихи 2-й, 4-й и 17-й басни *Le corbeau et le renard*, с одной стороны, и стихи 7-й, 8-й и 11-й той же басни — с другой, то легко заметить, что первые в среднем читаются медленнее, а вторые — быстрее. Очевидно, что различия в скорости могут быть использованы для выразительных целей. Так, Grappinot (E, 2, стр. 69) утверждает, что в стихотворении Musset, *Le saule*

La tempête s'éloigne et les vents sont calmés.

La forêt qui frémit, pleure sur la bruycère;

Le phalène doré, dans sa course légère,

Traverse les 'prés embaumés.

длинная пятислженная ритмическая группа последней строки, по контрасту с предшествующей и последующей короткими, рисует быстроту и легкость полета ночной бабочки. То же самое он видит в двух ритмических группах по 4 слога последней строки следующего отрывка из басни LaFontaine'a, *L'ingratitude et l'injustice des hommes envers la fortune*:

Et lui-même ayant fait grand fracas, chère lie,

Mis beaucoup en plaisirs, en bâtiments beaucoup,

Il devint 'pauvre tout d'un 'coup.

Наконец то же самое он видит и во втором из ниже приведенных стихов V. Hugo из *Contemplations*:

De moiment en moiment le 'sort est moins obscur,
Et l'on sent 'bien qu'on est emporité vers l'azur.

Примеры могут показаться более или менее убедительными, но самый факт возможности семантического использования различий в скорости темпа речи мне кажется несомненным.

§ 269. Кроме того, отчасти и в связи с вопросами темпа речи, как будто можно утверждать, что чем короче ритмическая группа, тем значительнее будет казаться понятие, ею выражаемое: одно-сложные слова, сами по себе составляющие ритмическую группу, оказываются особенно сильно подчеркнутыми (ср. слово *crie* в примере § 258).

§ 270. Далее, и отчасти тоже в связи с темпом речи, стих или вообще ритмический элемент стиха представляется тем более насыщенным по содержанию и тем более длинным, чем больше в нем ритмических групп (иначе, чем больше в нем ударений), а следовательно и отдельных понятий. Ср. стихи 2-й и 4-й по сравнению с 7-м и 8-м выше разобранной басни (§ 264). Ср. еще:

Beauté, 'gloire, ver'tu, je trouve 'tout en 'elle.

§ 271. С другой стороны, если роль одинакового ритмического элемента стиха будет выполнять в одном случае синтагма с двумя ударениями, а в другом, соотносимым с первым, синтагма с одним ударением, то понятие, выражаемое одноударной синтагмой, выйдет в значительности, так как будет дольше пребывать в сознании слушающего. Пример этого мы видели в 1-м и 3-м стихах басни *Le corbeau et le renard* (см. § 264).

§ 272. Не только место необязательных ударений, но и само число их может варьировать в каждом типе стиха, благодаря чему различные типы и могут быть выразительными в том смысле, как это было описано в предыдущих параграфах.

Так, мы видели восьмисложники с двумя и тремя ударениями (т. е. с одним или двумя необязательными), десятисложники с тремя и четырьмя ударениями (т. е. тоже с одним или двумя необязательными) и т. д.

§ 273. Характерным для всей французской поэзии является особый тип александрийского стиха с двумя необязательными ударениями, по одному в каждом полустии. Поскольку каждый стих в этом типе имеет таким образом четыре ударения, т. е. состоит из четырех ритмических групп, он называется тетраметром и приближается к четырехударному дольнику тонического

стихосложения, но с обязательным числом слогов — 12 и с обязательным местом двух ударений — 2-го на 6-м слог и 4-го на 12-м.

Если 2-е ударение будет стоять на 3-м слог, а 3-е — на 9-м, то такой тетраметр абсолютно совпадает с четырехстопным анапестом силлаботонического стихосложения, применяемого в русской литературе:

Un des tin plus heu reux | vous con duit en Épire.

Racine, *Andromaque*.

Следует заметить, что здесь мы имеем любопытный случай, когда материально тождественное воспринимается совершенно в разных планах во французской и в русской версификациях: то, что в русском является основой ритма, по-французски оказывается частным и в общем даже малоинтересным случаем — малоинтересным, так как слишком монотонным, см. Grammont (E, 2, стр. 49).

§ 274. Тетраметр допускает следующие вариации в каждом полустишии, которые и являются его главными выразительными средствами на основе сказанного в §§ 266—269:

() () () () () ()
 () () () () () ()
 () () () () () ()
 () () () () () ()

§ 275. Короткие ритмические группы рисуют или медленное движение или выделяют соответственное понятие:

Alors elle se | couche, | et ses grands yeux s'éteignent,
 Et le pâle désert | route sur son enfant
 Les flots silencieux de son lin|ceul mou|vant

Musset, *Rolla*.

Et le char va|poureux de la reine de|s ombres
 |Monte, et blanchit déjà les |bords de l'hor|izon.

Lamartine, *L'Isotement*.

|Fier de votre va|leur, | tout, si je vous en |crois,
 Doit mar|cher, | doit fléchir, | doit trem|bler | sous vos |lois.

Racine, *Iphigénie*.

Mais |vous qui me par|lez d'une |voix mena|çante,
 Oubliez-|vous |ci | qui vous inter|rogez?

Racine, *Iphigénie*.

Jé|hu, | le fier Jé|hu | tre|mble dans Sa|malrie.
 Racine, *Athalie*.

§ 276. Более длинные ритмические группы рисуют в общем более быстрое движение:

A tra|vers les ro|chers la | peut les pré|cipite.

Racine, *Phèdre*.

Mon la|ite me sou|lève au |souffle du prin|temps.
 Le |vent va m'em|porter: | je |vais quit|ter la |terre.

Musset, *Nuit de Mai*.

§ 277. Равенство ритмических групп полустишия может рисовать регулярность, монотонность движения (ср. конец § 271):

Quatre |boeufs attelés, | d'un pas tran|quille et |lent,
 |Promé|naient dans Pa|ris le mo|narque in|dolent.

Boileau, *Lutrin*.

§ 278. Ослабление цезуры после 6-го слога, само по себе дающее новую вариацию стиха, ведет к уравнению всех трех ударений внутри стиха, как об этом было уже сказано в § 257. Дальнейшее ослабление среднего ударения ведет к его полному исчезновению, в результате чего получается так называемый триметр, т. е. трехударный дольник тонического стихосложения лишь с обязательным числом слогов. Хотя триметр был широко известен уже в XVI в., однако употребление его было сильно ограничено в XVII и XVIII веках, и только романтики восстановили его в своих правах, почему он часто называется романтическим стихом. Он употребляется наряду с тетраметрами, давая всевозможные эффекты на основе сказанного в предшествующих параграфах, а также на основе контраста двух ритмов.

Для читающего стихи иногда очень трудно отличить тетраметр с ослабленной цезурой от триметра, что заставило Grammont'a вставить в свою книгу совершенно замечательную по тонкости анализа главу *A quoi resonnait-on un trimètre?* к которой и отсылаю читателей.

§ 279. Имея лишь три ударения при тех же 12 слогах александрийца, триметр отличается от обычного тетраметра сравнительной быстротой темпа, а потому, согласно сказанному в § 266, рисует быструю движения или быструю смену действий. Вот еще примеры, сюда относящиеся:

Hélas! vers le passé tournant un œil d'envie,
 Sans que rien ici-bas puisse m'en consoler,
 Je regarde toujours ce moment de ma vie
 Où je l'ai vue ouvrir son aile et s'envoler.

V. Hugo (из *Contemplations*).

Et des vents inconnus viennent me caresser,
 Et je voudrais saisir le monde et l'embrasser.

Leconte de Lisle, *Gloriée*.

Чаще всего триметр подчеркивает выражаемую им идею благодаря перемене ритма, а иногда и благодаря тому, что триметр менее насыщен понятиями, чем тетраметр: в первой их три, а в последнем — четыре. Вот примеры:

Ayant levé la tête au fond des cieux funèbres,
 Il vit un œil tout grand ou'vert dans les ténèbres,
 Et qui le regardait dans l'ombre fixement.

V. Hugo, *La Conscience*.

Une fraternité vénérable germais;
 L'astre était sans orgueil et le ver sans envie;
 On s'adorait d'un bout à l'autre de la ivie.

V. Hugo, *Le Sacre de la Femme*.

Наконец, триметр подходит конечно для трехчленного перечисления, как тетраметр для четырехчленного, пентаметр для пятичленного и т. д. Вот примеры:

Et quel plaisir de voir, sans masque ni visière,
 A travers le chaos de nos folles misères,
 Courir en souriant tes beaux vers ingénus,
 Tantôt légers, tantôt boiteux, toujours pieds nus.

Musset, *Sur la Paresse*.

Faisait sortir l'essaim des êtres fabuleux
 Tantôt des bois, tantôt des lmers, tantôt des lnués.

V. Hugo, *Le Sacre de la Femme*.

§ 280. Наряду с тетраметрами и триметрами употребляются, хотя и не очень часто, пентаметры и гексаметры, т. е. стихи с пятью или шестью ударениями (все эти названия не должны вызывать идеи тождества с соответственными античными размерами, хотя и говорят о некоторых сходствах с ними). Они

подходят конечно, как только что было указано, к пяти- и шестичленным перечислениям. Вот пример подобного гексаметра:

Fuyards, blessés, mourants, caissons, bran'cards, civières,
 On s'écrasait au pont pour passer les rivières.

Кроме того, эти ритмы, как выяснилось в § 268, оказываются, по сравнению с тетраметром, гораздо более насыщенными по содержанию.

II. РИФМА

§ 281. О рифмах во французской версификации мало можно сказать такого, что отличалось бы от русского. Надо только разъяснить понятие мужских и женских рифм во французском. В прежнее время, когда все *e* произносились, рифмы разделялись на такие, которые состояли из ударенного слога — открытого или закрытого, и такие, которые состояли из двух слогов — ударного и безударного, содержащего в себе беглое *e*. Первые назывались мужскими, а вторые — женскими, так как зачастую это совпадало с мужским и женским родом существительных и прилагательных. В русском этой терминологии отвечает примерно то же положение вещей: мужские рифмы — ударные односложные, женские — двусложные с ударением на первом слоге: *страной* имеет мужское окончание, а *страню* — женское.

Когда все французские беглые *e* конечных слогов, а также большинство конечных согласных перестали произноситься, то вся ситуация радикальным образом изменилась, но противоположение бывших мужских и женских окончаний по большей части осталось: роль мужских рифм играют теперь рифмы конечных открытых слогов, а роль женских — рифмы конечных закрытых слогов. Примеры: *frais* | *fraîche* «*fre* | *frɛ:*», *blanc* | *blanche* «*blɑ̃* | *blɑ̃:ʃ*», *gros* | *grosse* «*gro* | *gro:s*», *petit* | *petite* «*pəti* | *pətit*» и т. д.¹ Поэтому чередование „мужских“ и „женских“ рифм в каждом данном стихотворении осталось в большинстве случаев ненарушенным.

Однако фонетическое качество женских рифм, а потому и их выразительность сильно изменились в современном произношении. Впрочем поскольку конечное *e* все же до сих пор не совсем умерло (как мы это видели в § 154) и поскольку оно особенно живо в поэзии, постольку женские рифмы в старом понимании зачастую лежат в намерении даже современных поэтов. В связи с этим обычно эти рифмы приходится сохранять, т. е.

¹ Однако такое благополучие получалось не всегда: *sec* | *sèche* имеют теперь женские окончания: «*sɛk* | *sɛʃ*», а *ami* | *amie* — мужские: «*ami*».

