

ориентира для установки на ямбический строй. Конечно, можно насытить стихотворение бесспорными ямбическими строками, перемежая их леймизированными, но тут либо эти ямбические строки будут ощущаться как вариации леймического трехсложника, которые мы видели выше, рассматривая обратимые формы леймического стиха, либо утратится характер свободного и естественно текущего размера, к чему мы привыкли в леймическом трехсложнике: «правильные строки» будут слишком часто возникать «на страже».

Возможно, поэтам следует потрудиться над разработкой леймического ямба.

Но на данном этапе жизненность этого размера практикой не подтверждена.

У классиков нам известен лишь один случай появления одиночной леймы в Я⁶:

Заголосил Иван Великий,— гром V грянул;
В нем отозвался глас веков...
(Вяземский.)

Глава четвертая ЗВУКОВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ СТИХА

1. РИФМА

Определение. Р и ф м а есть созвучие одного или нескольких слов, заключающееся в том, что их ударные гласные одинаковы или соответственны, (á—á, ó—ó; á—я́, ú—ю́ и т. д.), а все последующие звуки до конца слова звучат приблизительно одинаково и следуют в одном и том же порядке в обоих словах. Отсюда следует, что и число слогов, дающих созвучие, должно быть одинаково.

Примеры рифм:

волНА — оНА — колдуНА — удивлеНА;
плЕН — стЕН — КарфагЕН;
закАТ — солдАТ — глядЯТ — ЯД.

В этих примерах созвучны ударные последние слоги слов; это м у ж с к а я рифма.

гОРЫ — взОРЫ — скОРЫЙ — опОРОЙ — гастролЁРЫ;
пляСКА — скАЗКА — оснАСТКА — вЯЗКО.

В этих примерах созвучны ударные предпоследние слоги и безударные последние; это ж е н с к а я р и ф м а.

мАЛЕНЬКИЙ — вАЛЕНКИ — протАЛИНКЕ

Здесь созвучны ударные предпоследние слоги и по два безударных последних; это д а к т и л и ч е с к а я рифма.

перЯШЛИВАЯ — покАШЛИВАЯ;
всхлИПЫВАЮ — лИПОВУЮ.

Здесь созвучны ударные слоги, четвертые от конца, и по три последних безударных слога; это г и п е р д а к т и л и ч е с к а я рифма.

Основное назначение рифмы — быть сигналом, означающим конец стихового ряда, строки. Возвращаясь через определенные интервалы (строка, две строки и пр.), рифма подчеркивает стиховую размеренность, помогает воспринимать строки как законченные ритмические единицы и тем легче сопоставлять их одну с другой, улавливать сходства и различия их строя.

Рифменное ожидание. Представим себе четверостишие, в котором первая строка рифмуется с третьей, а вторая с четвертой. Идет первая строка, заканчивающаяся неким словом А; идет вторая строка, заканчивающаяся словом Б; далее идет третья строка, в конце которой стоит слово А₁, созвучное слову А. Наше ритмическое чувство с удовлетворением воспринимает это созвучие, и тут же возникает р и ф м е н н о е о ж и д а н и е — стремление услышать симметрично возникающее созвучие в конце четвертой строки — Б₁. Представим теперь, что мы видим не четверостишие, а пятистишие; на четвертой строке появляется та же рифма, что в первой и в третьей — А₂; тогда рифменное ожидание становится более напряженным, и появление в конце пятой строки ожидаемого созвучия Б₁ воспринимается с особенным удовлетворением. Рассмотрим отрывок:

И он как будто околдован,
Как будто к мрамору прикован,
Сойти не может! Вкруг него
Вода и больше ничего!
И обращен к нему спиною А
В неколебимой вышине Б
Над возмущенною Невою А₁
Сидит с простертою рукою А₂
Кумир на бронзовом копе. Б₁

(Пушкин.)

Первые четыре строки рифмуют попарно: первая со второй, третья с четвертой. Далее идет пятистишие. Мы воспринимаем его первую строку, оканчивающуюся словом А, и ждем на следующей строке созвучного слова А₁,

так же как было выше; вместо этого находим слово Б. Возникает рифменное ожидание, удовлетворяемое следующей строкой, в конце которой стоит слово А₁. Теперь возникает ожидание Б₁, созвучного с Б; вместо этого появляется в конце следующей строки слово А₂; рифменное ожидание Б усиливается и лишь в конце последней строки находит удовлетворение. Благодаря этому последняя строка воспринимается с особой отчетливостью, сосредоточивая на себе наше внимание. Нетрудно заметить, что в данном отрывке именно эта строка наиболее весома: в ней впервые называется «медный всадник», с образом которого связана вся идейная суть поэмы.

Таким образом, искусная расстановка рифм помогает выявлению с м ы с л о в о г о рельефа.

Однако напряжение рифменного ожидания не может возрасти бесконечно. Ожидаемую рифму можно отодвигать на одну, две, четыре строки и едва ли дальше: «заслоненная» толщей в пять-шесть строк, рифма, не встретившая отклика, забывается.

Звуковое строение рифмы. Рифмы, оканчивающиеся гласным звуком, называются о т к р ы т ы м и; оканчивающиеся согласным звуком — з а к р ы т ы м и; оканчивающиеся звуком «й» — с м я г ч е н н ы м и.

При мужской открытой рифме те согласные, которые предшествуют ударному гласному, должны быть в обоих словах одинаковыми (так называемые «опорные согласные»). Правильной рифмой поэтому будет «гоРá — сереБРá», а созвучие «гоРá — луНá», где нет совпадения опорных согласных, будет неправильным, слишком бедным (обычная ошибка начинающих!).

При мужской закрытой рифме это правило необязательно, и можно рифмовать «солдАТ — закАТ», где нет совпадения опорных согласных.

Если мужская открытая рифма кончается двумя гласными (то есть ударному гласному предшествует гласный безударный), то и безударные гласные, и предшествующие им согласные могут не совпадать; например, «мОЯ́ — лезвИЯ́». Также вполне правильно рифмовать «мОЯ́ — ручЬЯ́» «дАЮ́ — белЬЮ́», где в одном слове два гласных, а в другом мягкий знак и гласный. Практика допускает мужские открытые полурифмы: «заРИ́—мОИ́», «любЛЮ́ — поЮ́».

В основе этих, казалось бы, несущественных правил лежит простое обстоятельство: для того чтобы рифма ощущалась достаточной, нужно совпадение минимум двух звуков. В открытой мужской, по определению, созвучен ударный гласный; нужно еще созвучие одного звука, а им может быть только предшествующий согласный; отсюда требование «опорности». В закрытой же мужской рифме созвучен ударный гласный и за ним идущий согласный или согласные («МОСТ — хВОСТ — звЕЗД»); поэтому опорность здесь необязательна. Рифма «ГОРА — ЗАРЯ» не дает совпадения двух звуков, так как здесь во втором слове «р» смягченное: «заря — зарья»; совпадает лишь «полтора» звука. Но «МОЯ — лезвИЯ» — правильно, так как в обоих словах имеется не обозначаемый на письме звук «йот»: «моИА — лезвиИА», и, таким образом, совпадают необходимые два звука. Также правильно «АД — ЯД», ибо во втором слове есть «йот»: «йад» и «а», созвучное «а» в первом слове, так что опять совпадают два звука «АД — йАД».

Женская рифма гораздо менее строга. Смягчение ударных гласных, несовпадение опорных согласных, приближенность созвучия безударных слогов — все это допускается, так как минимум созвучности (совпадение двух звуков) всегда обеспечен. Часто рифмуют также открытые слова со смягченными: «пустЫНИ — сИНИИ». При мужской рифме подобное созвучие, например, «стекЛО — зЛОЙ», в классике не допускалось; у Пушкина нет ни одного; у Лермонтова мы встретили подобную рифму лишь один раз: «враГИ — блаГИИ».

Для женских рифм есть, впрочем, свое ограничение по сравнению с мужскими. В мужских закрытых рифмах замыкающий согласный может быть в одном слове глухим, в другом звонким; вполне правильно рифмовать «солдаТ — заряД», «луГ — звуК». В женских же рифмах такое несовпадение звучит неприятно: «солдаТа — заряДа», «луГа — звуКа». Происходит это потому, что звонкий звук, стоя в мужской рифме последним, по русским общefonетическим нормам, становится глухим: «заряД» на самом деле — «заряТ». В женской же рифме, стоя не на конце и предшествуя другому гласному, он сохраняет звонкость. Стоя же на конце, он становится глухим и в женской рифме; поэтому «хлоД — моЛОТ» — вполне правильная рифма. Впрочем, некоторые крупные поэты допускали

в женских и в дактилических рифмах параллель звонкого и глухого звука: Некрасов рифмовал «комиССия — провиЗия», «ПетроПоль — соБоль».

Спорным был и остается вопрос о пределах неточности в заударных гласных. Классики (Пушкин, Лермонтов) и многие крупные поэты последнего времени (например, Брюсов) избегали неточностей, допуская лишь созвучие безударных «а» и «о» («каПАть — лапОть»), ибо это почти тождественные звуки; «е» и «и» («нынЕ — пустыИ»); иногда «ме» и «мя» («рукАМИ — плАМЯ», «храМЕ — плАМЯ»). Но, например, А. К. Толстой свободно рифмовал безударные «а», «о», «у» («ходкО — лодкУ», «нарбДА — свободУ»). Иные допускали созвучие безударных «о», «е» («мрАмОр — замЕр»), «а», «е» («плакАл — фАкЕл»), «о», «и» («дьявОл — праВИл») и т. п.

Достоинством рифмы обычно считается не только ее точность, но и звуковое богатство. Если для создания правильной рифмы достаточно совпадения двух звуков (в мужской) и трех в открытой женской (МОРЕ — ГОРЕ), то всякое добавление совпадающих звуков повышает звучность рифмы, обогащает ее. Это особенно чувствуется, когда совпадают звуки, стоящие на лево от ударного слога. Совпадение звуков, стоящих направо от него, обязательно, воспринимается оно «как должное»; но звуки, стоящие слева, совпадать не обязаны (за исключением случая с открытой мужской рифмой), и совпадение их ощущается как «неожиданный подарок». Так, вполне правильна, удовлетворительна, достаточна рифма «тронь — огонь»; рифма «Конь — огонь» будет богаче, так как опорные согласные близки (гортанные: глухое «к» и звонкое «г»); рифма «пОГонь — ОГонь» будет еще богаче: здесь полное совпадение опорных согласных («г») и совпадение предупредительного гласного. Достаточна рифма «была — мгла», но рифма «иГла — мГла» — богаче, а рифма «МоГла — МГла» — еще богаче: звуки одного слова полностью повторяют звуки другого. Рифма «адмирала — зала» достаточна, но «адмирала — отмирала» дает полное созвучие четырех слогов!

Так как запас богатых созвучий в языке невелик, то нередко рифму обогащают, подбирая сходные звуки в предшествующих словах. Рифма «бури — лазури» достаточна; но если мы скажем «слезы бури», то звуки «л» и «з» в слове «слезы» будут перекликаться с «л» и «з» в слове «лазури».

Слоговое строение рифмы. Выше мы указали на слоговые типы рифм: мужская, женская и т. д. В подавляющем большинстве случаев окончания данного типа рифмуют с окончаниями того же типа: мужские с мужскими, женские с женскими и т. д. Но иногда появляются рифмы разного слогового строения: рифмуют «Марии — зари», «зёркало — помёркло», «жálите — асфáльте», то есть соединяя женское окончание с мужским, дактилическое с женским и т. п. Такие рифмы, где за более длинным окончанием идет более короткое (как в этих примерах), называются *с т я н у т ы м и*; в обратной последовательности — *р а с п у щ е н н ы м и*.

В классике такой рифмовки не было. В XX веке мы встречаем такие созвучия; например:

Но живу я в далеком скиту
И не знаю для счастья границ.
Тишиной провожаю мечту.
И мечта воздвигает Царьцу.

(Блок.)

Все стихотворение построено на мужских рифмах, и лишь в последнем четверостишии возникает распушенная рифма в заключительной строке, своей неожиданностью подчеркивая важнейший в лирическом отношении образ.

Иногда — редко — игра разносложными рифмами проводится систематически; например:

То поспешно парус склáдывая,
То бессильно в бездну пáдая,
Напряженно режа вóлны,
Утомленный реет чéлн.

(Брюсов.)

Здесь и во всем стихотворении из строки в строку идет стяжение рифм: гипердактилическое окончание рифмуется с дактилическим, женское с мужским.

Но в этом случае разносложность рифм едва ли имеет художественное обоснование, едва ли выходит за рамки «забавы».

Иногда рифма бывает *р а з н о у д а р н о й*: на рифму выносятся слова сходного звукового состава, но с различно расположенными ударениями:

Не разбросаны сети по бéрегу;
В сердце память весь день бeрегú...

(В. Иванов.)

Такие ходы встречаются у раннего Маяковского:

Улица.
Лица у
дóгов
годóв
рéзче.
Чéрез... —

где, помимо передвижки ударений, осуществляется и перестановка тождественных звуков («метаграмма»).

Подобные переизвучия по существу ощущения р и ф м ы не дают.

Грамматические типы рифм. Иногда рифмуют слова, взятые в тождественной грамматической форме, например: «стол — ствол» (имена существительные мужского рода в именительном падеже); «играет — гуляет» (глаголы в третьем лице единственного числа настоящего времени); «странными — туманными» (имена прилагательные в творительном падеже множественного числа) и т. п.

Но весьма часто созвучными оказываются слова разных грамматических типов в различных формах; например: «вал — упал» (имя существительное и глагол); «печали — качали» (то же); «мать — пять» (существительное и числительное); «жабы — когда бы» (существительное и наречие с частицей) и пр.

Возьмем слово «дом». С чем его можно рифмовать? Во-первых, с многочисленными словами в той же грамматической форме — с именами существительными мужского рода в именительном падеже единственного числа: «лом», «ком», «разгром», «бурелом», «водоем», «аэродром» и пр. Во-вторых, — со многими существительными мужского и среднего рода в творительном падеже: «багром», «кулаком», «огнем», «окном», «копьем» и пр. В-третьих, — со многими прилагательными в предложном падеже: «большом», «крутом», «тупом» и пр. В-четвертых, — со многими наречиями: «босиком», «пешком», «впятером» и пр. В-пятых, — со многими глаголами в первом лице множественного числа настоящего или будущего времени: «идем», «поем», «приведем», «соберем» и пр. В-шестых, — с сокращенной формой причастия страдательного залога: «ведом», «влеком», «несом» и пр. В-седьмых, — с существительными

женского рода, с окончанием на «-ба», в родительном падеже множественного числа: «истом», «идиом», «атером» и пр. Перед нами целая гроздь грамматических типов, рифмующих со словом «дом» и, конечно, друг с другом.

Возьмем слово «большая». Оно рифмуется со множеством других прилагательных женского рода: «крутая», «голубая», «больная», «злая» и пр. Затем — с некоторыми существительными мужского рода, с окончанием на «-ай», в родительном падеже: «края», «сарая», «урожая» и пр. Затем — со многими деепричастиями: «играя», «зная», «уплывая» и пр. Затем — со множеством существительных, глаголов и других частей речи, оканчивающихся в любой форме на «-а», после которых идет местоимение «я»: «не могла я», «у стола я», «никогда я», «ни гроша я» и пр. Затем — с некоторыми собственными именами женского рода в именительном падеже: «Рая», «Аглая», «Майя», и мужского рода в родительном падеже: «Николая», «Гая», «Ермолая», «Китай» и пр.

Возьмем слово «пепелище». Оно рифмуется с другими существительными того же типа: «жилище», «кладбище», «голенище». Со многими существительными в увеличительной форме: «домище», «кулачище», «козлище». С некоторыми существительными женского рода, с окончанием на «-ища», в обыкновенной или увеличительной форме, в дательном или родительном падеже: «пище» или «пищи», «жарище» или «жарищи». С прилагательным «нищий» и с наречием «нище» (что может быть и прилагательным среднего рода в сокращенной форме: «поместье совершенно нище»). Наконец, со сравнительной степенью прилагательного «чистый» — «чище».

Возьмем слово «асфальт» в предложном падеже: «асфальте». Первая группа рифм к нему — сходные слова в том же падеже: «альте», «базальте», «ривезальте» (сорт вина). Далее — существительные женского рода с окончанием на «-альта» в дательном или предложном падеже: «смальте» (особый сплав), «Мальте». Далее — некоторые глаголы во втором лице множественного числа повелительного склонения: «жальте», «печальте», «причальте».

Мы видим из рассмотренных примеров, что количество рифменных типов для разных слов не одинаково, что иные типы «богаты», а другие нет. Деепричастий на

«-ая» («играя гуляя») множество, а повелительных наклонений на «-альте» едва ли наберется десяток.

Есть «трудные» слова, к которым в языке всего пять-шесть, а то и меньше рифм (например, «сердце»); есть слова и вовсе не имеющие точного созвучия, — например, «правда», «делать», «работать», «выхухоль», «бцет» (старинное название укуса)¹.

Среди слов, к которым имеется мало рифм, иные довольно часто «ложатся под перо поэта» и тянут за собою почти всегда одну и ту же рифму. За «любовь» обычно следует «кровь» или «вновь»; за «волны» — «полны» или «безмолвны»; если у поэта в конце строки поминается «улица», то в другой строке непременно кто-нибудь «сутулится». Таких рифм лучше избегать, не ставя соответственное слово на конец строки.

Есть рифмы «однократные»: поэту удастся найти рифму к слову, которое раньше не рифмовалось, или новую рифму к «трудному» слову; например: «лебедь» — «обесхлебить», «сердца» — «десертца» (уменьшительное от «десерт»), «юноши» — «гамаюныши» (птены легендарной птицы «гамаюн»), «правда» — «Ардава» (древнее название одной реки). Такие рифмы, очевидно, можно применить один раз и удивить читателя находкой; но вторичное их применение или заимствование неизбежно покажется искусственным или натянутым.

Другое дело, когда отыскивается новый тип рифмы. Поэт срифмовал, например, «павлинов» и «кинув», существительное и деепричастие; открывается ряд возможностей: встают деепричастия «хлынув», «двинув», «ринув», «вынув» и др. и ряд их производных — «нахлынув», «низринув» и пр.; встают существительные: «исполинов», «паладинов», «паланкинов», «рубинов»; приходят на ум параллели: «туманов» и все подобные слова и «грязнув» и все подобные; «бурунов» и «дунув» и подобные — и все это можно рифмовать.

Многие рифмы могут быть составными, то есть созвучие к данному слову дается двумя словами (иногда тремя). Выше (в рифмах к слову «большая») мы уже встре-

¹ Предостерегаем от рифмования производных слов: «правда» — «неправда», «делать» — «переделывать», — и не только в отношении слов «безрифменных», но и всяких других: нельзя рифмовать «бессилье» — «насыле», «нарком» — «замнарком».

тили этот тип: «большая — могла я». Вот еще несколько образцов: «ка́мне — легка́ мне», «пригото́вить — зато́ ведь», «приве́тствовать — де́тства ведь», «гно́ище — далеко́ еще»; вот шуточная составная рифма из четырех слов: «вы́мытые — вы́, мы, ты, я». Второе слово составной рифмы обычно является энклитикой — например, «не страда́л он — побряца́л он» (*Пушкин*) — или во всяком случае — подчиненным, с ослабленным ударением, как в приведенных примерах. Равновесные ударения звучат неприятно — например, «разбо́йник — голово́й ник». Впрочем, дактилические и гипердактилические рифмы легче осваивают самостоятельное ударение на втором слове: «пожа́луйста — разжа́л уста».

Отметим еще омонимические рифмы. Омони́мами называются, как известно, слова, звучащие одинаково, но имеющие разное значение; так, например, слово «коса» включает четыре значения: женская коса, коса — сельскохозяйственное орудие, коса — узкая полоска суши, вдающаяся в море, и коса — краткая форма от прилагательного «косой» в женском роде (она — коса). Иногда омонимичны производные формы различных слов, например «потри́» (от «потереть») и «по три» (от числительного «три») или «черепах» (от «череп» в предложном падеже множественного числа и от «черепаха» в винительном множественного): «свет... блестел на лысых черепах, напоми́навших черепах». Омонимическая рифма встречается у Пушкина:

А что же делает супруга,
Одна в отсутствии супруга?

Ею часто пользуются в шуточных и сатирических стихотворениях, но иногда и в «серьезных». Вот отрывок стихотворения, сплошь построенного на омонимических рифмах:

Закрыв измученные веки,
Миг отошедший берегу.
О, если б так стоять вовеки
На этом тихом берегу!
Мгновенья двигались и стали,
Лишь ты царишь, свой свет струя...
Меж тем в реке — из сизой стали
Влачится за струей струя.

(*Брюсов.*)

В иных случаях, очень редко, применяется рифма т а в т о л о г и ч е с к а я, тожесловная: рифмующие строки кончаются одним и тем же словом, например:

На прогретом песке я лежу и слагаю *стихи*;
Да уйду я как день, да погибну я попусту, даром,
Но певучая лень, но бездельные эти *стихи*
На любимую брызнут горячим и звонким загаром.
(*Шенгели.*)

Или:

Под сводами утрехтского собора
Темно и гулко;
Под сводами утрехтского собора
Гремит орган;
С Маргрэт из Башенного переулка
Венчается сапожник Яков Дан
Под сводами утрехтского собора.
(*Сологуб.*)

Назначение тавтологической рифмы — подчеркнуть, настойчиво напомнить важное по смыслу слово или словосочетание (так, во втором примере трижды повторяется вся строка). Однако прием этот механический и искусственный, и к нему прибегают редко.

От тавтологической рифмы надо отличать р е ф р е н у ю, припевную. Здесь также повторяется в определенных местах стихотворения одно и то же слово в конце строки, но рифму к нему дают в других строках различные слова. Например, у Лермонтова:

Спи, младенец мой прекрасный,
Баюшки-баю.
Тихо смотрит месяц ясный
В колыбель твою.
Стану сказывать я сказки,
Песенку спою;
Ты ж дремли, закрывши глазки,
Баюшки-баю.

И дальше каждое восьмистишие заканчивается припевом, рефреном «баюшки-баю», но с ним рифмуют слова «в бою», «разошью», «пролью» и пр.

В переводах восточных поэтов и в соответственных подражаниях часто применяется р е д и ф н а я рифма. Определенные строки заканчиваются одним и тем же словом,

но предшествующие ему слова (различные) во всех строках рифмуют между собой, например:

В царство розы и вина *приди*,
В эту роцу, в царство сна — *приди*.

Утиши ты песнь тоски моей,—
Камням эта песнь слышна,— *приди*.

Кротко слез моих уйми ручей,—
Ими грудь моя полна — *приди*...
(Фет; перевод из Гафиза.)

Здесь реди́фом (по-арабски — всадник) служит слово «приди», замыкающее обе строки первого двустишия и вторую строку каждого следующего двустишия, а все слова, ему предшествующие, кончаются на «-на́», рифмуя между собой.

Смысл реди́фной рифмы в том, что повторное слово возникает всякий раз в новой связи и в новом осмыслении; так, в этом стихотворении Гафиза призыв поэта к любимой: «приди» — приобретает особый оттенок в последней строке:

Но тихонько и одна — *приди!*

В иных случаях реди́фом являются омонимы; так, в одном из переводов с туркменского, сделанных М. Тарловским, реди́фом стоит слово «светил», применяющееся то в значении «освещал», то в значении «светил небесных»:

В извечной смене светил...
Он мне в Иемене светил...

Расположение рифм. Рифмуют в огромном большинстве случаев последние слова стихов. При этом возможно большое количество комбинаций в расположении рифм. Если в строфе четное число строк (2, 4, 6, 8 и т. д.) и для каждой строки есть лишь одна, с ней рифмующая, то есть имеются лишь пары рифм, а не тройки и пр., то число возможных комбинаций определяется формулой

$1 \cdot 3 \cdot 5 \dots (n-1)$,

где n равняется числу строк в строфе. Согласно этой формуле, для двустишия возможна лишь одна комбинация, для четверостишия (1·3) три комбинации, для шестистишия (1·3·5) пятнадцать комбинаций, для восьмистишия (1·3·5·7) сто пять комбинаций и т. д., с лавинообразным нарастанием возможностей. Четырнадцатистроочная строфа, при-

мененная в «Онегине», дает (1·3·5 ... 11·13) 135 135 способов разместить семь рифменных пар.

Рассмотрим сначала полную рифмовку, то есть такую, при которой все строки зарифмованы.

Если рифмуют смежные строки, то такая рифмовка называется п а́ р н о́й; схема аабб:

Редеет облаков летучая гряда,	а
Звезда печальная, вечерняя звезда,	а
Твой луч осеребрил увядшие равнины,	б
И дремлющий залив, и черных скал вершины...	б

(Пушкин.)

Если строки рифмуют через одну, то рифмовка называется п е р е к р е с т н о́й; схема абаб:

Буря мглою небо кроет,	а
Вихри снежные крутя;	б
То как зверь она завоет,	а
То заплачет как дитя...	б

(Пушкин.)

Если две рифмующие строки отделены одна от другой парой строк, рифмующих между собою, то мы получаем о п о я с а н н у ю или о х в а т н у ю рифмовку; схема абба:

Роняет лес багряный свой убор,	а
Сребрит мороз увянувшее поле,	б
Проглянет день, как будто поневоле,	б
И скроется за край окружных гор.	а

(Пушкин.)

Наряду с полной рифмовкой встречается сплошная, при которой данная группа строк дает одну и ту же рифму. Двустишия неизбежно «сплошные». Вот образчик трехстишия со сплошной рифмой; схема ааа:

Я пропасти люблю, но так же, как леса,	а
Молчанье, и за ним — земные голоса,	а
И все подземное, и свет, и небеса.	а

(Бальмонт.)

Все четверостишие со сплошной рифмой; схема аааа:

Взбунтовались кастраты,	а
Входят в папины палаты:	а
«Отчего мы не женаты?»	а
Чем мы виноваты?»	а

(А. К. Толстой)

Если два двустипия с парной рифмовкой промежены строкою, рифма к которой дана в строке, следующей за вторым двустипием, то такая рифмовка называется т е р н а́ р н о й; схема ааб/ввб:

Я потрясен, когда кругом	а
Гудят леса, грохочет гром,	а
И в блеск огней гляжу я снизу, б	
Когда, испугом обуян,	в
На скалы мечет океан	в
Твою серебряную ризу.	б

(Фет.)

Другой вид тернарной рифмовки (скользящая терна) заключается в том, что три строки не рифмуют одна с другою, а созвучие к ним дают три следующие строки последовательно; схема абв/абв:

Сны и тени,	а
Сновиденья,	б
В сумрак трепетно манящие, в	
Все ступени	а
Усыпленья	б
Легким роєм преходящие.	в

(Фет.)

Возможна обратная терна, со схемой абб/авв; опоясанная, со схемой абб/вва; обратно-скользящая, со схемой авв/ваб).

От тернарной рифмовки следует отличать т е р ц и н н у ю, где участвуют тройки рифм, переплетающиеся из трехстишия в трехстишие, по схеме аба/бвб/вгв/гдг... и т. д., с тем что после последнего трехстишия идет одна строка, дающая рифму к средней строке этого трехстишия. Всматриваясь в схему, мы видим, что в первом трехстишии рифмуют крайние строки (и рифмы к ним больше нет; здесь только пара рифм); средняя строка первого трехстишия имеет рифмы в крайних строках следующего трехстишия, а его средняя строка — в крайних строках следующего, чья средняя строка опять рифмует с крайними следующего, — и так далее, тройками рифм, до последнего трехстишия, чьи крайние строки отзываются средней строке предыдущего, а средняя находит созвучие в одиночной последней строке (то есть здесь опять пара, а не тройка рифм). Терцинами, как известно, написана поэма Данте «Божественная комедия» и ее переводы на русский; в русской

поэзии терцинный строй широкого распространения не получил, хотя иногда применяется. Вот образчик:

Тогда я демонов увидел черный рой	а
Подобный издали ватаге муравьиной,—	б
И бесы тешились проклятою игрой:	а

До свода адского касалась вершиной	б
Гора стеклянная, как Арарат остра,—	в
И разлегалась над темною равниной.	б

И бесы, раскалив, как жар, чугуны ядра,	в
Пустили вниз его смердящими когтями;	г
Ядро запрыгало — и гладкая гора,	в

Звезды, растрескались колючими звездами.	г
Тогда других чертей нетерпеливый рой	д
За жертвой кинулся с ужасными словами...	г

(Пушкин.)

Если бы приведенное стихотворение должно было окончиться там, где оно у нас оборвано, то к нему была бы прибавлена одна строка с рифмой на «-ой», то есть рифмующая со средним стихом последнего трехстишия.

Если два трехстишия со сплошною рифмовкой промежены строкою, которая рифмует со строкою, идущей после второго трехстишия, то эту рифмовку называют к в а т е р н а́ р н о й; схема аааб/вввб:

Помнишь тот горячий ключ,	а
Как он чист был и бегуч,	а
Как дрожал в нем солнца луч	а
И качался,	б
Как пестрел соседний бор,	в
Как белели выси гор,	в
Как тепло в нем звездный хор	в
Повторялся.	б

(Фет.)

Иногда встречается обратная кватерна, со схемой аббб/аввв. Вот образец опоясанной кватерны:

Старый, старый сон Из мрака	а
Фонари бегут — куда?	б
Там—лишь черная вода,	б

Там — забвенья навсегда.	б
Тень скользит из-за угла,	в
К ней другая подползла,	в
Плащ распахнут, грудь бела,	в
Алый цвет в петлице фрака.	а

(Блок.)

Громадное число возможных комбинаций, даже в пределах восьмистрочной строфы, никогда не было осуществлено на практике. Многие комбинации во многострочных строфах непригодны из-за сложности строения: слух не успевает уловить систему расположения рифм и не угадывает ее повторения в следующей строфе. Поэтому во многострочных строфах избирают обычно более или менее простую систему. Вот, например, восьмистишие:

Поблек предзакатный румянец,	а
На нитях серебряно-тонких	б
Жемчужные звезды повисли,	в
Внизу ожерелье огней,	г
И пляшут вечерние мысли	в
Размеренно-радостный танец	а
Среди еле слышных и звонких	б
Напевов встающих теней.	г

(Брюсов.)

Здесь — несколько осложненная «скользящая кватерна»; между рифмами «а» расстояние в четыре строки, между «б» — тоже, между «г» — тоже; но между «в» всего одна строка; поэтому «в» звучит отчетливее. Кроме того, появление мужского окончания в четвертой строке также создает «зарубку». Благодаря этому строение улавливается слухом и распознается в следующем, так же построенном, восьмистишии.

Вышеприведенная обратная кватерна дает также простое строение: женское окончание, три мужских, между собою рифмующих, снова три мужских, с другою рифмою, и, наконец, вновь женское окончание, рифмующее с первой строкой, отделенной от него целыми шестью строками! Но если бы всю кватерну сделать со сплошь мужскими или сплошь женскими окончаниями, то едва ли бы мы услышали, что первая строка перекликается с восьмой. Таким образом, во многострочных строфах важную роль играет последовательность окончаний. Возьмем десятистишие:

Где-то есть, за темной далью	а
Грозно зыблемой воды,	б
Берег вечного веселья,	В
Незнакомые с печалью	а
Гесперидовы сады.	б
Жизнь отдай во власть теченья,	г
И оно прильнет твой чели	д
Там, где, словно ожерелья,	В
Многоцветные каменья	г
Поднялись над пеной волн.	д

(Брюсов.)

Схема: абВаб/гдВгд. Все десятистишие можно рассматривать как два пятистишия, а каждое пятистишие как четверостишие с перекрестной рифмовкой (абаб, гдгд), в которые «вонзилась» посередине пятая строка с рифмой «В»: «веселья» и «ожерелья». Строение чрезвычайно простое и легко схватывается слухом.

Изобразительный эффект подобной рифменной игры состоит в обострении «рифменного ожидания». Когда рифмы то сближаются, то отдаляются, мы отчетливее и резче ощущаем смену ритмических волн. Иногда такая игра подчеркивает и внутренний смысл стихотворения. Возьмем лермонтовский пересказ стихотворения Гейне:

На севере диком стоит одиноко	а
На голой вершине сосна	б
И дремлет, качаясь, и снегом сыпучим	в
Одета как ризой она.	б

И снится ей все, что в пустыне далекой,	а
В том крае, где солнца восход,	г
Одна и грустна на утесе горючем	в
Прекрасная пальма растет.	г

Схема: абвб/агвг; рифмы «б» и рифмы «г» отделены лишь одной строкой, но рифмы «а» и «а», «в» и «в» — тремя строками. Рифменное ожидание здесь напрягается, а рифмы звучат глуше, как бы и з д а л и.

Нередко рифмовка бывает неполной: в четверостишии, например, рифмуют только вторая и четвертая строки (обычная рифма у Гейне) и т. п., в восьмистишии — только четвертая и восьмая. Перечислять те или иные построения такого типа бесполезно. Отметим только, что обычно риф-

муют симметричные и завершающие звено строки: четверостишие делится пополам, концы половин рифмуют, и т. п.

Отметим еще строй восточного четверостишия, народившегося в Персии, освоенного многими народами СССР (татарами, дагестанцами, киргизами и пр.) и звучащего в соответственных переводах. В таких четверостишиях рифмуют три строки на одну рифму; одна строка, третья, остается холостой и обычно отмечается изменением каталектики: если рифмующие строки мужские, то холостая — женская, и наоборот. Схема ясна: ааба.

Кроме обычной рифмы, замыкающей строки (в старину рифма называлась *к р а е с о з в у ч и е м*), довольно широко распространена рифмовка внутренняя:¹ то или иное слово, стоящее внутри строки, отзывается на краевую рифму. Здесь также возможен целый ряд построений.

Иногда рифма, стоящая на цезуре, отзывается на предыдущую строку, а «собственная строка» имеет другую рифму: Ветер в пространстве смутился, смолк в безутешном просторе,
Небо и ветер, и море той же печалью больны.

(Бальмонт.)

Иногда рифма на цезуре совпадает с рифмой в той же строке, с концевой, которая, в свою очередь, созвучна с концом другой строки:

...Грозовой,
Зарывшись в пепел твой горячей головой.
(Блок.)

В строке, которую Волошин печатал как восьмистишие, вернее видеть пример катрена с рифмующими полустишиями:

Священных стран вечерние экстазы.
Сверканье лат поверженного дня.
В волнах шафран, колышутся топазы,
Разлит закат озерами огня.
(Волошин.)

Иногда последнее слово строки рифмуется с первым словом следующей строки, а её последнее слово — с первым словом первой:

Лирьте же вихрем, крылья,
В пылью всплывшемся флирте.
(Божидар.)

¹ Поскольку внутренняя рифма не имеет значения ритмического сигнала, она не является собственно рифмой, а представляет собой звуковой повтор. (Прим. ред.).

Такое строение называется *к р у а з ё*, или рифменный *х и а з м* (есть хиазм синтаксический и пр.); применяется редко, хотя еще в античной поэзии, в безрифменных стихах, иногда применяли сходный строй.

Иногда встречается *з а н о с н а я* рифма:

Там, над рекою Чарторыем,
Канавы, колдобина, выемка.
(Гарловский.)

Рифма «-ыемка» разбита между первой и второй строкой: «Чарторыем канавы...», то есть часть созвучия «занесена». Иногда заносится не слог, а один или два бессложных звука:

И уж конечно, мистер Доллар.
Блестит поярче, чем из дола
Растущее светило дня.
(Северянин.)

Здесь звук «р», которого не хватает для полноты рифмы во второй строке, начинает третью строку.

Встречаются, начиная с древности, так называемые *л е о н и н с к и е* стихи, где рифмуют концы полустиший, по схеме:

— — — — а / — — — — а
— — — — б / — — — — б

В старорусской поэзии такой строй применялся нередко:

Февроние панна! / Изволь непрестанно
За всех мольбу многу / приносити богу.

В средние века кордовские медики сложили по-латыни таким строем целую книгу, учебник медицины. Феофан Прокопович в своей книге «De arte poetica» («Об искусстве поэзии») дал такую оценку подобным упражнениям: «Грубый тот век особенно благоговел перед этими пустяками».

2. А С С О Н А Н С

Определение. В строгом значении под ассонансом разумеют созвучие одних ударных гласных, так, между собой ассонируют слова «теАтр — головА», «мУдрый — кУча» и т. д., и т. п. Ассонансы в этом значении широко применяются, например, в испанской поэзии.

Обыкновенно же ассонансом называют приблизительное созвучие, выполняющее роль рифмы. Рифма, как мы виде-

ли, также иногда бывает не вполне точной, но ее неточность сводится к несовпадению заударных гласных («нóвОй — багрóвБй»), которые вообще звучат неясно: к несовпадению глухих и звонких звуков («рабоТа — гоДа»); к пренебрежению «незвучащими» согласными («искусство — чувСтво», «перца — серДца»); к отождествлению обычных согласных и смягченных («коляска — ВаСька» — Пушкин). Ассонанс же допускает гораздо более резкие расхождения: различие согласных («жатва — брата»), звуковую неполноту («ветер — свете»).

Типы ассонанса. Будучи приблизительным созвучием, ассонанс стремится повысить звучность, распространяя звуковые совпадения в л е в о от ударного слога, на большее по возможности число звуков; если при этом звуки, стоящие в п р а в о от ударного слога, значительно не совпадают, то такой ассонанс называется н а ч а л ь н ы м, например «ГРуть — ГРудь», «СТАвни — СТАрый», «ПЛаш — теПЛа».

Весьма распространены менее звучные н а ч а л ь н о к о н е ч н ы е ассонансы, дающие, помимо совпадения ударного гласного (иногда подкрепленного опорным согласным), совпадение или созвучие последних согласных, например: «тУнДР — мУДР», «пЕпел — свЕтел», и ассонансы у р е з а н н ы е — с опорным согласным и недостающими звуками в конце; например: «вокЗаЛ — глаЗа»; в этом примере «резанный» звук «л» первого слова, идущий справа от ударного гласного, оказался в созвучном слове слева от него.

Подобно рифме, ассонанс может быть составным; например: «молодости — мола достиг».

В последние десятилетия (хотя этот процесс начался в русской поэзии еще в 90-х годах прошлого века) ассонанс успешно конкурирует с рифмой. Ограниченный запас рифм и исчерпанность рифменных типов как бы притупили ощущение, даваемое рифмой; «одни и те же» рифмы надоели, и понадобилось освежить систему краесозвучий. Ассонансы изредка встречались еще у Державина («ласточка — касаточка», «царевна — несравненна»); как исключение попадают у Пушкина («китайца — американца» — в юношеских стихах; «пепел — светел», «молот — город»).

Были попытки использовать различия между ассонансом и точной рифмой в общевыразительных целях (пользуясь ими так же, как в размерах пользуются переборами). Например, Блок в одном стихотворении, где говорится

о гибели летчика, дает во всех строках точные рифмы, но в последней строфе переходит на ассонанс:

В серых сферах летай и скитайся,
Пусть оркестр на трибуне гремит,
Но под легкую музыку вальса
Остановится сердце и винт.

В 20-х годах нашего столетия ассонанс решительно вытеснил рифму. Почти все стихотворения строились на ассонансах, и точная рифма многими воспринималась как недостаток. Теперь намечается обратный процесс: точная рифма встречается все чаще и даже доминирует, но наряду с ней применяется и ассонанс. Очень часто встречаются строфы, где пара строк рифмует, а пара ассонирует — и так в любом порядке.

Диссонанс. Разновидностью ассонанса является д и с с о н а н с — созвучие, в котором ударные гласные не совпадают, а дальнейшие звуки тождественны или близки; например: «шЕлковой — бЕлковой — фиАлковой», «кЕдр — эскАдр — бОдр». Вот образчик строфы с диссонансами:

Крут буржуев озверевший нОров,
Тьерами растерзанные, воя и стенАя,
Тени прадедов, парижских коммуАров,
И сейчас вопят парижской стенОю...

(Маяковский.)

Здесь, однако, строй сложнее: во-первых, даны опорные согласные в диссонансирующих словах («н» и «н», «ст» и «ст»), а, во-вторых, н е р и ф м у ю щ и е строки ассонируют: «НОров — стеНОю», «коммуНАров — стеНАя». Таким образом, диссонанс — разнозвучие — компенсирован.

Внутренние ассонансы. В строках стихов (равно как и в отрезках прозы) сплошь и рядом соседствуют или близки слова с одинаковыми ударными гласными (например, последние четыре слова в только что написанной фразе: «слова́», «одина́ковыми», «уда́рными», «гла́сными»). У Пушкина читаем:

Ее с конца я завострЮ,
ЛетУчей рифмой оперЮ,
ВзложУ на тетивУ тугУю,
Послушный лУк согнУ в дугУ,
А там пошлЮ наудалУю,
И горе нашему врагУ!

Здесь звук «у» и его аналог «ю», вообще звуки довольно редкие, даны с чрезвычайной «густотой» — 13 раз на шесть строк, не считая тех же звуков безударных (6 раз).

Иногда такие ассонансы подкрепляются опорным согласным:

Звуки, ВЕТром тихоВЕйным
Донесенные, слабели
И сливАлись тАм над Рейном
С РОбким РОпотом волны.
(Брюсов.)

Но такого рода обогащение звуковой ткани стихов относится уже к инструментовке.

3. ИНСТРУМЕНТОВКА

Определение. Инструментовкой (иногда — словесной инструментовкой) называется определенный подбор звуков в стихе, согласных и гласных.

Распространен взгляд, что те или иные звуки сами по себе нечто выражают: «л», например, нечто ласковое и нежное, «р» — мрачное и грозное и т. п. Этот взгляд проник даже в учебники; например, в книге академика Щербы «Фонетика французского языка» на стр. 57 (изд. 1948 г.) приводится строка Мюссе:

La haine dans l'âme, l'amour dans les yeux...

(«Ненависть в душе, любовь в глазах...») с таким пояснением:

«Здесь четыре ударных гласных, из которых первые два открытые и выражают весь пафос негодования, вторые два закрытые и выражают нежное чувство».

Но весьма нетрудно подобрать совершенно тождественный ряд гласных, в котором никак нельзя усмотреть ни негодования, ни нежности, например:

La souveraine du drame sur la soucoupe de souffleur,—

то есть «Владычица драмы на блюде суфлера» — совершенная бессмыслица, но с теми же двумя открытыми и двумя закрытыми гласными. Таким образом, и «пафос негодования», и «нежное чувство» выражаются з н а ч е н и е м слов, а не закрытостью или открытостью их звуков.

Возьмем фразу: «Серко погрыз постромки»; здесь в каждом слове звук «р» — «грозный и мрачный», — но что тут грозного?

Звук «л» «выражает нежность». Но в японском языке совершенно нет звука «л»; имя «Ленин» японцы пишут и произносят «Ренин»; значит ли это, что на их языке невозможно выразить нежность? Наоборот, эстонский язык чрезвычайно насыщен звуком «л», — значит ли это, что эстонцы особенно нежны и чувствительны?

Таким образом, мы решительно отбрасываем теорию самодовлеющего значения звуков.

Тем не менее в связи со значением слова его звуковой состав приобретает иногда известную окрашенность и тогда становится выразительным. Например: «бык», «бычий», «сбычился» — в этих звуках «чувствуется» нечто тупое, косное, неповоротливое. Но уже в словах «обычай», «добыча», «приобык», «обыкновение» те же звуки подобного ощущения не дают. Достоевский говорит о каторжанском слове «тиліснуть (то есть полоснуть) ножом», что в нем, в его звуках как бы воплощены сжатые зубы убийцы и змеинообразное движение ножа. Пожалуй, — но лишь потому, что в связи со значением у нас возникает определенный образ; а вот очень похожее слово «притиснуть» совершенно не вызывает представления о «сжатых зубах» и пр.

При анализе инструментовки необходимо постоянно иметь в виду, что каждый речевой звук — не только акустическое явление, но и артикуляционное, то есть результат некоей мышечной работы с предшествующей или, вернее, сопутствующей иннервацией, порою довольно сложной. Только в этом плане некоторые явления инструментовки находят истолкование.

Звукоподражание. Простейший вид инструментовки состоит в том, что поэт определенным подбором звуков как бы намекает на звуковую сторону изображаемого. Вот несколько образцов:

Знакомым шумом шорох их вершин ...
(Пушкин.)

Речь о соснах; подбором звуков «ш» и сближением двух скользящих придыхательных «х» воспроизведен их шум.

Чуть слышно, бесшумно шуршат камыши ...
(Бальмонт.)

Дрогнул дол, удар раздался ...
(Майков.)

Речь о взрыве; четыре «д», три «р», два ассонанса («уДар разДался») напоминают и звук взрыва, и раскат этого звука.

Твоей твердыни дым и гром ...
(Пушкин.)

Речь о пушечном салюте; дважды «тв», два раза «ды-» соотносятся со звуками пальбы.

Вот образчик гораздо более тонкого звукоподражания:

И блеск, и шум, и говор балов,
А в час пирушки холостой
Шипенье пенистых бокалов
И пунша пламень голубой.
(Пушкин.)

Здесь господствуют губные звуки («б», «в», «м», «п»), шипящие («ч», «ш») и сонорные («р», «л»), составляющие массив в 28 звуков из 44 согласных этого отрывка, то есть 64%.

Лейтмотивная инструментовка. Суть ее в том, что звуки какого-либо важного по смыслу слова повторяются в окрестных словах, с тем чтобы, во-первых, напоминать об этом слове, глубже внедряя его в сознание, а во-вторых, чтобы подчеркнуть внутреннюю связь или, наоборот, противоположность тех или иных понятий¹. Например:

Клянусь, о мать наслаждений,
Тебе неслыханно служу,
На ложе страстных искушений
Простой наемницей всхожу.
(Пушкин.)

Здесь звуки слова «наслаждение» как бы расплесканы в дальнейших словах: «нслн», «слж», «нлж», «сж» (слова «неслыханно», «служу», «на ложе», «схожу»).

Еще:

Где прежде финский рыболов,
Печальный пасынок природы,
Один у низких берегов
Бросал в неведомые воды
Свой ветхий невод ...
(Пушкин.)

Здесь четыре «п», два «бр» и дальше «нвд», «вд», «вт», «нвд»; этими повторами скрепляются в устойчивое и безы-

¹ Очевидна, однако, условность такого рода сопоставлений.
(Прим. ред.)

сходное единство безрадостные детали картины, с тем чтобы дальше перейти к совершенно иным образам в ином звуковом оформлении.

Вот лейтмотивная инструментовка, скрепляющая противоречивые черты:

Мы,
каторжане города лепрозория,
где золото и грязь изъязвили проказу,
мы чище венецианского лазорья ...
(Маяковский.)

Здесь звуки «зо», «зо», «язь», «яз», «аз», объединяя одну группу понятий, подчеркивают ее противоположность понятию «лазорье», звучащему с тем же «зо».

Еще:

...Делибаш на всем скаку
Срежет саблею кривою
С плеч удалую башку.
(Пушкин.)

Звуки слова «делибаш» (по-турецки — безумная голова, сумасброд), группа «длбш» полностью повторена в словах «удалую башку», скрепляя подобные, но противоположные понятия («удалая башка» принадлежит казаку).

Обратная лейтмотивная инструментовка. Иногда настойчиво проводится та или иная инструментовка, с тем чтобы на ее фоне дать важное по смыслу слово, звучащее и н а ч е. Например:

Пора: перо покоя просит;
Я девять песен написал...
(Пушкин.)

Шесть «п»; три группы «пр», группы «псн» и «нпс», и на этом звуковом фоне резко выделяется лейтмотивное слово «девять» (речь идет о девятой песне «Евгения Онегина»), повторяющееся дальше:

...вышосит
Мою ладью девятый вал —
Хвала вам, девяти Каменам... —

где это слово подкрепляется уже своей инструментовкой: «вал», «хвала». Но все эти звуковые явления попадают в поле нашего зрения только тогда, когда для этого дает основание смысл слова.

Кинетическая инструментовка. Поскольку произнесение данного звука предполагает определенную работу артикуляционных органов, движение их, постольку этот момент иногда используется в изобразительных целях: осуществляется такой подбор звуков, при котором само движение произносительного аппарата воспроизводит изображаемое явление. Например:

Там рыдала княжна Евдокия,
Воздух силась губами поймать.
(Ахматова.)

В последней строке пять звуков, при которых происходит работа губ; губы непрерывно сближаются и размыкаются (при произнесении других звуков); произносящий эту строку как бы сам ловит губами воздух, в соответствии с изображаемым.

Еще:
Я недаром вздрогнул — не загробный вздор...
(Мачковский.)

Группы «ндр», «вздргн», «нзгрн», «вздр» дают кинетическое подсьбие дрожи.

Подчеркиваем, что во всех подобных случаях источником уподобления является содержание соответственной строки, фразы, выражения; только оно создает ориентир, помогающий почувствовать движение речевых органов как то или иное подобие. Без слов «губами поймать», «вздрогнул» те же самые звукосочетания не были бы освоены кинетически.

Линейная инструментовка. Гораздо чаще инструментовка стремится просто к известной упорядоченности в размещении звуков, давая тем добавочное удовлетворение чувству ритма. Звуки данного типа симметрично располагаются «в л и н и ю» в строке или в строках. Иногда это проводится в очень обнаженной форме; например:

Вечер. Взморье. Вздохи ветра.
Величавый возглас волн.
Близко буря. В берег бьется
Чуждый чарам черный челн.
(Бальмонт.)

Такие конструкции звучат назойливо и раздражающе. Но такая же инструментовка может осуществляться в высокохудожественном виде:

У Черного моря чинара стоит молодая...
(Лермонтов.)

Группы: «чрн», «мо», «чнр», «мо» размещены симметрично, причем первое «мо» ударное, второе безударное; совпадение не полное и «не выпирает».

Еще:
Роняет лес багряный свой убор,
Сребрит мороз увянувшее поле,
Проглянет день, как будто поневоле,
И скроется за край окружающих гор.
(Пушкин.)

В первой строке «р-с-р-с-р», и тут же «ня-ян», «бр-бр»; во второй строке «ср», «бр», «рз», «ян»; в третьей строке «пр», «ян», «пли» («проглянет») и «пнл» («поневоле»); в четвертой строке «кр», «кр», «кр» и «гр».

Возьмем более обширный отрывок:

Дробясь о мрачные скалы,
Шумят и пенятся валы,
И надо мной кричат орлы,
И ропщет бор.
И блещут средь волнистой мглы
Вершины гор.
Оттоль сорвался раз обвал,
И с тяжким грохотом упал,
И всю теснину между скал
Загородил,
И Терека могущий вал
Остановил.
(Пушкин.)

В этом отрывке отчетливо преобладают звуки «р» и «л». Посмотрим, как они размещены в строках. В первых шести строках они дают, за единственным исключением, полную симметрию:

рр лл ррл/ррл р лл рр.

В следующих двух строках они правильно чередуются:

лрлрлрл.

И в последних четырех вновь дают симметрию:

л рл/рл л.

Столь же стройное распределение этих звуков мы находим и в прочих строках этого замечательного стихотворения.

