

КИРИЛЛ ТАРАНОВСКИЙ

РУССКИЕ
ДВУСЛОЖНЫЕ РАЗМЕРЫ



СТАТЬИ О СТИХЕ

УДК 801.161.1
ББК 82.3(2Рос=Рус)
Т19

Тарановский К.

Т 19 Русские двусложные размеры. Статьи о стихе / Под ред. В. Тарановской-Джонсон, Дж. Бейли, А. В. Прохорова; Пер. с серб. В. В. Сонькина. — М.: Языки славянской культуры, 2010. — 552 с.

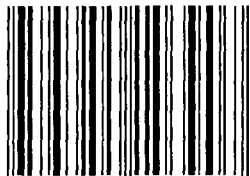
ISBN 978-5-9551-0390-7

Монография выдающегося филолога и стиховеда К. Ф. Тарановского «Русские двусложные размеры», издаваемая впервые в переводе на русский язык, уже успела сыграть заметную роль в период возрождения русской стиховедческой традиции в 60-е годы XX века. К. Ф. Тарановский выполнил масштабное ритмическое обследование всех ямбических и хорейских размеров, начиная с 1740-х годов и до второй половины XIX века. На материале 300 000 стихотворных строк он описал ритмические особенности каждого классического размера в творчестве каждого поэта и с помощью точных количественных методов определил один из главнейших просодических признаков русского классического стиха — акцентную диссимилиацию. Продолжение и развитие исследований, начатых в «Русских двусложных размерах», отражено в добавленных к книге шести статьях Тарановского, посвященных важным проблемам литературного и народного стиха.

Издаваемая книга существенно дополняет опубликованный ранее сборник работ К. Ф. Тарановского «О поэзии и поэтике» в отношении его чисто стиховедческих работ. Она займет свое место среди основополагающих трудов по русскому стиховедению и будет востребована как источник данных, описывающих динамику становления и развития русского стиха.

ББК 82.3

ISBN 978-5-9551-0390-7



9 785955 103907 >

© К. Тарановский, наследники, 2010
© Языки славянской культуры, 2010

Содержание

От составителей	7
-----------------------	---

РУССКИЕ ДВУСЛОЖНЫЕ РАЗМЕРЫ

Предисловие автора	13
--------------------------	----

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ РУССКИХ ДВУСЛОЖНЫХ РАЗМЕРОВ

§ 1. Введение	15
§ 2. Метрические константы в русских двусложных размерах	22
§ 3. Метрические доминанты в русских двусложных размерах	27
§ 4. Ритмические тенденции в русских двусложных размерах	49

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ РИТМИЧЕСКОЙ ИНЕРЦИИ РУССКИХ ДВУСЛОЖНЫХ РАЗМЕРОВ

§ 5. Четырехстопный хорей	61
§ 6. Четырехстопный ямб	80
§ 7. Трехстопный ямб	103
§ 8. Шестистопный ямб	109
§ 9. Основные типы пятистопного ямба в русской поэзии	153
§ 10. Пятистопный ямб с цезурой	162
§ 11. Первые попытки бесцезурного пятистопного ямба	206
§ 12. Пятистопный ямб без цезуры	216
§ 13. Пятистопный ямб со свободной цезурой	248

§ 14. Пятистопный хорей	269
§ 15. Трехстопный хорей	291
§ 16. Шестистопный хорей с цезурой	297
§ 17. Шестистопный бесцезурный хорей	317
§ 18. Ритмическая инерция русских двусложных размеров и закон акцентной диссимиляции	325
§ 19. Примечания к статистическим таблицам	341

СТАТЬИ О ЛИТЕРАТУРНОМ СТИХЕ

Русский четырехстопный ямб двух первых десятилетий XX века	367
К характеристике русского четырехстопного ямба XVIII века: Ломоносов, Тредиаковский, Сумароков (совместно с А. В. Прохоровым) .	398
Четырехстопный ямб Тараса Шевченко	445

СТАТЬИ О НАРОДНОМ СТИХЕ

Единство просодических основ русского народного и литературного стиха (перевод с англ. М. Акимовой)	495
Обзор исследований Р. Якобсона по сравнительной славянской метрике	503
О книге М. П. Штокмара «Исследования в области русского народного стихосложения».	519
Общая библиография	545
Список основных терминов.	550

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ РУССКИХ ДВУСЛОЖНЫХ РАЗМЕРОВ

§ 1. ВВЕДЕНИЕ

Современное стиховедение считает, что основа поэтического ритма заключается в ожидании, в известных пределах, повторения определенных ритмических сигналов, которые могут (но не должны) осуществиться. Если они не осуществляются, возникает эффект обманутого ожидания. Именно элемент обманутого ожидания отличает поэтический ритм от автоматического, от ритма машины. Неосуществление ритмических сигналов или, как это явление называла традиционная метрика, отступления от метрической схемы — это, вопреки мнению метристов старой традиции, не «поэтическая вольность», не недостаток поэтического ритма. Наоборот, именно в нем и заключается богатство и красота стихотворного ритма.

Из такого понимания стихотворного ритма вытекает и основной принцип современного стиховедения, а именно: изучать необходимо не абстрактный метр, которым занималась традиционная метрика, а конкретный поэтический ритм. При описании его структуры современная наука различает понятия *метрических констант* и *доминант* (в тех случаях, когда повторение определенных феноменов регистрируется стопроцентно или когда эффект обманутого ожидания наступает крайне редко) и *ритмических тенденций* (когда подобное повторение лишь более или менее вероятно). Основная единица ритма, от которой ведется отсчет — это стих; он не случайно всегда графически выделен в самостоятельную строку: повторение основных, базовых ритмических импульсов ожидается уже в рамках одного стиха. При этом отдельные стихи связываются в более крупные, вторичные ритмические единицы (ритмические периоды и строфы); в них также наблюдается повторение определенных явлений, в первую очередь — тех или иных модификаций фразовой мелодии. Эти два вида ритмических факторов важно разграничить. Наконец, современная наука строго различает языковую структуру поэтического ритма (потенциальный ритм) и его речевую реализацию (ритм в звучании). Таким образом, стиховедение распадается на два русла: стихосложение (*Verslehre*) и стихопроизнесение (*Versvortragshlehre*).

При изучении ритмических феноменов как языковых явлений, когда указывается та или иная их возможная реализация, стиховедение заходит на территорию

лингвистики. При нынешнем состоянии нашей науки уже не актуальна жалоба Томашевского на дилетантизм исследователей; даже если его утверждение, что еще недавно ритмика «плелась в хвосте лингвистики», и было верным — что объяснялось непопулярностью конкретных проблем поэтического языка в филологической среде¹ — теперь это явно не так. Однако ритмика интересна не только с лингвистической точки зрения; она в значительной степени связана и с литературоведением. Исследователь должен подготовить в первую очередь объективное описание данной ритмической структуры (индивидуальной, относящейся к определенной эпохе, фольклорной и т. д.). Далее, он должен установить связь между отдельными ритмами и поэтическим языком, а в конечном счете — найти соответствия между ритмом, языком и тематикой. Таким образом, конечная цель исследователя — охватить поэтическое произведение в его целостности, т. е. показать и объяснить диалектическое единство формы и содержания в поэтическом произведении. Иными словами, при изучении проблем поэтической формы лингвистика и литературоведение неразделимы. «Из каких предпосылок мы бы ни исходили — литературоведческих или лингвистических, — говорит А. Белич, — наши исследования должны совпадать. В стилистике или метрике, при научном подходе, нет отдельных литературоведческих и лингвистических точек зрения, они сливаются в одну. Для того чтобы заложить основы исследования, литературовед должен быть и лингвистом, а чтобы полностью изучить предмет, лингвист должен быть специалистом по эстетике и литературоведом»².

Исходя из такого понимания предмета и задач нашей науки, мы постараемся дать описание структуры русских двусложных размеров (хорея и ямба) от первых попыток Ломоносова и Третьяковского, поэтов второй половины XVIII — начала XIX века, до Пушкина и блестящей плеяды русских поэтов, известных как «поэты пушкинской поры», а также некоторых из их непосредственных продолжателей. Что касается круга рассматриваемых явлений, то мы ограничились только первичными факторами поэтического ритма (ударение и словоразделы между акцентными единицами), поскольку это, в сущности, основные ритмические импульсы, характерные для того или иного ритма как такового. Более крупные, вторичные ритмические единицы (ритмические периоды и строфы) и все элементы, из которых они состоят, а именно, ритмическая организация фразовой мелодии, фразовое ударение, звуковая гармония стиха, рифмы и нерифмованные клаузулы, на данном этапе сознательно выведены за рамки нашего рассмотрения, поскольку их необходимо изучать в комплексе всех размеров, употребительных в ту или иную эпоху, а не какого-то одного типа размеров³. По той же причине мы не будем касаться проблем разных интонаций в стихе и поэтического языка, характерного

¹ Б. В. Томашевский, «О стихе», стр. 28.

² А. Белич, «Уводна реч», стр. 18.

³ Если нам все же придется упоминать фразовую мелодию в стихе, мы будем делать это только в связи с теми явлениями, которые без упоминания этого феномена нельзя объяснить.

для этих интонаций, а также и вопроса о связи конкретных размеров с определенными жанрами литературы. Мы будем изучать ритм в изоляции от смысла, освобожденный от эмоциональной или тематической окраски, то есть — чистый первичный ритм.

Традиционная метрика выделяет в русской поэзии так называемые силлаботонические метры, в которых расстояния между иктами заняты постоянным количеством слогов, и так называемые вольные метры, в которых это количество варьирует. Силлаботонические метры, в свою очередь, делятся на двусложные (двудольные) и трехсложные (трехдольные) размеры. Обычно силлаботонические размеры иллюстрируются следующими схемами:

Хорей:	— ◡ — ◡ — ◡ — ◡ ...
Ямб:	◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ...
Дактиль:	— ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ ...
Амфибрахий:	◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ...
Анапест:	◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ...

Традиционная метрика сводила все эти метры в одну категорию, хотя с точки зрения тонической основы ритма разница между двусложными и трехсложными размерами значительно больше, чем между трехсложными и вольными.

Если мы возьмем любое стихотворение, написанное двусложным размером, мы увидим, что его ритм не совпадает с метрической схемой:

Духóвной жа́ждою томи́м
 В пусты́не мра́чной я влачи́лся,
 И шестикры́лый серафи́м
 На перепу́тьи мне́ явился.

Мы видим, что на том месте, где по схеме должен был бы находиться слог под ударением, нередко оказывается безударный слог. Другая приблизительная схема более гибкая:

◡ — | ◡ — | ◡ — | ◡ — .

С одной стороны, она тоже не охватывает некоторые явления, например — наличие ударения на метрически слабых слогах:

Ду́х отрица́нья, ду́х сомне́нья...
 Слова́: б о р, бу́ря, воро́н, е́ль...
 И в мы́слях молвила: в о т он...

С другой стороны, в этой схеме все метрически сильные слоги выглядят одинаково неопределенно-ударными; однако в реальности некоторые из них гораздо стабильнее других. Если, например, в пушкинском четырехстопном ямбе («Медный всадник») подсчитать в процентах ударность всех слогов, получится следующая картина:

Икты		I		II		III		IV
Слоги:	1	2	3	4	5	6	7	8
Проценты	8,8	85,5	1,3	96,4	1,1	40,7	0,4	100

В таком стихе всего одна метрическая константа: восьмой слог всегда ударен. Нечетные слоги суть метрические доминанты: они тяготеют к полной безударности; на этом фоне слегка выделяется только первый слог. Нечетные слоги могут быть заняты как односложными словами, так и безударными слогами многосложных слов. В четных слогах прослеживаются только ритмические тенденции: они тяготеют к максимальной ударности, но не в равной мере: например, второй икт почти в два с половиной раза сильнее третьего. Только в 32 % стихов осуществлены все четыре икта; это означает, что в остальных 68 % наличествует элемент обманутого ожидания. Между тем, примерно в 90 % стихов все нечетные слоги безударны. Из этого следует, что в ямбе нечетные, метрически безударные (слабые) слоги составляют тоническую основу ритма. На этот факт одним из первых указал Л. В. Щерба: «Под ямбом я подразумеваю только факт отсутствия ударений на нечетных слогах»⁴. Этот вывод, *mutatis mutandis*, верен и для хорея.

В трехсложных размерах картина совсем иная. В них, как правило, метрические икты осуществляются всегда. Неосуществленный икт в них — большая редкость, как, например, у Некрасова (в анапесте):

Русоку́дряя, голу́боо́кая,
С тихой гру́стью на блéдных уста́х.

Только в дактиле сравнительно часто нет ударения на первом слоге:

Са́ша попра́вилась — Бо́г ей помо́жет.
Околдо́вать нико́го он не мо́жет...
Бла́го насле́дь богáтых отцо́в
Освободи́ло от ма́лых трудо́в...

В поэме Некрасова «Саша», откуда взяты эти примеры, первый слог ударен всего в 88,9 % стихов; на остальные метрически сильные слоги (четвертый, седьмой и десятый) ударение падает без исключений (в 100 % стихов)⁵.

⁴ Л. В. Щерба, «Опыты лингвистического толкования стихотворений», стр. 39.

⁵ Вообще говоря, начало стиха, первая стопа, отличается от остальных по своим характеристикам. Мы видели, что и в ямбе первый слог чаще стоит под ударением, чем остальные нечетные слоги. Об этих явлениях речь пойдет позже.

Метрически слабые слоги в трехсложных размерах (по схеме — безударные) также могут быть заняты ударными слогами односложных и двусложных слов:

Дума́ет Са́ша: ч т о́ петь б у́ д у т пти́цы?..
 С голо́вой бу́ря м жизни́ откры́тою..
 На дете́й ми́лость Бо́га зва́ла..
 И пла́мя твоё́ узнаю́, с о́лице́ мира..
 (Лермонтов)

В этих примерах интервал между иктами занимает двусложное хорейское слово. Встречаются случаи, когда в этой позиции стоит двусложное слово ямбического типа:

В о́кне́ то́гда́ что́-то́ белело́..
 То́го́ гл я́ди́ ко́сы па́дут..
 Чтó в че́ра́ сжа́л, то́ се́годня́ и съе́ст..
 Я тебе́ мо́ю́ пе́сню́ последнюю́,
 Мо́ю́ го́рькую́ пе́сню́ спою́..
 (Лермонтов)

У Лермонтова можно найти даже трехсложное слово с неметрическим ударением на третьем слоге — в дактиле, где первый икт безударен:

О́кру́жи́ сча́стием сча́стья́ досто́йную́,
 Да́й ей́ сопу́тников по́льных внима́ния..
 (Лермонтов)

Особенно часто первый слог ударен в анапесте — еще чаще, чем в ямбе:

У́м, безде́йствуя, вя́ло то́скует..
 Мы́ с ли́ све́жи, выно́сливы но́ги..
 Со́весе́ть пе́сню́ свою́ запева́ет..
 (Некрасов)

Так, у Некрасова (в поэме «Рыцарь на час») первый слог ударен в 42 % стихов, из которых 20,1 % приходится на двусложные слова, а 21,9 % — на односложные. Распределение ударности всех слогов этой поэмы таково:

Икты			I			II			III
Слоги:	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Проценты	42,0	1,4	100	6,8	7,3	99,5	2,3	2,7	100

Метрически ударные слоги здесь являются константами, а метрически безударные — доминантами-тенденциями; таким образом, картина почти обратная тому, что наблюдается в двусложных размерах. Тоническую основу ритма здесь составляют метрически ударные слоги. Этот стих вообще изобилует константами и доминантами, и это делает его несколько более монотонным, поскольку

элементы обманутого ожидания встречаются значительно реже, чем в двусложных размерах. Поэтому поэты и стали нарушать силлабическое постоянство такого стиха, выпуская то один, то другой безударный слог, как, например, в дактиле у Баратынского:

Дикою, грозною ласкою полны,
 Бьют в наш корабль средиземные волны;
 Вот над кормою \wedge стал капитан...

У Фета этот эффект порой последовательно выдержан во всем стихотворении, особенно в переводах из Гейне, вслед за оригиналом. В поэзии символистов такой стих получил широкое распространение под названием «паузник», хотя никаких пауз в нем, собственно, нет⁶.

Как видно из вышесказанного, взгляд традиционной метрики на чередование ударных и безударных слогов как основу русских стихотворных размеров не вполне точен. В двусложных размерах преимущественно безударные слоги чередуются с необязательно-ударными слогами. В трехсложных размерах — преимущественно ударные слоги повторяются через каждые два необязательно-безударных слога⁷. В вольных тонических размерах промежутки между преимущественно ударными слогами занят переменным числом необязательно-безударных слогов⁸. Таким образом, у трехсложных размеров общая силлабическая основа с двусложными и общая тоническая основа с вольными. У двусложных и вольных размеров нет никакой общей основы.

Мы подходим к наиболее точному определению двусложных размеров. Содержащееся в нем отношение не может быть представлено никакой линейной схемой.

⁶ Впервые такой стих в русской поэзии появляется еще в XVIII веке у Сумарокова:

Ты нас, любовь, прости.
 Нимфы твои прекрасны
 Стрелы свои вноси
 В наши пиры не властны.
 Ты утех не умножишь.
 В братстве у нас любовь —
 Только лишь вострежишь
 Ревностью дружную кровь.

⁷ В двусложных размерах не осуществляются все икты; это значит, что средняя длина слова будет немного больше двух слогов. У трехсложных, наоборот, она будет немного меньше трех слогов. В этом отражается общая тенденция русского литературного языка. По подсчетам Томашевского, средняя длина слова в литературной прозе — 2,8–2,9 слогов. («О стихе», стр. 168.)

⁸ Эту разницу с той или иной степенью точности подчеркивают современные исследователи русского стиха. См.: Томашевский, «Русское стихосложение», стр. 41; Томашевский, «О стихе», стр. 51–52; Н. С. Трубецкой, «К вопросу о стихе “Песен Западных Славян” А. С. Пушкина», стр. 360–362; Roman Jakobson, «Metrics», p. 156–159.

Поэтому Томашевский был прав, отмечая необходимость показывать это отношение при помощи диаграмм ударности; очевидно, что статистические подсчеты, необходимые для построения таких диаграмм, можно проводить только на значительном количестве стихов, чтобы устранить элемент случайности. Статистическое изучение распределения ударений на отдельных слогах основывается, таким образом, на математическом законе больших чисел. А само распределение ударений, *ритмическая инерция стиха*, может характеризовать отдельного поэта, целую поэтическую школу и, наконец, всю поэзию на данном языке.

«Но не только смена ударений и неударных слогов характерна для ритма, — говорит Томашевский⁹, — а особенно для индивидуального ритма отдельных поэтов и отдельных стихов. Осуществляется стих не сменой слогов, а цепью слов. Слово — это конкретный материал, и всякое экспериментальное изучение стиха должно исходить из изучения слов, их акцентной формы и границ. Изучение словоразделов, изучение зависимости, существующей между словоразделами и положением ударения в стихе — вот задача, стоящая на втором месте. Чтобы проиллюстрировать это утверждение Томашевского, возьмем простейший пример: два стиха с одинаковым количеством ударений, но совершенно разным распределением словоразделов между словами (или, точнее — акцентными единицами), то есть с различной *фразировкой*:

- 1) Одним дыша́, одно́ любя́...
- 2) Чужо́го толка хитрый ли́рик...

В первом примере словоразделы между акцентными единицами находятся непосредственно после осуществленных иктов, из-за чего ритм приобретает восходящий характер. В другом примере фразировка нисходящая, поскольку словоразделы между акцентными единицами находятся после безударных слогов. Соответственно, тот тип, который будет чаще встречаться в стихе, придаст фразировке стиха в целом восходящий или нисходящий характер.

Было бы неверным называть эти словоразделы между акцентными единицами паузами, поскольку перерыв, достаточный для того, чтобы его воспринял слух, не может возникнуть внутри стиха. Но словоразделы всегда присутствуют в нашем сознании — в обычной речи как дифференциальный знак, который обозначает принадлежность слога той или иной акцентной единице, а в поэтическом ритме, кроме того, еще и как ритмический сигнал, который отмечает начало новой акцентной единицы. Этот сигнал может стать и метрической константой — в этом случае мы всегда ожидаем его появления на определенном месте в стихе (как, например, в пятистопном ямбе с цезурой). Как распределение ударений в стихе, так и та или иная фразировка может быть характерна для отдельного поэта, для целых эпох и, наконец, для всей поэзии на данном языке. Поэтому изучение фрази-

⁹ Томашевский, «О стихе», стр. 143.

ровки — это еще одна важная область исследования для стиховеда. Фразировку можно тоже продемонстрировать при помощи диаграмм.

§ 2. МЕТРИЧЕСКИЕ КОНСТАНТЫ В РУССКИХ ДВУСЛОЖНЫХ РАЗМЕРАХ

С точки зрения просодии, в русских двусложных размерах всего одна константа — последний икт в стихе всегда реализуется, вне зависимости от того, рифмуется этот слог с другим или нет. Хотя известны попытки нарушить и эту константу.

У Пушкина, видимо, стихи с нереализованным последним иктом можно найти только среди черновых, выбракованных материалов — например, в «Сцене у монастырской ограды» из «Бориса Годунова», написанной хореем:

Дѣнь проходит, дѣнь проходит — видно, слы́шно всё одно́:
Только видишь чѣрны рѣсы, только слы́шишь ко́локол.

Или в первой редакции монолога 1826 г. «Как счастлив я...» (в 5-стопном ямбе):

О, скоро ли она́ из лона́ во́лн
Поды́мется и вы́дет на́ берег...¹⁰

У других поэтов нарушение этой константы встречается крайне редко, и почти всегда — в пятистопном ямбе с мужскими нерифмованными клаузулами, как, например:

Не ка́ждый ли из ва́ших ра́тников...
Его́ ещё́ здесь не́т... *Коринфяне...*
(*Кюхельбекер, «Аргивяне»*)

¹⁰ Данные по Пушкину см.: Томашевский, «О стихе», стр. 205–206 (примечание). Пример из пушкинской драмы «Каменный гость», который приводит Томашевский, представляется сомнительным:

Дон Гуан: Что́бы мня́ оста́вила в поко́е
Семья́ убитого...
Лепорелло: Ну, то́-то же!

Возможно, здесь мы имеем дело с незавершенным стихом, поскольку в некоторых изданиях (например, в издании Брокгауза и Ефрона 1899 г., т. III, стр. 148) встречается вариант «Ну то-то ж!» В этом случае не хватает целой стопы, а это у Пушкина случается — например, в «Скупом рыцаре»:

Герцог: И ты́, тигрѣнок! по́лно. Бро́сьте это́;
Отда́йте мне́ перча́тку.
Альбер: Жаль!

И думая, что цепь обманчивых
Видений мной разрушена, я вдвое
Обманут был воображеньем...
(Лермонтов, «Смерть»)

Всегда добро́ друг другу делают...
Ты много требуешь, Эмилия...
Когда о мне жалёет же́ница...
(Лермонтов, «Испанцы»)

Ну, сумасбро́дный ду́х, что но́вого?
...Две недели
Мы проведём в различных празднествах...
(Сатин, «Сон в Иванову ночь»)

Из этого... Ну, что́ ж из этого?..
Питьё, питьё... Оно отравлено!
(Кронеберг, «Гамлет»)

Ваш вра́г ушёл и восстано́влено...
Я говорю тебе — весь в зо́лоте...
(А. Дружинин «Кориолан»)

Гото́вить их для *interludium*...
(Островский «Комик XVII столетия»)

Мир вам и благо... *Benedicite*...
(Ф. Миллер, «Мера за меру»)

...Будьте добрым
Советником ему. — Достаточнó
Советов лучших будет у него...
(Вейнберг, «Конец всему делу венец»)

Мне было страшно; я боя́лась бы...
Ого! Должно быть дон-Иеронимо...
Ка́к? Что? Тепе́рь? При мне? Ты зна́ешь ли...
(А. К. Толстой, «Дон Жуан»)

С ума́ сошли! Вишь, со Мстисла́вскими
Хотят считаться...
Сын Фёдор! ты в тяжёлый, трудный час
Восходишь на престол — ты думал ли,
Что будешь делать, как меня не станет?
(А. К. Толстой, «Смерть Иоанна Грозного»)

Великий Цезарь пал. О, страшное
Паденье это было!..

(П. Козлов, «Юлий Цезарь»)

Похожие примеры мы нашли еще только в 5-ст. нерифмованном ямбе у Шевырева («Ромул») и Полонского («Больной писатель»). Во всех этих примерах мы имеем дело с пятистопным ямбом с мужскими окончаниями. Единственный пример с женским окончанием удалось найти у Островского, в драме «Тушино»:

Из ведунóв — ведун. Вот вре́мячко-то.

У всех этих поэтов стихи с нереализованным иктом не составляют и 0,5 % всех стихов произведения, откуда они взяты (или, в случае с Лермонтовым — всех лирических стихов 1830 года); точнее, их процент колеблется от 0,1 % до 0,4 %. Эти цифры лучше всего иллюстрируют тот факт, что подобные строки — исключение.

Нереализованный последний икт можно найти еще и в так называемом ямбическом триметре. Вот несколько примеров из второй части «Фауста» в переводе Холодковского:

Хвалой́ одних, хулой́ други́х просла́влена,
Являю́сь я, Еле́на, прямо́ с бере́га,
Где вы́шли мы́ на су́шу, и те́перь ещё́
Морской живо́ю зы́бью о́пьянённая...

Здесь Холодковский сознательно подражает ритму оригинала. «По примеру древних, — пишет Жирмунский, — допускающих в последнем (двенадцатом) слоге как долгий, так и краткий, в немецких и русских подражаниях укоренился пропуск ударения на двенадцатом слоге, благодаря чему ямбический триметр у русских и немецких поэтов сбивается на 5-ст. ямб с дактилическими окончаниями»¹¹.

Совершенно исключительный пример нарушения метрической константы встречается в четырехстопном хорее у Мея:

Э́то во́т — Аме́рика.
Э́то но́вый све́т беспсо́рно...

Во всех ранее рассмотренных случаях речь шла о стихах с нерифмованными окончаниями. Безударные рифмы встречаются еще реже; русский стих, в отличие, скажем, от сербского или чешского, их не допускает. Нам удалось найти такую рифму у Тредиаковского (в 3-ст. ямбе):

Пото́м рассма́тривай
Посту́пки в ней ка́кие;
Все скло́нности позна́й
Из те́х внутрь все́ ль дра́гие...

¹¹ В. Жирмунский, «Введение в метрику», стр. 132.

У Вяземского (в 2-ст. анапесте):

Покло́нись ты ему́
Изувече́нному
В поединке с грозо́й...

и у Рылеева (тоже в 2-ст. анапесте):

Так в нена́стные дни́
Собира́лись они́
Ча́сто.
Гну́ли — Бо́г их прости́ —
От пятидеся́ти
На́ сто...

Такие строки — настоящие раритеты. Лучшее тому доказательство — что мы нашли один подобный пример у известного экспериментатора Третьяковского, а два других — в шуточных песенках¹².

У поэтов XX века безударные рифмы можно встретить чаще, например, у М. Волошина:

Ещё томи́т, не покида́я,
Сквозь жа́ркий бред и со́н — твоя́

¹² Пример из Крылова, который можно было бы интерпретировать как безударную рифму (М. П. Штокмар, «Вольный стих XIX века», стр. 149), которая на самом деле таковой не является:

А му́ха на щеке́; согна́л, а му́ха сно́ва
У дру́га на носу́
И неотвя́зчивей час о́т часу́.

В современном литературном языке, действительно, говорится только *о́т часу́*. Исходя из этого, Штокмар называет эту рифму «безоговорочной акцентной натяжкой». Между тем в XVIII веке ударение, судя по всему, падало на последний слог. По крайней мере так акцентуирует это выражение Третьяковский, причем в прозе («Способ», 1735): «Стихи наши... от часу́ в большем совершенстве в Российский свет издавать» (А. Куник, «Сборник материалов для истории Академии наук в XVIII веке», стр. 19). В стихах Третьяковского можно найти это выражение с тем же ударением:

Не лу́чшу мы́сль Софо́кл име́я о́т часу́
Умножил вид и со́нм, обогатил красу́...

А также у Сумарокова:

И зря́, сходя́ся в до́м, всегда́ её красу́,
Разгоряча́лись они́ с часа́ к часу́...

Вероятно, у Крылова речь тоже идет об архаизме или провинциализме, а не о неправильном ударении, тем более — не о безударной рифме.

Мечта в страданьях изжитая
И неосуществлённая...

Но даже у них такие рифмы исключительно редки.

В то время как последний сильный слог в русских двусложных размерах, как правило, всегда ударен, все факультативные слоги после него, как правило, безударны. Исключение — 4-стопный нерифмованный хорей с дактилическими окончаниями. По образцу клаузулы в народном былинном стихе¹³, которая метрически выглядит так: ... $\underline{\quad}$ (в музыкальном метре обычно $| \underline{\underline{\underline{\quad}}} | \underline{\quad}$) — и в этом стихе седьмой слог всегда ударен, но и девятый может быть ударен:

Мы не верим, чтобы бог Сатурн
Мог любезного родителя
Превратить в урода жалкого...
(Карамзин, «Илья Муромец»)

Особенно интересен хорей Хераскова («Бахарьяна»), у которого ударение на девятом слоге сочетается с нарушением метрической константы на седьмом:

Вобрази́ реку́ широ́кую,
По реке́ плыву́щу лодочку;
Рыцарь в ма́лой лодочке сиди́т...

В сущности, у Хераскова сочетаются 4-стопный хорей с дактилическим окончанием и 5-стопный хорей с мужским окончанием.

Кроме этой константы, связанной с клаузулой стиха, у некоторых размеров есть другие, особые константы. Так, например, в 5-стопном ямбе может наличествовать обязательный словораздел перед пятым слогом, а в 6-стопном ямбе и 6-стопном хорее — перед седьмым; кроме того, в 6-стопном хорее всегда, помимо одиннадцатого, ударен и пятый слог. Иногда ритмические тенденции могут превратиться в константы; так, например, в 4-стопном хорее Пушкина (лирика 1829–1835), Языкова, Некрасова, Мея, А. К. Толстого или Фета помимо седьмого слога всегда ударен и третий. Или в 4-стопном ямбе Полежаева 1823–1833 появляется ударная константа не только на восьмом, но и на четвертом слоге. Все это — особые случаи, о которых речь впереди.

Наконец, когда двусложные размеры состоят из одинакового количества стоп, в них естественным образом появляется силлабическая константа. Поэтому стиховеды называют такие стихи силлаботоническими. Между тем русское стихосложение допускает комбинации разностопных стихов, особенно популярные в ямбе

¹³ О ритме былин см.: Н. С. Трубецкой, «К вопросу о стихе русской былины», стр. 352–358.

(т. н. вольные ямбы). В этой книге мы будем говорить только о размерах, в которых число стоп постоянно¹⁴.

§ 3. МЕТРИЧЕСКИЕ ДОМИНАНТЫ В РУССКИХ ДВУСЛОЖНЫХ РАЗМЕРАХ

Метрические слабые слоги в двусложных размерах (в хорее четные, в ямбе нечетные) тяготеют к абсолютной безударности. Это метрические доминанты двусложных размеров. Самый распространенный случай — эти слоги в двусложных размерах заняты безударными слогами многосложных акцентных единиц. Есть две возможности отступления от такой схемы: 1) сдвиг ударения с метрически сильного слога на метрически слабый; 2) заполнение метрически слабых слогов односложными ударными словами. Рассмотрим оба случая по отдельности.

В хорее довольно обычным является сдвиг ударения в начале стиха (с первого слога на второй), а в стихах с цезурой — также и в начале второго полустишия (например, в 6-стопном хорее — с седьмого слога на восьмой); в середине стиха такой сдвиг происходит реже. Приведем несколько примеров:

В е н ё ц м и р т о в о й с п л е т а л с я ...
Г р е х о в х и т р о г о с о ф и з м а ...
(Радищев)

Х о д я в р о щ и ц е т е н и с т о й,
В и д е л т а м Э р о т а я ...
(Державин)

К т о с е й р ы ц а р ь? И л ь я М у р о м е ц ...
Е м у х о ч е т с я г л а з а е ё ...
(Карамзин)

В о й с к а и д у т д е н ь и н о ч ь ...
(Пушкин)

К р а с а в и ц а з о р ь к а
В н е б е з а г о р е л а с ь ...
Я с а м д р у г с т о б о ю
С л у г а и х о з я и н ...
(Кольцов)

В т ё м н о м л е с е, з а р е к о й,
С т о и т д о м и к н е б о л ь ш о й,
С д в у м я с в е т л ы м и о к н а м и,
С р а с п а ш н ы м и в о р о т а м и ...
(Кольцов)

¹⁴ О вольном ямбе можно прочесть в следующих работах: Л. И. Тимофеев, «Вольный стих XVIII века», стр. 73–115; Л. И. Тимофеев, «Проблемы стиховедения», стр. 156–205; М. П. Штокмар, «Вольный стих XIX века», *Arg poetica* II, стр. 117–167.

Прибежали той порой
 Я щ и к и вожатый...
 Заворочался в санях
 М и х а й л о И в а н ы ч...
 (Некрасов)

В с е б ё закл ю ча ло | э то вы ра ж е н ь е...
 С в е т р о м из т у ма на | к н е м у до но с и л с я...
 (Полонский)

Такой сдвиг ударения особенно часто встречается в песенной народной лирике хореического типа, например, в русских частушках, музыкальный ритм которых основан на хореическом такте (на две четверти):

Текст:	На	го-	ре́	сто-		ит	ап-	те'	ка	
	Лю-	бо́вь	су́-	шит		че-	ло-	ве'	ка	
Музыкальный метр:	♪	♪	♪	♪		♪	♪	♪	♪	

Интересно, как этот сдвиг ударения реализуется в пении. «В этом случае, — пишет Трубецкой, — слышатся как бы два ударения рядом: на первой мере голос невольно делает нажим в силу ритмической инерции, а вторая является ударяемой по смыслу текста. Оба ударения вступают друг с другом в борьбу, и второе, подерживаемое смыслом, оказывается более сильным. Так получается нечто вроде синкопы. В результате то слово, на которое приходится это ударение, выкрикивается как-то особенно громко:

А те́перь моя ко́са
 В пучо́к (!) измота́лася»¹⁵.

Такая интерпретация верна только для текста, связанного с мелодией¹⁶. Обычно же при чтении или декламации осуществляется только одно ударение, второе, — то есть то, которого требует смысл.

Безусловно, сдвиг ударения с первого слога на второй стал довольно популярным, и в литературном хоре это можно объяснить только влиянием народной ритмики хореического стиха. Однако русский ямб не позволяет сдвига ударения с ме-

¹⁵ Н. С. Трубецкой, «О метрике частушки», стр. 386.

¹⁶ На похожий способ чтения указывает Шенгели. Поэт-рабочий Светличный читал свои стихи:

Кресты́ золоты́е
 В не́бе голу́бом...

так, что слово *кресты* произносил с ослабленным ударением на первом слоге и резким повышением тона на втором.

трически сильного слога на слабый, хотя, например, в английском ямбе это распространенное явление.

С другой стороны, уже у поэта-экспериментатора Сумарокова мы находим в одном стихотворении, написанном 3-стопным ямбом, сдвиги ударений, но этот эксперимент не оставил последствий даже в его собственном творчестве, да и в этом стихотворении ударение сдвигается всего лишь в двух строках:

Быть должно людям в власти
И так в е р у любить...
С л о в о м тебе сказать
Он ч ё с т н ы й человек...

Здесь ясно видно, как Сумароков искал путь от двусложных размеров к «дольнику», пример которого можно найти в стихотворении, процитированном в первом параграфе.

Редкую попытку провести сдвиг ударений в ямбе через целое стихотворение предпринял И. М. Долгорукий¹⁷. В этом стихотворении есть, например, такие строки:

Р ы ц а р ь вложи в ножны свой меч
И позавидуй нашей доле...
Скажи царю — мир кончил брань,
В о и н на родину явился...
Но р у к а сильная творца...
С ч а с т ь е исчезло в ней моё...
С о л н ц е взойдёт, меня не будет...

По точному замечанию Томашевского, нельзя предположить, что Долгорукий, который всегда писал совершенно правильным ямбом, вдруг в одном стихотворении допустил ряд грубых ритмических ошибок; очевидно, что он нарочно «ломал стих».

Так же и Шевырев в своем переводе седьмой песни «Освобожденного Иерусалима» Торквато Тассо иногда заменяет ямбическую стопу хорейской:

Д и в н ы м пропал Танкред исчезновеньем...
Т о л ь к о ш л е м а ему не доставало...
Но пуще всех Раймонд г н е в о м трепещет...
С е м я в е т р а она воспринимала...

Ясно, что здесь Шевырев подражает итальянскому одиннадцатисложнику. Он хотел ввести в русский стих и другие особенности этого размера, например, элизию:

Но и там гроза в гонении жестоком...

¹⁷ Цит. по: Томашевский, «О стихе», стр. 189.

Насколько успешной была эта попытка, видно из следующих цифр: из 984 стихов 948 — безупречные ямбы, и только в 36 стихах есть некоторые отступления.

Сдвиг ударения с сильного слога на слабый не применяется в русском стихе ни в XVIII веке, ни в течение всего XIX века. Отдельные ямбические строки со сдвинутыми ударениями, которые можно обнаружить среди сотен тысяч совершенно правильных стихов, относятся к области чистого экспериментаторства¹⁸. Эти эксперименты приобрели несколько больший размах в поэзии XX века, особенно у символистов, но этот вопрос выходит за пределы проблематики данной работы.

Хотя и очевидно, что русский ямб не допускает настоящего сдвига ударения с метрически сильного слога на слабый — ударения, которое не может атонироваться, — теория русского стиха тем не менее была сильно поколеблена так называемым кажущимся сдвигом ударения с сильного на слабый слог. Под кажущимся сдвигом мы понимаем две следующие возможности: 1) ямбическая стопа осуществлена двусложным словом, так, что его ударение приходится на метрически слабый слог, а ее безударный слог совпадает с метрическим иктом; речь идет о таком слове, которое в предложении может полностью потерять свое динамическое ударение или, с тонической точки зрения, оказаться в подчиненном положении по отношению к другому слову; 2) метрически слабый слог осуществлен односложным словом, а следующий сильный — безударный слог другого многосложного слова (т. н. хориямб типа $\underline{\quad} | \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \dots$, например: Ц а́ р ь занемо́г. Ц а́ р ь умира́ет. Бо́же!). Сейчас мы остановимся только на первой возможности, а вторую рассмотрим в конце этого параграфа в связи с вопросом об односложных словах на метрически слабых местах.

Когда мы говорим о кажущемся сдвиге первого типа, мы имеем в виду некоторые двусложные предлоги и союзы, реже — наречия и местоимения, а также зависимые части некоторых сложных слов.

¹⁸ На основании пушкинского стиха

А́ мен. Кто та́ м? Сказа́ть: мы принима́ем...

Шенгели (Г. Шенгели, «Трактат о русском стихе», стр. 49) хотел доказать, что Пушкин допускал «замену ямба хореем». Однако у Пушкина это единственный пример такого рода, да и слово, где ударение приходится на первый слабый слог 5-стопного ямба — не русское. В русском варианте этого слова ударение падает на второй слог: ами́нь. В речи Самозванца, бывшего православного монаха, это слово могло бы звучать и как амен. Правда, в «Скупом рыцаре» — встречается а́мен с ударением на первом слоге:

Пошли́ вам Бо́г скорёй насле́дство. А́мен.

Все же нельзя исключать возможность, что Пушкин воспринимал это слово как ударный дублет — у него встречаются разные ударения в иностранных словах, например, в «Пире во время чумы»:

1) Гимн в че́сть чумы́. Прекра́сно! brávo! brávo!

2) Bravó! Bravó! досто́йный председа́тель.

В любом случае, никаких доказательств на базе одного стиха построить нельзя.

Двусложные предлоги (прóтив, крóме, мéжду, пéред, чéрез и т. д.) и союзы (или, али, чтóбы и т. д.) употреблялись в течение всего XVIII и XIX века так, что их потенциально ударный слог мог прийтись как на метрически сильное, так и на метрически слабое место. Так они употребляются и по сей день. Например:

Между_Онéгиным и мной...
 Грозы не чу́я между_тём...
 Против_ужасных искушений...
 Рвалáся к морю против_бури...
 Перед_помёркшими домами...
 И перед_синими рядами...
 Перебралáся чéрез ручей...
 За воротами. Через_дeнь...
 Велику скорбь или_великий пpаздник...
 Гитана или_пьяный музыкант...¹⁹

Слèдует иметь в виду, что все эти слова употребляются как энклитики и поэтому обычно не несут ударения. В повседневной речи они ударны только в особых обстоятельствах — и если ударны, то ударение падает на первый слог. Однако в XVIII и в начале XIX века многие из этих слов были ударными дублетами. Так, наряду с формой *крóме* употреблялась и форма *кpоме*; наряду с *или* — *или́*; наряду с *против* — *против* и т. д. У поэтов XVIII века можно найти больше подтверждений тому, что эти предлоги и союзы воспринимались как ударные дублеты, и что поэты хотели сохранить в стихотворной речи формы с ударением на втором слоге. Об этом свидетельствует и следующий стих Ломоносова:

Или́ уж стало иль; коли́ уж стало коль...

Также и Сумароков²⁰ по поводу одного стиха Ломоносова, в котором употреблена форма *прóтив*, утверждает, что следовало сказать *против*²¹. Что предлог *между* тоже был дублетом, свидетельствует стих Тредиаковского:

Разными м е ж д у́ | видим тя цветáми...

В этом стихе Тредиаковский сам обозначил ударение, чтобы читатель случайно не прочитал *между*. Это стих из его оды, написанной специально как пример «хорического пентаметра», в котором Тредиаковский со свойственным ему педантизмом проиллюстрировал свое правило об ударности пятого слога перед цезурой²².

¹⁹ Курсивом обозначен метрически сильный слог.

²⁰ А. П. Сумароков, «О стопосложении», стр. 76.

²¹ В современном языке сохранилась форма *супротив*.

²² Тредиаковский, «Способ» 1735 года (Куник, Собрание материалов, стр. 23).

В XIX веке в русском литературном языке утвердились формы с ударением на первом слоге, но в поэзии архаичное словоупотребление удерживалось дольше. Такая двойная ударная природа этих слов совершенно понятна, если иметь в виду, что изначально эти энклитики были безударны и, как слова, произносимые быстро, подвергались изменениям, которые не затрагивали слова более медленного темпа²³.

Как мы уже отметили, в современном разговорном языке двусложные предлоги чаще бывают безударными, нежели ударными, а паузы между ними и словами, с которыми они объединены в синтагму, достаточно необычны, что всегда ощущается как эмоциональный или риторический эффект. Более того, в некоторых предлогах, когда они безударны, меняется качество гласного (например, *через* и *перед*)²⁴. Из-за этого двусложные предлоги в двусложных размерах ведут себя как метрически неопределенные слова. Это значит, что в современном произношении, когда такой предлог стоит так, что его ударение совпадает с метрическим иктом, предлог может быть ударным или безударным, и ритм от этого не пострадает; и наоборот, когда ударение предлога совпадает с метрически слабым слогом, он должен атонироваться; иное чтение ощущалось бы как нарушение ритма. То же самое можно сказать и об упомянутых двусложных союзах.

По образцу предлогов поэты употребляли и некоторые местоимения как метрически неопределенные слова, особенно притяжательные (поскольку они составляют с существительным одну синтагму), но гораздо реже и осторожнее, как, например, А. К. Толстой в 3-ст. ямбе:

Земля́ наша богáта,
Поря́дка в ней́ лишь нёт.

В ямбе Пушкина, похоже, можно найти всего один такой пример:

Я предлагаю́ выпить в его́ па́мять...²⁵

У поэтов XVIII века такие примеры встречаются чаще — например, у Радищева, отличающегося большой степенью метрической свободы:

Исполни́ сердце́ т в о́и м жа́ром...
Блюсти́ всяк бу́дет с в о ю́ честь...
Вещай, злодей, м н о ю́ венча́нный...²⁶

²³ См.: Роман Якобсон, «О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским», р. 9.

²⁴ О литературном произношении двусложных предлогов и союзов см. Р. Кошутич, стр. 42–43 и 56–57.

²⁵ В хорею (Бова Королевич), под влиянием народной поэзии и, вероятно, Карамзина, Пушкин чаще практикует такой сдвиг: С т о г о́ света́ привиде́нием... Не отве́ргнуть с е г о́ случая́...

²⁶ В некоторых изданиях этот последний стих исправлен, по всей видимости, редакторами: Вещай, злодей, мно́ю увенча́нный.

Или у Осипова:

Ломал он с го́ря с в о и́ ру́ки...
И не спуска́ли его́ с гла́з...

Сюда же можно причислить один любопытный пример из Лермонтова, в котором личное местоимение *они* отделено от глагола:

Садя́тся. До́лго о́ни та́м...

Однако несомненно, что Лермонтов ощущал это местоимение как безударное или настолько слабоударное, что след удара на нем не мешал его ритмическому слуху.

Совсем редко в ямбическом стихе можно встретить некоторые наречия, употребленные в очевидном смысле как метрически индифферентные слова:

Исхо́дит с ви́дом в с е г д а́ злѡ́бным...
(Радишев)

Примѣров ви́дел у ж е́ свѣ́т...
(Державин)

Но вре́мя е щ е́ не уи́дёт...
(Крылов)

Свою́ узде́чку е щ е́ боле́...
(Лермонтов)

И свѣ́йский короле́вич у ж е́ прѣ́жде...
(Островский)

Очевидно, что поэты атонировали эти слова, в противном случае они бы допускали в такой позиции и слова, которые не могут быть безударными (как, например, Долгорукий). Что касается наречия *еще*, у него есть два варианта произношения: с конечным звуком *-о*, в этом случае наречие всегда несет ударение, и с конечным *-е*, тогда ударение слабое, наречие почти безударно²⁷. Крайне редко встречаются также безударные формы глагола *быть*:

Мне пѣть было о Тро́е...
(Ломоносов)

Нельзя́ было тут си́ле
Противи́ться ника́к...
(Державин)

²⁷ Кошутич, «Грамматика руског језика», Т. I, стр. 472.

Их обнажить *было б не жаль...*
(Вяземский)

а также атонированного числительного *один*:

Одним ударом, в *один миг...*
(Лермонтов)

Возможно, Лермонтов слышал этот стих только с двумя сильными ударениями, так что слабое ударение на восьмом слоге не мешало его слуху:

Одним ударом, | в *один миг...*

Остановимся еще на стихах Грибоедова («Горе от ума»), который употребляет слово *братец* так, что его естественное ударение не совпадает с метрическим иктом:

Ох, *нет, братец, у нас ругают*
Везде, а всюду принимают...

Штокмар удивляется, что слово *братец* употреблено таким образом пять раз, и ни разу — иначе²⁸. Однако этот случай достаточно прозрачен. В московском литературном произношении слова *брат* и *братец*, когда они не обозначают степень родства и не стоят в начале предложения, всегда атонируются (*нет брат, нет братец*)²⁹. Грибоедов, без сомнения, зафиксировал этот московский выговор.

Полную аналогию с двусложными предлогами мы наблюдаем и в сложных словах, в которых первая, атрибутивная часть выполняет функцию прилагательного. В разговорном языке ударение таких слов приходится на управляющую часть сложного слова, а в зависимой части потенциально ударный слог (то есть слог, который ударен в этом слове, когда оно самостоятельно) обычно теряет свое динамическое ударение. Реже эти сложные слова произносятся с двумя ударениями, особенно в нарочито замедленном, размеренном произнесении; однако в любом случае второе ударение сильнее первого. Эти сложные слова употребляются в стихе таким образом, что ударение их управляющей части всегда совпадает с метрическим иктом, а потенциально ударный слог зависимой части может прийтись как на метрически сильный, так и на метрически слабый слог. Например:

Темнозелёными садами...
Благоухающие слёзы...
Есть в *осени первоначальной...*
В *яркоблестящей пышной зале...*
На *темноглубом эфире...*

²⁸ Штокмар, «Вольный стих XIX века», стр. 155.

²⁹ См.: Кошутяч, «Грамматика русского языка», Т. I, стр. 227.

С очами *темно*голубыми,
 С *темно*кудрявой головой...
 Все звуки жизни *благод*атной...

Особенно часто такое двойственное употребление в стихе имеют сложные слова, начинающиеся на *полу*-:

Для *полу*городских полей...
 Что ж мой Онегин? *Полусон*ный...
 Полужуравль и *полукот*...
 Полумилорд, *полуневе*жа...

О первой части этих сложных слов можно сказать более или менее то же самое, что мы сказали о двусложных предложениях.

Что касается односложных слов на метрически слабых слогах — эти слоги могут быть заняты как односложными словами, которые могут становиться безударными, так и теми, которые по смыслу должны стоять под ударением, например:

Когда на языке *любов*ном
 Н *е* т *б*удет нет, д *а* *б*удет да...
 Ш *в* *е* д, *русс*кий, *ко*лет, *ру*бит, *ре*жет...
 Р *у* с *ь* обняла *кич*ливого врага...
 Слова: б *о* р, *бу*ря, *во*рон, *ель*...
 Другой! ... Н *е* т, *ни*кому на *св*ете...
 В *с* *е* *п*олно *им*; в *с* *е* *д*еве *ми*лой...
 И в *мы*слях *мол*вила: в *о* т *о*н!

На них часто падает и логическое ударение; в диалоге они даже могут выделяться в отдельную реплику:

Барон: Хоть *знаю* то, что *покуша*лся он
 Меня...
 Герцог: Ч *т* о?
 Барон: *Обокра*сть.
 Альбер: Барон, вы *лже*те!

В разговорном языке действует следующее правило: односложные слова легче всего становятся безударными, когда они непосредственно примыкают к ударному слогу другого слова; в этом случае они становятся энклитиками или проклитиками. Чем они дальше от ударного слога, тем труднее им утратить ударение. Атонирование этих слов обусловлено ролью ударения в русском языке. Русское динамическое ударение маркирует самостоятельность акцентной единицы как понятия, выполняя при этом двойную роль — как ударение самостоятельного слова и как ударение целой синтагмы: все слова, составляющие синтагму,