

Елена Егорова

Основы стихосложения

Занятие 4-е

Редкие стихотворные размеры

Помимо классических стихотворных размеров (ямба, хорей, дактиля, амфибрахия, анапеста) существует еще много других, употребляемых в русской поэзии сравнительно редко. Классические размеры двух- (ямб, хорей) и трёх- (дактиль, амфибрахий, анапест) сложные. Изредка русские стихи пишутся четырёх- (пеонами) и даже пяти- сложными размерами.

Пеоны

Пеоны – это четырёхсложные размеры. Некоторые специалисты склонны их сводить к ямба и хорей, но на слух различие заметно. В качестве примера приведём стихотворение И. Мятлева «Фонарики»:

*Фонарики, сударики,
Скажите-ка вы мне,
Что видели, что слышали
В ночной вы тишине?
Так чинно вы расставлены
По улицам у нас:
Ночные караульщики,
Ваш верен зоркий глаз!*

Схема первого четверостишия этого стихотворения такова:

— ^ — — | — ^ — —
— ^ — — | — ^ — —
— ^ — — | — ^ — —
— ^ — — | — ^ — —

В нечётных стихах – по 8 слогов и по 2 сильным ударения, в четных – по 6 слогов и 2 сильным ударения. Сильные ударения на втором и шестом слогах. В других четверостишиях встречается ослабленное ударение на четвертом слоге (например, в восьмом стихе). Поскольку ритм определяют именно сильные ударения, то очевидно, что размер этого стихотворения отличается от ямба. Это пеон.

В пеонах ударение может стоять на любом из четырёх слогов стопы. По месту сильного ударения различают:

- пеон первый(^ _ _ _),
- пеон второй(_ ^ _ _),
- пеон третий(_ _ ^ _),
- пеон четвёртый(_ _ _ ^).

Стихотворения Мятлева «Фонарики» написано двустопным пеоном вторым. Пеоны второй и четвёртый родственны ямбу, пеоны первый и третий – хорей.

Трёхстопным пеоном первым написано стихотворение Н. Асеева «Лирическое отступление»:

*Нет, ты мне совсем не дорогая!
Милые такими не бывают...
Сердце от тоски оберегая,
Зубы сжав, их молча забывают.*

Трёхстопным пеоним третьим написана песня А. Суркова «Девичья печальная»:

*Отгремела громом летняя страда,
Пастухи пригнали на зиму стада,
Только мне от дорого моего
Ни ответа, ни привета – ничего...*

В пеонах почти всегда присутствуют внесхемные ударения, иначе пришлось бы автору использовать много длинных слов, как это делал В. Брюсов, издавший сборник «Опыты», в котором содержатся различные метрические и фонетические эксперименты. Вот пример стихотворения из этого сборника «Веретёна (пеон третий)»:

*Застонали, зазвенели золотые веретёна
В опьяняющем сплетенье упоительного звона.*

*Расстилается спокойно вырастающая ткань...
Успокоенное сердце, волноваться перестань.*

*Это – парки. Неуклонно неустанными руками
Довершают начатое бесконечными веками:*

*Что назначено, то будет: исполняется закон
Под звенящее жужжанье вдохновенных веретён.*

Пятисложники (пентоны)

Пятисложники, как и пеоны, редки в русской поэзии. В основном их употребляют в песенных стихах. Теоретически возможны пять типов пентонов: с сильным ударением соответственно на первом, втором, третьем, четвёртом и пятом слогах стопы. Однако распространён только так называемый кольцовский пятисложник (пентон третий). Этим размером А. Кольцов пользовался часто. Пример – стихотворение «Урожай»:

*Красным полымём
Заря вспыхнула;
По лицу земли
Туман стелется;
Разгорелся день
Огнём солнечным...*

Схема стопы этого стихотворения такова: $_ _ \overset{\wedge}{_} _ _$.

Хотя помимо весьма сильного ударения на третьем слоге в стихах Кольцова ещё имеются ударения, своеобразие звучания очевидно. Творчество Кольцова уходит корнями в народную поэзию, поэтому кольцовский пятисложник имеет много общего с фольклорным стихом.

Кольцов всегда выделял пятисложную стопу в отдельный стих. В отличие от него Н. Некрасов, к примеру, мог две пятисложные стопы объединить в один стих с сильной цезурой посередине. У Некрасова пятисложники третьи встречаются в поэме «Кому на Руси жить хорошо»:

*Адмирал-вдовец по морям ходил,
По морям ходил, корабли водил,
Под Очаковым бился с туркою,
Наносил ему поражение...*

Пятисложник в русской поэзии прочно связан с именем Кольцова: у других авторов он очень редок и обычно связан со следованием фольклорным песенным традициям. К примеру, у меня есть только одно стихотворение «Чайная роза», написанное пятисложником (третьим):

*Расцвела в саду роза чайная,
Между алых роз неприметная,
Очень нежная, чуть печальная –
Как любовь моя безответная...*

Все стихи здесь содержат по 10 слогов, наиболее сильные ударения в каждом стихе приходится на третий и восьмой слоги.

Русский тонический стих

Ритм старинного народного русского стиха определяется сильными ударениями в словах. Другими словами, русский народный стих – это тонический стих. В языках с подвижным ударением (английский, немецкий) основа стихосложения аналогична.

Тоническая структура в русских народных пениях далеко не всегда четкая, потому что в них слово не существует без мелодии, а музыкальный ритм подчиняет себе словесный. В былинах структура более отчётлива, в них в каждом стихе обычно по три ударения:

*Как во стольном во городе во Киеве,
У великого у князя у Владимира...*

Количество безударных слогов между ударениями в небольших пределах колеблется, не нарушая ритмичности стиха. В приведенном примере, если убрать характерные для былилин повторы предлогов, то ритмически почти ничего не изменится:

*Как во стольном городе Киеве,
У великого князя Владимира...*

Отметим, что для былилин характерно такое явление: в качестве ритмической единицы часто выступает не слово, а устоявшееся словосочетание: ясен сокол, чисто поле, щука-рыба. В одном из слов (подчинённом, менее важном) ударение ослабевает, отчего словосочетание становится равнозначным одному слову. Вот пример:

*Щукой-рыбою ходить ему во глубоких морях,
Птицей-соколом летать ему под оболочы.*

Рифма в былинах не имеет решающего значения, она довольно редка и чаще связана с глагольными формами. В основном былинный стих – это белый, нерифмованный стих.

К подобной былинам системе стихосложения восходят современные русские **акцентные стихи**. Звучать он может гораздо менее напевно и даже отрывисто, но по структуре остаётся похожим: в рифмующихся строках одинаковое число сильных ударений, а между ними может быть разное число слогов. Размер акцентного стиха определяется числом ударений. В основном в русской поэзии встречаются трёх- и четырёхударники либо их сочетание в одном стихотворении, а двух- и пяти-шести ударники большая редкость.

Примером четырёхударника может служить стихотворение Саши Чёрного «На вербе»:

*Шаткие лари, сколоченные наскоро,
Холерного вида пряники и халва,
Грязь под ногами хлюпает так ласково,
И на плечах болтается чужая голова.*

Здесь нет упорядоченности в расположении безударных слогов, но по четыре сильных ударения в каждом стихе создают чёткий ритм. Записать структуру такого стиха можно по способу Колмогорова. В скобках в начале и конце он обозначал число безударных слогов соответственно до первого и после последнего ударения, тире – ударный слог, а между тире – цифра, обозначающая число безударных слогов. Схема приведенного выше четверостишия из стихотворения Саши Чёрного такова:

(0) – 3 – 1 – 3 – (2)
(1) – 2 – 1 – 4 – (0)
(0) – 2 – 1 – 3 – (2)
(3) – 1 – 3 – 3 – (0).

К примеру, стих, написанный правильным четырёхстопным ямбом с мужским окончанием в записи Колмогорова выглядит так: (1) – 1 – 1 – 1 – (0). Другой пример – стих, написанный правильным четырёхстопным анапестом с женским окончанием: (2) – 2 – 2 – 2 – (1). Для записи классических размеров система Колмогорова не очень удобна, т.к. менее наглядна.

На восприятие акцентного стиха значительное влияние оказывает длина слов и количество ударений. Много тонических стихов у Владимира Маяковского. Вот пример трёхударника с короткими словами из его поэмы «Владимир Ильич Ленин»:

*У нас
 семь дней,
у нас
 часов – двенадцать.
Не прожить
 себя длинней.
Смерть
 не умеет извиняться.*

Очевидно резкое ритмическое отличие этого отрывка от стихов Саши Черного «На вербе».

Русский силлабический стих

В ряде языков (французском, польском, итальянском) ударение в слове фиксировано (во французском – на последнем слоге, в польском – на предпоследнем слоге, в итальянском – в основном на предпоследнем слоге). Ударные и безударные гласные для носителей этих языков почти равноправны и поэтому не могут стать основой ритма в стихах. В таких языках ритм определяется числом слогов в стихе, а система стихосложения называется *силлабической* (от греческого слова «силлаб», означающего «слог»). Поскольку на слух сложно уловить ритм в длинных стихах, состоящих из 12-13 слогов, то каждый стих делится цезурой примерно пополам. Некоторые типы стихов получили даже определённые названия. Так, французский двенадцатисложник с цезурой после шестого слога называется *александрийским стихом* (в русской литературе – это шестистопный ямб с цезурой после третьей стопы).

Казалось бы, в русской поэзии нет места для силлабических стихов, поскольку ударные и безударные слоги отличаются очень существенно. Но история русской книжной поэзии сложилась так, что именно силлабический стих превалировал в XVII – первой трети XVIII века. Русский литературный стих не вырос непосредственно из народного тонического стиха. Русская православная церковная традиция не знала стиха, избегала его, считая народные стихи либо забавой, либо соблазном, в то время как католическая церковь наоборот всячески поддерживала стихотворство (прежде всего, духовное). Поэтическая культура Польши и Украины, входившей в состав Польского государства, была более развита. В Киевской православной духовной академии преподавалось стихосложение, причем на украинские стихи переносились правила польского стихосложения. Когда Украина вошла в состав России, в Москву переехали многие учёные, поэты и религиозные деятели из Украины и Белоруссии, в том числе известный духовный поэт прп. Симеон Полоцкий. Именно он разработал русский силлабический стих, придал ему чётко разработанные формы. Чаще всего он писал

тринадцатисложником с цезурой после седьмого слога или одиннадцатисложником с цезурой после пятого слога. Вот два примера стихов Симеона Полоцкого:

*Егда нужду ближнего // твоего узриши,
Пособие скорое ему // да твориши.*

*Человек некий // винопийца бяше,
Меры в питии // хранити не знаше,
Темже многожды // повнегда уписа,
В очю его // всяка вещь двоися.*

Современным читателем эти стихи могут восприниматься как рифмованная проза, но предки, видимо, слышали их иначе. Скорее всего, стихи декламировали по-другому: их как бы возглашали нараспев наподобие того, как в церкви священник или чтец возглашает молитву или псалом. При такой манере чтения слово распадается на слоги, а ударение звучит ослаблено.

С развитием русского литературного стихосложения силлабический стих был обречён если не на полное, то на почти полное исчезновение. Писавший в молодости силлабическим стихом Тредиаковский в 1739 году начал реформу русского стихосложения, которую завершил М.В. Ломоносов. Именно они по аналогии с античными метрическими стихами ввели классические размеры ямба, хорей, дактиль, амфибрахий и анапест. Отметим, что эти размеры не чисто тонические, а **силлаботонические**, т.е. в них играет роль и ударение (тон) и количество слогов. А силлабический стих в XIX веке в чистом виде существовал только в форме стилизации в духовной поэзии (например, под псалмы или церковные песнопения).

Гекзаметр и пентаметр в русском стихосложении

Гекзаметр был распространённым размером в античной эпической поэзии. Он представлял собой шестистопный дактиль с цезурой примерно посередине и двусложной последней стопой. Иногда одна из стоп заменялась спондеем, т.е. двумя ударными слогами. Это ритм не нарушало, т.к. по длительности звучания стопы дактиля и спондеи были равны.

Русский гекзаметр (в переводе слово означает «шестимерный») разработал Тредиаковским прежде всего для переводов античных авторов. Основа его – шестистопный русский дактиль, но с некоторыми нарушениями: иногда дактилическая стопа заменяется на хореическую. Таким образом, вместо двух безударных слогов стоит один. Такое явление называется *стяжением*.

В русском гекзаметре, как и в античном, обязательна цезура в третьей стопе. Она подвижна и может стоять после любого слога. Это оживляет монотонность русского гекзаметра.

Античные поэты не знали рифмы, поэтому и в русском гекзаметре стихи не рифмуются, а окончание их всегда женские.

Гекзаметром переводил «Илиаду» Гомера Н.И. Гнедич. Вот пример из его перевода:

*Кто ж от богов бессмертных подвиг // их к враждебному спору?
Сын громовержца и Леты – // Феб, царём прогневлённый,
Язву на воинство злую // навёл; погибали народы
В казнь, что Атрид обесчестил // жреца непорочного, Хриза.*

Здесь размер дактиля строго выдержан только в 3-4-м стихах. В первом стихе стяжение есть в первой стопе, во втором стихе – в третьей и четвёртой стопах.

Гекзаметром в XIX веке не только переводили античных авторов, но и писали оригинальные стихи на антологические темы, идиллии, эклоги. Иногда этот размер использовался в пейзажной лирике.

Гекзаметру родственен **пентаметр** («пяtimerный»). Метрическая схема пентаметра такова:

^ _ _ | ^ _ _ ^ // ^ _ _ | ^ _ _ ^

Как видим, стих в пентаметре симметричен, а количество слогов 14, почти как в пятистопных трёхсложных размерах. В стихе 6 ударений, поэтому для «русского уха» он шестистопный. Пентаметр употребляли в античных элегиях, перемежая его гекзаметром: первый стих – гекзаметр, второй – пентаметр. Этот размер называется *элегический дистих*. В русской поэзии элегическим дистихом обычно писали небольшие стихотворения, содержательно связанные с античностью. Пушкин написал им несколько стихотворений, в том числе знаменитую «Царскосельскую статую»:

*Урну с водой уронив, об утёс её дева разбила.
Дева печально сидит, праздный держа черепок.
Чудо! Не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой;
Дева над вечной струёй вечно печальна сидит.*

Уже с середины XIX века гекзаметр и пентаметр считались архаичными размерами, ими в основном пользовались в стихах на античные темы, в стилизациях и т.п. Иногда эти размеры использовались в сатирических стихах. В наше время эти размеры употребляются в основном для переводов античных авторов.

Русские логэды, дольники, тактовики,

Стяжения уже со второй половины XVIII века стали иногда применяться не только в гекзаметре, но и в других трёхсложных размерах. В XIX веке стяжения тоже применялись нечасто, их старались расположить в строго определённых местах так, чтобы структура рифмующихся стихов была тождественна. Вот пример стяжений у А. Фета:

*Измучен жизнью, коварством надежды,
Когда им в битве душой уступаю,
И днём и ночью смежаю я вежды
И как-то странно порой прозреваю.*

Метрическая схема каждого стиха такова:

_ ^ _ ^ _ // _ ^ _ _ ^ _

Схема по способу Комогорова такова: (1) – 1 – 1 // 1 – 2 – (1).

Исходный размер стихотворения – амфибрахий. Стяжение есть между первым и вторым ударениями. При наличии стяжений и ритмическом тождестве стихов можно назвать стихотворение *логэдом* (по аналогии с античными логэдами). Отметим, что в логэдах возможны внесхемные ударения и пропуски метрических ударений, как в классических размерах, но не в большинстве строк. Это разнообразит ритм логэда, который иначе был бы слишком монотонным.

Логэды и теперь остаются довольно редкой формой стихов в силу своей сложности. Вот пример логэда из моего творчества (стихотворение «Кремлёвские сады»):

*Мягкий осенний свет.
Солнышка нежный лик
К жёлтым ветвям приник.
Тает печали след.*

*В сердце родной Москвы
Встали берёзы в ряд,
Ярче свечей горят.
Дивный огонь листвы*

К горестям жжёт мосты.

*Светится глубь аллей.
И на душе теплей,
Помыслы вновь чисты.*

*В стразах лучистых рос
Розовые кусты.
Осень творит холсты,
Полные нежных грёз.*

*Золотом занесён
Сад возле стен Кремля.
Бога душа моя
Благодарит за всё.*

Запишем структуру по способу Комогорова: (0) – 2 – 1 – (0). Размер – дактиль, а стяжение расположено во второй стопе. Пропуски метрических ударений есть в одиннадцатом, четырнадцатом, шестнадцатом и двадцатом стихах. Внеметрических ударений нет.

В начале XX века развился и получил большое распространение размер, в котором стяжения располагались без какой-либо закономерности, но при этом ритмическая основа стихотворения на слух оставалась достаточно чёткой. Примером может служить известное стихотворение Анны Ахматовой о юном Пушкине:

*Смуглый отрок бродил по аллеям,
У озёрных грустил берегов,
И столетие мы лелеем
Еле слышный шелест шагов.*

*Иглы сосен густо и колко
Устилают низкие пни...
Здесь лежала его треуголка
И растрёпанный том Парни.*

Первый, второй и седьмой стихи – трёхстопный анапест. В остальных есть стяжения то между первым и вторым, то между вторым и третьим ударением. Стопы в этих стихах выделить нельзя. По записи по методу Колмогорова схема этого стихотворения такова:

(2) – 2 – 2 – (1)
(2) – 2 – 2 – (0)
(2) – 2 – 1 – (1)
(2) – 1 – 2 – (0)

(2) – 1 – 2 – (1)
(2) – 1 – 2 – (0)
(2) – 2 – 2 – (1)
(2) – 2 – 1 – (0).

Такие размеры называются дольниками, или паузниками. Число условных долей равно числу сильных ударений. Стихотворение Ахматовой – *трёхдольник*. В дольниках число безударных слогов отличается на 1. Дольники ритмически разнообразны и могут звучать очень отлично друг от друга.

Если ударений 4, то такое стихотворение называется *четырёхдольником*. Иногда в дольнике четырёхдольные стихи чередуются с трёхдольными. Пример – стихотворение В. Маяковского «Письмо товарищу Кострову...»:

*Простите
меня,*

*товарищ Костров,
с присущей
душевной ширью,
что часть
на Париж отпущенных строф
на лирику
я
растранжирю...*

Здесь нечётные строки – четырёхдольные, чётные – трёхдольные.

Если в дольнике междударные интервалы отличаются только на 1 слог, то такой дольник называется урегулированным. Если же изредка попадают сильные стяжения по 2 слога или, наоборот, по 3 безударных слога подряд, то такой дольник называется неурегулированным. Так, в одном из стихотворений А. Блока о русалке из цикла «Пузыри земли» из 16 стихов 14 укладываются в схему урегулированного дольника, а два стиха – нет, поскольку в них имеются увеличенные до 3-х слогов междударные интервалы:

*И опушками отдалёнными
Месяц ходит с лёгким хрустом и глядит,
Но, запутана узлами зелёными,
Не дышит она и не спит.*

Метрическая схема в записи Колмогорова такова:

(2) – 4 – (2)
(2) – 3 – 3 – (0)
(2) – 3 – 2 – (2)
(1) – 2 – 2 – (0).

Такие неурегулированные дольники характерны для Маяковского и Блока.

Переходной формой от дольника к чисто акцентному стиху является **тактовик** – стихотворение, в котором междударные интервалы отличаются друг от друга не на один, а на два слога. Пример приведём снова из Маяковского (стихотворение «Наш марш»):

*Дней бык пег.
Медленна лет арба.
Наш бог бег.
Сердце наш барабан.*

Метрическая схема такова:

(0) – 0 – 0 – (0)
(0) – 2 – 1 – (0)
(0) – 0 – 0 – (0)
(0) – 1 – 2 – (0).

В тактовиках также могут встречаться внеметрические ударения и пропуски метрических. Иногда 1-2 стиха выпадают из схемы (т.е. в них может быть отличие в длине междударных интервалов на 3 слога). Такие тактовики называются *неурегулированными*. Они приближаются к акцентному стиху. Например, в упомянутом выше стихотворении Маяковского «Наш марш» есть строка «Наше золото – звенящие голоса», схема которой такова: (0) – 1 – 3 – 4 – (0). Отметим также, что дольники и тактовики могут переходить в оригинальные логаяды. Такое явление – не редкость, например, у М. Цветаевой, Н. Асеева.

На первый взгляд может показаться, что писать дольниками, тактовиками и тем более акцентными стихами проще, чем классическими размерами, поскольку возможны разные междударные интервалы. На самом деле это не так. Все редкие стихотворные размеры, которые разобраны на этом занятии, требуют высокого литературного мастерства. Отступление от классических размеров должно определяться творческой задачей, решаемой в стихотворении. Неслучайно в 1920-1930-е годы поэты часто писали

именно тактовиками – это отвечало духу и ритмам времени. Многие поэты позднее отошли от этих размеров.

Неискущённость автора, не умеющего выдержать классический размер, резко отличается от изощённости мастера, пишущего стихи неурегулированными размерами. Отклонения от размеров в стихах начинающих авторов слышатся как перебивки ритма и размера, а не как стяжения. В мастерских стихах отклонения от ритма при чтении как бы не заметны, органичны теме и предмету стихотворения. Начинающие авторы должны хорошо овладеть классическими размерами и только потом переходить к редким размерам, если этого требует творческая задача. Недопустимо в стихах писать одну строфу, к примеру, ямбом, другую – хореем, третью – дактилем да ещё при этом не выдерживать междударных интервалов. Стихи получаются как бы «лохматые», необработанные. Исключения составляют песни, в которых куплеты по размеру и структуре могут отличаться от припева.

Говорной и напевный стих

По интонации стихи делятся на две основные группы – *напевные* и *говорные*. Сравним два отрывка из поэзии Пушкина, написанные одним размером (четырёхстопным ямбом):

*И жив ли тот, и та жива ли?
И нынче где их уголок?
Или они уже увяли,
Как сей неведомый цветок?...*

*Мой дядя самых честных правил,
Когда не в шутку занемог,
Он уважать себя заставил
И лучше выдумать не мог...*

Интуитивно чувствуется, что первое четверостишие напевно, мелодично, а второе нет, зато оно выигрывает в выразительности разговорной интонации.

Хорошо, когда в стихах метрическое членение речи на отдельные стихи совпадает с синтаксическим членением. Другими словами, каждый стих должен быть интонационно закончен. Если в говорном стихе допускаются отклонения от этого правила, то в напевном стихе – это почти абсолютный закон. Паузы если и есть, то в середине стиха, подчеркивающие его симметричность.

Напевные стихи обычно ритмически и интонационно симметричны, легко ложатся на мелодию. В напевных стихах, как правило, больше гласных на 100 звуков (42-44), чем в говорных стихах (обычно 37-41). Поэтому напевные стихи мелодичнее, протяжнее.

В напевных стихах нередки анафоры, рефрены. Существует много форм напевных стихов, но две из них основные – *куплетные* и *романсные*. В куплетных стихах строфа четко симметрична и интонационно завершена. Куплетные стихи легко становятся песнями.

Романсные стихи сложнее, в них общая мелодия (подчас сложная и прихотливая) может охватывать всё небольшое стихотворение или ряд строф. В романсном стихе могут быть интонационные переносы между смежными стихами.

Между романсными и куплетными стихами может быть много переходных форм. Лексика напевного стиха обычно не терпит сугубо разговорных слов и оборотов речи (кроме сатирических куплетов, пародий и т.п.), она несколько приподнята, поэтична. Напевные стихи чаще всего пишутся классическими размерами.

Говорные стихотворения более отрывисты, чем напевные. В нём паузы между стихами и внутри стихов могут быть не упорядочены, как в устной речи.

Существует две крайние формы говорного стиха – *разговорный* и *ораторский*. Первый передает интонацию живой разговорной речи, а второй – интонацию речи торжественной, высокой, пафосной.

Разговорные стихи часто не делятся на строфы. Они пишутся как разговор с читателем или с неким «собеседником», либо как пересказ каких-либо событий. Лексика может быть простой и даже просторечной.

Ораторский стих отличается не только возвышенной, патетичной лексикой и использованием стилистических фигур. Он строже и организованней. Эти стихи более упорядочены, чем разговорные, интонационные переносы в них редки. Ораторский стих часто нестрофичен, либо тяготеет к крупным строфам. Примером ораторского стиха является знаменитое пушкинское стихотворение «Памятник».

Между разговорным и ораторским стихом также могут быть переходные формы. В поэмах могут встречаться отрывки и разговорные, и ораторские.

Заключение

Русская поэзия накопила огромное богатство изобразительных средств: разнообразие размеров, строфических и интонационно-ритмических форм, звучных рифм. Всё вместе это создает неисчерпаемые возможности для современных поэтов. Освоение этого богатства – нелёгкий труд.

Кроме того, следует помнить, что все эти изобразительные средства – не самоцель, они нужны не для украшения речи, а для создания художественных образов и для выражения чувств автора и литературных героев. Стихами надо писать тогда, когда проза недостаточно для раскрытия замысла, ибо стихотворная форма содержательна, а содержание стихов должно быть соответственно замыслу оформлено. Только тогда получится стихотворение, а не группа зарифмованных фраз.