

W 456

Н. Н. ШУЛЬГОВСКИЙ

106

≡ ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ≡

ПОЭТИЧЕСКАГО ТВОРЧЕСТВА

ТЕХНИЧЕСКІЯ НАЧАЛА

= СТИХОСЛОЖЕНІЯ =

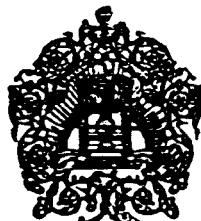
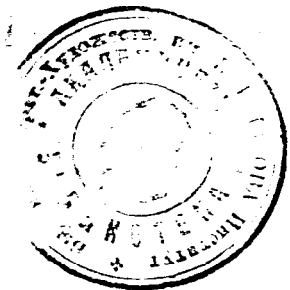
26414

Зачислено
22/11-92



ИЗДАНИЕ
Т-ВА М. О. ВОЛЬФЪ

С.-Петербургъ | Москва
Горьк. Д., 18 и Невскій, 13 | Буль. М., 12 и Тверская, 13



ПЕЧАТЬ ТИПОГРАФІИ
ГЛА М. О. БОЛЬШЕ
СВЯТЫГОСЛАВНОГО ПЕТРА И ПАВЛА

70-50

Кто *знает*, но не *может*, тотъ — теоретикъ,
которому не вѣрять въ дѣлѣ возможности; кто
может да не *знаетъ*, тотъ просто практикъ или
ремесленникъ: истинный художникъ соединяетъ
въ себѣ и то и другое.

Гердеръ.

≡ ТЕОРИЯ и ПРАКТИКА ≡
ПОЭТИЧЕСКАГО ТВОРЧЕСТВА

КНИГА ИМЕЕТ

6

| В перепл. един. соедин. №№ вып. | Таблиц | Карт | Иллюстр. | Служебн. №№ | №№ списка и порядковнй | 107 |
|---------------------------------------|--------|------|----------|----------------|------------------------------|-----|
| | | | | И. К. | | 107 |

ПРЕДИСЛОВІЕ.

Редакторъ одного изъ самыхъ распространенныхъ журналовъ показалъ мнѣ однажды съ выраженіемъ отчаянья въ глазахъ громадную пачку писемъ, лежавшую на столѣ его кабинета и накопившуюся лишь втеченіе трехъ дней. Всѣ эти письма заключали въ себѣ присланныя съ различныхъ концовъ Россіи стихотворенія для напечатанія ихъ въ журналѣ. Полюбопытствовавъ ознакомиться съ этими стихотвореніями, я прочелъ многія изъ писемъ. Судя по тому, что стихи были присланы для напечатанія, можно было предположить, что авторы ихъ считаютъ плоды своего вдохновенія за вполне законченныя художественныя произведенія. А между тѣмъ, почти во всѣхъ этихъ стихахъ было обнаружено такое непониманіе не только художественной стороны творчества, но и основъ элементарной техники стихосложенія, что становилось яснымъ отсутствіе у авторовъ даже представленія о томъ, что поэзія есть сложное и трудное искусство, требующее такого же изученія и работы, какъ и всѣ другія искусства. Никто не сталъ бы считать себя живописцемъ или музыкантомъ, не зная техники этихъ искусствъ. Впрочемъ, безъ нея въ нихъ никто ничего не могъ бы и сдѣлать. Человѣкъ съ недвѣгающимися пальцами не сумѣлъ бы сыграть ни одной музыкальной пьесы, точно также лицо, незнакомое съ приемами архитектуры, не смогло бы построить хотя бы одинъ этажъ художественнаго зданія. Съ поэзіей, по первому взгляду, дѣло обстоитъ какъ будто бы иначе. Средства выразить свои мысли и чувства на бумагѣ доступны всякому. Стоитъ придать извѣстный размѣръ своей рѣчи и наизать нѣсколько речей, и стихотвореніе

какъ будто бы и отово и неопытному автору уже кажется верхо́мъ совершенства. Если бы это было такъ просто, то тогда появлялось бы гораздо болѣе настоящихъ и великихъ поэтовъ, чѣмъ это есть на самомъ дѣлѣ. Вѣдь едва ли преувеличено ходячее мнѣніе о томъ, что нѣтъ человека, который когда бы то ни было, хотя бы въ періодъ первой влюбленности, не писалъ стиховъ. А между тѣмъ истинныхъ поэтовъ мало, и на большое количество сре. нихъ стихотворцевъ приходится по одному Пушкину и Лермонтову.

Является мысль, что поэты становятся великими въ силу врожденнаго имъ дара и генія. Это вѣрно, и Пушкинъ, и Лермонтовъ, и другіе геніальные поэты уже въ колыбели отъ природы были геніями въ будущемъ. Но изъ этого не слѣдуетъ, что имъ стоило только присѣсть къ столу и набросать вдохновенныя строки. Бываютъ, конечно, минуты непосредственно вдохновеннаго творчества, но представленіе о поэтѣ, всегда творящемъ такимъ образомъ, относится къ обычнымъ ложнымъ представленіямъ толпы. Вдохновеніе и экстазъ важны сами по себѣ, а мастерство выраженія этого вдохновенія относится уже къ другой области. Стоитъ только просмотрѣть рукописи великихъ поэтовъ, чтобы убѣдиться, какую громадную работу положили они для достиженія совершенства въ своемъ творествѣ. Нѣтъ ни одной строки черновой рукописи не перемаранной, не передѣланной зачастую заново. Чѣмъ легче и свободнѣе кажется готовое стихотвореніе, тѣмъ больше труда положено при его созданіи. Помимо этого, талантъ первоклассныхъ поэтовъ развивается также постепенно, въ чемъ можно убѣдиться, просмотрѣвъ хотя бы первый томъ стиховъ Пушкина. За немногими исключеніями, стихотворенія первоначальнаго періода его творчества имѣютъ теперь лишь историческое значеніе. По нимъ видно, какъ шагъ за шагомъ поэтъ подходилъ къ созданію своихъ безсмертныхъ вещей, какъ постепенно приходила къ нему высшая художественность. То же можно замѣтить, изучая рукописи и стихи другихъ поэтовъ. Разница между великими творцами и средними заключается въ томъ, что у великихъ и въ неудачныхъ и въ подготовительныхъ стихахъ есть уже элементы вѣчной красоты, ведущіе вносѣдствіи къ проложенію новыхъ путей въ искусствѣ, а у второстепенныхъ замѣчаются болѣе одинаковыя, средніе моменты твор-

чества, при чемъ поразительной разницы между первыми и всѣми послѣдующими произведеніями не замѣчается, общій колоритъ творчества болѣе тусклъ. Но у всѣхъ выдвинувшихся до той или другой ступени поэтовъ видна громадная работа въ области своего искусства. Можно а priori предвидѣть, что чѣмъ лучше данное стихотвореніе, тѣмъ грязнѣе его черновикъ. Исключенія, конечно, возможны, ибо ни въ какой другой области, какъ въ искусствѣ вообще, не замѣчается удивительныхъ, зависящихъ отъ субъективнаго характера, отклоненій въ ту или иную сторону. Искусство вообще — очень капризно въ своихъ психическихъ основахъ.

Поэзія, повторяемъ, одно изъ самыхъ трудныхъ искусствъ. Помимо внутренней художественности, она требуетъ еще и внѣшней, опредѣленной и трудной техники. Соединить слова легко, но очень трудно соединить ихъ красиво, дать прекрасныя звуковыя сочетанія. Послѣднее требованіе — средство для выраженія внутренней красоты мысли и чувства. Развитие этой внутренней красоты также дѣло не легкое, а въ случаѣ отсутствія ея въ душѣ художника и недостижимое. Однако, если есть зерно художественнаго чутья, то развитіе его вполне возможно. Болѣе достижимымъ является приобрѣтеніе техники искусства. Если первое, внутреннее художественное чутье, принадлежитъ немногимъ, то второе, техника, особенно элементарная, доступна почти всѣмъ. Сколько есть стихотворцевъ, пишущихъ хотя бы куплеты на злобу дня въ журналахъ и газетахъ, которыхъ поэтими называть понятно невозможно, а между тѣмъ техникой стиха, подборомъ логичныхъ и остроумныхъ рѣзъ и т. п., они владѣютъ въ совершенствѣ.

Въ упомянутыхъ въ началѣ этого предисловія стихотвореніяхъ среди массы совершенно бездарныхъ вещей попадались кусочки, отливавшіе блестящими талантивостями. И эти блестяшки пропадали именно изъ за отсутствія самыхъ элементарныхъ свѣдѣній о поэтической технике. Становилось обидно за авторовъ. Изъ-за непониманія того, что поэзія такое же сложное искусство, какъ и другія, и нежеланія проникнуть въ его тайны, погибалъ, можетъ быть, не одинъ талантъ. Если бы къ обнаруженнымъ блестяшкамъ прибавить знаніе, то могли бы получиться очень недурныя произведенія.

Обвинять пишущих стихи и не имѣющихъ понятія о стихосложеніи надо съ большою осторожностью. Разъ есть стремленіе выразить въ стихотворной формѣ свое внутреннее „я“, то этому нужно только порадоваться. Упрекъ относится лишь къ нежеланію изучить какъ слѣдуетъ искусство поэзіи. Но и при желаніи, начинающему поэту сдѣлать это не такъ то легко. Въ этомъ смыслѣ поэзія находится въ худшемъ положеніи, чѣмъ другія искусства. Пѣнію, музыкѣ, живописи, архитектурѣ, можно выучиться въ специальныхъ учебныхъ заведеніяхъ. Школы же поэтическаго искусства не существуетъ. Да и при непониманіи въ широкой публикѣ того, что поэзія есть сложное искусство, идея специальной школы поэзіи (конечно, внѣпартійной, преслѣдующей лишь задачи чистаго искусства, а не служащей одному какому-либо модному и нетерпимому ко всему несогласному съ нимъ направленію) показалась бы болѣе чѣмъ оригинальной, и, пожалуй, сомнительной. Для поэта, желающаго изучить свое искусство вполне, остаются руководства по стихосложенію. Правда, на русскомъ языкѣ существуетъ нѣсколько, впрочемъ очень мало, руководствъ по стихосложенію, но это именно лишь учебники по стихосложенію, но не больше. Они исходятъ изъ догматическихъ положеній, въ которыхъ надо съ трудомъ разбираться, и даютъ лишь схемы и образцы размѣровъ, понятія о нѣкоторыхъ лишь формахъ поэзіи, но общезстетическихъ указаній, хотя бы и въ области техники, въ нихъ почти нѣтъ. Изучающій стихосложеніе, получаетъ изъ этихъ руководствъ лишь нѣкоторыя полезныя свѣдѣнія отрывочнаго характера, но общей картины поэтическаго творчества передъ нимъ не развертывается. Правда, могутъ сказать, что человѣкъ гениальный или талантливый самъ по обрывочнымъ знаніямъ создастъ многое, но на это можно возразить, что во всякомъ дѣлѣ надо разсчитывать на средній уровень развитія, и чѣмъ выше будетъ стоять этотъ послѣдній, тѣмъ болѣе возрастаетъ на его почвѣ талантливости и гениа. Одного великаго поэта готовятъ десятки скромныхъ стихотворцевъ, полезныхъ и почтенныхъ въ своей дѣятельности. И какъ тѣ, такъ и другіе, при началѣ своего поприща чувствуютъ себя, какъ въ лѣсу, въ области поэтическихъ знаній. То здѣсь, то тамъ, по книгамъ разнаго содержанія должны они улавливать крупныя свѣдѣнія, ибо книги, соединяющей въ себѣ и технику, и худо-

жественныя стороны поэтическаго искусства, до сихъ поръ въ русской литературѣ нѣтъ. Одинъ элементъ заключается въ трактатахъ по эстетикѣ, другой въ несовершенныхъ руководствахъ по стихосложенію. Отсюда получается сложность работы изученія своего искусства для начинающаго поэта. Такимъ образомъ, въ этой области въ русской литературѣ замѣчается крупный пробѣлъ *).

Предлагаемая книга и стремится пополнить этотъ недостатокъ. Ея основная цѣль—дать по возможности полную картину поэтическаго творчества какъ съ технической, такъ и съ эстетической сторонъ. Въ специальныхъ областяхъ она стремится дать опредѣленную образованность, въ тѣхъ же, гдѣ образованность не можетъ быть приобрѣтена по одной какой-либо книгѣ, — полную ориентировку въ вопросахъ такъ, чтобы изучающій поэтику могъ остановиться на заинтересовавшемъ его вопросѣ и самостоятельно продолжать свое образование въ немъ, хотя бы по той обширной специальной литературѣ, которая приведена въ началѣ этого руководства. Конечно, сдѣлать человѣка поэтомъ никакая книга не въ состояніи. Можно изучить всѣ тайны творчества, но не сумѣть написать ни одного поэтическаго стиха. Для этого нуженъ особый даръ. Но знаніе полезно и необходимо какъ для поэта или стихотворца, такъ и для всякаго интересующагося поэзіей и желающаго сознательно и съ надлежащей критикой относиться къ ней. Даже для тѣхъ, кто пишетъ стихи лишь для себя или для своихъ близкихъ, все же пріятнѣе, обладая знаніями, создавать что-либо художественное, безукоризненное хотя бы въ техническомъ смыслѣ, чѣмъ выпускать изъ подъ своего пера пародіи на настоящія стихотворенія. Поэтому, думается, что выпускаемое сочиненіе можетъ встрѣтить сочувствіе среди всѣхъ любителей поэзіи.

*) Въ началѣ XIX-го столѣтія положеніе поэтовъ, желавшихъ специально изучать свой предметъ, было болѣе благоприятнымъ. Вышедшій въ 1821 году „Словарь древней и новой поэзіи“ Остолопова давалъ очень много свѣдѣній, расположенныхъ въ алфавитномъ порядкѣ по энциклопедической системѣ. Въ настоящее время это капитальное сочиненіе совершенно устарѣло до провозимыхъ идеалъ и пригѣражъ, но является цѣннымъ по количеству рѣдкихъ свѣдѣній и образцовъ старинной поэзіи. Изъ элементарныхъ маленюкихъ учебниковъ послѣдняго времени наиболее удачно составлено „Руководство къ стихосложенію“ М. Броузовскаго.

Въ основу метода построения настоящаго руководства положено не догматическое приведеніе правилъ стихосложенія, а выведеніе ихъ совмѣстно съ читателемъ изъ лучшихъ образцовъ поэзій. Изложеніе начинается съ самыхъ элементарныхъ понятій, постепенно переходя къ болѣе сложнымъ законамъ искусства. Въ книгѣ нѣтъ отдѣльныхъ ссылокъ на тѣ или другія мѣста положенной въ основу ея литературы, ибо фактической матеріалъ, въ сущности, вездѣ одинаковъ, а различныя техническія и эстетическія указанія носятъ въ большинствѣ случаевъ совершенно самостоятельный характеръ.

Въ образцахъ стихотвореній, приводимыхъ съ положительной стороны, всегда обозначено имя автора. Тѣ же стихотворенія которыя приводятся въ видѣ отрицательныхъ примѣровъ, будутъ помѣщены безъ указанія на ихъ авторовъ. Дѣлается это такъ потому, что книга, по которой многіе начнутъ свое поэтическое образованіе, можетъ невольно приведеніемъ имени автора критикуемаго стихотворенія запечатлѣть надолго въ умѣ читателя отрицательное мнѣніе о данномъ поэтѣ вообще. А между тѣмъ у всякаго автора можно отыскать неудачный примѣръ, а весь авторъ, по цѣлому своему творчеству, можетъ принадлежать къ числу прекрасныхъ поэтовъ. Безъ приведенія имени никто и не будетъ знать, кромѣ исключительныхъ знатоковъ поэзій, кому принадлежитъ отрицательный примѣръ. Вообще, въ дѣлѣ критики необходимо наблюдать чрезвычайную осторожность и деликатность, что, къ сожалѣнію, обыкновенно забывается. Но то, что еще простительно въ мимолетной рецензій, да и то лишь для критики малоинтеллигентной и дурного тона, въ специальномъ трактатѣ должно встрѣтить болѣе вдумчивое отношеніе. Всѣ приводимыя въ качествѣ образцовъ примѣры выбраны независимо отъ склонности къ тому или иному поэтическому направленію, а исходятъ исключительно изъ намѣренія дать наиболѣе типичный случай при изученіи даннаго поэтическаго явленія.

Въ заключеніе считаю своимъ долгомъ выразить искреннюю признательность и благодарность слѣдующимъ лицамъ: Академику А. С. Лаппо-Данилевскому, открывшему мнѣ широкій доступъ къ богатѣйшей библиотекѣ Императорской Академіи Наукъ; завѣдующему 1-мъ отдѣленіемъ этой библиотекы Академику А. А. Шахматову, библиотечарю того же отдѣленія А. Д. Орлову, мо-

ему бывшему любимому гимназическому преподавателю, всегда отзывчиво помогавшимъ мнѣ въ отысканіи рѣдкихъ книгъ, и завѣдующему 2-мъ (иностраннымъ) отдѣленіемъ библиотекы Академіи К. Г. Залеману, любезно выписывавшему на время, специально для моей работы, экземпляры уникы изъ з.-европейскихъ книгохранилищъ.

II. Шульовскій.

ЛИТЕРАТУРА.

I. Общая теорія стихосложенія.

- Бродовскій, М.* Руководство къ стихосложенію. 3-е изд. Спб. 1907 г. ц. 60 к.
- Бродовскій, М.* Руководство къ сочиненію (прозаическому и стихотворному). Спб. 1906 г. 2-е изд. ц. 60 к.
- Абрамовъ, Н.* Искусство писать стихи. Даръ Слова. Вып. 8-й. Спб. 1910 г. ц. 25 к.
- Будченко, С.* Полная школа выучиться писать стихи. Изд. О. Бриллиантовой. ц. 50 к.
- Классовскій, В.* Версификація. Спб. 1863 г.
- Брайловскій, С.* Краткій курсъ теоріи слога, прозы и поэзи. Воронежъ. 1894 г. ц. 60 к.
- Голохвастовъ.* Законы стиха русскаго народнаго и нашего литературнаго. Спб. ц. 1 р. 50 к.
- Востоковъ.* Опытъ о русскомъ стихосложеніи. 1817.
- Перевальскій.* Русское стихосложеніе. 1853 г.
- Колосовъ.* Теорія поэзи. 2-е изд. 1878 г.
- Остолоповъ.* Словарь древней и новой поэзи. Спб. 1821 г.
- Тредьяковскій, В.* Новый и краткій способъ къ сложенію російскихъ стиховъ.
- Тредьяковскій, В.* О древнемъ, среднемъ и новомъ стихотвореніи російскомъ.
- Острогорскій, В.* Краткій учебникъ теоріи поэзи. М. 1904 г. ц. 50 к.
- Житецкій П.* Теорія поэзи. Киевъ. 1908 г. ц. 1 р.
- Овсянко-Кумиковскій, Д.* Теорія поэзи и прозы. Москва. 1909 г. ц. 80 к.
- Gottschall, R.* Poetik. Die Dichtkunst und ihre Technik. Breslau. 1873.
- Linnig, Fr.* Vorschule der Poetik und Literaturgeschichte. Paderborn. 1873.

- Wackernagel, W.* Poetik, Rhetorik und Stilistik. Akad. Vorl. Halle. 1873.
- Bruchmann, K.* Poetik. Naturlehre der Dichtung. Berl. 1898.
- Wolff, Eug.* Poetik. Die Gesetze der Poesie in ihrer gesch. Entwicklung.
- Apel.* Metrik. Leipz. 1834.
- Minkwitz, Joh.* Lehrbuch der deutschen Prosodik und Metrik. Leipz. 1843.
- Hauptmann, Mor.* Natur der Harmonie und Metrik. Leipz. 1853.
- Schmeckebier, Aug.* Deutsche Verslehre. Berl. 1886.
- Bücher, K.* Arbeit und Rhythmus 3 Aufl. Leipz. 1902.
- Borinsky, K.* Deutsche Poetik. Leipz. 1908.
- Sommer, W.* Grundzüge der Poetik. Paderborn. 1912.
- Stohn, Herm.* Lehrbuch der deutschen Poetik. Leipz. und Berl. 1903.
- Scherer, W.* Poetik. Berlin. 1886.
- Baumgart, H.* Handbuch der Poetik. Stuttg. 1887.
- Roetteken.* Poetik. Münch. 1902.
- Tobler, A.* Vom Französischen Versbau alter und neuer Zeit.
- Aubertin, Oh.* La versification française et les nouveaux théoriciens. Les règles classiques et les libertés modernes.
- Quicherat.* Traité complet de versification française, Paris. 1850.
- Bauville.* Petit traité de poésie française. Paris. 1884.
- Bain, A.* English Composition and Rhetorik. 4 ed. 1877.
- Martelli.* Traité de la versification italienne (Cours de langue italienne). Paris. 1867.
- Grammond, M.* Les vers français, ses moyens d'expression, son harmonie. 1904.

II. Теорія и исторія звуковой гармоніи стиха и поэтиче-
скихъ формъ.

- Шарловскій, I.* Русская просодія. Одесса. 1890 г. ц. 1 р.
- Крушевскій, Н.* Очеркъ науки о языкѣ. Казань. 1883. ц. 1 р. 50 к.
- Шушмаревъ, В.* Этюды по исторіи поэтическаго стиля и формъ. (Ж. Мин. Нар. Пр. 1907 и Изв. АЕ. Н. 1907).
- Dörr, Ferd.* Der Reim bei den Griechen mit besonderer Berücksichtigung des Sophocles. Leipz. 1857.
- Lange.* Vom Reim in d. römischen Volksliedern. Jahn's Jahrbücher für. Philologie. 1830.
- Naeke.* De alliteratione sermonis latini. Rhein Museum für Philologie. Jahrg. III.
- Kahlert.* De homoeteleuti natura et indole. Vratislaviae. 1836.
- Poggel.* Grundzüge einer Theorie des Reims und der Gleichklänge 1834.

- Meyer.* Geschichte des deutschen Reimes.
- Grimm, Wilh.* Zur Geschichte des Reimes. Berl. 1852.
- Mehring.* Der Reim in seiner Entwicklung und Fortbildung. Berl. 1889.
- Ehrenfeld, A.* Studien zur Theorie des Reimes. Zürich. 1897—1904.
- Raynard.* Des formes primitives.
- Wolf, Ferd.* Ueber die Lais, Sequenzen und Leiche. Heidelb. 1841.
- de Croy, Henri.* Art et science de Rhétorique pour faire rimes et ballades. 1493.
- Asselineau, Ch.* Histoire du sonnet. Paris. 2 ed. 1856.
- Gaudin, Paul.* Du rondeau, du triolet, du sonnet. Paris. 1870.
- de Veyrières, Louis.* Monographie du sonnet. Sonnetistes anciens et modernes. 2. Vol. Paris. 1869—70.
- Welli, H.* Geschichte des Sonetts in der deutschen Dichtung. Leipz. 1884.
- Zarncke, Fr.* Ueber den fünffüssigen Jambus. Leipz. 1865.
- Wackernagel, W.* Geschichte des deutschen Hexameters und Pentameters bis auf Klopstock. Berl. 1831.
- Düntzer und Lersch.* De versu quem vocant saturnio. Bonn. 1838.
- Vossler, K.* Das Madrigal.
- Methner, J.* Poesie und Prosa. Ihre Arten und Formen. Halle. 1884.
- Филоновъ, А.* Идиллія и ея образы Спб. 1907.
- Gruppe, O. F.* Die römische Elegie. 1858.
- Gaste.* Les Vaux de Vire de Jean le Houx. 1875.
- Каррьеръ, М.* Драматическая поэзія. Переводъ Яковлева. Спб. 1898 г. ц. 1 р.
- Веселовскій, А.* Старинный театр въ Европѣ. Москва. 1870 г. ц. 2 р.
- Кн. Волконскій.* Человѣкъ на сценѣ Спб. 1912.
- Аверкиевъ, Д.* О драмѣ. Спб. 1907 г. ц. 1 р. 50 к.
- Гарусовъ, И.* Очерки литер. древн. и новыхъ народовъ. Драм. поэзія. Спб. 1890 г. I т. 1 р. 25 к., II т. 1 р. 75 к.
- Günther, G.* Grundzüge der tragischen Kunst. Leipz. 1885.
- Müller, H. F.* Beitr. z. Verständniss der tragischen Kunst. 1893.
- v. Berger, A.* Drama und Theater. Leipz. 1900.
- Elster, E.* Die Elemente der Poesie und der Begriff des Dramatischen. Marb. 1903.
- Dinger, H.* Dramaturgie als Wissenschaft. Leipz. 1904.
- Georgy.* Das Tragische als Gesetz des Weltorganismus. Berlin. 1905.
- Lessing.* Hamburgische Dramaturgie. 1767. Русск. перев. Москва 1883.
- Hettner, H.* Das moderne Drama. 1852.

- v. Eichendorff*. Geschichte des Dramas. 1854.
Zimmerman, R. Das tragische und die Tragödie. 1856.
Freitag, G. Die Technik des Dramas. 3 Aufl. Leipz. 1867.
Ritter, J. Theorie des Trauerspiels. Leipz. 1880.
Faguet. Drame ancien, drame moderne. Paris 1898.
Corneille, P. Discours sur la tragédie. 1660.
Galetti, A. Le teorie drammatiche nel secolo 18. Cremona. 1901.
Bettingen, Fr. Wesen und Entwicklung d. komischen Dramas. Berlin. 1891.
Lessing. Laokoon. 1766. Русск. пер. Москва 1859.
Spielgagen, Fr. Epik und Dramatik. Leipz. 1897.
Zimmerman, Fr. Ueber den Begriff des Epos. Darmst. 1848.
Biedermann, Fr. Der Roman als Kunstwerk. Dresden. 1870.
Spielgagen, Fr. Beiträge z. Theorie und Technik des Romans. Leipz. 1883.
Grimm, J. Wesen der Tierfabel. 1834.
Weddigen. Das Wesen und die Theorie der Fabel. Leipz. 1893.
Geiger, E. Beiträge zu einer Aesthetik der Lyrik. Halle. 1905.
Bone, H. Ueber den lyrischen Standpunkt bei Auffassung und Erklärung lyrischer Gedichte. Paderborn. 1852.
du Prel, C. Psychologie der Lyrik. Leipz. 1888.
Werner, R. M. Lyrik und Lyriker. Hamb. 1890.
Herder. Die Lyra. Von der Natur und Wirkung der lyrischen Dichtkunst.

III. Эстетическія начала поэзіи и вопросы съ ними связанные.

- Эстетика и поэзія*. Изд. Чернышевскаго. Спб. 1893 г. ц. 2 р.
Перцовъ, П. Письма о поэзіи. Спб. 1895 г. ц. 30 к.
Перцовъ, П. Философскія теченія русской поэзіи. Спб. 1896 г. ц. 2 р.
Къ вопросу о западномъ влияніи на слав. и русскую поэзію. Варшава. 1898 г. ц. 4 р. 50 к.
Летурно, III. Литературное развитіе различныхъ племенъ и народовъ. Спб. 1895 г. ц. 1 р. 50 к.
Ветуховъ, А. Языкъ, поэзія и наука. Харьковъ. 1894 г. ц. 25 к.
Александровскій, Г. В. Къ вопросу о психологіи поэтич. творчества. Кіевъ. 1898 г. ц. 20 к.
Мизиновъ, П. Исторія и поэзія. М. 1900 г. ц. 2 р.
Дашкевичъ, Н. Міровая скорбь, мрачное міросозерпаніе и пессимизмъ въ зап.-европ. поэзіи новаго времени. Кіевъ. 1895 г. ц. 40 к.
Быльевъ, Н. Опытъ художеств. критики. Герой русской поэзіи XIX-го вѣка. Изд. 2-е. 1897 г. ц. 50 к.

- Болородицкій*. Психологія поэтического творчества. Казань 1901.
Воскресенскій. Поэтика. Истор. сборникъ статей о поэзіи. ц. 2 р.
Веселовскій, А. Три главы изъ исторіи поэтики. Спб. 1899 г. ц. 1 р. 50 к.
Сумцовъ. Основы поэтики. Харьковъ 1895 г.
Шевыревъ, С. Теорія поэзіи въ истор. развитіи у древнихъ и новыхъ народовъ. 2-е изд. Спб. 1887 г.
Бэнъ. Стилистика и теорія устной и письменной рѣчи. М. 1886 г. ц. 1 р. 50 к.
Ферриери. Лекціи по теоріи искусства вообще и поэзіи въ частности Спб. 1888.
Тэ зъ, H. О методѣ критики и объ исторіи литературы. Спб. 1896 г. ц. 20 к.
Сиземскій, А. Религія въ поэзіи. ц. 8 к.
Модернисты, ихъ предшественники, крит. мет. о нихъ. Одесса. ц. 40 к.
Гобинеттеръ. Поэзія вырожденія. Филос. и псих. мотивы декадентства. Спб. 1902 г. ц. 50 к.
Брюсовъ, В. Далекіе и близкіе. Статьи и замѣтки о русскихъ поэтахъ отъ Тютчева до нашихъ дней. М. 1912 г. ц. 2 р.
Брихвичевъ, I. Христосъ въ мировой поэзіи. М. 1912 г. ц. 2 р.
Столярковъ, М. Этюды о декадентствѣ. Харьковъ. 1899 г. ц. 40 к.
Энцельмейеръ, П. Теорія творчества. ц. 1 р. 50 к.
Блудный Андрей. Символизмъ. М. 1910 г. ц. 3 р.
Элиасъ. Русскіе символисты. М. 1910 г. ц. 2 р.
Морозовъ, И. Объ искусствѣ вообще и поэзіи въ частности. Спб. ц. 1 р.
Острогорскій, В. Руководство къ чтенію поэтическихъ сочиненій по Эварту. Спб. ц. 1 р.
Эккертъ. Руководство къ чтенію поэтическихъ произведеній. Спб. 1875.
Плотниковъ, В. Основные принципы научной теоріи литературы. Воронежъ. 1888 г. ц. 70 к.
Скопелевъ, Н. М. Иллюзіи поэтического творчества. Спб. 1890 г. ц. 2 р.
Дюрингъ, E. Любовь въ изображеніи великихъ поэтовъ. Псковъ. ц. 40 к.
Соловьевъ, С. Взгляды В. А. Жуковскаго на поэзію. Харьковъ. 1902 г. ц. 20 к.
Трубицынъ, П. Русская поэзія и ея роль въ жизни. Кронштадтъ. 1901 г. ц. 25 к.
Арнольдъ. Задачи современной критики. ц. 15 к.
Каррьеръ. Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры и идеалы человечества. Пер. В. Корша. Москва. 1870—75 г. ц. 16 р.

- Вокроси теоріи и психологій творчества.* Статьи. Т. I. Харьк. 1907 г. ц. 2 р. 50 к. Т. II. Спб. 1900 г. ц. 1 р. 25 к.
- Матушевскій И.* Дьяволъ въ поэзи. Исторія и психологія фигуры, олицетворяющихъ зло въ изящной словес. всѣхъ народовъ и вѣковъ. М. 1901 г. ц. 1 р.
- Абрюмовичъ, Н.* Литер.-критич. очерки. Кн. 1. Творчество и жизнь. Спб. 1908 г. ц. 1 р. 25 к.
- Сторожинко, Н.* Поэзія міровой скорби. Одесса. 1895 г. ц. 15 к.
- Эмерсонъ.* Взглядъ на поэзію. М. 1887 г.
- де Ла Бартъ, Р.* Шатобрианъ и поэты міровой скорби во Франціи въ концѣ XVIII и началѣ XIX столѣтія. Киевъ. 1905 г., ц. 3 р.
- Лернеръ и Ставрогикъ.* Гражданскіе мотивы въ русской поэзи отъ Пушкина до нашихъ дней. Спб. 1906 г., ц. 60 к.
- Мельшигъ Л. (П. Гриневичъ).* Очерки русской поэзи. Спб. 1904 г., ц. 1 р. 50 к.
- Позарковъ, Н.* Поэты нашихъ дней. М. 1907 г., ц. 1 р.
- Шемиуринъ, А.* Стихи Валерія Брюсова и русскій языкъ. М. 1908 г., ц. 1 р.
- Госманъ, М.* Книга о русскихъ поэтахъ послѣдняго десятилітія. Спб. 1909 г., ц. 2 р.
- Зажитинъ, М.* Кольцовъ и русскіе модернисты. Варш. ц. 20 к.
- Госоровъ, К.* Современные поэты. Крит. очерки. Спб. 1889 г., ц. 1 р.
- Андреевскій.* Поэзія какъ предметъ науки. Киевъ. 1875.
- C. Mendès.* Le mouvement poétique français de 1867—1900.
- Платонъ.* Юнъ, діалогъ. Пиръ, діалогъ, Гиппій большой, Федръ.
- Аристотель.* Περί ποιητικῆς. Text mit Uebers. u. Anmerkungen v. C. H. Weise. Merseburg. 1824.
- Захаровъ, В. И.* Поэтика Аристотеля. Варш. 1895 г., ц. 1 р.
- Haefsfeld et Dasfour.* Aristote. La poétique d'Aristote.
- Döring.* Die Kunstlehre des Aristoteles. Jena. 1876.
- Horatius.* Ars poetica. (См. V отд.).
- Dante.* De vulgari eloquentia libri II.
- Petrarca.* Epistolae. Investivarum contra medicum quendam Libri IV.
- Vida Hieronimus.* Poeticorum libri III.
- Scaliger Jul. Caesar.* Poetica Gen. 1561.
- Boileau.* Art poétique 1674.
- Хвостовъ, гр.* Переводъ Буало.—Наука стихотворная.
- Pope.* Essay on criticism. 1711.
- Goetsched.* Kritische Dichtung. 1730.
- Bodmer und Breitinger.* Kritische Dichtkunst und von dem Wunderbaren in der Poesie. 1740.
- Goethe und Schiller.* Briefwechsel von. 1794—1805.

- Quadrio.* Storia e ragione d'ogni Poesia. VII. Vol. Bologna. 1739—52 а.
- Muratori.* Riflessioni sopra il buon gusto. 2 V. Ven z. 1736.
- Batteux.* Les beaux arts réduits à un même principe. Paris. 1746.
- Batteux.* Principes de la littérature. Paris. 1824 (1747—1750).
- Batteux.* Les quatre poétiques d'Aristote, d'Horace, de Vida et de Boileau avec traductions et remarques. 1771.
- Baumgarten.* Aesthetica. 1750—58.
- Moritz, K. Ph.* Ueber die bildende Nachahmung des Schönen. Braunsch. 1788.
- Sulzer, I. G.* Allgemeine Theorie der schönen Künste. 1771.
- Schiller.* Ueber naive und sentiment. Dichtung. 1795—96.
- Breitinger. I. I.* Critische Dichtkunst. 1740.
- Biese. Alf.* Die Entwicklung des Naturgefühls. 2 B. Kiel, 1882—88.
- Rorinsky K.* Poetische Vision und Imagination. Halle. 1897.
- Meyer, Th. A.* Das Stilgesetz der Poesie. Leipz. 1901.
- Panzer Fr.* Märchen, Sage und Dichtung. Münch. 1905.
- Bauer Jak.* Das Bild in der Sprache. 1879.
- Schiessl Max.* System der Stilistik. Straub. 1884.
- Biese, Alf.* Philosophie des Metaphorischen. Kiel. 1893.
- Tunlire. C.* Die Lehre v. d: Tropen und Figuren. 3 Aufl. Prag. 1892.
- Müller Jos.* Das Bild in der Dichtkunst. Münch. 1903.
- Engel.* Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten. Berl. 1804.
- Torquato Tasso.* Discorsi dell'arte poetica. Venez. 1587.
- Dunlop J.* History of the fiction. Edinb. 1816.
- Du Bos.* Réflexions critiques sur la poésie et la peinture. Paris. 1755.
- Campillo y Correa.* Retorica y poetica o literatura preceptiva. Mexico. 1469.
- Brunot Ferd.* La doctrine de Malherbe d'après son commentaire sur Desportes. 1891.
- IV. Русская народная поэзія.
- Масловъ, А.* Былины. Муз.-этн. очерки. ц. 75 к.
- Оксеновъ.* Народная поэзія. 4 изд. ц. 50 к.
- Карвинъ, Ю.* Разсказы о пѣсняхъ и пѣвцахъ. Саратовъ. 1902 г. ц. 15 к.
- Илюстровъ.* Сборникъ російскихъ пословицъ и поговорокъ. Киевъ. 1904 г. ц. 3 р.
- Даль.* Пословицы русскаго народа.
- Перетисъ, В. Н.* Историко-литер. изслѣдованія и матеріалы.

- Перетцъ, В. Н.* Очерки старинной малорус. поэзии. Спб. 1903 г. ц. 50 к.
- Онучковъ.* Былинная поэзия въ Печорѣ. Спб. 1903 г. ц. 40 к.
- Воскресенскій.* Русская народная поэзия. ц. 1 р. 20 к.
- Зеленинъ, Д.* Новые вѣянія въ народной поэзии. ц. 25 к.
- Хриновъ, Н. А.* Поэты изъ народа. ц. 60 к.
- Зачиняевъ, А.* Апокрифы, духовные стихи, легенды. Спб. ц. 45 к.
- Буслаевъ.* Народная поэзия. Истор. очерки. Спб. 1887 г. ц. 2 р. 25 к.
- Кирша Дмитровъ.* Древніе рос. стихи. Деш. б. А. С. Суворина. ц. 30 к.
- Ключаревъ.* Собрание древнихъ русскихъ стихотвореній.
- Ветуховъ, А.* Народныя колыбельныя пѣсни. М. 1892 г. ц. 75 к.
- Колмачевскій, А.* Животный эпосъ на Западѣ и у Славянъ. Казань. 1882 г. ц. 2 р. 50 к.
- Чулуевецъ, П.* Малорусскія бытовыя пѣсни. 1889 г. ц. 30 к.
- Гильбердинъ.* Сборникъ онежскихъ былинъ. 1873 г.
- Барсовъ, Е. В.* Причитанія сѣвернаго края.
- Шафрановъ.* О складѣ народно-русской пѣсенной рѣчи. Спб. 1879 г.
- Русскіе народные заговоры, повѣрья, суевѣрія и предразсудки.* ц. 50 к.
- Метлинскій.* Народныя южно-русскія пѣсни. Кіевъ. 1854 г.
- Сакулинъ, П.* Первобытная поэзия (въ связи съ воп. о процессѣ народно-поэтич. творчества) М. 1905 г. ц. 10 к.
- Веселовскій, А.* Разысканія въ области русскаго духовнаго снха. Спб. 1891 г. ц. 3 р. 60 к.
- Писни,* собранія П. Н. Рѣбиковымъ. Подъ ред. А. Грузинскаго 3 т. по 2 р. 50 к. М. 1909 г.
- Соловьевскій, А.* Великорусскія народныя пѣсни. Спб. 1900—04 г. 6 т. по 3 р.
- Варетковъ.* Сборникъ духовныхъ стиховъ.
- Антоновичъ и Драгомановъ.* Историческія пѣсни малорусскаго народа.
- Миллеръ, В.* Экскурсы въ область русскаго народнаго эпоса.
- Майковъ, Л.* О былинахъ Владиміроваго цикла.
- Стасовъ, В.* О происхожденіи русскихъ былинъ.
- Костомаровъ, Н.* Историческое значеніе южно-русскаго народнаго пѣсеннаго творчества.
- Костомаровъ, Н.* Объ историческомъ значеніи русской народной поэзии.
- Шейнъ.* Сборникъ бѣлорусскихъ пѣсень.
- Аванасьева.* Поэтическія воззрѣнія славянъ на природу.
- У. Теорія и исторія древнеклассической поэзии.
- Демисовъ, Я.* Основанія метрики у древнихъ грековъ и римлянъ. М. 1888 г. ц. 1 р. 50 к.

- Благовещенскій.* Гораций и его время. ц. 2 р.
- Благовещенскій.* De carminibus convivalibus.
- Новиковъ, А.* Гораций. Ода, эпода, юбил. пѣснь. ц. 2 р. 25 к.
- Поплавскій, К. О.* Стихосложеніе Бв. Горация Флакка. Полтава. ц. 50 к.
- Миллеръ.* Жизнь и сочиненія Горация. Спб. 1880 г. ц. 75 к.
- Мизко, Н.* Книга для изученія исторіи древней класс. поэзии.
- Алексеевъ, В.* Древнегреческіе поэты въ біогр. и образцахъ. Спб. 1895 г. ц. 3 р.
- Алексеевъ, В.* Римскіе поэты въ біогр. и образцахъ. Т. I. Спб. 1897 г. ц. 2 р.
- Тоговъ, А.* Очерки по исторіи греч. литературы. Вып. I. Кіевъ. 1903 г. ц. 75 к. Вып. II. Черниговъ. 1897 г. ц. 75 к.
- Тоговъ, А.* Греческая поэзия до Гомера. Ревель. 1892 г. ц. 75 к.
- Штоль, Г.* Великіе греческіе писатели. Спб. 1901 г. ц. 2 р.
- Штоль, Г.* Великіе римскіе писатели. Спб. 1889 г. ц. 2 р.
- Мартъ, К.* Философы, поэты и моралисты во времена римской имперіи. М. 1880 г. ц. 2 р.
- Мунъ, Эд.* Исторія греческой литературы. 1861 г.
- Малаффи, Дж.* Исторія класс. періода греческой литературы. Т. I. Поэзия. М. 1882 г. ц. 3 р.
- Модестовъ.* Поэзия въ римской исторіи. Спб. 1897 г. ц. 50 к.
- Джеббъ.* Исторія греч. литературы. М. 1891 г. ц. 1 р. 50 к.
- Джеббъ.* Братская исторія греч. литературы. Пер. Мазуринъ. М. 1897 г. ц. 1 р.
- Мартиновъ, Н.* Басни Эзопа. Спб. 1823 г.
- Модестовъ.* Лекція по исторіи римской литературы. Спб. 1890 г.
- Эмхенъ.* Греческій и римскій театръ. Пер. Семенова. М. 1894 г. ц. 1 р.
- Volkman und Gleditsch.* Rhetorik und Metrik der Griechen und Römer. ц. 4 р.
- Rosbach.* Griechische Rhythmik. Leipz. 1854.
- Bergk, Th.* Poetae lyrici Graeci. Lips. 1853.
- Hermann.* Elementa doctrinae metricae.
- Bode.* Geschichte der hellenischen Dichtung.
- Bernhardi.* Grundriss der römischen Literatur.
- Christ, W.* Metrik der Griechen und Römer. 2 Aufl. 1879.
- Meyer, W.* Gessamm. Abhandlungen z. mittellateinische Rhythmik. 2 B. Berlin. 1905.
- Müller, Ed.* Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten. 2 B-de. Breslau 1834—37.
- Hartung, J. A.* Die Lehren der Alten ueber die Dichtkunst. Hamburg. 1845.
- Sahen, R.* Le rythme poétique dans les métamorphoses d'Ovide. Paris. 1910.

- Ribbeck, Otto.* Geschichte der römischen Dichtung. 3. B. Stuttg. 1889—1894.
- Croiset.* Histoire de la littérature grecque.
- Nisard, Ch.* Des chansons populaires chez les anciens et chez les Français. Essai hystorique suivi d'une étude sur la chanson des rues contemporaine. Paris. 1867.
- Ulrici, H.* Geschichte der hellenischen Dichtung. 1835.
- Mähly, J.* Geschichte der antiken Literatur. 1880.
- Jordan, W.* Das Kunstgesetz Homer's und die Rhapsodik. 1869.
- Schöll.* Beitr. zur Kenntniss der tragischen Poesie der Griechen. 1839.
- Rapp.* Geschichte des griechischen Schauspiels. 1862.

VI. Теорія и исторія поэзіи среднихъ вѣковъ и эпохи возрожденія.

- Mone, F.* Lateinische Hymnen des Mittelalters, aus Handschriften herausgegeben und erklärt. Freib. in Br. 1853.
- Baehr.* Die christlichen Dichter und Geschichtschreiber Rom's. Karlsruhe 1836.
- Manitius M.* Geschichte der Christlich-Lateinischen Poesie bis zur Mitte des VIII-ten Jahrhundert's. Stuttgart. 1891.
- Pitra, J. B.* Hymnographie de l'église grecque. Rome 1867.
- Bouvy, Edm.* Poètes et mélodes, études sur les origines du rythme tonique dans l'hymnographie de l'église grecque. 1886.
- Gewaert, F. A.* Les origines du chant liturgique de l'Eglise latine, étude d'histoire musicale. 1890.
- Rambach.* Antologie christlicher Gesänge.
- Koch.* Geschichte des Kirchenliedes. 1866—76.
- Wackernagel, K.* Das deutsche Kirchenlied.
- Chevalier.* Bibliothèque liturgique.
- " T. I. Poésies liturgiques du moyen âge, rythme et histoire. Hymnaires Italiens. 1893.
- " T. II. Poésie liturgique traditionnelle de l'Eglise catholique en Occident 1894.
- " T. III. Repertorium hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'église latine depuis les origines jusqu'à nos jours. 1892—1897.
- Ловчевъ, А.* Трубадуры, труверы и миннезингеры. ц. 1 р. 50 к.
- Соловьевъ, С.* Послѣдній миннезингеръ. ц. 15 к.
- Созоновичъ, С.* Провансальская поэзія. ц. 30 к.
- Созоновичъ.* Очеркъ средневѣковой нѣмецкой эпической поэзіи. Варшава. 1889 г. ц. 1 р. 25 к.
- Потанинъ, Г.* Восточные мотивы въ средневѣковомъ европейскомъ эпосѣ. М. 1889 г. ц. 4 р.

- Веселовскій.* Западныя легенды о Мерольдѣ и Мерлинѣ. Слб. 1872 г.
- Millot.* Histoire des troubadours. 1774.
- Delarue.* Essai historique sur les bardes, jongleurs et trouvères. 1834.
- Ampère.* Histoire littéraire de la France avant le douzième siècle. Paris. 1839.
- Semmig, H.* Geschichte der französischen Literatur in Mittelalter nebst ihren Beziehungen auf die Gegenwart. Leipz. 1862.
- Diez, F.* Altromanische Sprachdenkmale berichtigt und erklärt, nebst einer Abhandlung ueber den epischen Vers. Bonn. 1846.
- Galvani.* Osservazioni sulla Poesia d'Trovadori. Modena. 1829.
- Raynouard, S.* Choix des poésies originales des Troubadours.
- Nostradama, Giodi.* Le vite delli piu celebri et antichi primi poeti provenzali che fiorirno nel tempo delli Re di Napoli e Conti di Provenza, liquali hanno insegnato a tutti il poetor vulgate. Da Gio Giudici insegnato a tutti il poetor vulgate. Da Gio Giudici in Italiana tradotte e datti in luce. Lione. 1575.
- Paris, Gaston.* Histoire poétique de Charlemagne. 1865.
- Barbazan.* Fabliaux et Contes des poètes français de XI, XII, XIII, XIV, XV siècles. Paris. 1828.
- Linient.* La satire en France au moyen âge. 1877.
- Paris, Gaston.* La littérature française au moyen âge 2 Ed. 1890.
- Fauriel.* Histoire de la poésie provençale. 1846.
- Diez, D.* Poésie des Troubadours. 1883.
- Roquefort.* De l'état de la poésie française dans le XII et XIII siècles. Paris. 1821.
- Fauriel.* Sur l'origine de l'épopée du moyen âge. 1883.
- Ampère.* Histoire de la littérature française au moyen âge. 1841.
- Guessard.* Les anciens poètes de la France. 1858.
- Müllenhoff und Scherer.* Denkmäler deutschen Poesie und Prosa aus dem VIII—XII. Jahrhundert. Berlin. 1864.
- Fischer, Rud.* Zu den Kunstformen des Mittelalter. Epos. Wien. 1899.
- Deutsche Gedichte* a. d. 11 und 12 Jahrhundert herausgeg. von *J. Diemcr.* 1849.
- Weissmann, H.* Das Alexanderlied. 1850.
- Scherer.* Geschichte der deutschen Dichtung in 11 und 12 Jahrhundert. 1875.
- Lilienkron.* Die historische Volkslieder der Deutschen 11 bis 12 Jahrhundert.
- Jones, Edw.* Musical and poetical Relikes of the Welsh Bards.
- Evans.* Specimens of the Ancient Welsh Poetry. 1764.
- Clarus, L.* Darstellung der spanischen Literatur im Mittelalter. Mainz. 1846.

- v. Schack, A.* Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sicilien. Berlin. 1865.
Milá y Fontanals. De los trovadores en Espagna. 1861.
Sanchez. Coleccion de poesias castellanas anteriores al siglo XV. 1799.
Krumbacher, C. Geschichte der byzantischen Literatur. (527—1453). 1891.
Монье. Опыт литературной исторiи Италiи XV вѣка. Спб. 1904 г. ц. 4 р.
Фойтъ. Возрожденiе классической древности или первый вѣкъ гуманизма. Пер. Разсадина. 2 т. М. 1894—95 гг. ц. 6 р. 50 к.
Карелинъ, М. Раннiй италiанскiй гуманизмъ и его историографiя. 2 т. М. 1892 г. ц. 7 р. 50 к.
Vossler, K. Poetische Theorien in d. italien. Frührenaissance. Berl. 1900.
Borinsky, K. Die Poetik der Renaissance in Deutschland. Berlin. 1886.
Rosenbauer, A. Die poetischen Theorien der Plejade. Leipz. 1895.

VII. Сборники, исторiя поэзи, поэзи отдѣльныхъ народовъ.

- Письна разныхъ народовъ.* Перев. Н. Берга. М. 1884 г. ц. 2 р.
Сборникъ русскихъ поэтовъ и поэтессъ. ц. 2 р.
Верецкииъ, Ю. Н. Сборникъ для историко-литературнаго изученiя русской слов. до Пушкина. Спб. 1904 г. ц. 3 р.
Скворцовъ, И. В. Родная поэзи. Сборникъ. Спб. 1905 г. 1 слѣд. изд. ц. 2 р.
Сальниковъ. Русскiе поэты за сто лѣтъ. Спб. 1901 г.
Воля. Сборникъ русской худож. лирики. Спб. Изд. Евг. Давилова.
Чуйко, В. В. Современная русская поэзи въ ея представителяхъ. Спб. 1885 г. ц. 1 р. 50 к.
Свѣточа русской поэзи. М. 1899 г. ц. 40 к.
Русская лира. Сборникъ произвед. русск. худож. лирики. Сост. М. Л. Б. ц. 1 р. 50 к.
Порфирьевъ, И. Я. Исторiя русской словесности.
Сосницкiй. Русская поэзи. ц. 1 р. 50 к.
Газаховъ. Исторiя русской словесности.
Полевой, П. Исторiя русской словесности.
Питицъ. Исторiя русской литературы. Т. 3-й.
Элемардтъ, Н. Исторiя русской литературы XIX столѣтiя. Спб. 1902—1903 г. 2 т. по 2 р.
Веселовскiй, А. Любвиная лирика XVIII вѣка. Спб. ц. 1 р. 25 к. 1909 г.

- Гиляровъ, А.* Старше поэты въ новыхъ русскихъ переводахъ. Кiевъ. 1895 г. ц. 1 р. 25 к. Брѣт. очеркъ съ точки зрѣнiя ученiя о поэзи, какъ выраженiя вселенскаго логоса.
Житецкiй, П. Очерки по исторiи поэзи. Кiевъ. 1906 г. ц. 1 р.
Шевыревъ. Исторiя поэзи.
Перетцъ, В. Памятники русской драм. эпохи Петра Вел. Спб. 1902 г. ц. 3 р. 50 к.
Шерръ, I. Всеобщая исторiя литературы. Пер. под. р. П. Вейнберга. М. Изд. С. Сбирмунта.
Корнцъ, В. Всеобщая исторiя литературы. Спб. 1880—92 гг. ц. 30 р.
Зотовъ, В. Исторiя всемирной литературы. Спб. 1876 г. ц. 20 р.
Гаймъ, Р. Романтическая школа. М. 1891 г. ц. 5 р.
Rosenkranz, K. Die Poesie und ihre Geschichte. 1855.
Rosenkranz, K. Handbuch einer allgemeinen Geschichte der Poesie Halle. 1832—33.
Scherr, Jh. Bildersaal der Weltliteratur. 1885.
Hartmann, J. D. Versuch einer allgemeinen Geschichte der Poesie.
Zimmermann, Fr. Zur Geschichte der Poesie. 1897.
Ellissen. Polyglotte der europäischen Poesie.
Wendt, A. Ueber die Hauptperioden der schönen Kunst. Leipzig. 1831.
Нѣмецкiе поэты. Перев. Н. В. Гербеля. Спб. 1877 г. ц. 3 р. 50 к.
Bouterwek, F. Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhundert's. Göttingen. 1801—1819. 12 Theile.
Gervinus, G. Geschichte der deutschen Dichtung. 1871.
Zimmermann. Geschichte der poetischen und pros. Nationalliteratur der Deutschen.
Gödeke. Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung. 1884.
Roquette. Geschichte der deutschen Dichtung. 1862.
Uhland. Schriften zur Geschichte der deutschen Dichtung und Sage. 1865.
Weddigen. Geschichte der deutschen Volkspoesie seit d. Mittelalter bis zur Gegenwart.
Erlach. Volkslieder der Deutschen.
Wolf. Historische Volkslieder und Gedichte der Deutschen.
Шереръ. Исторiя нѣмецкой литературы. Перев. подъ ред. Пипина. 2 т. Спб. 1893 г. ц. 5 р.
Фойтъ и Кохъ. Исторiя нѣмецкой литературы отъ древности до нашего времени. Перев. Погодина. Спб. 1901 г. ц. 8 р. 60 к.
Hermann, Paul. Grundriss der germanischen Philologie 1891—93.
Kahlert, A. Schlesiens Anteil an deutsch. Poesie. 1835.
Зарницкiй, А. Новые нѣмецкiе поэты. Вѣлая Церковь. ц. 60 к.
Англiйскiе и эти въ биогр. и образцахъ. Перев. Н. В. Гербеля. 1875 г. ц. 2 р. 50 к.

- Warton*. History of english poetry. 1775—81. Нов. изд. 1872.
Collier. History of english Dramatic. Poetry. 1831.
Chambers. Cyclopaedia of English Literat. 1844 3 ed. 1876.
Campbell. Specimens of the Brit. Poets. 1819.
Irving. The History of Scottish Poetry. 1861.
Taine, H. Histoire de la littérature Anglaise. 5 Vol. 1885.
Fiedler. Geschichte der Volkstüml. Schottischen Liederdichtung. 1896.
Scherr. Geschichte der englischen Literatur. 3 Auf. 1883.
Тэнъ, И. Новѣйшая англійская литература въ ея современныхъ представителяхъ. Спб. 1876 г.
Stephens, Th. The Literature of the Кумгу. 1849.
Richardson. American Literature (1607—1885).
Земъ, Е. Преимущ. современные французскіе лирики въ краткихъ біографіяхъ и произвед. М. 1896 г. ц. 1 р. 75 к.
Французскіе лирики XIX вѣка. Перев. въ стихахъ и біографіяхъ примѣчанія Валерія Брюсова. Спб. 1909 г. ц. 2 р.
Van Bever et Paul Léautaud. Poètes d'aujourd'hui. ц. 1 р. 25 к.
Лансонъ. Исторія французской литературы. М. Изд. Солдатенкова.
Геттингеръ. Французская литература. Спб. ц. 2 р.
Дюденъ, Э. Исторія французской литературы. Пер. съ англ. Спб. 1902 г. ц. 1 р. 50 к.
Demogot. Histoire de la litterature française depuis ses origines jusqu'à nos jours. 1869.
de La Barte, Ф. Розысканія въ области романтической поэтики и стила. Т. I. Романтическая поэтика во Франціи. Киевъ. 1908 г. ц. 3 р.
Gröber Gustav. Grundriss der Romanischen Philologie.
Ruth. Geschichte der italienischen Poesie. Leipz. 1841.
Muratori. Della perfetta poesia italiana.
Cereseto. Storia della poesia in Italia.
Ranke, L. Zur Geschichte der italienischen Poesie. 1837.
Гаспари. Исторія итальянской литературы. Пер. Бальмонта 2 т. М. 1895—97 г. ц. 3 р.
Ивановъ, М. М. Очерки соврем. итал. литературы. Спб. 1902 г. ц. 1 р. 50 к.
Овэртъ, А. Исторія итальянской литературы. Спб. ц. 1 р. 75 к.
Dornis, J. La poésie italienne contemporaine. ц. 1 р. 25 к.
Crescimbeni. Istoria della Volgar poesia. Roma. 1698.
Ginguené, Histoire littéraire de l'Italie. 1811.
Тикторъ. Исторія испанской литературы. Пер. подъ ред. Сторонженко. 3 тома. М. 1883—91 г. ц. 9 р. 50 к.
Гюббаръ. Исторія совр. литературы въ Испаніи. Пер. Дюпелла-майеръ. М. 1892 г. ц. 2 р.
Hoffmann, F. IV. Blüten spanischen Poesie.

- Velasquez.* Origines de la poesia castellana.
Schack. Geschichte der dramat. Kunst und Dichtung in Spaniën.
Draga, Th. Historia da poesia popular portuqueza Porto. 1867.
Горнь, Ф. Исторія скандинавской литературы отъ древнѣйшихъ времянь до нашихъ дней. Перев. Бальмонта. М. 1894 г. ц. 2 р. 50 к.
Брандесъ, Г. Скандинавская литература. 3 части.
Tengström. Finsk Antologie.
Tettau. Ueber epischen Dichtung der finnischen Völker. 1873.
Поэты Финляндіи и Эстляндіи. Подъ ред. Н. Новича. Спб. 1898 г. ц. 50 к.
Поэзія Славянъ. Изд. Н. Гербеля.
Пытинъ и Спасовичъ. Исторія славянскихъ литературъ 2 т. Спб. 1881 г.
Гальковский, Н. Сербскій народный эпосъ. Сумы. 1897 г. ц. 1 р. 50 к.
Юшинскій. Dictionariz poetow polskich. Krak. 1820.
Степовичъ. Очеркъ исторіи чешской литературы. Киевъ. 1886 г.
Мадьярскіе поэты. Изд. подъ ред. Н. Новича. Спб. 1897 г. ц. 45 к.
Toldy, F. Blumenlese aus ungarischen Dichtern mit ein. Einleitung-Geschichte der ungar. Poesie.
Greguss. Ungarische Volkslieder.
Созоноичъ, И. Изученіе новогреческой народной поэзи. Варшава. 1889 г. ц. 15 к.
Sanders. Das Volksleben der Neugriechen, dargestellt und erklärt aus Liedern, Sprichwörtern, Kunstgedichten u. s. w. 1844.
Nicolai, R. Geschichte der neugriechischen Literatur. 1876.
Fauriel. Chants populaires de la Grèce moderne. 1824.
Lamber, Jul. Poètes Grecs contemporains. 1881.
Weil. Poetische Literatur der Araber von u. unmittelbar nach Mohammed. 1837.
Nöldeke. Beiträge z. Kenntnis der Poesie der alten Araber. 1864.
Purgstall. Literaturgeschichte der Araber. 1850.
Altmann. Die Wüstenharfe.
Карпелесъ, Г. Исторія еврейской литературы. Спб. 1888 г.
Bickell. Metrices biblicae regula. 1879.
Bickell. Carmina veteris testamenti. 1882.
Delitzsh. Geschichte der jüdischen Poesie von Abschluss d. heilig. Schrift d. alten Bundes bis auf die neueste Zeit. Leipz. 1831.
Каракин. Geschichte der armenischen Literatur. 1886.
Чалхчилянъ. Армянская поэзія въ лицѣ Рафаила Паткандяна. 1886 г. ц. 50 к.
Die Polyglotte der orientalischen Poesie. Mit Einl. von H. Jolowicz. 1853.

- Hammer.* Geschichte der Osmanischen Dichtkunst.
Рыбаковъ, С. О поэтическомъ творествѣ уральскихъ мусульманъ. Спб. 1895 г. ц. 50 к.
Жуковский В. А. Образцы персидскаго народнаго творчества. Спб. 1902 г. ц. 2 р.
Müller. History of Ancient Sanscrit Litterature.
Brunnhofer. Ueber d. Geist der indischen Lyrik. 1882.
Буднай. Индійскія басни и сказки. Кіевъ. 1876 г.
Sachs, D. Religiöse Poesie der Inden.
Барбьеръ. Битайская поэзія. Пер. съ итал. Спб. 1896 г. ц. 10 к.
Davi. On the poetry of the Chinese.
Hellmann, H. Chinesische Lyrik von XII Jrh. bis zur Gegenwart. ц. 1 р. 15 к.
Астонъ. Исторія японской литературы. Пер. съ англ. Мендрина. Владв. 1904 г.
Китай и Японія въ ихъ поэзіи. Мал. антологія. Спб. 1896 г. ц. 30 к.
Ксильдовъ, Г. Обзоръ исторіи совр. японской литературы. 1868—1906 г. Хабаровскъ. ц. 1 р.
Японская мирика. Переводы А. Брандта. Спб. 1911 г. ц. 40 к.

ВВЕДЕНІЕ.

Гармоніи стиха божественныя тайны
Не думай разгадать по книгамъ мудрецовъ:
У брега сонныхъ водъ, одинъ бродя случайно,
Прислушайся душой къ шептанью тростяковъ,
Дубравы говорю; ихъ звукъ необычайный
Почувствуй и пойми... Въ созвучіи стиховъ
Невольно съ устъ твоихъ размѣрныя отгавы
Польются, звучныя, каеъ музыка дубравы.

Майковъ.

Первыя строки приведеннаго стихотворенія говорятъ о божественныхъ тайнахъ поэзіи, тайнахъ, разгадать которыя неспособни никакая мудрость, никакой разумъ. Для ихъ постиженія нуженъ другой путь—путь творческаго вдохновенія. А оно непосредственно вытекаетъ изъ души поэта, тонко чувствующаго и понимающаго окружающую его красоту. Въ одиночествѣ, блуждая среди таинствъ природы, поэтъ прислушивается къ невидимымъ голосамъ, нашептывающимъ ему отовсюду чудныя, вѣчныя сказки. Слиться душой съ природою, понять ея языкъ, воплотиться самому въ каждой былинкѣ, одухотворить все своей мыслью,—такова цѣль поэта. И, достигнувъ ея, поэтъ найдетъ въ своемъ сердцѣ готовыл прекрасныя созвучья для выраженія своихъ чувствъ. Въ немъ самомъ все запоетъ, его душа обратится въ одинъ аккордъ, созвучный со всѣмъ міромъ, и этотъ міръ выльется въ стройныхъ стихахъ и откроется въ своихъ красотахъ тѣмъ, кто самъ не можетъ выразить своего восторга передъ прекраснымъ или же, не замѣчая многоаго, проходитъ мимо вѣчныхъ богатствъ красоты.

Такова идея этого прекрасного стихотворения. О таком же пѣнии и непосредственномъ творествѣ, требующемъ углубленія въ красоту природы, говоритъ и Пушкинъ. У него поэтъ:

Бѣжить... дикій и суровый,
И звуковъ, и сматенья полнь,
На берега пустынныхъ волнь,
Въ широкошумныя дубровы.

Въ этихъ четырехъ строкахъ выражено все вдохновеніе поэта, ушедшаго внутрь себя, чуждаго толпѣ, окваченнаго новыми, еще созрѣвающими звуками, поэта, ждущаго широты творчества среди гимна волнь и лѣсовъ.

Эти божественныя тайны, дѣйствительно, едва ли можно разгадать. Никакія книги и теоріи, хотя много ихъ и создавалось, не въ силахъ дать ключа къ ихъ пониманію. Это—даръ свыше, особенный и рѣдкій, научиться которому нельзя. Это — даръ высшей художественности. Можно понять ея характеръ, тѣ элементы творчества, посредствомъ которыхъ она воплощается въ видимыхъ образахъ, ея стремленія и идеалы. Но самый даръ долженъ быть прирожденъ, и какъ высшее проявленіе человѣческаго духа, вѣроятно, навсегда останется загадкой. Далѣе намъ придется остановиться именно на „книгахъ мудрецовъ“, посмотреть, чѣмъ онѣ объясняли суть художественнаго творчества, и придется убѣдиться, какъ много здѣсь было сказано, и какъ мало сдѣлано для раскрытія великой тайны.

Но, присматриваясь къ приведеннымъ стихотвореніямъ, мы видимъ въ нихъ не однѣ „божественныя тайны“, положенныя въ ихъ основу, но и нѣчто другое, доступное для пониманія, но безъ послѣдняго, все-же, остающееся временной тайной. Помимо мыслей, заключающихся въ этихъ стихахъ, мы видимъ, что эти мысли и слова, ихъ выражающія, написаны въ опредѣленномъ порядкѣ, съ соблюденіемъ какихъ-то особыхъ правилъ. Послѣднія, при незнаніи ихъ, являются нѣкоторыми тайнами, но, вглядываясь въ нихъ постепенно, можно замѣтить, что таинственность ихъ исчезаетъ и становится доступной изученію. Божественныя тайны выражены посредствомъ опредѣленныхъ приемовъ, приемовъ извѣстной техники. И вотъ, эти-то *техническія тайны* и необходимо прежде всего изучить, раскрывъ ихъ характеръ. Безъ этого изученія, для выраженія своего вдохновенія, бже-

ственныхъ тайнъ поэзіи, ни одинъ поэтъ не найдетъ въ себѣ средствъ. Техника безъ таланта—ничто, но и обратно, никакой даръ не можетъ развиваться безъ знанія приемовъ искусства и техническихъ правилъ его. Только гармоничное сочетаніе внутренняго дара съ высшей техникой искусства можетъ создать что-либо дѣйствительно творческое. Постигненіе же техническихъ тайнъ доступно не по книгамъ мудрецовъ, а по специальнымъ руководствамъ по данному искусству, каковымъ и является настоящая книга.

Какъ уже сказано въ предисловіи, въ основу методики этого руководства положены не догматическія правила, а выводъ этихъ правилъ изъ образцовъ искусства. Тогда они предстанутъ передъ изучающимъ поэтику въ видѣ живыхъ, творческихъ положеній, чуждыхъ догматическаго характера.

Предположимъ, что мы ничего не знаемъ о сущности и характерѣ стихосложенія и видимъ какъ бы въ первый разъ приведенные выше стихи. Постараемся сами раскрыть ихъ строеніе и особенности путемъ всесторонняго анализа образцовъ. Остановимся на первомъ стихотвореніи.

Прежде всего мы находимъ въ немъ извѣстную *идею*. Она говоритъ о сущности поэтическаго вдохновенія. Эта идея выражена въ *художественныхъ образахъ*, оставляющихъ послѣ себя впечатлѣніе красоты. Читая стихотвореніе, мы чувствуемъ *звуковую гармонию*, ласкающую наше слухъ.

Идея разбираемаго стихотворенія изслѣдована нами раньше. Остановимся теперь на поэтическихъ образахъ. Поэтъ блуждаетъ у „берега сонныхъ водъ“, слушая *шопотъ тростниковъ* и *говоръ льса*. На самомъ дѣлѣ, во внѣшней природѣ, никакія воды не спятъ, тростники шуршатъ отъ движенія вѣтра, а не *шепчутся*, лѣсныя деревья не *разговариваютъ* между собою. Но если бы описать то, что есть на самомъ дѣлѣ, то никакого *поэтическаго образа* не было бы дано. Суть художественнаго творчества и состоятъ въ *смищеніи*, *одухотвореніи* самихъ по себѣ различныхъ явленій внѣшняго міра. Поэтъ приноситъ въ эти явленія свое внутреннее „я“, растворяетъ свою душу вездѣ, приписываетъ сознаніе мертвой природѣ. Видя спокойную поверхность рѣки вечеромъ или же застывшій неподвижно прудъ, поэтъ рождаетъ образъ сна и переноситъ его на спокойствіе воды. И

тогда „сонныя воды“ представляются, благодаря поэтическому образу, живыми. Точно так же *живутъ* сознательной жизнью въ представленіи поэта и тростники, и дубравы съ ихъ „шопотомъ“ и „говоромъ“.

Изучая стихотвореніе далѣе, мы находимъ пріятную для слуха звуковую гармонію. Мы видимъ сочетанія различныхъ и разнообразно размѣщенныхъ гласныхъ съ согласными звуками рѣчи. Большею частью, при окончаніи слова на гласный звукъ, слѣдующее начинается съ согласнаго. При встрѣчѣ согласныхъ въ концѣ одного слова и въ началѣ другого мы ощущаемъ не рѣзкое для слуха соединеніе согласныхъ, легкое въ нихъ взаимномъ переходѣ. Въ стихахъ: „гармоніи стиха божественныя тайны“, или „прислушайся душой къ шептанью тростниковъ“ виденъ примѣръ первыхъ сочетаній. Въ словахъ: „у берега сонныхъ водъ“ встрѣчаемъ примѣръ сочетаній согласныхъ между собою, при чемъ „сонныхъ *сдъ*“ читается легко. Звукъ *ж* переходитъ незамѣтно и красиво въ звукъ *с*. Достиженіе слуховой гармоніи при сочетаніи отдѣльныхъ звуковъ относится къ ученію о *просодии* языка.

Далѣе, гармонія достигается еще опредѣленнымъ чередованіемъ голосовыхъ удареній. Мы видимъ, что эти ударенія произвольны и слѣдуютъ въ какомъ-то извѣстномъ порядкѣ. Во всѣхъ восьми стихахъ мѣста этихъ удареній болѣе или менѣе одинаковы, а при введеніи дополнительныхъ удареній мы найдемъ совершенно уже одинаковое строеніе стихотворныхъ строкъ. Обозначимъ слога ударяемые знакомъ: ' , а неударяемые знакомъ: ~ . Тогда получимъ:

1. Гармоніи стиха божественныя тайны
2. Не думай разгадать по книгамъ мудрецовъ.
3. У берега сонныхъ водъ, одинъ бродя случайно,
4. Прислушайся душой къ шептанью тростниковъ,
5. Дубравы говору; ихъ звукъ необычайный
6. Почувствуй и пойми... Въ созвучіи стиховъ
7. Невольно съ устъ твоихъ размѣрныя октавы
8. Польются, звучныя, какъ музыка дубравы.

Составимъ схему изъ полученныхъ удареній:

- | | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / 2. / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / 3. / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / 4. / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / | <ol style="list-style-type: none"> 5. / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / 6. / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / 7. / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / 8. / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Вглядываясь въ этотъ планъ, мы замѣчаемъ, что строки 1-я, 2-я, 4-я и 6-я имѣютъ совершенно одинаковое строеніе, а именно:

/ ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ /

Строки 5-я и 8-я—почти одинаковы съ разобранными:

/ ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ /

Строка 7-я приближается къ нимъ:

/ ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ /

Строка же 3-я имѣетъ своеобразное строеніе:

/ ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ /

Раздѣливъ схему 1-й, 2-й, 4-й и 6-й строкъ пополамъ, мы получаемъ:

/ ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / (~)

Въ двухъ половинахъ этой схемы мы видимъ одинаковыя звуковыя фигуры, а именно / и ~ / (въ первомъ стихѣ въ концѣ имѣется еще одинъ неударяемый слогъ).

Первая звуковая фигура: / (гар-мо́, дѹ-бра́, при-слѹ и т. д.) представляетъ собою такъ называемый ямба́.

Вторая фигура: ~ / (дѣи стѣ-ховѣ, вѣн-нѣи тай(ны), май-ся дѹ-шой и т. д.) представляетъ собою такъ называемый пѣзона́ 4-го вида.

Строки 5-я и 8-я, раздѣленные пополамъ, имѣютъ слѣдующій видъ:

/ ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ / ~ /

Во второй половинѣ онѣ имѣютъ (за исключеніемъ послѣдняго, неударяемаго слога) то же строеніе, а въ первой заключаютъ въ себѣ два ямба (/) и два неударяемыхъ слога. Эти два не-

ударяемых слога — представляют собою такъ называемый *пиррихий*.

Строка 7-я, раздѣленная пополамъ:

— / — / — / — / — / — / — / — / —

во второй своей половинѣ сходна съ предыдущими, а въ первой заключаетъ въ себѣ три ямба (— /).

Наконецъ, 3-я строка имѣетъ шесть ямбовъ и одинъ неударяемый слогъ:

— / — / — / — / — / — / — / — / —

Изъ этого разбора строенія стиха становится яснымъ определенное однообразіе въ характерѣ строчекъ. Но, все-же, понять истинный раѣбрь стиха изъ него не представляется возможнымъ. Мы остановились только на звуковыхъ удареніяхъ въ словахъ, удареніяхъ, совпадающихъ съ удареніями самихъ словъ и составляющихъ теченіе *ритми* даннаго стихотворенія. Здѣсь мы получили довольно разнообразную схему, въ общемъ только представляющую однообразіе. Мы уловили извѣстный ритмъ стиха и добыли нѣсколько звуковыхъ размѣровъ или метровъ (ямба — /, пиррихий — /, пѣонъ — — /).

Попробуемъ теперь помимо удареній на словахъ прибѣгнуть къ нѣкоторымъ искусственнымъ удареніямъ для того, чтобы остановиться въ концѣ концовъ на общемъ строѣ всѣхъ восьми стиховъ. Такой общій, одинъ размѣръ во всей строкѣ мы имѣемъ въ 3-мъ стихѣ:

У брега сонныхъ водъ, одинъ бродя случайно

— / — / — / — / — / — / — / — / —

Здѣсь ударенія на словахъ совпадаютъ все время съ извѣстнымъ уже намъ размѣромъ—ямбомъ. Этотъ размѣръ состоитъ изъ двухъ слоговъ, перваго неударяемаго, втораго ударяемаго (ко-вьль, пе-ро и т. д.), и представляет собою *двухсложную стопу* (два слога). Каждая стопа отдѣлена у насъ чертою. Въ разбираемомъ 3-мъ стихѣ такихъ стопъ шесть. Последній неударяемый слогъ оставимъ пока безъ вниманія. Такимъ образомъ, размѣръ этого стиха — *шестистопный ямба*. Характерная осо-

бенность этого 3-го стиха состоитъ въ томъ, что ударенія размѣра совпадаютъ съ удареніемъ на словахъ.

Попробуемъ примѣнить эту схему къ другимъ строкамъ стихотворенія, дѣлая помимо удареній на словахъ, ясно и твердо слышимыхъ, еще незамѣтные, какъ бы внутренніе акценты на отдѣльныхъ слогахъ. Обозначимъ эти дополнительные ударенія знакомъ: // . Тогда чтеніе стихотворенія представится въ такомъ видѣ:

Гармоніи стиха божественныя тайны
Не думай разгадать по книгамъ мудрецовъ.
У брега сонныхъ водъ, одинъ бродя случайно,
Прислушайся душой къ шептанью тростниковъ,
Дубравы говорю; ихъ звукъ необычайный
Почувствуй и пойми... Въ созвучіи стиховъ
Невольно съ устъ твоихъ размѣрными октавы
Польются, звучныя, какъ музыка дубравы.

Прочитавъ такимъ образомъ стихотвореніе, мы видимъ, что, привнося нѣсколько легкихъ новыхъ удареній (какъ мало ихъ нужно сдѣлать, видно непосредственно изъ таблицы), мы получаемъ полное единство размѣра во всѣхъ восьми стихахъ. Большею частью, ударенія на словахъ совпадаютъ съ удареніями размѣра. Объединивъ двустапные ударенія (//) съ одностапными, получаемъ однообразную схему стиха. Для 1-й, 3-й, 5-й, 7-й и 8-й строкъ планъ слѣдующій:

— / — / — / — / — / — / — / — / —

Для 2-й, 4-й и 6-й строкъ:

— / — / — / — / — / — / — / — / —

Изъ этой схемы видно, что каждый стихъ состоитъ изъ шести ямбическихъ стопъ. Въ первомъ случаѣ прибавленъ лишь одинъ неударяемый слогъ въ концѣ, во второмъ шесть стопъ выступаютъ въ чистомъ видѣ.

Такимъ образомъ, изъ нашего анализа мы добыли однород-

ную схему стиха. Последняя представляет собою шестистопный ямб и даетъ понятіе о *метрѣ*, или *размѣрѣ* стихотворенія.

Далѣе, въ ученіи о ямбахъ, выяснится, почему среди чистыхъ ямбовъ встрѣтились и другіе размѣры (можно было бы разбирать строки и иначе, но мы выдѣлили наиболѣе характерные изъ приводящихся въ ямбическій ритмъ метровъ). Упомянемъ лишь о томъ, что русскій ямб и можетъ быть понятъ лишь въ зависимости отъ перемѣнъ въ его характерѣ, благодаря которымъ этотъ размѣръ и является таинъ легкимъ и граціознымъ.

Такимъ образомъ, мы получили еще элементъ стихотворной техники — *размѣръ* (точные ямбическія ударенія въ нашемъ примѣрѣ) и *ритмъ* (совокупность удареній, присущихъ самимъ словамъ), что составляетъ ученіе о *метрикѣ* и *ритмикѣ* стиха.

При разборѣ метрико-ритмической стороны стихотворенія мы дѣлили каждый стихъ пополамъ. Если вслушаться въ отдѣльный стихъ, то станетъ ясно, что въ серединѣ каждаго стиха есть извѣстный голосовой перерывъ, остановка голоса при чтеніи. Такъ, мы имѣемъ:

Гармоніи стиха божественныя тайны.

Не думай разгадать по книгамъ мудрецовъ.

Прислушайся душой къ шептанью тростниковъ.

Почувствуй и пойми... Въ созвучіи стиховъ... и т. д.

Считая ударенія (гармоніи стиха, прислушайся душой и т. д.), мы замѣчаемъ, что остановка голоса совпадаетъ во всѣхъ строкахъ съ третьимъ отъ начала удареніемъ (— / — / — /). Этой остановкой стихъ дѣлится пополамъ. Присматриваясь къ другимъ стихотвореніямъ, мы найдемъ въ нихъ подобныя же голосовыя остановки на разныхъ мѣстахъ въ зависимости отъ количества стопъ стиха. Подобныя перерывы носятъ названіе *цезуръ*. Отсюда мы получаемъ ученіе о *цезурахъ*.

Далѣе, изслѣдуя окончанія стиховъ, мы видимъ, что одни изъ нихъ заканчиваются неударяемымъ слогомъ (тайна, случайно, дубрава), другіе — ударяемымъ (мудрецовъ, стиховъ). Для неударяемаго окончанія къ шести стопамъ стиха прибавленъ еще одинъ краткій слогъ. Во второмъ случаѣ стихъ оканчивается

концомъ ямбической стопы. Отсюда получается ученіе объ *окончаніи стиховъ*, объ *успѣнномъ* или *неуспѣнномъ* размѣрѣ.

Сравнивая между собою концы первой, третьей и четвертой строкъ, мы видимъ, что эти окончанія представляютъ собою гармоничныя сочетанія одинаковыхъ звуковъ. Въ данномъ случаѣ гармонія основана на ярко выраженномъ звукѣ *айн*. Такъ, послѣднія слова этихъ стиховъ суть: *тайны*, *случайно*, *необычайный*.

Окончанія второй, четвертой и шестой строкъ основаны на гармоніи созвучій *оо*. Эти окончанія слѣдующія: *мудрецовъ*, *тростниковъ*, *стиховъ*.

Наконецъ, въ послѣднихъ стихахъ, седьмомъ и восьмомъ, мы имѣемъ созвучія *аа*. Слова, оканчивающія эти стихи, суть: *октавы* и *дубравы*.

Всѣ эти сочетанія даютъ извѣстную слуховую гармонію. Она пріятна для слуха и представляетъ собою звуковую красоту. Подобныя, заканчивающія стихъ слова, совпадающія въ звуковыхъ сочетаніяхъ со словами, оканчивающими другой стихъ, называются *рифмами*. Когда стихи между собою совпадаютъ окончаніями, то ихъ называютъ *рифмованными* стихами, говорятъ, что стихи *рифмуютъ* между собою. Отсюда получается ученіе о *рифмахъ*.

Разсматривая расположеніе рифмъ, мы видимъ, что послѣднія введены по извѣстному плану. Такъ, рифмуютъ между собою строки 1-я, 3-я и 5-я; строки 2-я, 4-я и 6-я имѣютъ свои собственные рифмы; наконецъ, 7-я и 8-я рифмуютъ между собою. Кромѣ того, рифмы по окончанію различны, имѣя различныя ударенія. Рифмы: *тайны*, *случайно*, *необычайный*, *дубрава*, *октава* оканчиваются неударяемымъ слогомъ. Это — такъ называемыя *женскія* рифмы. Наоборотъ, рифмы: *мудрецовъ*, *тростниковъ*, *стиховъ* имѣютъ удареніе на концѣ. Это такъ называемыя *мужскія* рифмы. Женскія и мужскія рифмы распределены опять-таки въ извѣстномъ порядкѣ. Такимъ образомъ, эти восемь строкъ стихотворенія построены по извѣстному плану, а именно: 1-я, 3-я и 5-я строки рифмуютъ между собою женскими рифмами, 2-я, 4-я и 6-я — мужскими, а 7-я и 8-я соответствуютъ другъ другу снова женскою рифмою. Въ первыхъ шести стихахъ идетъ чередованіе женскихъ и мужскихъ окончаній, въ послѣднихъ двухъ — исключительно женская рифма.

Всѣ эти соображенія наводятъ на мысль, что мы имѣемъ дѣло съ какой-то особой формой стиха, построенной по опредѣленному плану. И дѣйствительно, у разныхъ поэтовъ можно найти точно такую же форму стихотворенія. Какъ мы узнаемъ въ своемъ мѣстѣ, подобный планъ стиха и представляетъ собою известную художественную форму, а именно *сктаву*. Поэтому и въ приведенномъ стихотвореніи говорится объ октавахъ. Отсюда видна необходимость ученія о *художественныхъ формахъ поэзи*.

Вотъ сколько техническихъ тайнъ мы извели изъ приведенныхъ восьми строчекъ. Едва ли кто будетъ спорить, что, помимо обладанія божественными тайнами искусства (вдохновеніемъ, рождающимъ идею и художественные образы), необходимо для поэта просто знаніе своего дѣла, изученіе техники поэтическаго творчества. Напримѣръ, для написанія октавы нужно прежде всего знать, что такое октава, для сужденія о правильности размѣра опять-таки нужно знать, что такое размѣры и ихъ характеръ, и т. д. Безъ этого знанія даже самый вдохновенный поэтъ не сумѣетъ ничего создать. Средствъ для выраженія своего вдохновенія у него не будетъ.

Изъ приведеннаго изслѣдованія даннаго стихотворенія становятся ясными отдѣльныя части ученія о поэзи. Резюмируя нашъ анализъ, мы получаемъ въ итогѣ необходимость ученій: 1) о предметѣ поэтическаго творчества; 2) о художественныхъ элементахъ поэзи, куда входитъ внутренне эстетическая дѣятельность поэта, вдохновеніе, воплощеніе чувствъ и идей и выраженіе ихъ въ поэтическихъ образахъ; 3) о художественныхъ формахъ поэзи; 4) о звуковой гармоніи рѣчи, основанной на законахъ просодіи и на сочетаніи рѣзмъ; 5) о метрической гармоніи стиха, куда входитъ ученіе о размѣрахъ, ритмахъ, цезурахъ и пр.

Первые три пункта приведенныхъ ученій относятся къ области высшей техники поэзи въ широкомъ смыслѣ этого слова. Эстетическое развитіе вообще и художественность исполненія поставленныхъ задачъ приходятъ не сразу. Для достиженія ихъ необходима долгая, вдумчивая и тонкочувствуемая работа какъ въ специальной области поэзи, такъ и въ выработкѣ общаго міросозерцанія. Волшебная феерія художественности развертывается постепенно. Общее зданіе своего творчества создается художникомъ медленно и долго, даже при наличности большого таланта.

Но прежде, чѣмъ научиться строить цѣлое, необходимо умѣнье закладывать кирпичики этого цѣлаго. Тогда и общая работа покажется легкой. Поэтому мы начнемъ изложеніе теоріи поэзи съ болѣе доступныхъ элементовъ ея, а именно съ послѣднихъ пунктовъ намѣченныхъ ученій. Такимъ образомъ, сначала будетъ приведено ученіе о размѣрахъ и техникѣ строенія стиха, послѣ главы о поэтическихъ формахъ, а затѣмъ уже послѣдуетъ разработка высшихъ художественныхъ вопросовъ. Понятно, что и въ переныхъ, какъ и во всѣхъ частяхъ, требованіе художественности даже для элементарной работы будетъ наблюдаться. Но тѣмъ легче станетъ переходъ къ чисто эстетическимъ проблемамъ.

Въ виду того, что данная книга говоритъ не только о теоріи, но и о практикѣ поэтическаго творчества, невольно можетъ явиться вопросъ, какъ же быть начинающему поэту, разъ у него уже есть потребность въ созданіи стиховъ, но знаній еще нѣтъ. Сколько времени онъ долженъ затратить на изученіе хотя бы размѣровъ! Неужели же ему слѣдуетъ отказаться отъ порывовъ изливать свое внутреннее „я“ въ стихахъ? Конечно, о такомъ отвѣзѣ, хотя бы и временномъ, не можетъ быть и рѣчи; хотя въ послѣднихъ главахъ этого сочиненія имѣются указанія и советы на этотъ счетъ, но они имѣютъ въ виду вопросы общаго образованія и міросозерцанія поэта. Нѣтъ, упражняться въ стихосложеніи, разъ есть въ душѣ эта потребность, слѣдуетъ, но сморгать на свое творчество необходимо лишь какъ на подготовительное. Во всякомъ дѣлѣ пріятно изучить все до конца и чувствовать себя мастеромъ и господиномъ этого дѣла, а не чужоубкомъ, зависимымъ отъ техническихъ трудностей. Кромѣ того, правила всякаго искусства создаются не отдѣльно отъ него, а извлекаются изъ самихъ произведеній искусства. Истинные творцы и гении своимъ творчествомъ создаютъ цѣлую новую эпоху и рядъ новыхъ правилъ творчества. Поэтому, если у начинающаго поэта есть талантъ, то онъ бессознательно будетъ проявлять его въ правильно художественныхъ формахъ, потому лишь, на основаніи приобретаемыхъ знаній, совершенствуя ихъ. Замѣчено, напримѣръ, что гении и таланты музыкальной композиціи, не имѣя позаній о теоріи, пишутъ произведенія въ первомъ періодѣ своего творчества, до ученія, гармонически вѣрно. Правила, выработанныя наукой объ искусствѣ, какъ бы заложены въ нихъ отъ

природы. Но съ тѣмъ большимъ рвеніемъ принимаются такіе люди впоследствии за изученіе своего предмета и только тогда достигаютъ вершинъ творчества, которыхъ однимъ художественнымъ чутьемъ достигнуть нельзя. А уже стоя на этой ступени своего развитія, гениальные люди прокладываютъ новые пути. Впрочемъ, для того, чтобы проложить новый путь, необходимо знаніе о томъ, что сдѣлано въ избранной области раньше. То же самое можно сказать и о поэзіи да и обо всякомъ искусствѣ.

Съ другой стороны, если начинающій поэтъ, изучивъ принципы поэтического творчества, увидитъ, какъ мало имъ соотвѣствуютъ его первоначальные опыты, то отчаяніе въ своихъ силахъ не имѣетъ, все же, никакого смысла. Уже то, что поэтъ начинаетъ критически относиться къ своимъ произведеніямъ, казавшимся ему прежде прекрасными, показываетъ, какой громадный шагъ сдѣланъ имъ въ своемъ художественномъ развитіи. И тогда онъ смѣло можетъ становиться на болѣе совершенные пути. Еще разъ повторяемъ, что искусство чрезвычайно капризно, и общихъ шаблоновъ творчества дать нельзя. Одни поэты, напримѣръ, проявляютъ свои склонности съ дѣтства, другіе съ юности, третьи въ зрѣломъ или даже пожиломъ возрастѣ. Сказать, какіе изъ нихъ болѣе талантливы, не представляется возможнымъ. Иногда способность и призваніе къ творчеству раскрываются внезапно, тѣмъ раньше незамѣченными въ тайникахъ души. Каждый можетъ въ біографіяхъ представителей искусства найти много подтвержденій выставленнаго мнѣнія.

Во всякомъ случаѣ, всякое знаніе полезно. Изучить же технику поэтического искусства можетъ каждый. Обладающій даромъ поэзіи извлечетъ для себя необходимыя свѣдѣнія, а не обладающій можетъ научиться правильно писать стихи, хотя бы и лишеныя поэтическимъ достоинствомъ, но пригодные и милые въ тѣсномъ кругу, въ разныхъ случаяхъ жизни. Всякому же любителю поэзіи предлагаемая книга стремится помочь сознательно относиться къ произведеніямъ поэтического творчества.

Въ первый томъ этого руководства вошло ученіе о техническихъ элементахъ поэтического искусства, распадающихся на отдѣлы метрики и ритмики стиха, звуковой его гармоніи (правила просодіи и рифмованія) и вѣдшихъ художественныхъ поэтическихъ формъ.

УЧЕНІЕ О ПОСТРОЕНІИ СТИХА

ГЛАВА 1-я.

Общія понятія о стихосложеніи и стихотворныхъ размѣрахъ.

Поэзія—это музыка слова. Изъ безразличныхъ звуковъ рѣчи поэтъ создаетъ музыкальнныя сочетанія, выражая посредствомъ ихъ свои идеи и чувства. То же дѣлаетъ и музыкантъ. Разница лишь въ томъ, что въ музыкѣ движенія души выражаются чистыми, абсолютными звуками, и это выраженіе непосредственно. Не даромъ Шопенгауеръ называлъ музыку самымъ совершеннымъ изъ искусствъ именно изъ-за возможности сразу въ звукахъ выразить непосредственное чувство. Въ поэзіи абсолютные звуки являются лишь средствомъ. Нельзя представить себѣ стихотворенія, состоящаго только изъ однихъ звуковыхъ сочетаній внѣ словъ и смысла. Послѣдніе необходимы для поэта. Его стремленіе должно быть направлено къ прекрасному сочетанію чистыхъ звуковъ въ предѣлахъ словъ и понятій. Музыка дѣйствуетъ на душу слушателя красотой звуковыхъ сочетаній безотносительно ихъ смысла (смыслъ и идея музыкальнаго произведенія получаютъ изъ предмета), поэзія же сразу на ряду съ красотой звука должна дать словами образъ и идею. Но какъ музыкантъ, такъ и поэтъ творятъ изъ существующаго внѣ ихъ звукового и идейнаго матеріала нѣчто новое и прекрасное. Въ мирѣ на самомъ дѣлѣ нѣтъ звуковъ. Определенныя колебанія воздушныхъ волнъ ограждаются какъ звукъ въ слухъ человѣка и другихъ живыхъ существъ, такъ что реально существуютъ лишь безмолвныя колебанія воздуха, а характеръ звуковыхъ эффектовъ придаетъ имъ психи-

ческая организация живого мира. Но возможность разнообразнѣйшихъ звуковыхъ сочетаній существуетъ гдѣ-то какъ готовый матеріалъ. Дѣло творца создать изъ этого матеріала оригинальныя формы. Поэтому художникъ слова на томъ языкѣ, который даѣт начало слову „поэзія“, и назывался *поэтомъ*, т.-е. творцомъ. Музыка и собственно поэзія въ древней Элладѣ были тѣсно слиты, и слова пѣвецъ и поэтъ вначалѣ были синонимами. Только въ очень позднее время поэзія отдѣлилась отъ музыки.

Итакъ, слово *поэзія* ведетъ свое начало отъ греческаго ποιησις (ποίησις, дѣлаю, творю) и означаетъ собою—дѣланіе, *творчество*. Поэтъ, ποιητής, и значитъ *творецъ*.

Хотя поэзія можетъ быть выражена не только въ стихотворной формѣ, но и въ прозѣ, все-таки основнымъ элементомъ поэзіи является форма стиха.

Название *стихъ* (лат. versus, франц. le vers, нѣмец. der Vers, англійск. the verse, итал. il verso) произошло отъ греческаго στίχος, что значитъ: *рядъ, порядокъ*. Слѣдовательно, *стихомъ* можно назвать сочетаніе словъ въ извѣстномъ *порядкѣ*, опредѣленномъ *рядъ*. Рѣчь, построенная по такому порядку, носитъ названіе *стихотворной рѣчи* въ отличіе отъ *прозы*, или *прозаической рѣчи*, въ которой слова слѣдуютъ одно за другимъ въ произвольномъ, зависящемъ лишь отъ логическихъ законовъ, а не отъ искусственнаго построенія, *порядкѣ*. Название *проза* произошло отъ греческаго слова πρόσα, впередъ, или, по другимъ толкованіямъ, отъ латинскаго—progras, progra, идущій прямо, въ противоположность—versus (стихъ) отъ verito, верчу назадъ, ибо въ прозѣ рѣчь идетъ, не возвращаясь, все время дальше, впередъ, тогда какъ поэтъ долженъ постоянно возвращаться къ повторенію избраннаго размѣра.

Искусство составлять стихи называется *стихосложениемъ*, или *версификаціей* (греческ. στιχολογία отъ στίχος, стихъ, и ποιέω, дѣлаю, т.-е. стиходѣланіе, стихотвореніе; лат. versificatio, отъ facere, дѣлать и versus—стихъ, т.-е. также стиходѣланіе).

Въ своемъ мѣстѣ мы увидимъ, что основаніе древнегреческаго стихосложенія, такъ называемая метрическая система, построенная на чередованіи долгихъ и краткихъ гласныхъ, не можетъ быть понята внѣ связи древнеклассической поэзіи съ музыкой. А такъ какъ и современная, установившаяся въ русскомъ

языкѣ, система тоническая велеть свое происхожденіе отъ древнегреческой, то полное пониманіе этого стихосложенія достигается лучше всего изъ сравненія съ элементарными музыкальными законами. Мы увидимъ, что построеніе стиха совершенно подобно построенію музыкальной фразы. Поэтому приведемъ простѣйшую музыкальную строчку и рассмотримъ ея элементы.

Allegretto.

L. v. Beethoven. Sonate. Op. 10. № 2.



Мы видимъ, что въ началѣ строчки стоитъ обозначеніе музыкальнаго счета $\frac{3}{4}$. Вся строчка раздѣлена вертикальными линиями на части, называемыя *тактами*. Счетъ $\frac{3}{4}$ означаетъ то, что данная единица (въ настоящемъ случаѣ $\frac{1}{4}$ дѣлаго тона) взята въ каждомъ тактѣ три раза, т.-е. на каждый тактъ приходится по три ударенія, счетомъ *разъ, два, три*. Этотъ счетъ $\frac{3}{4}$, въ другихъ случаяхъ $\frac{4}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{6}{8}$ и т. д., называется *метромъ*. Каждый тактъ заключаетъ въ себѣ одинъ такой метръ, причемъ первая часть каждаго такта, удареніе на *разъ*, называется *сильнымъ временемъ*. Счетъ, слѣдовательно, будетъ: *разъ, два, три*; на *разъ* дѣлается болѣе сильное удареніе при игрѣ.

Составимъ схему удареній разбираемой фразы по тактамъ. Получаемъ:



Метръ, заключенный въ предѣлахъ такта, можетъ повторяться въ теченіе всей пьесы безъ всякихъ измѣненій. Въ нашемъ примѣрѣ въ нижней нотной строкѣ (въ басовомъ ключѣ) мы и видимъ точное повтореніе трехъ четвертей во всѣхъ тактахъ. То же встрѣчаемъ и въ верхней строкѣ до пятого такта. Въ пятомъ же, шестомъ и седьмомъ тактахъ видимъ уже не три четверти, повторяющихся подрядъ, а инья по длительности ноты именно половинную ноту и четверть въ каждомъ тактѣ. Въ совокупности половина съ четвертью образуетъ три четверти, такъ что и въ

этомъ случаѣ метръ соблюденъ. Но въ то же время теченіе звуковъ по длительности каждаго изъ нихъ будетъ иное, чѣмъ въ предыдущихъ тактахъ, гдѣ ударялись метрически всѣ три звука, требуемые даннымъ метромъ. Въ разбираемыхъ же трехъ тактахъ ударяемыхъ звуковъ не три, а только два—половина и четверть. Слѣдовательно, мы видимъ отступленіе отъ трехъ ударовъ, требуемыхъ метромъ, отступленіе, входящее все же по суммѣ длительности звуковъ въ предѣлы метра. Въ данномъ случаѣ, мы имѣемъ сокращеніе ударовъ сравнительно съ метромъ, въ другихъ же, наоборотъ, ударяемыхъ звуковъ сравнительно съ метрическими удареніями больше. Иными словами, въ предѣлахъ общей длительности данного метра возможно проводить любое количество ударяемыхъ звуковъ, что мы видимъ хотя бы въ слѣдующемъ примѣрѣ:

Adagio.

L. v. Beethoven. Sonata. Op. 2. № 1.



Здѣсь метръ составляютъ для каждаго такта три четверти ($\frac{3}{4}$), т.-е. метрически въ каждомъ тактѣ должно быть по три удара: разъ, два, три. Эти три единицы ($\frac{1}{4}$ тона) и служатъ основой каждаго такта. Но въ четырехъ приведенныхъ тактахъ мы видимъ разнообразнѣйшій узоръ. Въ первомъ тактѣ имѣется пять нотъ, не считая группетто (въ верхней строкѣ), во второмъ также пять, въ третьемъ шесть (верхнихъ), въ четвертомъ — девять. Всѣ эти ноты различной длительности, каждая четверть раздѣлена на меньшія доли. Въ каждомъ тактѣ совокупность всѣхъ нотъ по длительности составляетъ ровно три четверти. Вотъ такой звуковой узоръ, различный самъ по себѣ, но заключенный по совокупности своей длительности въ строгія рамки метра, составляетъ такъ называемый *ритмъ* музыкальнаго произведенія. Ритмъ образуется чередованіемъ различныхъ по длительности (большихъ или меньшихъ сравнительно съ метрической единицей) звуковъ въ предѣлахъ данного метра. Напримѣръ, въ приведенномъ образцѣ

метръ такта составляютъ три четверти, а ритмъ образуется и восьмыми, и шестнадцатыми, и половинными, и четвертными нотами, при чемъ общая длительность звуковъ каждаго такта равна метру, т.-е. тремъ четвертямъ. Такимъ образомъ *метръ* есть всегда величина *постоянная*, рамка для даннаго такта, а *ритмъ* — *переменная*, различная по своему узору, но развивающаяся въ предѣлахъ метрической рамки. Иногда ритмъ можетъ совпадать съ метромъ, т.-е. не уклоняться отъ количества ударяемыхъ метрическихъ единицъ, какъ мы это встрѣтили въ начальныхъ тактахъ перваго примѣра, большею же частью, ритмъ образуетъ въ предѣлахъ метра разнообразныя рисунки.

Ноты, метръ, ритмъ и т. п. суть понятія отвлеченныя. Самы по себѣ выражены лишь схематически, они и остаются только символами. Мы можемъ представить себѣ, или просто выстукавъ пальцемъ или палочкой данный метръ и ритмъ. До этихъ поръ они будутъ лишь отвлеченной схемой. Если же мы въ предѣлахъ даннаго метра и ритма вложимъ повышающіеся и понижающіеся звуки, то этимъ самымъ создадимъ метрическую и ритмическую *мелодію*. Такимъ образомъ, отъ схемы мы перейдемъ къ *мелодическому* содержанію. Въ нашихъ примѣрахъ понижающіеся и повышающіеся звуки, метрически и ритмически построенные, образуютъ для каждаго голоса свою *мелодію*. Обыкновенно, главная мелодія проводится въ верхнемъ голосѣ, и во второмъ примѣрѣ мы встрѣтимъ ритмически разнообразную мелодію, если обратимъ нотную схему въ живые звуки. Такимъ образомъ, схематической основой такта являются метръ, какъ рамка, и ритмъ, какъ узоръ, развивающійся въ предѣлахъ этой рамки, а воплощеніемъ этой схемы въ понижающіеся и повышающіеся звуки образуется музыкальная мелодія.

Въ первомъ примѣрѣ восемь тактовъ музыкальной фразы въ цѣломъ носятъ форму музыкальнаго *періода*, состоящаго изъ двухъ *предложеній*, каждое въ четыре такта. Начальный, неполный тактъ носитъ названіе *затакта*. Второй примѣръ составленъ изъ одного музыкальнаго предложенія.

Составимъ метрическую схему удареній перваго музыкальнаго примѣра по тактамъ. Получаемъ, ставя удареніе на сильныхъ временахъ:



Этот планъ напоминаетъ по своему виду тѣ схемы, которыя были приведены въ введеніи и относились къ стихотвореніямъ. Возьмемъ теперь слѣдующій стихъ и поставимъ на немъ ударенія:

Тучки небесныя, вѣчные странники,
Степью лазурною, цѣлью жемчужною
Мчитесь вы, будто какъ я же, изгнанный
Съ милого сѣвера въ сторону южную.

Лермонтовъ.

Построеніе этихъ четырехъ стиховъ имѣетъ одинаковую схему.

— — — | — — — | — — — | — — —

Откинувъ въ предыдущей схемѣ музыкальнаго отрывка тактъ, видимъ полную одинаковость размѣра стихотворенія и музыкальной фразы. Размѣръ этотъ въ поэзи носитъ названіе *дактиль*. Какъ музыкальная фраза раздѣлялась на такты, такъ и стихотвореніе можно раздѣлить по стопамъ. Да и самое названіе *стопа*, какъ мы скоро увидимъ, произошло отъ музыки, соединенной съ пѣніемъ и пляской. То, что въ музыкѣ тактъ, въ поэзи называется стопой. Въ дактилѣ мы видимъ метръ или размѣръ стихотворенія. Ритмъ же его въ данномъ случаѣ не отпадаетъ отъ правильнаго чередованія удареній метра. Это стихотвореніе аналогично ритмическому теченію перваго музыкальнаго примѣра. При другихъ же размѣрахъ, напримѣръ, при ямбѣ, въ предѣлахъ метра (ямба) развивается особый ритмическій узоръ. Вотъ примѣръ такого случая:

Пока не требуетъ поэта
Къ священной жертвѣ Аполлонъ,
Въ заботахъ суетнаго свѣта
Онъ малодушно погруженъ.

Пушкинъ.

Метръ (размѣръ) этого стихотворенія ямбъ. Метрическая схема для всѣхъ стиховъ одинакова:

— | — | — | — | (—)

Въ предѣлахъ же этой метрической схемы развивается ритмическій узоръ, образуемый удареніями, присущими словамъ стиха:

Пока не требуетъ поэта
Къ священной жертвѣ Аполлонъ,
Въ заботахъ суетнаго свѣта
Онъ малодушно погруженъ.

Ритмическая схема будетъ отличаться отъ схемы метрическаго построения ямба:

— — — | — — — | — — — | — — —
— — — | — — — | — — — | — — —
— — — | — — — | — — — | — — —
— — — | — — — | — — — | — — —

Такимъ образомъ, этотъ примѣръ аналогиченъ нашему второму музыкальному образцу.

Въ каждой строфѣ приведенныхъ стихотвореній стоить четыре. Слѣдовательно, размѣромъ стиха въ первомъ случаѣ будетъ *четырёхстопный дактиль*, а во второмъ *четырёхстопный ямбъ*. Каждый стихъ по формѣ есть нѣкоторое законченное цѣлое (4 стопы), соответствующее музыкальной фразѣ. Четыре же стиха составляютъ художественное цѣлое, общую законченность, и носятъ названіе *строфы*, приблизительно соответствующей музыкальнымъ предложеніямъ и періоду. Беря другіе музыкальные размѣры, можно къ нимъ подобрать однородные стихотворные метры. Наконецъ, пока остовъ стихотворенія остается въ предѣлахъ схемы, мы имѣемъ дѣло лишь съ его теоретической основой, когда же стихъ воплощается въ слова, произносится внутреннимъ или вѣшнымъ голосомъ, изъ повышеній и пониженій голоса на арсенсахъ и тесисахъ, изъ чередованія и сочетанія гласныхъ и согласныхъ звуковъ, образуется *мелодія* стиха, его живое звуковое значеніе.

Такимъ образомъ, сходство между абсолютной музыкой, музыкой чистыхъ звуковъ, и музыкой словъ—поэзіей—несомнѣнно. Даже первый, неполный тактъ нашего музыкальнаго отрывка, т.е. тактъ, находить себѣ соответствіе съ тактъ называемой *анакрузой*, съ которой мы ознакомимся при изученіи древней метрики. Уяснивъ себѣ аналогію между построениемъ музыкальныхъ фразъ

и стихосложеніемъ, можно съ большимъ пониманіемъ отнести къ этому послѣднему и съ первыхъ же шаговъ приучать себя къ музыкальной гармоничности стиха.

Приведемъ къ единству тѣ опредѣленія, которыя необходимы при изученіи размѣровъ стиха. Мы уже видѣли, что плавность стихосложенія и размѣръ стиха зависятъ отъ чередованія слоговъ ударяемыхъ и неударяемыхъ. Эти ударенія образуются путемъ повышенія или пониженія голоса при чтеніи вслухъ или мысленно. Иными словами, здѣсь идетъ рѣчь о тонахъ голоса. Поэтому стихосложеніе, основанное на голосовыхъ удареніяхъ, носитъ названіе *тоническаго*, и вся эта система версификаціи называется *тоническою* системой. Приводимъ примѣры стихотвореній:

1. Слѣшишь—въ селѣ, за рѣкою зеркальной,
Глухо разносится звонъ погребальный
Въ сонномъ затишии полей,—
Грозно и мѣрно, ударъ за ударомъ,
Тонетъ въ дали, озаренной пожаромъ
Альхъ вечернихъ лучей... и т. д.
Надсонъ.

2. Сквозь волнистые туманы
Пробирается луна,
На печальныя поляны
Льетъ печально свѣтъ она.
Пушкинъ.

3. Отцвѣтаетъ сирень у меня подъ окномъ,
Осыпаются вѣсти пушистыя...
Ужъ пахнуло, повѣяло лѣтнимъ тепломъ;
Гуще зеленъ березъ; солнце знойнымъ лучомъ
Золотитъ ихъ стволы серебристые...
К. Р.

4. Господь! Твори добро народу,
Благослови народный трудъ,
Упрочь народную свободу,
Упрочь народу правый судъ!

Некрасовъ.

5. Съ потухшимъ факеломъ мой геній отлетаетъ,
Погасъ на маякѣ дрожащій огонекъ,
И сердце безъ борьбы, безъ жалобъ умираетъ,
Какъ холодомъ ночнымъ обвѣянный цвѣтокъ.
Мерзжковский.

6. Слышу ли голосъ твой
Звонкій и ласковый, —
Какъ птичка въ вѣткѣ
Сердце запрыгаетъ.
Встрѣчу ль глаза твои,
Лазурью глубокие, —
Душа навстрѣчу имъ
Изъ груди просится.
И какъ-то весело!
И плавать хочется...
И такъ на шею бы
Тебѣ я винулся...
Лермонтовъ.

7. По синему волнамъ океана,
Лишь звѣзды блеснутъ въ небесахъ,
Корабль одинокій несется,
Несется на всѣхъ парусахъ.
Лермонтовъ.

Всѣ эти примѣры содержатъ въ себѣ разные размѣры. Нѣкоторые стихотворенія построены такъ, что метрическія ударенія совпадаютъ точно съ удареніями самихъ словъ. Напримѣръ, въ первомъ стихотвореніи:

Слѣшишь—въ селѣ за рѣкою зеркальной
Глухо разносится звонъ погребальный

или въ последнемъ:

По синимъ волнамъ океана,
Лишь звѣзды блеснутъ въ небесахъ,

ударенія размѣра тамъ же, гдѣ и словесные акценты.

Въ другихъ примѣрахъ приходится дѣлать тѣ вспомогательныя повышенія голоса, о которыхъ была рѣчь въ введеніи и которыя отмѣчены у насъ двойными удареніями. Примѣромъ могутъ служить стихи:

Съ потухшимъ факеломъ мой геній отлетаетъ

или:

Благослови народный трудъ.

Наконецъ, въ стихотвореніи:

Слышу ли голосъ твой...

размѣръ мѣняется, и разбирать его слѣдуетъ по словеснымъ удареніямъ.

Мы видимъ, что во всѣхъ этихъ характерныхъ примѣрахъ помимо тоновъ голоса есть еще размѣръ (метръ), иногда не совпадающій съ удареніями на словахъ. Поэтому лучше было бы называть систему русскаго стихосложенія не просто тоническою (на чисто тонической системѣ основано стихосложеніе народной поэзіи), а *тонико-метрическою* или даже *тонико-ритмическою*.

Итакъ, прежде всего необходимо различить въ стихотвореніи его размѣръ, т.е. тотъ метръ (мѣра), который положенъ въ основаніе стопы.

Попробуемъ опредѣлить размѣръ перваго стихотворенія и вывести изъ него понятія метра и стопы, предварительныя свѣдѣнія о которыхъ у насъ уже есть.

Возьмемъ первый стихъ съ удареніями:

Слѣшишь—въ селѣ, за рѣкою зеркальной.

Поставимъ значки неударяемости (˘) надъ неударяемыми слогами:

Слѣшишь—въ селѣ, за рѣкою зеркальной

Получаемъ отсюда рядъ одинаковыхъ фигуръ вида: / ˘ ˘ . Такихъ фигуръ три; на концѣ же стиха стоитъ одинъ ударяемый и одинъ неударяемый слогъ, вида / ˘ .

Раздѣлимъ каждую фигуру вертикальной чертой:

Слѣшишь—въ селѣ, за рѣкою зеркальной

Тогда получимъ схему:

/ ˘ | / ˘ | / ˘ | / ˘

Каждая фигура, взятая независимо отъ другихъ, отдѣльно, составляетъ метръ (мѣру) даннаго стиха. Зная названіе этой мѣры, мы можемъ опредѣлить, какемъ размѣромъ записано данное стихотвореніе. Мѣра эта — *дактиль*. Следовательно, размѣръ стиха — *дактилическій*.

Чередованіе опредѣленнаго размѣра въ последовательномъ теченіи стиха составляетъ *ритмъ* стиха. *Ритмическою единицею* будетъ данный размѣръ. Въ современномъ стихосложеніи метрическая и ритмическая единицы, взятая какъ единицы, совпадаютъ, но въ последованіи стиха метрическая единица всегда постоянна, какъ опредѣлитель метра, тогда какъ ритмически она претерпѣваетъ различныя измѣненія. Напримѣръ, въ стихотвореніи Некрасова:

Господь, твори добро народу.
Благослови народный трудъ,
Упрочь народную свободу,
Упрочь народу правый судъ.

метръ вездѣ одинаковъ, представляя собою ямбъ (— /), и всѣ четыре стиха метрически звучатъ такъ:

Господь, твори добро народу,
Благослови народный трудъ,
Упрочь народную свободу,
Упрочь народу правый судъ.

Но если отбинуть дополнительные голосовыя ударенія, требуемая метромъ, и дать метру свободно идти въ послѣдованіи стиха, руководясь лишь присущими самимъ словамъ удареніями, то теченіе ямба, какъ метра, ритмически выразится такъ:

Господь, твори добро народу
Благослови народный трудъ,
Упрочь народную свободу,
Упрочь народу правый судъ.

Мы видимъ въ первомъ и четвертомъ стихахъ чистый ямбъ. Въ нихъ ритмъ не отступаетъ отъ удареній метра, но во второмъ и третьемъ стихахъ встрѣчаемъ уже ритмическія отклоненія, а именно—замѣну нѣкоторыхъ ямбовъ неударяемыми двумя слогами (вмѣсто схемы: — /, получается схема — —). Схема этихъ двухъ стиховъ слѣдующая:

— — | — / | — / | — / | — / — Благослови народный трудъ
— — | — / | — / | — / | — / — Упрочь народную свободу.

Вотъ эти-то отклоненія отъ метрической схемы стиха, въ данномъ случаѣ: — — / — / — / — /, и вызываются теченіемъ ритма стиха. Двусложные размѣры вообще, какъ мы увидимъ далѣе, имѣютъ при одинаковомъ метрѣ различный ритмъ, опредѣляемый удареніями, присущими самимъ словамъ. И въ этомъ смыслѣ ритмомъ стиха можно назвать характерную для данного размѣра совокупность тѣхъ звуковыхъ особенностей, которыя претерпѣваетъ этотъ размѣръ въ своемъ послѣдовательномъ теченіи. Такимъ образомъ, размѣръ, метръ есть величина постоянная, не измѣняю-

щаяся; тогда какъ ритмъ, представляя собою послѣдовательное теченіе метра, даетъ величину мѣняющуюся, иногда совпадающую съ точнымъ размѣромъ, иногда уклоняющуюся отъ точнаго совпаденія въ зависимости отъ звуковыхъ условій данного размѣра.

Слово *метръ* произошло отъ греческаго μέτρον, мѣра вообще и размѣръ стиха въ частности; *ритмъ*—отъ греческаго ρυθμός, тактъ, ровность въ движеніи, вообще-стройность, складность, соразмѣрность.

Стихъ состоитъ въ чередованіи опредѣленнаго размѣра. Каждый размѣръ при этомъ чередованіи, взятый отдѣльно, составляетъ *стопу*. Такимъ образомъ, *стопою* называется соединеніе двухъ или нѣсколькихъ слоговъ, ритмически повторяющихся въ данномъ стихѣ. Слово *стопа* есть переводъ греческаго ποδς и латинскаго pes, нога, стопа. Происшло это названіе отъ удара ногою при отбиваніи такта. Въ древней Элладѣ стихи распѣвались подъ аккомпаниментъ музыкальнаго инструмента, причемъ музыка сопровождалась пляскою. Танцующіе и поющіе отбивали тактъ ногою на его сильной части, причемъ этой послѣдней соотвѣтствовала *домій*, т.-е. наиболѣе ударяемый слогъ стиха. Поэтому *стопою* можно еще назвать кратчайшую ритмическую группу, подчиненную одному главному ритмическому ударенію. Иными словами, стопа въ стихѣ то же, что въ музыкѣ тактъ.

Въ стихѣ:

Слышишь—въ селѣ за рѣкою зеральной

кратчайшая ритмическая единица будетъ размѣръ дактиль (— — /). Слѣдовательно, она и представитъ собою стопу.

Въ этой стопѣ такъ же, какъ и въ музыкальномъ тактѣ, замѣтны сильная часть и слабая. Такъ см будетъ сильной, ударяемой частью, *ишишь* съ *се*-слабой, неударяемой.

Въ древней Греціи сильная часть стопы, т.-е. тотъ слогъ, который отбивался ударомъ ноги о землю, назывался *тесисъ*, θέσις, положеніе, отъ глагола τίθημι, кладу. Говорили, что въ пляскѣ ὁ ποδς τίθηται εἰς τὸ ἔδαφος, т.-е. нога опускается, кладется на полъ. Слабая же часть стопы называлась *арсисъ*, ἀρσις, поднятіе, отъ глагола αἴρω, поднимаю. Говорили, что ὁ ποδς αἴρεται ἀπὸ τοῦ ἔδαφος, т.-е. нога поднимается съ пола.

Впослѣдствіи, послѣ расхожденія музыки, пляски и поэзіи, эти термины утратили свое первоначальное значеніе и даже стали означать какъ разъ обратное. Именно, подѣ *арсисомъ* стали понимать *повышеніе* голоса на данномъ слогѣ, а подѣ *тесисомъ*—*пониженіе*. Въ этомъ значеніи эти термины перешли въ современную поэтику (поэтика—наука о поэзіи).

Итакъ, мы будемъ называть *ударяемый слогъ арсисомъ*, а *неударяемый*—*тесисомъ*.

Въ стихахъ К. Р.

Отцвѣтае¹т сирен¹ь у меня¹ подѣ окномѣ¹.
Осыпают¹ся вѣсти пушистыя

арсисы будутъ на слогахъ: *отцвѣтае*т сирен¹ь у меня¹ подѣ окномѣ¹ и т. д; *тесисы* на неударяемыхъ: *отцвѣтае*т, *осыпают*ся и т. д. Въ первомъ случаѣ ясно повышеніе голоса, во второмъ—пониженіе.

Въ каждой стопѣ долженъ быть непремѣнно минимумъ одинъ арсисъ и одинъ тесисъ. Впрочемъ, есть, какъ мы встрѣтимъ далѣе, стопы безъ арсисовъ.

Такъ какъ поэзія есть музыка словъ, то необходимо точно прислушиваться къ гармоніи и строю стиха. Только хорошо развитымъ слухомъ можно уловить размѣръ и ритмъ стихотворенія.

Иногда бываетъ трудно уловить размѣръ. Дѣло въ томъ, что многіе размѣры, сами по себѣ различные, при соединеніи въ стопы переплетаются и какъ бы переходятъ одинъ въ другой. Напримѣръ, раздѣлить правильно на стопы стихотвореніе Лермонтова „Воздушный корабль“ надо такъ:

1. По синимъ | волнамъ океана,
2. Лишь звѣзды блеснутъ въ небесахъ,
3. Корабль одинокій | несется,
4. Несется | на всѣхъ парусахъ.

Въ такомъ случаѣ мы видимъ вездѣ одинаковую форму стопъ, получая однообразный размѣръ по схемѣ:

1. — | — | —
2. — | — | —
3. — | — | —
4. — | — | —

Размѣръ этотъ, такъ называемый *амфибрагіи* (—, —), вездѣ одинаковъ. Каждый стихъ составленъ изъ трехъ стопъ. Первый и третій заключаютъ въ себѣ полныя три стопы, второй и четвертый имѣютъ на концѣ одну сокращенную на одинъ неударяемый слогъ стопу. Стихотвореніе, стало-быть, написано *трехстопнымъ амфибрагіемъ*. Все оно въ цѣломъ носитъ тотъ же характеръ слѣдовательно, нашъ анализъ правиленъ.

Но можно было бы предположить и другое дѣленіе по стопамъ. Мы знаемъ, что въ каждой стопѣ должно быть, по крайней мѣрѣ по одному ударенію. Слѣдя этому правилу, раздѣлимъ стихотвореніе такъ:

По синимъ волнамъ | океана,
Лишь звѣзды блеснутъ | въ небесахъ,
Корабль одинокій | несется,
Несется на всѣхъ | парусахъ.

Представляя дѣленіе схематически, получимъ:

— | — | — | —
— | — | — | —
— | — | — | —
— | — | — | —

Планъ стихотворенія однообразенъ, правильность получена. Невидно, что эта схема сложнѣе предыдущей. А въ искусствѣ прежде всего надо стремиться къ простотѣ. Разъ можно проще построить и объяснить данное стихотвореніе, такъ и слѣдуетъ поступать. Во второмъ же случаѣ, вмѣсто одного размѣра, амфибрагіи (—, —) бывшего при первой попыткѣ дѣленія, мы получили два, а именно уже упомянутый нами ямб (—,) и новый для насъ размѣръ—*анапестъ*, противоположный дактилю (дактиль: — — — анапестъ: — — —). Кроме того мы получили въ первой и третьей строкахъ ничѣмъ необъяснимый неударяемый слогъ въ концѣ стиха.

Спрашивается, въ какомъ же случаѣ наше дѣленіе на стопы правильно, въ первомъ или во второмъ. Несомнѣнно—въ первомъ, ибо въ немъ мы получили вездѣ одинаковый *однакъ* размѣръ, а во второмъ лишь усложнили свою задачу. Всѣ остальные части сти-

хотворения „По синимъ волнамъ океана“ также носятъ тотъ же амфибрахическій размѣръ.

Чѣмъ же руководствоваться для правильнаго дѣленія стиха на стопы и получения посредствомъ его понятія о размѣрѣ? Необходимо слѣдовать методу нашего перваго анализа. А методъ этотъ заключается въ слѣдующемъ. Мы находимъ первую стопу на основаніи перваго ударенія (арсиса). Такъ, беремъ или: *по си*, или же: *по синимъ*, смотримъ, подходитъ ли данный размѣръ къ остальнымъ стопамъ. Беря размѣръ: *по синимъ*, т. е. схему $\sim \sim$, и прикладывая ее далѣе, получаемъ: *волнамъ о*. Образуется точно такая же стопа: $\sim \sim$. Продолжаемъ: *кеана*. Третья стопа имѣетъ тотъ же размѣръ: $\sim \sim$.

Ислѣдуя такимъ же способомъ остальные строки, убѣждаемся, что вездѣ звучитъ одинъ размѣръ, по схемѣ $\sim \sim$. Отсюда рѣшаемъ, что этотъ размѣръ и есть истинный.

Попробуемъ взять другую полученную стопу: *по си*. Ислѣдуемъ, примѣнима ли она далѣе. Слѣдующіе слоги будутъ: *нимъ волнамъ*. Оказывается, что первый размѣръ: $\sim \sim$ не встрѣчается далѣе, а приводитъ совершенно новый метръ въ слѣдующей стопѣ. Далѣе опять тотъ же новый размѣръ ($\sim \sim$): *океа*. Наконецъ, остается одинъ неудараемый слогъ: *на* (\sim). Вотъ какое сложное дѣленіе получается при этомъ приемѣ. Ясное дѣло, что правильный путь основанъ на первомъ методѣ.

Итакъ, для опредѣленія размѣра стиха нужно выдѣлить первую стопу по первому встрѣтившемуся ударенію, при чемъ изъ всѣхъ возможныхъ размѣровъ первой стопы надо остановиться на томъ, который повторяется во всѣхъ остальныхъ стопахъ стиха. Если это повтореніе достигнуто, и всѣ стопы заключаютъ въ себѣ одинаковый метръ, то можно быть увѣреннымъ, что размѣръ стиха опредѣленъ вѣрно.

Мы уже знаемъ схемы: 1) дактиля ($\sim \sim \sim$), 2) анапеста ($\sim \sim \sim$), 3) амфибрахія ($\sim \sim \sim$), 4) ямба ($\sim \sim$).

Прибавимъ еще одинъ размѣръ, раздѣливъ на стопы стихотвореніе: „Сквозь волнистые туманы“:

Сквозь волнистые туманы.

Беремъ первый арсисъ: *сквозь* и прибавляемъ тесисъ: *вол*. Изъ двухъ слоговъ мы имѣемъ право составить стопу. Такою стопою будетъ: *сквозь вол*. Схема ея: $\sim \sim$. Примѣняя эту схему далѣе, находимъ во всемъ стихѣ ея повтореніе:

Сквозь волнистые туманы
Пробираетъ ся луна
На печальныя поляны
Льетъ печальный свѣтъ она.

Мы видимъ здѣсь четыре ударенія въ каждомъ стихѣ. Ударенія эти приходятся на начало стопы. Размѣръ каждой стопы состоитъ изъ перваго ударяемаго слога и втораго неудараемаго ($\sim \sim$). Этотъ размѣръ носитъ названіе *хорей*, или *трохея*. Такимъ образомъ, размѣръ стихотворенія—*четырёхстопный хорей*.

Изучающему стихосложенію необходимо приобрести навыкъ въ опредѣленіи размѣра. Сначала это дѣло не представляется легкимъ, но скоро путемъ практики облегчается. Слухъ играетъ при этомъ главную роль. Пока мы останавливаемся лишь на приведенныхъ размѣрахъ, знакомясь далѣе съ болѣе сложными. Въ видѣ примѣра, приведемъ еще нѣсколько образцовъ опредѣленія размѣровъ стиха.

1. Я нашелъ въ саду цвѣтокъ.
Онъ такой былъ легкой, нѣжный...
И рукой моею небрежной
Сломанъ тонкій стебелекъ.

Бальмонтъ.

Тонкій слухъ уловить въ этомъ стихотвореніи особый размѣръ, но объ этомъ приводящемъ въ хорей свойствѣ будетъ рѣчь въ своемъ мѣстѣ. А пока становится яснымъ, что стихъ написанъ *четырёхстопнымъ хоремъ*. Беремъ первый стихъ и поступаемъ по выясненному уже методу:

Я на|шелъ въ са|ду цвѣ|токъ.

Первая стопа — хорей (-). Онъ укладывается ритмически во всѣхъ строкахъ стихотворенія. Удареній — четыре на стихъ. Слѣдовательно, передъ нами *четырёхстопный хорей*.

2. Когда встрѣчалось въ дѣтствѣ горе,
Иль безграничная печаль, —
Все успокоивало море
И моря ласковая даль.

Валерій Брюсовъ.

Первая стопа — ямбъ (когда). Этотъ размѣръ образуетъ всѣ остальные стопы. Арсисовъ — четыре на стихъ. Слѣдовательно, стихотвореніе написано *четырёхстопнымъ ямбомъ*.

3. Умерла моя муза!.. Недолго она
Озаряла мои одинокіе дни;
Облетѣли цвѣты, догорѣли огни.
Непроглядная ночь какъ могила темна.

Надсонъ.

Первая стопа — анапестъ. Всѣ остальные — также. Арсисовъ — четыре. Слѣдовательно, передъ нами — *четырёхстопный анапестъ*.

4. И скучно, и грустно, и некому руку подать
Въ минуту душевной невзгоды...
Желанья!.. что пользы напрасно и вѣчно жалеть?
А годы проходятъ — все лучшие годы!

Лермонтовъ.

Въ первой стопѣ — амфибрахій. Во всѣхъ строкахъ ритмически тотъ же размѣръ. Въ первомъ и третьемъ стихѣ по пяти стопъ, во второмъ и четвертомъ — по три. Слѣдовательно, стихотвореніе написано *амфибрахическимъ* размѣромъ, при чемъ пятистопный амфибрахій смѣняется черезъ строку трехстопнымъ.

5. Въ морѣ царевичъ кушаетъ коня,
Слышитъ: „Царевичъ, взгляни на жена!“
Фыркаетъ конь и ушами прыдетъ,
Брызжетъ, и плещетъ, и далѣ плыветъ.

Лермонтовъ.

Первая стопа — дактиль. Арсисовъ четыре на стихъ. Ритмически стопы правильны. Слѣдовательно, передъ нами — *четырёхстопный дактиль*.

Усѣченныя (собранные) въ концахъ строчекъ стопы принимаются при счетѣ за цѣлую, разъ въ нихъ имѣется удареніе.

Приведенные примѣры по построению стиха являются несложными. Въ нихъ данный размѣръ правильно повторяется, и весь строй стихотворенія носитъ одинаковую форму. Конечно, уловить болѣе сложные размѣры нельзя съ такою же легкостью. Необходимо пока ограничиться лишь тѣми стихами, которые имѣютъ во всѣхъ частяхъ одинаковое строеніе и размѣръ. То же самое нужно сказать и о размѣрахъ. Мы ограничиваемся пока лишь приведенными, наиболѣе часто встрѣчающимися въ русской поэзій. Учащійся по приведеннымъ способамъ долженъ разобрать какъ можно болѣе примѣровъ построения стиха у разныхъ авторовъ, чтобы привыкнуть опредѣлять размѣры непосредственно по слуху. Путемъ большой практики это достижимо.

Прислушиваясь къ характеру даннаго стихотворенія, можно замѣтить, что нѣкоторые стихи имѣютъ какъ бы нарастающій, восходящій характеръ, другіе, наоборотъ, спадающій, нисходящій. Это явленіе зависитъ отъ ритмическаго теченія даннаго размѣра, т. е. отъ тѣхъ голосовыхъ приемовъ, которыхъ требуетъ данный размѣръ. Напримѣръ, въ ямбѣ (-) повышение голоса должно быть сдѣлано на второмъ слогѣ. При ритмическомъ повтореніи ямба (- / - / - / и т. д.), особенно при привхожденіи въ его ритмъ другихъ размѣровъ, все больше и больше стремленія голоса впередъ. Отсюда стихи носятъ восходящій характеръ. Пониженіе голоса сейчасъ же смѣняется повышеніемъ въ той же стопѣ. То же самое можно сказать о всѣхъ размѣрахъ, гдѣ повышение (арсисъ) стоитъ въ концѣ стопы, гдѣ стопа начинается неударяемыми слогами и кончается ударяемыми. Особенно характеренъ въ этомъ смыслѣ анапестъ (- -). Но и ам-

фибрахій, въ которомъ удареніе слѣдуетъ за тесисомъ (—), носитъ тоже восходящій характеръ. Прислушаемся къ слѣдующему стихотворенію:

Святая душа покидала земныя селенья,
Прощая обиды, прощая людскія гоненья,
И тихо друзьямъ улыбаясь улыбкой привѣта,—
То было въ часъ утра, въ сіяніи аломъ разсвѣта.

Фофановъ.

Здѣсь амфибрахій. Мы чувствуемъ, какъ голосъ идетъ нарастая: святая душа покидала земныя селенья. Слухъ успокоивается только въ концѣ стиха: селенья.

Беремъ еще примѣръ:

Въ странѣ лучей, незримой нашимъ взорамъ,
Вокругъ міровъ вращаются міры;
Такъ сонмы душъ возносятъ стройнымъ хоромъ
Своихъ молитвъ немолчные дары.

Гр. А. К. Толстой.

Стихотвореніе написано ямбическимъ размѣромъ (—). И голосъ, дѣйствительно, все время долженъ нарастать, восходить; въ странѣ лучей, незримой... и т. д. Во второмъ и четвертомъ стихахъ отдыха для голоса въ концѣ нѣтъ. Они обрываются на сильномъ звукѣ: міры, дары.

Въ такомъ восходящемъ характерѣ упомянутыхъ размѣровъ каждый можетъ убѣдиться путемъ внимательнаго слухового изученія образцовъ.

Наоборотъ, тѣ размѣры, гдѣ сильная, ударяемая, часть стопы стоитъ въ началѣ, въ слуховомъ отношеніи носятъ нисходящій характеръ, несмотря на то, что ритмически арсенсы повторяются. Зависитъ это оттого, что голосъ, повысившійся въ началѣ стопы, сейчасъ же успокоивается въ предѣлахъ той же стопы. Характеренъ въ этомъ отношеніи дактиль (—). Но и хорей (—) также носитъ на себѣ этотъ отпечатокъ, хотя послѣдній иногда уничтожается привходящими въ ритмическое теченіе хорей другими размѣрами.

Нисходящій характеръ дактиля (—) можно прослѣдить хотя бы на слѣдующемъ примѣрѣ:

Горнии тихо летѣла душа небесами,
Грустныя долу она опускала рѣсницы,
Слезы, въ пространство отъ нихъ упавая звѣздами,
Свѣтлой и длинной вилися за ней вереницей.

Гр. А. К. Толстой.

Мы чувствуемъ, что въ началѣ стопы голосъ наиболѣе напрягается, но сейчасъ же получаетъ отдыхъ, благодаря двумъ неударяемымъ слогамъ: юрними тихо летѣла душа небесами. Въ концѣ стиха также замѣчается успокоеніе.

Въ хорей замѣчается то же нисходящее движеніе, что видно изъ примѣра:

„Доброй ночи!“ ты сказала,
Подавая руку мнѣ;
И желала много счастья,
Много радостей во снѣ.

А. Н. Плещеевъ.

Голосъ идетъ понижаясь: доброй ночи, ты сказала. Это—стихъ чисто хорейскій. Его нисходящій характеръ несомнѣнъ. Во второмъ стихѣ въ началѣ его хорей уже сбивается, благодаря своимъ ритмическимъ свойствамъ, на анапестъ. Такъ: подавая звучитъ уже анапестически, и стихъ утрачиваетъ нисходящій характеръ. Но, дѣлая метрическое удареніе: подавая, мы возстанагливаемъ хорей и сейчасъ же чувствуемъ возстановленіе нисходящаго теченія стиха.

Сравнивая послѣдніе образцы съ двумя первыми, каждый можетъ убѣдиться въ справедливости ученія о восхожденіи и нисхожденіи размѣровъ въ ихъ послѣдовательномъ теченіи. Древніе различали этотъ элементъ стихосложенія, при чемъ такъ называемые *ионическіе метры* прямо раздѣлялись на восходящіе и нисходящіе. Конечно, ученіе о характерахъ размѣровъ относится уже къ болѣе сложнымъ частямъ поэтики, но мы нарочно остановились предварительно на этомъ отдѣлѣ, чтобы показать, что

техника стихосложения не есть что-либо схоластическое и придуманное, а вытекает из общих психологических законов, из требований нашего слуха. Примѣненіе же размѣровъ къ выраженію той или другой художественной цѣли поэта будетъ нами разобрано впоследствии.

До сихъ поръ мы говорили только о частяхъ стиха, о тѣхъ элементахъ, изъ которыхъ слагается стихъ, или, лучше сказать, отдѣльныя строки стихотворенія. Теперь необходимо остановиться на тѣхъ группахъ, въ которыя связываются нѣсколько стиховъ, образуя элементарную *форму*, известное цѣлое, повторяющееся во всемъ стихотвореніи. Возьмемъ примѣры:

ЭЛЕГИЯ.

Я пережилъ свои желанья,
Я разлюбилъ свои мечты!
Остались мнѣ одни страданья,
Плоды сердечной пустоты.

Подъ бурями судьбы жестокой.
Увяль цвѣтущій мой вѣнецъ!
Живу печальный, одинокій,
И жду: придетъ ли мой конецъ?

Таеъ, позднимъ глагомъ пораженный,
Какъ бури слышенъ зимній свистъ,
Одинъ на вѣтѣ обнаженной
Трепещетъ запоздалый листъ.

Пушкинъ.

Прежде чѣмъ говорить о непосредственной нашей задачѣ — отысканіи опредѣленной группы стиховъ, покажемъ, какъ долженъ изучающій стихосложение съ первыхъ же шаговъ относиться къ приводимымъ примѣрамъ. Сказанное будетъ касаться и всѣхъ дальнѣйшихъ образцовъ. Читая приведенное стихотвореніе, прежде всего необходимо, поскольку это пока доступно, проникнуться художественною его стороною, духомъ его поэзіи. Работа въ этомъ направленіи должна слѣдовать, приблизительно, тому разбору, который данъ въ нашемъ введеніи. Необходимо прежде всего обратить вниманіе на настроеніе поэта. Какъ показываетъ самое названіе — элегія, стихотвореніе говорить о печали, о тоскѣ. Поэтъ отчаялся въ жизни, ждетъ, утратить все, своего конца. Понявъ настроеніе, нужно обратить вни-

маніе на ту красоту и художественность, съ которыми выражено отчаяніе поэта. Красота эта заключается въ образахъ, проникающихъ все стихотвореніе (бури жестокой судьбы, цвѣтущій вѣнецъ поэта, увядшій потому, что всѣ желанья пережиты, а мечты разлюблены), въ чудномъ сравненіи отчаявшейся души съ осеннимъ листомъ, одиноко дрожащимъ на обнаженной вѣткѣ среди холода и зимняго свиста бури. Вотъ сколько картинъ можетъ возникнуть при чтеніи этого стихотворенія! Здѣсь и личная тоска, и душевные страданія, какъ „плоды сердечной пустоты“, и полная скорби картина осени, и связующій переходъ отъ личной жизни къ природѣ, одухотвореніе послѣдней и т. д. Проникшись внутренней красою стиха, необходимо изучить красоту звука, гармонію его и т. д. Наконецъ, можно приступить къ уже знакомому намъ техническому разбору. Все это сказать мы считали необходимымъ, дабы при изученіи техники стихосложения не оставлять ни на минуту внутреннихъ красотъ поэзіи. Иначе легко впасть въ трудно утрачиваемый потомъ педантизмъ.

Сдѣлавъ это указаніе на способъ изученія образцовъ, мы можемъ перейти къ слѣдующему элементу стихосложения, для котораго этотъ образецъ и приведенъ. Мы видимъ въ немъ двѣнадцать стиховъ, по стренію одинаковыхъ. Но эти двѣнадцать стиховъ раздѣлены на три отдѣла, по четыре строки въ каждомъ. Каждый отдѣлъ совершенно одинаковъ по построенію. Въ четырехъ стихахъ его одна женская (желанья — страданья) и одна мужская (мечты — пустоты) приемы. Чередуваніе ихъ одинаково во всѣхъ трехъ отдѣлахъ.

Подобная группа возвращающихся стиховъ называется *строфой*, отъ греч. *στροφή*, глаголь *στρέφω*, обращаю, возвращаю. Происхожденіе этого слова коренится въ древней Элладѣ. Тамъ хоръ, проходя по сценѣ, произносилъ или пѣлъ стихи. Посерединѣ стоялъ жертвенникъ. Хоръ шелъ мимо него, при чемъ нѣсли или гимнъ дѣлились на три части. При переходѣ по сценѣ справа налѣво хоръ пѣлъ *строфу*, при обратномъ переходѣ — *антистрофу* (*ἀντί* противъ), останавливаясь у жертвенника — *эподъ*. Такъ какъ части гимна повторялись, то соотвѣствующіе стихи и получили названіе *строфы*, а отсюда это названіе и перешло на всѣя одинаково построенныя группы стиховъ.

Строфы бывають различныя. Не значить, что данная строф

состоить изъ всѣхъ одинаковыхъ стиховъ. Стихи могутъ быть и различными, т.-е. построенными на разныхъ метрахъ, носящими характеръ разныхъ системъ. Въ этомъ смыслѣ *строфою* можно назвать всякую превышающую предѣлы одного стиха метрическую группу, опредѣленно повторяющуюся независимо отъ того, будетъ ли это одна система или нѣсколько ихъ.

Приведемъ примѣры различныхъ строфъ.

1) 26 мая 1828 г.

Даръ напрасный, даръ случайный,
Жизнь, зачѣмъ ты мнѣ дана?
Иль зачѣмъ судьбою тайной
Ты на казнь осуждена?

Кто меня враждебной властью
Изъ ничтожества воззвалъ,
Душу мнѣ наполнилъ страстью,
Умъ сомнѣньемъ взволновалъ?

Цѣли нѣтъ передо мною;
Сердце пусто, празденъ умъ,
И томить меня тоскою
Однозвучной жизни шумъ.

Пушкинъ.

Здѣсь три строфы, построенны одинаково. Каждая состоитъ изъ четырехъ стиховъ. Каждый стихъ—четырехстопный хорей.

2) бабачья колыбельная пѣснь.

Спи, младенецъ мой прекрасный,
Баюшки баю.
Тихо смотри мѣсяцъ ясный
Въ колыбель твою.
Стану сказывать я сказки,
Пѣсенку спой;
Ты жь дремли, закрывши глаза,
Баюшки баю.

По камнямъ струится Терекъ,
Плещетъ мутный валъ;
Злой чеченъ ползетъ на берегъ,
Точитъ свой кинжалъ;
Но отецъ твой—старый воинъ,
Закаленъ въ бою:

Спи, малютка, будь спокоенъ,
Баюшки баю.

Самъ узнаешь—будетъ время—
Бранное житье;

Смѣло вдѣнешь ногу въ стремя
И возьмешь ружье.

Я сѣдельце боевое
Шелкомъ разошью...

Спи, дитя мое родное,
Баюшки баю и т. д.

Лермонтовъ.

Каждая строфа этого отрывка состоитъ изъ восьми стиховъ. Нечетные стихи—четырехстопный хорей, четные—трехстопный. Можетъ явиться вопросъ, почему же не считать за строфу—каждые четыре стиха. Они такъ же, какъ группа, построены одинаково. Но стоитъ вспомнить значеніе слова *строфа* отъ глагола *возвращаю*, чтобы понять, что четыре стиха составляютъ лишь половину избранной поэтомъ строфы. Мы видимъ одинаково возвращающуюся форму не въ четырехъ строкахъ, а въ восьми. Дѣйствительно, восьмая строка каждого отдѣла одинакова. Она является какъ бы припѣвомъ, состоя изъ двухъ словъ: баюшки баю. Въ шести строкахъ подлиннаго стихотворенія вездѣ находимъ въ концѣ ихъ этотъ припѣвъ. Сообразно съ нимъ построены и каждая послѣдняя строка каждого отдѣла стихотворенія. Всюду дается подготовительная къ *баю* рѣчь. Такъ, мы видимъ: *спой, бой, разошью* и т. д. Слѣдовательно, поэтъ имѣлъ въ виду опредѣленный художественный замыселъ и приспособилъ къ нему известную форму. Форма эта и представляется въ видѣ восьмистрочной строфы. Здѣсь передъ нами уже болѣе сложная строфа, чѣмъ въ первомъ примѣрѣ.

3) новолуніе.

Серпъ Луны молодой,
Вмѣстѣ съ пышной звѣздой,
Въ голубой вышинѣ
Ярко видится мнѣ.

Серпъ Луны молодой
Надъ застывшей водой,

На уснувшей волнѣ,
Страннымъ кажется мнѣ.

Серпъ Луны молодой,
Съ лучезарной звѣздой,
Въ голубой тишинѣ,
Сказкой чудится мнѣ.

Бальмонтъ.

Стихотвореніе написано двухстопнымъ анапестомъ. Стрфы состоятъ изъ четырехъ стиховъ. Построеніе ихъ одинаково.

4) ЧЕРБЕССКАЯ ПѢСНЬ.

Много дѣвъ у насъ въ горахъ.
Ночь и звѣзды въ ихъ очахъ;
Съ ними жить завидна доля,
Но еще милѣе воля!

Не женися, молодець,
Слушайся меня;
На тѣ деньги, молодець,
Ты купи коня!

Кто жениться захотѣлъ
Тотъ худой избралъ удѣлъ:
Съ русскимъ въ бой онъ не поскачеть;
Отчего?—жена заплачетъ!

Не женися, молодець,
Слушайся меня;
На тѣ деньги, молодець,
Ты купи коня!..

Не измѣнить добрый конь:
Съ нимъ—и въ воду, и въ огонь;
Онъ какъ вихрь въ степи широкой,—
Съ нимъ все близко, что далеко.

Не женися, молодець,
Слушайся меня;
На тѣ деньги, молодець,
Ты купи коня.

Лермонтовъ.

Въ этомъ стихотвореніи мы видимъ примѣръ разнородныхъ стрфовъ. Первая, третья и пятая однородны по строенію, чет-

ныя же стрфы носятъ созвѣтъ другой метрической и ритмической характеръ.

5) СВЯТЫМЪ.

Святель знанья на ниву народную!
Почву ты, что-ли, находишь бесплодную?
Худи ль твои сѣмена?

Робокъ ли сердцемъ ты? слабъ ли ты силами?
Трудъ награждается всходами хилыми,
Добраго мало зерна!

Гдѣ жъ вы, умѣлце, съ добрыми лицами!
Гдѣ же вы, съ полными жита кошницами?
Трудъ засѣвавшихъ робко, крупицами,
Двиньте впередъ!

Сѣйте разумное, доброе, вѣчное,
Сѣйте! Спасибо вамъ скажетъ сердечное
Русскій народъ...

Некрасовъ.

Здѣсь передъ нами три стрфы по три стиха, и одна въ четыре. Слѣдовательно, стихотвореніе даетъ примѣръ разнородныхъ стрфовъ.

Болѣе подробно мы ознакомимся съ составленіемъ стрфовъ въ своемъ мѣстѣ. Здѣсь мы хотѣли только дать нѣсколько разныхъ примѣровъ стрфы. Все сказанное о размѣрѣ и стрфахъ достаточно намъ пока для перехода къ слѣдующимъ главамъ, въ которыхъ будутъ разобраны отдѣльно намѣченные раньше элементы стихосложенія и указаны изучающему поэтику пути для составленія первыхъ стихотворныхъ опытовъ.

ГЛАВА 2-я.

Предварительныя свѣдѣнія къ писанію стиховъ.

Мы видѣли, что каждый отдѣльный стихъ долженъ быть построенъ по извѣстному размѣру, при чемъ за единицу размѣра берется какой-либо опредѣленный метръ, размѣръ въ тѣсномъ смыслѣ слова. Слѣдовательно, прежде всего необходимо научиться



складывать слова рѣчи сообразно этому размѣру. Умѣя создав отдѣльный стихъ, необходимо еще знать, какъ соединить между собой эти стихи. Мы имѣемъ уже понятие о строфѣ. Будемъ эти отдѣльные стихи соединять по строфамъ.

Для того, чтобы понять, какъ рождаются метры, рассмотримъ съ этой точки зрѣнія какой-либо отрывокъ, написанный прозою. Тогда мы увидимъ, что размѣры словъ зложены уже въ корни рѣчи, что каждое слово носитъ въ себѣ опредѣленный метръ основанный на ударяемыхъ и неударяемыхъ слогахъ. Беремъ отрывокъ изъ Тургенева.

„Солнце сѣло, но въ лѣсу еще свѣтло; воздухъ чистъ и прозраченъ; птицы болтливо лепечуть; молодая трава блеститъ въ селымъ блескомъ изумруда... вы ждете. Внутренность лѣса постепенно темнѣетъ; алій свѣтъ вечерней зари медленно сползаетъ по корнямъ и стволамъ деревьевъ, поднимается все выше выше, переходитъ отъ нижнихъ, почти еще голыхъ вѣтокъ, къ неподвижнымъ, засыпающимъ верхушкамъ... Вотъ и самия верхушки потуснѣли; румяное небо синѣетъ“.

Остановимся сначала на размѣрахъ отдѣльных словъ. Поставимъ надъ каждымъ звуковымъ удареніемъ (/), а неударяемые слоги обозначимъ знакомъ краткости (-).

солнце—хорей (/ -)
сѣло—хорей (/ -)
лѣсу—ямбъ (- /)
еще—ямбъ (- /)
свѣтло—ямбъ (- /)
воздухъ—хорей (/ -)
прозраченъ—амфибрахій (- / -)
птицы—хорей (/ -)
болтливо—амфибрахій (- / -)
лепечуть—амфибрахій (- / -)
молодая—пэонъ 3-го вида (- - / -)
изумруда—пэонъ 3-го вида (- - / -)

внутренность—дактиль (/ - -)
постепенно—пэонъ 3-го вида (- - / -)
медленно—дактиль (/ - -)
поднимается—анапестъ (- - /) и пиррихій (- -)
или: пиррихій (- -) и дактиль (/ - -)
засыпающимъ—то же самое
румяное—пэонъ 2-го вида (- / - -)

Вотъ сколько различныхъ размѣровъ можно получить изъ словъ маленькаго отрывка. Отсюда ясно, что эти метры не представляютъ собою чего-либо выдуманнаго искусственно, а коренятся въ самомъ языкѣ. Стихотворецъ лишь беретъ слова, подходящія подъ избранный имъ размѣръ, или же соединяетъ нѣсколько словъ сообразно ихъ удареніямъ. Попробуемъ извлечь изъ этого отрывка фразы, сами собой уже соединившіяся подъ какой-либо размѣръ.

Птицы болтливо лепечуть.

Вотъ передъ нами характерная дактилическая строка. Мы имѣемъ передъ собою уже готовый одинъ стихъ, написанный трехстопнымъ дактилемъ.

Румяное небо синѣетъ.

Видимъ, что эта строчка представляетъ собою не что иное, какъ трехстопный амфибрахическій стихъ.

Обѣ эти строчки безукоризненны и по правильности метра, и въ звуковомъ отношеніи. Нѣтъ неприятныхъ сочетаній согласныхъ. За словомъ, оканчивающимся гласнымъ звукомъ, слѣдуетъ слово, начинающееся согласнымъ. Въ первомъ стихѣ самое первое дано такимъ образомъ, что слышится художественно выраженный лепетъ птицъ. Во второмъ стихѣ отъ самаго размѣра получается спокойная картина наступающей ночи. Хотя весь этотъ отрывокъ самъ по себѣ полонъ поэзіи, но изъ приведенныхъ примѣровъ ясно, какъ можетъ зародиться даже бессознательно поэтический стихъ specialнаго, обладающаго размѣромъ, характеръ.

Мы нашли двѣ метрическія фразы, нѣсколько не измѣнившія подлиннаго текста. Если немного переставить слова, то можно получить еще нѣсколько стиховъ. Въмѣсто фразы— „воздухъ чистъ и прозраченъ“ возьмемъ наоборотъ— „воздухъ прозраченъ и чистъ“. Получаемъ опять строго метрической стихъ:

Воздухъ прозраченъ и чистъ.

Эта строка представляетъ собою трехстопный дактиль. Табъ же, откинувъ слово: „постепенно“, получимъ новыи дактилическій стихъ:

Внутренность лѣса темнѣетъ.

Изъ различныхъ фразъ разбираемаго отрывка можно, слѣдующими извѣстными измѣненіями, получить еще нѣсколько стиховъ. Табъ, напримѣръ, измѣнивъ настоящее время на прошедшее, получимъ слѣдующій стихъ:

Веселымъ блескомъ изумруда
Блестѣла юная трава.

Образуются двѣ строчки четырехстопнаго ямба. Далѣе можно образовать двѣ трехстопныя амфибрахическія строки:

Тускнѣли верхушки деревьевъ,
Румяное небо синѣло.

Изъ первыхъ строкъ отрывка, прибавивъ слово: все, образуемъ слѣдующіе два стиха:

Солнце сѣло, но въ лѣсу
Все еще свѣтло.

Наконецъ, можно, пользуясь художественными данными отрывка, написать соответствующее ему цѣлое стихотвореніе, подражая необходимымъ приемамъ, создавъ опредѣленный размѣръ и т. п.

Учащемуся необходимо читать побольше подобныхъ поэтическихъ отрывковъ въ прозѣ, стремясь уловить по приведенному методу готовныя метрическія группы, а также переглядывая прозу въ стихи опредѣленнаго, сначала простаго, размѣра строфами преимущественно четырехстопными. Конечно, всѣ художествен-

ныя стороны отрывковъ должны оставаться безъ измѣненія. Новые слова, напримѣръ для приема, не должны нарушать настроенія и гармоніи цѣлаго.

Эти упражненія незамѣтно для самого изучающаго поэта постепенно приучаютъ его слухъ къ метру и ритму. Выбирать для практики необходимо, конечно, отрывки художественнаго содержания. Тургеневъ и Гоголь въ этомъ случаѣ могутъ дать неисчерпаемый матеріалъ.

Въ предыдущей главѣ былъ показанъ путь разбора различныхъ стихотвореній. Послѣ достаточной практики въ этомъ направленіи учащійся можетъ приступить къ самостоятельному писанію стиховъ. Здѣсь лучше всего пригодна строгая постепенность. Сначала надо остановиться на какомъ-либо одномъ размѣрѣ, попробовать составлять стихотвореніе въ опредѣленномъ числѣ стопъ, лучше всего, *четверо* (четырехстопный ямба, хорей, анapestъ и т. д.). Соединять полученные стихи необходимо въ элементарныя, несложныя строфы, опять-таки всего цѣлесообразнѣе по четыре стиха въ каждой. Почему именно всего удобнѣе придерживаться *четверо* числа въ начальныхъ формахъ, вытекаетъ изъ основныхъ формъ эстетики, о которыхъ у насъ пойдетъ рѣчь далѣе. Въ искусствѣ громадную роль играютъ законы симметріи (сѣмъ вмѣстѣ, съ, метровъ, мѣра, симметрія—соразмѣрность). Послѣдняя можетъ быть достигнута всевозможными путями, но овладѣть ими начинающему сразу слишкомъ трудно. Необходимо постепенно вводить себя въ міръ художественныхъ началъ. Поэтому-то первые опыты и лучше всего производить въ предѣлахъ готовыхъ эстетическихъ требованій. На помощь этому и приходитъ способъ писанія стиховъ въ четныхъ элементарныхъ формахъ, какъ наиболѣе симметричныхъ.

Напоминаемъ, что въ этихъ отдѣлахъ заключается ученіе не о поэзіи во всемъ ея объемѣ, а лишь о стихосложеніи. Повторяемъ, что научить человѣка быть поэтомъ нельзя, выучиться же стихосложенію можетъ всякій развитой человѣкъ. Послѣднюю цѣль мы и имѣемъ пока въ виду.

Если въ душѣ учащагося не рождаются сами по себѣ готовые строки стиха (одна, двѣ, однимъ словомъ, какой-либо элементъ будущаго стихотворенія), то ему нужно практиковаться или же указаннымъ только-что способомъ, или же угадывая въ

метрическія строки самыя обыкновенныя мысли и переживания. Конечно, необходимо съ первыхъ же шаговъ стремиться къ красоте. Мысль должна быть выражена красиво и просто, ибо простота (но не пустота!) — одно изъ главныхъ условій истинной красоты. Красота внутренняя—дѣло или личнаго таланта или же обрѣтается въ будущемъ, но мѣрѣ общаго эстетическаго развитія учащагося. Теперь надо заботиться главнымъ образомъ о технической сторонѣ дѣла, т.-е. образовать стихъ, чуждый неграмотныхъ созвучій (стеченіе многихъ согласныхъ между словами, какъ напримѣръ: „придетъ сѣтлый“, „ужъ ираничитъ твердый“ и т. д.; и наоборотъ, соединеніе между словами стиха многихъ гласныхъ звуковъ—классическій примѣръ подобной ошибки: „милую я узвилъ“). Далѣе, ударенія метрическія должны совпадать съ удареніями, присущими самимъ словамъ („Мнѣ снилось вечернее небо“ *Надсонъ*). Нельзя написать строку четырехстопнаго ямба такъ: „приди скорѣй на мою грудь“: получается въ этомъ случаѣ даже другое значеніе слова („на мою“, какъ будто бы отъ глагола—мѣть). Необходимо измѣнить стихъ такъ: „приди скорѣй на грудь мою“. Эти ошибки въ удареніяхъ особенно часто встрѣчаются въ произведеніяхъ молодыхъ стихотворцевъ, и необходимо ихъ тщательно избѣгать.

Мы еще ничего не говорили о римѣ. Ей будетъ посвященъ особый отдѣлъ. Теперь же, примѣняя риму въ первоначальныхъ опытахъ, нужно стремиться къ совершенной римѣ, т.-е. такой, въ которой совпадаетъ наибольшее количество звуковъ. Напримѣръ, совершенными можно назвать римы: *рыданье — преданье, зной — волной, кость — гость, тѣсный — бѣлоснѣжный* и т. д. Рима же: *волна — пуста* совершенно бѣдна, и такія римы недопустимы, а рима: *голубой—стѣнной* неособенно удачна, хотя послѣдній случай допустимъ. Дальше мы раскроемъ тайну совершеннаго подбора римы; теперь же ограничимся этими указаніями, добавивъ лишь совѣтъ попарно римовать *мужскими* (удареніе на послѣднемъ слогѣ) и *женскими* (удареніе на предпослѣднемъ слогѣ) римами по образцамъ:

Въ шапкѣ золота *много* — ж. р.
Старый русскій *великанъ* — м. р.

Поджидаль себя *другою* — ж. р.
Изъ далекихъ, чуждыхъ *странъ*. — м. р.

Лермонтовъ.

Ты видѣлъ дѣву на *скалѣ*, — м. р.
Въ одеждѣ бѣлой, надъ *волнами*, — ж. р.
Когда, бушуетъ въ бурной *мѣстѣ*, — м. р.
Играло море съ *берегами*... — ж. р.

Пушкинъ.

Во всякомъ искусствѣ настоящее творчество начинается только тогда, когда техническія стороны его побѣждены. Такъ, настоящимъ пьянистомъ можно назвать лишь того, кто уже не думаетъ о пальцевой техникѣ. То же самое и съ поэтомъ. Размѣры, рѣзкость, форма и т. п. должны приходить ему сами собой. Онъ долженъ царствовать надъ техникой, а не наоборотъ. Конечно, въ самомъ творствѣ будутъ возникать все новыя и новыя техническія же трудности, но послѣднія будутъ относиться къ высшему порядку, а техника элементарная должна быть побѣждена сначала.

Принявъ во вниманіе все сказанное въ этой главѣ, можно будетъ приступить къ писанію стиховъ въ отдѣльныхъ размѣрахъ, о которыхъ пойдетъ рѣчь въ слѣдующихъ главахъ.

ГЛАВА 3-я.

Элементарные размѣры стиха.

Мы видѣли, что въ русскомъ стихосложеніи строй стиха основанъ на смѣнѣ ударяемыхъ и неударяемыхъ слоговъ. Каждое слово языка носить на себѣ известное удареніе. Односложныя слова, какъ, напримѣръ, *свистъ, даль, рѣчь* и т. п., имѣютъ значеніе для стихосложенія лишь въ связи съ другими словами. Никакого размѣра изъ одного ударенія построить нельзя. Впрочемъ, ничто не пропадаетъ для стиха и, какъ узнаемъ далѣе, изъ односложныхъ словъ образуется особая форма стиха, такъ

называемое — „эхо“. Но это относится къ исключительному случаю, въ обыкновенныхъ же, для получения метра изъ одного слова, необходимо, чтобы это послѣднее заключало въ себѣ помимо ударяемаго, по крайней мѣрѣ, еще одинъ неударяемый слогъ. Напримеръ, слово: *полъ* даетъ уже хорей, *волна* — ямбъ и т. д. При соединеніи же словъ по опредѣленному размѣру (метру) получается ритмъ даннаго стиха.

Итакъ, размѣръ долженъ состоять, по меньшей мѣрѣ, изъ двухъ слоговъ. Таковы *ямбъ* и *хорей*. Стопа, заключающая въ себѣ этотъ метръ, носитъ названіе *двухсложной* стопы, т.-е. состоящей изъ двухъ слоговъ.

Въ словахъ: *отчина*, *властелинъ*, *рѣченька*, мы имѣемъ по одному ударяемому слогу, и по два неударяемыхъ. Отъ расположенія этихъ слоговъ зависитъ метръ слова. Такъ, первое даетъ *амфибрахій*, второе — *анapestъ*, третье — *дактиль*. Стопы, состоящія изъ этихъ метровъ, суть *трехсложная* стопы, т.-е. заключающія три слога.

Въ словахъ: *жаворонокъ*, *понятія*, *разудалій*, *запоминать*, заключается по одному ударяемому слогу и по три неударяемыхъ. Всего въ каждомъ словѣ по четыре слога. Размѣръ приведеннаго характера носитъ названіе *пэонъ* 1-го, 2-го, 3-го и 4-го вида въ порядкѣ указанныхъ словъ. Стопа, заключающая въ себѣ подобный размѣръ, представляетъ собою *четырёхсложную* стопу, т.-е. состоящую изъ четырехъ слоговъ.

Мы ограничимся пока только этими размѣрами, ибо русское стихосложеніе основано преимущественно на нихъ. Ознакомившись съ древнеклассическимъ, *метрическимъ*, стихосложеніемъ, мы пополнимъ наши свѣдѣнія въ этомъ отношеніи. Пока при изученіи ямба и хорей прибавится лишь одинъ двухсложный размѣръ, именно *пиррихій* (—), занимающій въ русской метрикѣ вспомогательное мѣсто, а при изученіи дактиля еще одинъ вспомогательный метръ, именно *спондей* (, ,).

Итакъ, изъ полученныхъ метровъ можно составить слѣдующія стопы:

I. Двухсложныя.

- 1) ямбъ —
- 2) хорей , —

3) пиррихій — —

4) спондей , ,

II. Трехсложныя.

1) амфибрахій — — —

2) дактиль , — —

3) анapestъ — — ,

III. Четырёхсложныя.

Пэонъ.

1-й — — — —

2-й — — — —

3-й — — — —

4-й — — — —

Пэонъ сталъ играть самостоятельную роль въ русскомъ стихосложеніи лишь въ послѣднее время. Но вспомогательное значеніе за нимъ было и раньше въ ритмахъ хорей и ямба.

Мы начнемъ изученіе отдѣльныхъ размѣровъ не съ двухсложныхъ стопъ, какъ это казалось бы съ перваго взгляда всего проще, а съ трехсложныхъ. Дѣло въ томъ, что трехсложные размѣры имѣютъ болѣе точныя и опредѣленныя ударенія, чѣмъ какіе-либо другіе. А для начинающаго поэта всего важнѣе привычиться согласовать ударенія словъ съ повышеніями голоса, зависящими отъ метра стиха, о чемъ уже было упомянуто въ предыдущей главѣ. Приступаемъ теперь къ изученію каждого размѣра въ отдѣльности.

ГЛАВА 4-я.

Амфибрахій.

Для того, чтобы понять названія этого и другихъ стихотворныхъ размѣровъ, нужно обратиться къ древнегреческому языку и такъ называемой *метрической* системѣ. Всѣ имена метровъ суть греческія слова. Стихосложеніе классическаго міра было основано не на принципѣ ударяемыхъ и неударяемыхъ слоговъ, а на чере-

дованіи долгихъ и краткихъ звуковъ рѣчи. Подъ метрической системой и разумеется стихосложеніе, построенное на смѣнѣ долготы и краткости слоговъ. Греческіе метры всѣ родились на этой почвѣ. Поэзія новыхъ народовъ, въ языкъ которыхъ долготы и краткости слоговъ не существуетъ, перевела слоги долгиѣ на ударяемые, а короткіе на неударяемые. Здѣсь, впрочемъ, вмѣстѣ не сходство, а лишь аналогія, какъ это выяснится въ дальнѣйшемъ изложеніи.

Въ классической поэзіи амфибрахій носилъ схему $\cup - \cup$, т. е. заключалъ въ себѣ одинъ долгій слогъ между двумя короткими. Въ новой поэзіи его схема выражается такъ: \cup / \cup , что означаетъ: ударяемый слогъ между двумя неударяемыми. Название же сохранилось прежнее, происходя отъ двухъ эллинскихъ словъ: *амфи*, около, возлѣ, кругомъ, и *брахис*, краткій, непродолжительный, т. е. „около краткихъ“, иначе—долгий слогъ между короткими ($\cup - \cup$). Въ древности онъ носилъ еще названіе *брахихорей*, т. е. краткій слогъ (\cup) и хорей ($- \cup$): $\cup - \cup$.

Схема современного амфибрахія: \cup / \cup . Звучитъ амфибрахій такъ: прекрасный, хозяинъ, деревня, пустыня и т. д.

Приведемъ примѣры амфибрахическихъ стихотвореній.

Мальчиѣ съ пальчиѣ.

(Сказочка).

Жилъ маленький мальчикъ:
 Былъ ростомъ онъ съ пальчиѣ,
 Лицомъ былъ красавчиѣ,—
 Какъ искры глазенки,
 Какъ пухъ волосенки...
 Онъ жилъ межъ цвѣточковъ;
 Въ тѣни ихъ листочковъ
 Въ жары отдыхалъ онъ,
 И ночью тамъ спалъ онъ.
 Съ зарей проснулся,
 Живой умылся
 Росой.... и т. д.

Жуковский.

Мы чувствуемъ въ каждомъ стихѣ по два ударенія (арсеа).
 Поставимъ ихъ:

Жилъ маленький мальчикъ...
 Лицомъ былъ красавчикъ....
 Въ жары отдыхалъ онъ...
 Живой умылся....

Означая неударяемые слоги, получимъ:

Жилъ маленький мальчикъ...
 Лицомъ былъ красавчикъ....
 Въ жары отдыхалъ онъ....
 Живой умылся....

Раздѣляя стихи по стопамъ, получаемъ:

Жилъ маленький мальчикъ....
 Лицомъ былъ красавчикъ....

и т. д.

Вынесемъ схему метра:

\cup / \cup | \cup / \cup
 \cup / \cup | \cup / \cup

Провѣривъ эту схему по всѣмъ строчкамъ, видимъ, что стихотвореніе написано амфибрахіемъ съ двумя арсеами, по одному въ каждой изъ двухъ стопъ. Следовательно, мы получили примѣръ *двухстопнаго* амфибрахія.

Въ этомъ примѣрѣ каждый стихъ заключаетъ въ себѣ двѣ полныя амфибрахическія стопы, и следовательно, рѣзны въ стихотвореніи образуются женскія. При наличности мужскихъ окончаній или рѣзъ, послѣдняя стопа амфибрахія должна быть усѣчена на одинъ неударяемый слогъ, т. е. вмѣсто схемы: \cup / \cup получается: $\cup /$. Стихъ оканчивается какъ бы ямбомъ. Но при общемъ амфибрахическомъ размѣрѣ послѣдняя стопа все-таки должна считаться не за ямбъ, а только за усѣченный амфибрахій, такъ что счетъ стопъ отъ этого не измѣняется. Примѣромъ такихъ усѣченій можетъ служить слѣдующее стихотвореніе, написанное также двухстопнымъ амфибрахіемъ:

Румяной | зарей
 Покрылся | востокъ.

Въ селѣ за рѣкою
Потухъ огонекъ.

Росой окропились
Цвѣты на поляхъ,
Стада пробудились
На мягкихъ лугахъ.

Пушкинъ.

Слѣдующій примѣръ даетъ картину трехстопнаго амфибрахія, причемъ въ одномъ стихѣ заключены три полныя стопы, а въ другомъ, чередуящемся, послѣдняя стопа усѣчена на одинъ ударяемый слогъ.

Картины далекаго дѣтства
Порой предо мною встають:
И вижу опять я знакомый
Весь бѣлый въ кувшинчикахъ прудъ.

Вокругъ его темная чаща,
Гдѣ сотни звучать голосовъ,

И узкая вьется тропинка
Къ нему между цѣпкихъ кустовъ.

А. Н. Плещеевъ.

Четырехстопный амфибрахій выясняется изъ слѣдующаго примѣра, въ которомъ стихи съ женскою римой заключаютъ въ себѣ четыре полныя стопы, а съ мужскою—три полныя, а четвертую усѣченную.

Рыдаетъ и плачетъ тоскливая серинка,
И слышится въ звукахъ мнѣ голосъ родной,
И тихо свозъ слезы мерцаетъ улыбка
Надъ юностью падшей, надъ жизнью больной...

К. М. Фофановъ.

Въ стихотвореніи „Узникъ“ мы имѣемъ образецъ усѣченнаго во всѣхъ строкахъ четырехстопнаго амфибрахія:

Узникъ.

Сажу за рѣшеткой въ темницѣ сирой.
Вскормленный на волѣ орелъ молодой,
Мой грустный товарищъ, махая крыломъ,
Кровавую пищу бьетъ ною окномъ.

Кидаетъ и бросаетъ, и смотритъ въ окно,
Какъ будто со мною задумалъ одно;
Зоветь меня взглядомъ и крикомъ своимъ,
И вымолвить хочетъ: „давай, улетимъ!“

„Мы вольныя птицы; пора, братъ, пора!
Туда, гдѣ за тучей бѣлѣетъ гора,
Туда, гдѣ синѣютъ морскіе края,
Туда, гдѣ гуляемъ... лишь вѣтеръ, да а!“

Пушкинъ.

Рѣже въ русской поэзіи встрѣчается пятистопный амфибрахій. Въ нижеслѣдующемъ примѣрѣ мы имѣемъ стихъ, заключающій въ себѣ пять полныхъ амфибрахическихъ стопъ.

Она не любила веселости рѣзвой и шума
Любви и участія она у людей не искала,

Вся—трепетъ желаній сокрытыхъ, вся—тайная дума
Вродила въ лѣсу она дикомъ или въ саду убѣгала.

П. О. Порфирьевъ.

Стихотвореніе Лермонтова:

Дубовый листокъ оторвался отъ вѣтки родимой
И въ степь укатился, жестокою бурей гонимый...

написано также пятистопнымъ амфибрахіемъ.

Примѣръ усѣченнаго пятистопнаго амфибрахія даетъ слѣдующее стихотвореніе Бальмонта:

Я съ каждымъ могу говорить на его языкѣ,
 Склоняю ли взоръ свой къ ручью или къ темной рѣкѣ...
 и т. д.

Шестистопный амфибрахій встрѣчается рѣдко. Образецъ его находимъ также у Бальмонта:

Я видѣлъ норвежскіе фьорды съ ихъ жесткой бездушной
 красой,

Я видѣлъ долину Арагви, омытую свѣжей росой,
 Исландіи берегъ холодный, и Альпъ снѣговые хребты,—
 Люблю я Пустыню, Пустыню, царицу земной красоты
 и т. д.

Безрименный шестистопный амфибрахій въ соединеніи съ пяти-
 стопнымъ встрѣчаемъ у Майкова:

Ахъ, чудное небо, ей-Богу надъ этимъ классическимъ Римомъ.
 Подъ такимъ небомъ невольно художникомъ станешь.
 Природа и люди здѣсь будто другіе, какъ будто картины
 Изъ яркихъ стиховъ антологіи древней Эллады...
 и т. д.

Перейдемъ теперь къ примѣрамъ соединенія амфибрахиче-
 скихъ стиховъ одного вида по числу арсисовъ со стихами
 другого числа стопъ. Соединеніе шестистопнаго амфибрахія съ
 пятистопнымъ у насъ только что было. Разсмотримъ образцы дру-
 гихъ соединеній.

Какъ нинѣ собирается вѣщій Олегъ
 Отмстить неразумнымъ хозарамъ:

Ихъ села и нивы за буйный набѣгъ

Обрежь онъ мечамъ и пожарамъ.

Съ дружиной своей, въ цареградской бронѣ,

Князь по полю ѣдетъ на вѣрномъ конѣ.

Пушкинъ.

Здѣсь мы видимъ соединеніе четырехстопныхъ стиховъ съ
 трехстопными не усѣченными.

Въ стихотвореніи „Ангель“ Лермонтова соединяются усѣчен-
 ный четырехстопный стихъ съ усѣченнымъ же трехстопнымъ:

По небу ползючи ангель летѣлъ

И тихую пѣсню онъ пѣлъ;

И мѣсяцъ, и звѣзды, и тучи толпой

Внимали той пѣснѣ святой.

Примѣръ соединенія пятистопнаго амфибрахія съ трехстопнымъ
 даетъ слѣдующее стихотвореніе:

И скучно, и грустно, и некому руку подать

Въ минуту душевной невзгоды...

Желанья!.. что пользы напрасно и вѣчно желать?

А годы проходятъ—все лучшіе годы!

Лермонтовъ.

Здѣсь пятистопный усѣченный стихъ соединенъ съ полнымъ
 трехстопнымъ. Обратный примѣръ—соединенія полной (четырёх-
 стопной) строки съ усѣченной трехстопной находимъ въ стихотво-
 реніи „Сосна“:

На сѣверѣ дѣломъ стоитъ одиноко

На голой вершинѣ сосна,

И дремлетъ, качаясь, и снѣгомъ сыпучимъ

: Одыта, какъ ризой, она.

И снится ей все, что въ пустынѣ далекой,

Въ томъ краѣ, гдѣ солнца восходъ,

Одна и грустна, на утесѣ горючемъ

Прекрасная гальма растеть.

Лермонтовъ.

Интересное соединеніе полного двухстопнаго стиха съ полнымъ
 же трехстопнымъ замѣчается въ другомъ стихотвореніи Лермон-
 това:

На свѣтскія цѣни
 На блескъ упительный бала
 Цвѣтушія степи
 Украины она промѣняла.

Но юга родного
 На ней сохранились примѣты
 Среди ледяного,
 Среди безошаднаго свѣта.

У Бальмонта встрѣчается стихотвореніе, въ которомъ къ нечетнымъ стихамъ прибавленъ въ концѣ одинъ неудараемый слогъ. Отъ этого получилась такъ называемая *дактилическая*, т.-е. подходящая подъ схему дактиля, рима (бѣдная—блѣдная, ринулась—кинулась). Но общій амфибрахическій характеръ стиха отъ этого не утрачивается. Вотъ это стихотвореніе:

Сгибаюсь, качаясь, исполненъ нѣмой осторожности,
 Въ подводной прохладѣ, утонченный ждущій намекъ,
 Вздмывается стебель, таищій блаженство возможности,
 Хранящій способность раскрыться, какъ бѣлый цвѣтокъ.
 И такъ же, какъ стебель зеленый блистательной лиліи,
 Мѣняясь въ холодномъ забвеньи, легенды вѣбовъ,—
 Въ моихъ нѣснонвнхъ,—уоставши тянуться въ безсиліи,
 Раскрылись, какъ чаши свободно—живущихъ цвѣтковъ.

Соединеніе двухъ четырехстопныхъ амфибрахическихкихъ неусѣченныхъ стиховъ съ трехстопнымъ усѣченнымъ встрѣчаемъ у Фета:

Недвижныя очи, безумныя очи,
 Зачѣмъ вы средь дня и въ часы полуночи
 Такъ жадно вперяетесь вдаль?
 Ужели вы въ томъ потонули минувшемъ,
 Давно и мгновенно предъ вами мелькнувшемъ,
 Котораго сердцу такъ жаль?

Не высмотрѣть вамъ, чего нѣтъ и что было,
 Что сердце, тоскуя, въ себѣ скоронило
 На самое темное дно;
 Не вамъ допросить у случайности жадной,
 Куда она скрыла рукой безошадной,
 Что было такъ щедро дано.

Соотвѣтствіе между равностопными стихами здѣсь дано посредствомъ рима. Получается отсюда интересная, оригинальная форма.

Образецъ *безриоменнаго* амфибрахія даетъ стихотвореніе „Ночной смотръ“, изъ Цейдлица. Попеременно встрѣчаются полные и усѣченные стихи:

Въ двѣнадцать часовъ по ночамъ
 Изъ гроба встаетъ барабанщикъ;
 И ходитъ онъ взадъ и впередъ,
 И бьетъ онъ проворно тревогу.
 И въ темныхъ гробахъ барабанъ
 Могучую будитъ пѣхоту:
 Встанутъ молодцы егера,
 Встанутъ старики гренадеры,
 Встанутъ изъ-подъ русскихъ сѣговъ,
 Съ роскошныхъ полей италійскихъ,
 Встанутъ съ африканскихъ степей,
 Съ горячихъ песковъ Палестины...

Жуковский.

Примѣръ безриоменнаго неусѣченнаго амфибрахія встрѣчаемъ у Полонскаго:

Вечеръ,

Зари догорающей пламя
 Разсыпало по небу искры;

Сквозитъ лучезарное море;
 Затихъ по дорогѣ прибрежной
 Бубенчиковъ говоръ нестройный;
 Погонщиковъ звонкая пѣсня
 Въ дремучемъ лѣсу затерялась;
 Въ прозрачномъ туманѣ мелькнула
 И скрылась крикливая чайка;
 Качается бѣлая пѣна
 У сѣраго камня, какъ въ люлькѣ
 Заснувшій ребенокъ; какъ перлы,
 Росы освѣжительной капли
 Повисли на листьяхъ капитана;
 И въ каждой росинкѣ трепещеть
 Зари догорающей пламя.

По этимъ разнообразнымъ примѣрамъ учащійся можетъ создавать свои собственные произведенія, начиная съ простѣйшихъ по формѣ. Это же указаніе касается и всѣхъ дальнѣйшихъ главъ.

Присмотримся теперь къ характеру амфибрахического ритма. Прежде всего мы видимъ, что амфибрахій—размѣръ полувосходящаго характера. Первый слогъ—неударяемый. Сейчасъ же за нимъ слѣдуетъ арсисъ. Но повышение голоса немедленно успокаивается на тесисѣ въ предѣлахъ той же стопы. Стремительности чистовосходящаго ритма при амфибрахій нѣтъ. Это одинъ изъ метровъ, дающихъ спокойный ритмъ. Поэтому онъ пригоденъ для повѣствовательныхъ стихотвореній не очень большого размѣра (въ больши́мъ эпическимъ поэмамъ, какъ мы увидимъ, болѣе подходитъ дактиль, а въ русскомъ языкѣ—четырехстопный ямбъ) и съ характеромъ элегическимъ. Иными словами, примѣнимъ къ такимъ повѣствованіямъ, гдѣ не требуется объективнаго спокойствія эпоса (эпосъ—повѣствованіе о какихъ-либо большихъ событіяхъ преимущественно массовой, народной жизни) или же длиннаго разсказа, а вносится въ описаніе или субъективный элементъ или же сто-

роны, дѣйствующія на чувство и фантазію. Вслушаемся въ стихотвореніе Лермонтова:

По синимъ волнамъ океана,
 Лишь звѣзды блеснутъ въ небесахъ,
 Корабль одинокій несется,
 Несется на всѣхъ парусахъ.

Не гнутся высокія мачты,
 На нихъ флюгера не шумятъ,
 И, молча, въ открытые люки
 Чугунныя пушки глядятъ.

Не слышно на немъ капитана,
 Не видно матросовъ на немъ,
 Но скалы и тайныя мели,
 И бури ему нипочемъ.

Есть островъ на томъ океанѣ—
 Пустынный и мрачный гранитъ;
 На островѣ томъ есть могила,
 А въ ней императоръ зарытъ.

Зарытъ онъ безъ почестей бранныхъ
 Врагами въ сыпучій песокъ;
 Лежитъ на немъ камень тяжелый,
 Чтобъ встать онъ изъ гроба не могъ.

И въ часъ его грустной кончины,
 Въ полночь, какъ свершается годъ,
 Къ высокому берегу тихо
 Воздушный корабль пристаетъ.

Въ ритмѣ этого стихотворенія слышится какъ бы плывущій разсказъ. Гармонія стелется волнами. Чутье гениальнаго художника подсказало Лермонтову именно этотъ метръ и трехударный ритмъ, вездѣ одинаковый. При чтеніи какъ бы виденъ этотъ таинственный воздушный корабль, свободно несущійся по качающимся волнамъ. Хотя описаніе сдѣлано объективно, но въ этомъ спокойствіи слышатся струны, непосредственно влияющія на чувство чело́вѣка. Трудно передать какимъ-либо другимъ способомъ то впечатлѣніе, которое производитъ строфа:

Зарытъ онъ безъ почестей бранныхъ
 Врагами въ сыпучій песокъ;
 Лежитъ на немъ камень тяжелый,
 Чтобъ встать онъ изъ гроба не могъ.

Образъ покинутого всѣми и умершаго на чужбинѣ императора ярко встаетъ передъ читателемъ. Ритмъ стиха звучитъ торжественно, просто и трогательно.

Въ дальнѣйшемъ отрывкѣ ведется тотъ же объективный рассказъ, но это сдѣлано такъ, что какъ-будто слышится самый голосъ императора:

Зоветь онъ любезнаго сына,—
Опору въ превратной судьбѣ,
Ему общаетъ полмира,
А Францію только себѣ.

Какъ въ этихъ строкахъ выраженъ весь характеръ Наполеона! Но дальше звучитъ уже безнадежно для воскресающаго „въ часъ его грустной кончины, въ полночь, какъ свершается годъ“ императора тотъ же спокойный и трогательный стихъ:

Но въ цвѣтѣ надежды и силы
Угасъ его царственный сынъ,
И долго, его поджидая,
Стоитъ императоръ одинъ—

Стоитъ онъ и тяжело вздыхаетъ,
Пока озарится востокъ,
И падаютъ горькія слезы
Изъ глазъ на холодный песокъ.

Потомъ на корабль свой волшебный,
Главу опустивши на грудь,
Идетъ и, махнувши рукою,
Въ обратный пускается путь.

Эти художественныя красоты достигнуты въ ритмѣ трехстопнаго амфибрахія. Этотъ ритмъ—минимумъ для спокойнаго теченія амфибрахическихъ стопъ. Двухстопный амфибрахій, наоборотъ, даетъ впечатлѣніе чего-то шаловливаго и пригоденъ для небольшого, изящнаго и не требующаго торжественнаго тона рассказа, примѣръ чего мы видимъ въ приведенномъ выше стихотвореніи Жуковскаго:

Жилъ маленький мальчикъ:
Былъ ростомъ онъ съ пальчикъ,
Лицомъ былъ красавчикъ...

и т. д.

Но тотъ же двухстопный амфибрахій при чередованіи стиховъ съ мужскою и женскою приемами даетъ болѣе покойное теченіе стиха, уподобляясь легкой волнѣ, что видимъ мы въ примѣрѣ:

Румяной зарей.
Покрылся востокъ.
Въ селѣ, за рѣкою,
Погухъ оголеетъ.

Но все же это—спокойствіе пасторали, а не баллады. На самомъ дѣлѣ, стихотвореніе Пушкина и представляетъ собою пастушескую картинку.

Рассказъ, приближающійся къ эпическому, но уклоняющійся отъ совершенно спокойнаго характера чисто эпическихъ ритмовъ, достигается лучше всего въ формѣ чередованія четырехстопнаго амфибрахія съ трехстопнымъ. Торжественность при этомъ планѣ достигается полная, но вмѣстѣ съ тѣмъ пріобрѣтается изящная легкость и волнообразность повѣствованія. Поэтому наиболѣе часто встрѣчается эта форма въ балладахъ. Напримѣръ:

1) Графъ Гавсбургскій.

(Изъ Шиллера).

Торжественнымъ Ахенъ весельемъ шумѣлъ;
Въ старинныхъ чертогахъ на пирѣ
Рудольфъ, императоръ избранный, сидѣлъ
Въ сияньѣ вѣнца и порфирѣ.
Тамъ кушанья рейнскій пфальцграфъ разносилъ;
Богемецъ напитки въ бокалы цѣдилъ;
И семь избирателей, чинномъ
Устроенный древле свершая обрядъ,
Блестали, какъ звѣзды предъ солнцемъ блестятъ,
Предъ новымъ своимъ властелиномъ...

и т. д.

Жуковскій.

2) Пѣснь о вѣщемъ Олгѣ.

Какъ нынѣ собирается вѣщій Олегъ
Отмстить неразумнымъ хозарамъ:
Ихъ села и нивы за буйный набѣгъ
Обрекъ онъ мечамъ и пожарамъ.
Съ дружиной своей, въ цареградской бронѣ,
Князь по полю ѣдетъ на вѣрномъ конѣ.

Изъ темнаго лѣса, навстрѣчу ему,
Идетъ вдохновенный кудесникъ,
Покорный Перуну старикъ одному,
Завѣтовъ грядущаго вѣстникъ,
Въ мольбахъ и гаданьяхъ проведенный весь вѣкъ.
И къ мудрому старцу подѣхалъ Олегъ ..
и т. д.

Пушкинъ.

Тотъ же планъ пригоденъ и для элегическаго разсказа, под-
держивая все время одно и то же настроеніе, чему такой изящный
примѣръ даетъ элегія Жуковскаго „Теонъ и Эскинъ“.

Эскинъ возвращался къ пенатамъ своимъ,
Екъ брегамъ благовоннымъ Алфея.
Онъ долго по свѣту за счастьемъ бродилъ—
Но счастье, какъ тѣнь, убѣгло.
И роскошь, и слава, и Вакхъ, и Эротъ—
Лишь сердце они изнурили;
Цвѣтъ жизни былъ сорванъ—увяла душа:
Въ ней скука смѣнила надежду.

и т. д.

Въ элегіи личнаго характера амфибрахическій ритмъ можетъ
выражать трагизмъ. Посредствомъ его легко остановить внезапно
мысль и мучающее переживаніе, оборвать ихъ съ отчаяньемъ и
вмѣстѣ съ тѣмъ придать имъ характеръ раздумья.

И скучно, и грустно, и некому руку подать...
Любить, но кого же?...
Что страсти?—вѣдь рано или поздно ихъ сладкій недугъ
Исчезнетъ....

Какіе удары слышатся въ этихъ строкахъ Лермонтова! Самъ
размѣръ здѣсь звучитъ трагизмомъ, но, благодаря его прерываю-
щемуся возрастанію, возможно остановиться въ ужасѣ на каждой
стопѣ, чего при чисто восходящемъ размѣрѣ трудно было бы до-
стигнуть. Нарастаніе чувства достигается здѣсь посредствомъ
длиннаго стиха, а безнадежность переживанія выражена въ болѣе
краткой строкѣ, служащей контрастомъ. Вотъ все стихотвореніе,
на которомъ можно провѣрить справедливость сказаннаго.

И скучно, и грустно, и некому руку подать
Въ минуту душевной невзгоды...

Желанья!.. что пользы напрасно и вѣчно желать?..
А годы проходятъ—все лучшіе годы!

Любить?.. но кого же? на время—не стоитъ труда,
А вѣчно любить невозможно.
Въ себя ли заглянешь,—тамъ прошлаго нѣтъ и слѣда:
И радость, и муки, и все тамъ ничтожно...

Что страсти?—вѣдь рано или поздно ихъ сладкій недугъ
Исчезнетъ при словѣ разсудка;
И жизнь, какъ помотришь съ холоднымъ вниманьемъ во-
кругъ,—

Такая пустая и глупая штука...

Въ метрико-ритмическомъ отношеніи эти удивительные эф-
фекты достигнуты чередованіемъ пятистопнаго амфибрахія съ четы-
рехстопнымъ и трехстопнымъ. Учащійся долженъ такимъ же обра-
зомъ разобрать какъ можно больше амфибрахическихъ стихотво-
реній и прислушаться къ тѣмъ красотамъ, которыя достигимы
посредствомъ этого размѣра. Напоминаемъ, что пока мы рассматри-
ваемъ художественную сторону стихотвореній исключительно съ
точки зрѣнія метрическихъ средствъ. Внутреннимъ, болѣе слож-
нымъ красотамъ поэзіи будутъ посвящены особые отдѣлы. Пока
же надо держаться въ предѣлахъ изучаемаго вопроса, т. е. все
вниманіе обратить на техническую сторону стиха, разбирая его
строеніе и попутно извлекая изъ этого изученія эстетическія начала,
поскольку они зависятъ отъ техническихъ средствъ.

ГЛАВА 5-ая.

Дактиль и спондей.

Названіе дактиля происходитъ отъ греческаго слова *δάκτυλος*,
палець. Метръ состоялъ изъ одного долгаго слога и двухъ крат-
кихъ (— —). Продолжительность произнесенія двухъ краткихъ
слоговъ, взятыхъ вмѣстѣ, равнялась продолжительности долгаго
слога. Названіе получилось оттого, что, какъ въ пальцѣ три
сустава, изъ которыхъ одинъ вдвое длиннѣе двухъ другихъ, такъ

и въ дактилической стопѣ заключается три слога, изъ которыхъ одинъ вдвое длиннѣе каждаго изъ остальныхъ. По другому толкованію, названіе „пальца“ придано метру потому, что на рукѣ одинъ длинный палецъ имѣеть подлѣ себя два короткихъ. Изобрѣтеніе дактилической стопы древніе приписывали богу Діонису (Вакху), пророчествовавшему въ Дельфахъ до Феба (Аполлона) и облекавшему свои изреченія въ этотъ размѣръ. У грековъ дактилическій стихъ назывался еще *πολιτικός*.

Въ современной поэзіи дактиль имѣеть схему: / — —, т. е. каждаго стопа этого размѣра заключаетъ въ себѣ одинъ ударяемый слогъ и два неударяемыхъ. Дактиль звучитъ такъ: бѣлая, пѣсенка, Лермонтовъ.

Дактилическій же стихъ звучитъ такъ:

Тихо отецъ улыбулся, безмолвно взирая на сына.

Подлѣ него Андромаха стояла, люющая слезы;

Руку пожала ему и такіа слова говорила:

„Мужъ удивительный, губить тебя твоя храбрость! ни сына

Ты не жалѣешь, младенца, ни бѣдной матери; скоро

Буду вдовой я, несчастная!...

„Илиада“ Гомера, пер. Гиндича.

Въ этомъ примѣрѣ въ каждомъ стихѣ по шести стопъ. Последняя стопа каждаго стиха не заключаетъ въ себѣ полного дактиля, а усѣбается на одинъ неударяемый слогъ.

Въ пятомъ стихѣ отрывка, отмѣченномъ значками, въ четвертой стопѣ заключается какъ будто тотъ же усѣченный дактиль: ни бѣдной матери. Въ современномъ стихосложеніи это такъ и принимается. Привходящій въ дактиль (/ — —) размѣръ (/ —) и представляетъ собою дактиль безъ одного неударяемаго слога (/ — [—]), иными словами, служить переходомъ дактиля въ хорей (/ —). На самомъ же дѣлѣ, съ исторической точки зрѣнія, это не усѣченный дактиль и не хорей, а, наоборотъ, *стянутый* дактиль. Такъ какъ древніе размѣры состояли изъ братнихъ и долгихъ слоговъ, при чемъ длительность сумми братнихъ слоговъ данной

стопы равнялась длительности одного долгаго слога, то было возможно такъ называемое *стяженіе* (*συνίρασις*, *contractio*), состоявшее въ томъ, что два братнихъ слога соединились въ одинъ долгій. Отсюда происхожденіе *стянутого* дактиля, евоваго размѣра, носившаго названіе *спондея*.

Это названіе происходитъ отъ греч. слова *σπονδήσις*, т. е. „употребляемый при жертвенныхъ возліаніяхъ“, отъ глагола *σπένδω*, совершать возліаніе, заключать договоръ. Стихами этого размѣра чествовали боговъ при жертвоприношеніяхъ.

Итакъ, спондей, происходя отъ дактиля (— — —), имѣеть схему: — —, гдѣ послѣдній долгій слогъ равенъ двумъ братнимъ: — — —. Смѣшивать его съ древнимъ хореемъ нельзя. Хорей заключалъ въ себѣ одинъ долгій слогъ и одинъ краткій (— —), тогда какъ спондей имѣеть два долгихъ и равныхъ по длительности гласныхъ звука (— —).

По той же аналогіи, о которой упоминалось въ предыдущей главѣ, спондей въ современной поэзіи приравнился къ хорее и составленъ изъ одного ударяемаго слога и одного неударяемаго (/ —), хотя, какъ видно изъ слѣдующихъ примѣровъ, лучше считать его за два ударяемыхъ слога по схемѣ: / / . Дѣло въ томъ, что въ связи съ дактилемъ его первоначальная звуковая природа сказывается, для тонкаго слуха отличаясь отъ хорей. Въ самомъ дѣлѣ, прислушаемся къ чисто хорейскому стихотворенію:

Ранній часъ. Въ пути незрима

Разгорается мечта.

Плещуть крылья серафима,

Высь прозрачна, даль чиста...

Александра Блокъ.

Здѣсь мы и слышимъ чередованіе ударяемыхъ и неударяемыхъ слоговъ, при чемъ эти послѣдніе звучатъ совсѣмъ кратко.

Беря же дактилическую строку:

Но младенецъ назадъ пышнонозой кормилицы къ лону... мы слышимъ въ первой стопѣ неударяемый слогъ не какъ краткій, а какъ долгій, отличающійся по длительности отъ неударяемыхъ братнихъ слоговъ другихъ стопъ.

Это привхожденіе долготы второго слога въ стопѣ ощутительно

Н. Шульговскій.

для слуха при замѣнѣ дактиля спондеемъ какъ въ началѣ, такъ и въ серединѣ стиха.

1. Ты не жалѣешь младенца ни бѣдной матери скоро...
2. Ты и братъ мой единственный, ты и супругъ мой прекрасный...
3. Но младенецъ назадъ, пышнонозой кормилицы въ лону...
4. Будетъ нѣкогда день, и погибнетъ священная Троя...
5. Горести! Нѣтъ у меня ни отца ни матери нѣжной...

Изъ „Илиады“ пер. Гндича.

Мы слышимъ въ первомъ стихѣ четвертую стопу долой по произношенію. То же самое и въ четвертой стопѣ пятого стиха. Голосъ вишній или внутренній слухъ требуютъ при чтеніи этихъ стопъ известной длительности на второмъ слогѣ стопы, какъ бы второго голосового удара. Нельзя прочесть: ни бѣдной матери, самъ слухъ требуетъ чтенія: ни бѣдной матери. Такъ же странно показалось бы для слуха отрывочное произнесеніе въ пятомъ стихѣ словъ: ни отца ни матери. Необходимо дольше остановиться на гласной и и произнести: ни отца ни матери.

Равнымъ образомъ, и при начальномъ спондее слухъ требуетъ не произнесенія: будетъ нѣкогда, а болѣе долгаго будетъ нѣкогда.

Второй стихъ даетъ совершенно ясную картину слуховой разницы между неударяемой краткостью слоговъ дактилической стопы и неударяемой или, лучше сказать, полударяемой долгой спондееческой. Въ самомъ хлѣбѣ, въ первой стопѣ и четвертой мы имѣемъ одинаковыя слова: ты и. Ты и | братъ мой единственный, ты и супругъ мой прекрасный.

Однако, читая этотъ стихъ, мы ясно чувствуемъ разницу между первымъ произношеніемъ словъ: ты и и вторымъ. Въ четвертой стопѣ эти слова читаются кратко: ты и супругъ мой... Въ первой же стопѣ раздѣленіе на два равныхъ по длительности

слога прямо необходимо. Нельзя прочесть: ты и братъ; слышится ясное требованіе слуха прочесть эти слова: ты и братъ...

Если пренебречь такимъ требованіемъ длительности спондеа, то тогда спондееческая стопа въ связи со слѣдующей собьется на анапестическую (— —), т. е. обратно противоположную дактилю, при чемъ будетъ внесенъ непозволительный диссонансъ.

Такъ, при краткомъ чтеніи получится: ты и братъ, бѣдной матери, но младенецъ и т. д. Первый ударяемый слогъ въ такомъ случаѣ утратитъ свою ударяемость, и ясно будетъ слышаться анапестъ (— —).

Въ силу этихъ соображеній, хотя древній спондеей и отождествился въ современной поэзіи съ хореемъ, мы будемъ при дактилѣ изображать его схему не въ видѣ хорееческой (/ —), а съ указаніемъ на долготу второго слога, т. е. видомъ спондееческимъ (/ —, / /).

Это сохраненіе спондеемъ своего первоначального характера, несмотря на измѣнившуюся систему стихосложенія, представляетъ собою любопытный примѣръ того, какъ живучи тѣ древніе корни, на которыхъ построены наши современные поэтические правила. Кажется бы, что форма кореннымъ образомъ измѣнилась, а между тѣмъ незамѣтно первоначальный ея характеръ даетъ себя знать. Далѣе мы встрѣтимъ еще рядъ подобныхъ же примѣровъ.

Разсмотримъ, какъ примѣняется дактиль въ русскомъ стихосложеніи.

ВЕРЬИ.

Вербы овѣяны
Вѣтромъ нагрѣтымъ,
Нѣжно взелѣяны
Утреннимъ свѣтомъ.

Гладбище мирное
Млѣтъ цвѣтами,
Пѣніе клирное
Летяся волнами.

Вѣтви пасхальныя,
Нѣжно печальныя,
Смотрять веселыми,
Шепчутся съ пчелами.

Свѣтло печальныя,
Пѣсни пасхальныя,
Сердцемъ взелѣяны,
Вѣчнымъ обвѣяны.

Бальмонтъ.

Веря первый стихъ, имѣемъ:

Вербы о|вѣяны

Исслѣдуя второй, получаемъ:

Вѣ́тромъ на|грѣ́тымъ.

Отсюда видимъ, что размѣръ первыхъ строчекъ—дактиль. Провѣривъ этимъ метромъ все стихотвореніе, убѣждаемся, что оно написано *двухстопнымъ дактилемъ*.

Въ нечетныхъ стихахъ первой и третьей строфы получаются двѣ полныя дактилическія стопы:

Вербы овѣяны...
Нѣжно взлетѣяны...
Бладище мирное...
Пѣніе клирное...

Во второй и четвертой строфахъ всѣ стихи заключаютъ въ себѣ по двѣ полныя стопы:

Вѣ́тви пасхальныя...
Нѣжно печальныя и т. д.

Всѣ эти стихи имѣютъ рѣму *дактилическую*: *печ|альныя—пасхальныя*, мирное—клирное и т. д.

Четныя строки первой и третьей строфы заключаютъ въ себѣ двѣ неполныя дактилическія стопы:

Вѣ́тромъ на|грѣ́тымъ...
У́треннимъ свѣ́томъ...
Млѣ́тъ цвѣ́тами...
Льѣ́тся волнами...

Вторая стопа представляетъ собою усѣченный на одинъ неударяемый слогъ дактиль: / - [-].

Отъ этого усѣченія рѣмы получаютъ женскія, хорейскія. Возьмемъ еще примѣръ двухстопнаго дактиля:

Ты и убогая,
Ты и обильная,

Ты и могучая,
Ты и безильная,
Матушка Русь!

Некрасовъ.

Здѣсь мы видимъ въ четырехъ стихахъ по двѣ полныя стопы. Въ послѣдней же строчкѣ—одну полную стопу, другую усѣченную на два неударяемыхъ слога: / [- -]. Слѣдовательно, для полученія мужского окончанія стиха необходимо дактиль сократить на два его послѣднихъ слога. Но такъ какъ удареніе на немъ приходится на первый слогъ, то такая усѣченная стопа все же считается за стопу и при счетѣ арсисовъ принимается во вниманіе. Для рѣмы мужского характера и приходится пользоваться этимъ усѣченіемъ, что мы видимъ изъ слѣдующаго примѣра:

Славься, народу
Давшій свободу!

Доля народа
Счастье его,
Свѣтъ и свобода
Прежде всего!

Славься, народу
Давшій свободу!

Благослови,
Господи правый,
Счастьемъ и славой
Дѣло любви!

Некрасовъ.

Въ этомъ двухстопномъ дактилѣ мы видимъ примѣръ усѣченія стопы на одинъ слогъ: *ро|дѣ—бо|дѣ*, *п|равый—с|лавой*; и на два: *с|ча|сто|е—в|се|го*, *с|ло|ви—лю|би*. Эти усѣченныя на два слога

въ конечномъ дактилѣ стихи даютъ еще примѣръ особаго размѣра, т. н. хорямба: — — —, счастье его, съ которымъ мы ознакомимся далѣе.

Изъ обзора этихъ трехъ стихотвореній мы познакомились со всѣми примѣрами усѣченія дактилическихъ стопъ. Перейдемъ теперь отъ образцовъ двухстопнаго дактиля къ трехъ и болѣе стопнымъ.

Вотъ примѣръ трехстопнаго дактиля съ римами:

Честнымъ я | прожилъ пѣвцомъ,
Жилъ я для | слова родного.

Гробъ мой украсьте вѣнкомъ:

Труднымъ для дѣла благого

Въ жизни прошелъ я путемъ.

Пѣлъ и боролся со зломъ

Силой я смѣла живого.

Гробъ мой украсьте вѣнкомъ

Труднымъ для дѣла благого

Въ жизни прошелъ я путемъ.

В. С. Курочкинъ.

Тотъ же размѣръ при двухъ римающихся стихахъ и двухъ безримаемыхъ:

Господу Богу помолимся,
Древнюю быль возвѣстимъ:

Мнѣ въ Соловяхъ ее сказывалъ

Инозь, отецъ Питиримъ.

Было двѣнадцать разбойниковъ

Быль Кудеаръ—атаманъ,

Много разбойники пролили

Крови честныхъ христіанъ, и т. д.

Некрасовъ.

Слѣдующій примѣръ даетъ рима женскія въ нечетныхъ стихахъ и мужскія въ четныхъ:

Помнишь ли городъ тревожный
Синюю дыму вдали?

Темной дорогою ложной

Молча съ тобою мы шли...

Шли мы—луна поднималась

Выше изъ темныхъ оградъ,

Ложной дорога казалась,—

Я не вернулся назадъ.

Наша любовь обманулась,

Или стезя увлекла.—

Только во мнѣ шевельнулась

Синяя города мгла...

Александръ Блокъ.

Перейдемъ къ четырехстопному дактилю:

Врыта заступомъ яма глубокая...

Жизнь невеселая, жизнь одинокая.

Жизнь безпріютная, жизнь терпѣливая,

Жизнь, какъ осенняя ночь, молчаливая—

Горько она, моя бѣдная, шла

И, какъ степной огонекъ, замерла.

Никитинъ.

Въ этомъ стихотвореніи въ первыхъ четырехъ строкахъ имѣемъ полныя четыре стопы дактиля съ дактилическою же римою. Въ послѣднихъ двухъ стихахъ четвертая стопа усѣчена на два неударяемыхъ слога.

Въ отрывкѣ изъ „Майя“ Бальмонта встрѣчаемъ четырехстопный дактиль съ мужскими и женскими римами:

Тигры стонали въ глубокихъ долинахъ.

Чампагъ, цвѣтущій въ столѣтіе разъ,

Пряный, дышалъ между горъ, на вершинахъ.

Мѣсяцъ за скалы проплылъ и погасъ.

Въ слѣдующемъ примѣрѣ мы приводимъ пятистопный дактиль съ усѣченіемъ послѣдней стопы каждаго стиха на два неударяемыхъ слога, отчего вездѣ получаются мужскія окончанія и рифмы:

Жизнь.

Жизнь—отраженіе луннаго лика въ водѣ,

Сфера, чей центръ повсюду, окружность нигдѣ,

Царственный вымыселъ, пропасть глухая безъ дна,

Вѣчность мгновенія—мигъ красоты—тишина.

Жизнь—трепетаніе моря подъ властью луны,

Лотосъ чуть дышущій, блѣдный любимецъ волны,

Дымное облако, полное скрытыхъ лучей,

Сонъ, создаваемый множествомъ, всѣхъ—и ничей.

Бальмонтъ.

Во второй стопѣ второй строки этого стихотворенія мы встречаемъ любопытный примѣръ примѣненія спондея въ современной поэзии и видимъ подтвержденіе того, что было сказано о самостоятельномъ значеніи спондея и отличіи его отъ хорей. Въ самомъ дѣлѣ, въ стопѣ: центръ по (всюду) необходимо сдѣлать два ударенія, или во всякомъ случаѣ удержать на слогѣ: по голосъ дольше, чѣмъ на другихъ неударяемыхъ слогахъ стиха. При чтеніи всего стиха это требованіе становится ощутительнымъ для слуха:

Сфера, чей центръ повсюду, окружность—нигдѣ.

Произнести стопу: центръ по, какъ чистый хорей, т.-е. центръ по, является прямо невозможнымъ для слуха. Стоитъ только

сравнить эти два произнесенія стопы, чтобы убѣдиться въ долготѣ слога по.

Такимъ образомъ, спондей, входящихъ въ дактиль, вносить известную остановку въ плавное теченіе стиха. Онъ придаетъ послѣднему отбѣнокъ нѣкоторой торжественности, поэтому посредствомъ спондея можно достигать опредѣленныхъ художественныхъ эффектовъ. И дѣйствительно, въ приведенномъ стихѣ вниманіе останавливается на важномъ мѣстѣ общей идеи стихотворенія, благодаря вставленному спондею. Сразу дѣлается логическое удареніе на мысли о томъ, что центръ жизни—повсюду. Говоря же объ округности, какъ о понятіи болѣе расплывчатомъ, поэтъ снова переходитъ на чистый дактиль. Тотъ же характеръ спондея выразится и въ шестистопномъ дактилѣ, въ примѣрамъ котораго мы сейчасъ и перейдемъ.

Мухи.

Мухи, какъ черныя мысли, весь день не дають мнѣ покою:
Жалать, жужать и кружатся надъ бѣдной моей головою!
Сгонишь одну со щези, а на глаза ужъ усѣлась другая;
Некуда спрятаться, всюду горитъ ненавистная стая,
Валится книга изъ рукъ, разговоръ упадаетъ, блѣднѣя...
Эхъ! Кабы вечеръ придвинулся. Эхъ! кабы ночь поскорѣе!

Черныя мысли, какъ мухи, всю ночь не дають мнѣ покою:
Жалать, являть и кружатся надъ бѣдной моей головою!
Только прогонишь одну, а ужъ въ сердце вилась другая,
Все вспоминается жизнь, такъ безплодно въ мечтахъ прожитая!
Хочешь забыть, разлебить, а все лѣбешь сильнѣй и больнѣе...
Эхъ! кабы ночь, настоящая. вѣчная ночь поскорѣе!

Лухтинъ.

Здѣсь виденъ примѣръ рифмованнаго шестистопнаго дактиля. Рифмы—женскія, при чемъ стихи рифмуются попарно.

Шестистопный *нерифмованный* дактиль носитъ названіе *гекзаметра* (отъ греч. словъ: ἕξ, шесть, и μέτρον, мѣра; шестимѣрный стихъ). При разборѣ формъ стиха мы подробно остановимся на немъ, теперь же укажемъ лишь на то, что гекзаметръ состоитъ изъ шести дактилическихъ стопъ, при чемъ шестая стопа усѣчена на одинъ неударяемый слогъ. Во всѣхъ стопахъ, кромѣ пятой, допускается замѣна дактиля спондеемъ. Въ пятой стопѣ такая

замѣна чрезвычайно рѣдка. Чистый гекзаметръ рѣзъ не содержитъ. Вотъ отрывокъ гекзаметра Лермонтова:

1. Это случилось въ послѣдніе годы могучаго Рима.
2. Царствовалъ гордый Тиверій и гнали христіанъ безпошадно;
3. Но ежедневно, на мѣстѣ огрубленныхъ вѣтвей, у древа
4. Церкви Христовой юные вновь зеленѣли побѣги.
5. Въ тайной пещерѣ, надъ Тибромъ ревущимъ, скрывался
въ то время
6. Праведный старецъ, въ постѣ и молитвѣ свой вѣкъ доживая;
7. Богъ его въ людяхъ своей благодатью прославилъ,
8. Чудный онъ даръ получилъ: исцѣлять отъ недуговъ тѣ-
лесныхъ
9. И отъ страданій душевныхъ. Рано утромъ однажды
10. Горько рыдая, приходитъ къ нему старуха простого
11. Званія; съ нею и мужъ ея, грусти безмолвней исполненъ.
12. Проситъ она воскресить ея дочь, внезапно во цвѣтѣ
13. Дѣвственной жизни умершую... „Вотъ ужъ два дня и
двѣ ночи“...
14. Такъ она говорила...

По этому отрывку можно рассмотреть, какъ происходитъ въ гекзаметръ спондеи. Всѣ среднія стопы подтверждаютъ сказанное разше. Стихотвореніе интересно потому, что даетъ примѣръ примѣненія спондея во всѣхъ стопахъ, кромѣ пятой. Такъ, въ *последнемъ* стихѣ (14-мъ) мы видимъ спондеи въ *первой* стопѣ: такъ *она*... Во *второй* стопѣ спондеи встрѣчается въ четвертомъ стихѣ: *церкви Христовой юные*. Спондеи *третьей* стопы имѣемъ въ *десятомъ* стихѣ: *и отъ страданій душевныхъ*. Рано... Въ этомъ же стихѣ спондеи находится и въ *четвертой* стопѣ: *рано утромъ однажды*. Такая же спондеическая четвертая стопа встречается и въ *десятомъ* стихѣ:

Горько рыдая, приходитъ къ нему старуха простого...

Болѣе шести стопъ дактилическій стихъ обыкновенно не включаетъ. Гекзаметръ считается предѣломъ числа стопъ этого размѣра.

Мы привели образцы равностоппныхъ стиховъ. Но, какъ и вездѣ, и при дактилѣ могутъ быть соединенія стиховъ неравныхъ по количеству стопъ. Слѣдующій отрывокъ даетъ примѣръ соединенія четырехстопнаго дактилическаго стиха съ трехстопнымъ:

Помнишь ли ты, какъ бродили мы по полю
Въ жаркій, безоблачный день?—

Къ стройному сѣли съ тобою мы тополи,
Рядомъ, въ душистую тѣнь.

Помнишь, смѣясь, я твои слушалъ жалобы

На утомленье и зной:

Ты говорила, что вѣкъ отдыхала бы

Здѣсь, въ этой травѣ густой.

К. Р.

Соединеніе въ двухъ стихахъ четырехстопнаго дактиля съ чередующимися между ними двумя стихами трехстопнаго встречаемъ въ стихотвореніи Федора Сологуба:

Свучная лампа моя зажжена,

Снова глаза мои мучитъ она.

Господи, если я рабъ,

Если я бѣденъ и слабъ,

Если мнѣ вѣчно за этимъ столомъ

Свучнымъ и скуднымъ томиться трудомъ

Дай мнѣ въ одну только ночь

Слабость мою превозмочь

И въ совершенномъ созданіи одномъ

Чистымъ навѣки зажечься огнемъ.

Въ стихотвореніи Лермонтова „Небо и звѣзды“ соединены три трехстопные стиха, шесть четырехстопныхъ и шесть двухстопныхъ:

Чисто вечернее небо,

Ясны далекія звѣзды,

Ясны, какъ счастье ребенка...

О, для чего мнѣ нельзя и подумать:

Звѣзды, вы ясны, какъ счастье мое!

Чѣмъ я несчастливъ?

Скажутъ мнѣ люди.

Тѣмъ я несчастливъ,

Добрые люди, что звѣзды и небо —

Звѣзды и небо, а я человекъ!

Люди другъ къ другу

Зависть питаютъ;

Я же, напротивъ,

Только завидую звѣздамъ прекраснымъ,

Только ихъ мѣсто занять бы хотѣлъ.

Въ слѣдующемъ отрывкѣ встречаемъ соединеніе четырехстопнаго, трехстопнаго и двухстопнаго дактиля:

Царство науки не знаетъ предѣла,

Всюду слѣды ея вѣчныхъ побѣдъ —

Разума слово и дѣло,

Сила и свѣтъ

Гордая Муза! не бойся коварства!

Крикни громѣ: отзовись хоть одинъ!

Этого свѣтлаго царства

Кто гражданинъ?

Полонскій.

Пятистопный дактиль чередуется съ четырехстопнымъ въ стихотвореніи кн. Д. Н. Церетева:

Туча промчалась и землю дождемъ напоила.

Ночь безмятежна. Кругомъ тишина.

Но въ тишинѣ этой слышится дивная сила,

Въ сумракѣ вѣетъ незримо весна.

Еле одѣты прозрачной листвою березы,

Капли безшумно съ вѣтвей ихъ текутъ —

Словно струятся отрадная тѣхія слезы.

Скоро тѣ слезы цвѣтами взойдутъ.

Шестистопный дактиль чередуется съ пятистопнымъ обыкновенно въ видѣ особой формы, подробности которой будутъ описаны въ своемъ мѣстѣ. Это — соединеніе гекзаметра съ т. н. *пентаметромъ* (греч. *пента*, пять, *метр* — мѣра; пятимѣрный стихъ). Первый стихъ гекзаметръ. Второй составленъ по особому плану.

На переводѣ Плагди.

Слышу умоляющий звукъ божественной эллисской рѣчи;
Старца великаго тѣнь чую смущенной душой.

Пушкинъ.

Второй стихъ:

Старца великаго тѣнь | чую смущенной душой

и есть *пентаметр*.

Два первые стопы его — дактилическія. Стихъ дѣлится рѣзко на двѣ половины. Первая половина: *старца великаго тѣнь* кончается ударяемымъ слогомъ. Вслѣдъ за ней начинается сейчасъ же вторая половина стиха также ударяемымъ слогомъ, какъ начало дактиля: *чую смущенной душой*. Окончаніе стиха — на рѣзкомъ удареніи. Слѣдовательно, стихъ заключаетъ въ себѣ четыре дактилическія стопы (въ первой половинѣ стиха дактиль можетъ быть замѣненъ спондеемъ) и еще одну спондеевскую, составленную изъ двухъ окончаній обѣихъ половинокъ стиха, въ стихѣ

раздѣленную какъ бы на отдѣльныя стопы; иными словами, третье удареніе считается вмѣстѣ съ послѣднимъ, шестымъ, за одну стопу. Тѣмъ и (душой) принимаются, хотя и стоятъ на разныхъ мѣстахъ, за одинъ спондей. Отсюда, во всемъ стихѣ получается пять стопъ, о чемъ и говоритъ названіе: пентаметръ.

Прислушиваясь къ дактилическому ритму, мы находимъ прежде всего, что это ритмъ нисходящій, въ которомъ отдѣльныя стопы начинаются съ ударяемаго слога и продолжаются двумя неударяемыми. Голосъ въ каждой стопѣ нисходитъ отъ арсиса къ тесису, составленному изъ двухъ безударныхъ слоговъ. Отсюда получается полное спокойствіе теченія дактиля. Это самый невозмутимый размѣръ изъ всѣхъ существующихъ. Поэтому онъ и присущъ эпическимъ поэмамъ, требующимъ безпристрастнаго разсказа. Правда, и въ дактилическомъ стихѣ могутъ быть выражены и стремительность и безновойство, чему не мало примѣровъ даютъ Гомеровы и другія эпопеи, но все-же это—стремительность не субъективная, а присущая самому разсказу. Спондей вносить въ дактиль еще болѣе спокойствія и важности, заставляя голосъ чтеца останавливаться и замедлять ритмъ. Поэтому, всѣ наиболѣе торжественныя мѣста въ разсказѣ обыкновенно отгѣняются спондеемъ. Какъ увидимъ далѣе, этотъ же дактиль въ формѣ гекзаметра и пентаметра былъ присущъ древнимъ элегіямъ, придавая имъ спокойный, размышляющій грустный характеръ.

Всѣ приведенные здѣсь разнообразныя примѣры подтверждаютъ такое значеніе дактиля. Въ самомъ дѣлѣ, во всѣхъ нихъ встрѣчаемъ описаніе чего-либо, разсказъ болѣе или менѣе спокойный.

Въ стихотвореніи „Вербъ овѣяны“ мы видимъ прелестную элегическую весеннюю картину. Ея спокойно грустный характеръ не нарушается даже тѣмъ, что въ каждой стопѣ заключается лишь по двѣ стопы. При дактилѣ даже не количество стопъ придаетъ стиху колоритъ, а самый размѣръ, сглаживающій уже въ двухстопномъ ритмѣ.

Въ стихотвореніи „Сзавься народу давній свободу!“ дактиль придаетъ стиху отгѣнокъ торжественности. Это—праздничный гимнъ, звучащій какъ удары большого волокола. Художественный эффектъ достигнутъ здѣсь поэтомъ вполне. Равнымъ образомъ, и русскій народный гимнъ написанъ тѣмъ же дактилемъ:

Боже, Царя храни!
Сильный, державный,
Царствуй на славу намъ,
Царствуй на страхъ врагамъ,
Царь православный;
Боже, Царя храни!

Литовскій.

Въ этомъ гимнѣ поэту удалось достичь такой торжественности, что каждый стихъ приобретаетъ какъ-бы оркестровый эффектъ. Невольно слышится звукъ фанфаръ. И технически эта художественность достигнута правнессемью спондеевъ во второй стопу стиховъ: Боже, царя храни, царствуй на славу намъ, царствуй на страхъ врагамъ. Благодаря этому, голосъ получаетъ торжественную основу. Определенія же царской власти, какъ часть описательная, сдѣланы чистымъ дактилемъ: сильный, державный, царь православный.

Въ стихотвореніи „Муки“ слышится въ ритмѣ медленное и тяжелое раздумье, что-то ползучее, тлнущееся. Того отгѣнка, какой даетъ амфибрахій, и который мы видели въ элегии Лермонтова: „И скучно и грустно“ здѣсь нѣтъ. Преобладаетъ разсказъ, несмотря на субъективный характеръ стихотворенія.

Дактилическій ритмъ хорошо подходитъ въ разсужденіямъ философскаго характера, сообщая имъ необходимое для истинной философіи безпристрастіе. Примѣръ этому мы встрѣчаемъ въ приведенныхъ выше стихахъ Лермонтова, Бальмонта и Сологуба.

Шестистопный же дактиль настолько извѣстенъ своимъ эпическимъ характеромъ, что говорить о немъ не приходится. Стоитъ только углубиться въ знаменитыя эпопеи, чтобы понять это. Отрывокъ Лермонтова: „Это случилось“ даетъ представленіе объ истинномъ характерѣ гекзаметра.