



Н. Н. ШУЛЬГОВСКИЙ

ЗАНИМАТЕЛЬНОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «ВРЕМЯ»
ЛЕНИНГРАД
1926

Обложка работы
М. А. КИРНАРСКОГО.

ВСТУПЛЕНИЕ

„Занимательное Стихосложение“ имеет целью познакомить с прикладными стихотворными формами любителей стихотворных шуток, курьезов, загадок, шарад, стихотворных игр и т. п.

В очень многих журналах и газетах находится постоянный специальный отдел такого стихотворчества. Он всегда имел и имеет постоянный же успех, и широкие слои публики оказывают ему внимание и участвуют в нем. Из этого можно заключить, что любителей подобного рода стихотворений имеется весьма много во всех возрастах. Но особенно такое стихотворчество привлекает детей школьного возраста и вообще молодежь. Очень многие из так называемых *petits jeux* (игр в собравшемся провести весело время обществе) основаны именно на шуточных и загадочных стихотворениях. Но не всем известно, что видов таких стихотворений—очень много. Равным образом не все читатели упомянутых журнальных отделов знают отчетливо, в чем именно заключается суть такого-то и такого-то стихотворения с такими странными названиями, как напр. анаграмма, омоним, логгриф и т. п. Узнавать об их природе и построении приходится или ошупью, по самим журнальным образцам, или же по некоторым, и отдельным притом, указаниям в специальных книгах, в настоящее время совершенно вышедших из продажи. „Занимательное Стихосложение“ и стремится пополнить этот пробел, дав возможность

и теоретически и практически ознакомиться со всеми основными формами прикладного стихотворчества.

Само собою разумеется, что здесь речь идет только о прикладном искусстве, а не о поэзии, как таковой. У поэзии—своя область и свои приверженцы. Но сочинять стихи на разные случаи жизни, заниматься искусством стихотворчества без всяких претензий, а лишь имея в виду прикладные цели,—юмора, шутки, игры и т. д. любят очень многие. Вот для них-то и предназначается настоящая книжка.

Всякое искусство затрагивает разнообразнейшие стороны человеческой души. В своих высших проявлениях оно создает чисто эстетические ценности вне какой-либо определенной цели, помимо самого себя. Но в то же время известные элементы искусства проходят в повседневную, практическую жизнь, удовлетворяя ее специальным целям и намерениям. Так, музыка развивается своим путем, создавая новые красоты в своих творческих проявлениях, но, наряду с этим, своими элементарными основаниями, служит и для прикладных целей. Так, наряду с симфониями, сонатами и т. д. музыка применяется и в военных маршах, и в танцах, и в шансонетках, причем сама музыка играет здесь лишь прикладную роль. В маршах ее назначение—облегчить тяжелый шаг солдат, возбудить их во время военных действий; в танцах—слиться с ритмическими движениями тела и т. п.

В поэзии точно так же выработалось не мало прикладных форм, цель которых не сама поэзия, а назначение данной формы для какой-либо чисто житейской задачи, серьезной или шуточной. Такая внутренняя задача служит внешней формой прикладных поэтических произведений. Так, например, шарада имеет целью дать в стихотворной форме несколько загадочных вопросов, и расположение этих вопросов в стихе и составляет форму шарады. Акростих пишется так, чтобы все начальные буквы стихов давали вместе какое-либо слово; эта цель и

составит основную форму акростиха. Такой характер носят и все остальные формы прикладной поэзии.

Само собою разумеется, что для того, чтобы писать какие бы то ни было стихи, надо прежде всего уметь писать их, т. е. знать стихосложение вообще. Прикладными стихотворными формами занимаются преимущественно любители. Многие из них знают стихосложение, а у многих оно хромает. Поэтому в конце книжки помещена дополнительная глава, где в сжатой форме даны все основные сведения, необходимые для построения правильного стиха. Из нее всякий желающий может выучиться стихосложению, а всех пишущих любительские стихи мы просим прежде всего обратить внимание на выделенные в конце главы основные ошибки, совершаемые всеми „любителями“ и вообще неопытными поэтами.

Хотя прикладная поэзия преследует не чисто художественную, а именно лишь прикладную цель, тем не менее во всяком самом незначительном стихотворении необходимо стремиться, чтобы оно представляло из себя прежде всего стихотворение, т. е. было бы написано грамотно с точки зрения стихосложения и заключало бы в себе хотя бы минимум художественности. Исполнить первое требование доступно всякому, ибо здесь нужны лишь специальные знания, а художественность, конечно, зависит и от личного таланта, и от общего эстетического развития данного лица. Как мы увидим из ниже приведенных примеров, прикладными формами и вообще стихотворными „пустячками“ не гнушались и самые настоящие поэты. У них выходили премилые вещицы, цель которых была лишь прикладная, но в которых чувствовалось дыхание общей художественности.

Может явиться возражение, стоит ли уделять внимание развитию стихотворчества, именно стихотворчества, а не поэзии. На это можно ответить следующими соображениями. Всегда была поэзия, как высшая ценность человеческого духа, и

всегда было стихотворчество, как одно из любимых занятий. Одно другому нисколько не мешало и не мешает. И чистая и прикладная поэзия вполне мирно уживаются вместе. Поэты рождаются. Сделаться поэтом нельзя. Писать же хотя бы „домашние“ стихотворения могут очень и очень многие; они и пишут их и любят это занятие, доставляя удовольствие и себе и тесному кружку своих близких. Раз это делается без всяких особых претензий, то никакого вреда от такого стихотворчества ни для кого не получается и не может получиться. Если не всем доступна игра на рояли или на скрипке, то что же худого поиграть на балалайке или на гармонике?

Худо не это, не самый факт стихотворчества, а то, что „любители“ упорно не хотят внести в свое творчество хотя бы тень специальных знаний. А между тем приобрести их, хотя бы в минимальной дозе, вовсе нетрудно и доступно каждому. К чему же оставаться невежественным дилеттантом до седых волос и из года в год повторять ужасающие „любительские“ ошибки против элементарных правил стихосложения?

Вообще надо заметить, что знание основ каждого искусства должно входить в программу правильного воспитания. Художниками, поэтами, музыкантами и т. д. делаются очень немногие, для этого, действительно, надо родиться творцом, но знать основы искусства и уметь разбираться в нем должен был бы всякий. Таланты найдут свою дорогу и пойдут дальше, но для всякого человека было бы в высшей степени полезно уметь грамотно нарисовать вот то-то и то-то, разобрать музыкальную пьесу и разбираться в музыке, уметь написать грамотное стихотворение и т. д. Полезно это было бы не только для общего эстетического развития, ибо даже самые элементарные эстетические основы, просто как известный род гармонии, действуют на человека благотворно и облагораживающе, но и для надлежащего понимания всей области искусства.

В области научного знания такая необходимость приобщения к нему широких кругов признана давно. Математиков, филологов, обществоведов, физиков и т. д., как специалистов, не очень-то много, тем не менее знания по всем этим специальным областям даются всем учащимся, как одно из средств для их общего развития. Как было бы хорошо, если бы педагогикой была признана необходимость доставления учащимся таких же сведений и в области искусства.

Наша книжка поможет приобрести известные знания любителям стихосложения и учащимся. Если она попадет в руки будущему поэту, то по ней он сможет получить некоторые сведения и определенный навык, которые пригодятся ему в будущем, когда он перейдет к высшим сторонам поэтического творчества и примется углублять и расширять свое развитие в области поэзии. Для любителей же она даст необходимые для прикладного стихотворчества знания и избавит их от дилеттантских ошибок. Для всех же вообще она послужит специальным справочником.

Таковы цели, положенные в основу „Занимательного Стихосложения“.

Почему мы назвали книжку *з а н и м а т е л ь н ы м*, а не *п р и к л а д н ы м* стихосложением? Не спорим, что с равным успехом мы могли бы применить и последнее название. Но первое более психологично, и вот по какой причине. Поэзия есть искусство внутренних, душевных переживаний. Конечно, и всякое искусство имеет дело с эстетическими, т. е. душевными же переживаниями. Но в других искусствах важную роль играют сами предметы внешнего мира. Так, вне нас существуют статуи, дома, картины, музыкальные инструменты и т. д. В поэзии же все,—и сами поэтические переживания, и образы, и продукты творчества не выходят из психической области, из области мозга со всеми его сложнейшими душевными функциями. Поэтические образы берутся, правда, из внешнего

мира, но это внешнее служит лишь материалом, а сами поэтически созданные образы остаются в пределах внутренних переживаний. Самое стихотворение, написанное или напечатанное, является предметом внешнего мира (бумага, письменные знаки и т. п.) лишь в том смысле, в котором для музыкального произведения служат ноты, а самое его существо принадлежит исключительно к душевным переживаниям, оставаясь всегда внутри нас. Но поэзия, как таковая, основана на разнообразнейших сторонах человеческой души. В нее входят и чувства, и эмоции, и ум, и что угодно, объединенные общим эстетическим началом. И вот из этой сокровищницы прикладная поэзия извлекает большею частью те начала, которые основаны на игре ума. За некоторыми исключениями, приближающимися к области чистой поэзии, вся остальная часть прикладных стихотворений вызвана умственными, а не поэтическими заданиями. Целый ряд прикладных форм основан на загадках и представляет собою не что иное, как загадки в стихах, другой цикл имеет главной целью остроумие, третья группа задается какой-нибудь специальной целью написать стихотворение такой-то определенной внешней формы и т. д. Многие из этих стихотворений могут быть применены, да и применяются, в качестве простой игры для развлечения в обществе. Все это—игра ума. А раз прикладное стихотворчество в своей главной части носит такой характер, то ясно, что оно предназначено для целей „занятых“ для ума, представляет собою вид особой умственной игры, наряду с другими обычными играми такого же свойства. Следовательно, к стихосложению, т. е. к теории такой прикладной поэзии, вполне применим тот термин „Занимательного“, который поставлен во главе этой книжки.

Глава I

ЗВУКОПОДРАЖАНИЕ И ИГРА РИФМ

В стихосложении большую роль играют так называемые рифмы, т. е. созвучные окончания слов. Рифма является и важным оформляющим элементом в стихе и особой его звуковой красотой. Такая же роль принадлежит и ассонансу— менее точному созвучию, чем рифма. Существуют и другие, чисто звуковые элементы стиха, которые придают ему или известную форму или же особый колорит. Это—определенные сочетания известных звуков, так называемая аллитерация, от латинского слова „литера“, буква.

Займемся теперь именно этими элементами, выделив их в особую группу и произведя несколько опытов, которые приведут нас к интересным и забавным результатам.

Если в стихе играют большую роль самые звуки речи, то отчего не воспользоваться ими для изображения какого-либо звукового явления в самой жизни, в природе? Из этого можно создать особое стихотворное развлечение, так называемое

Звук подражание.

Стихи, слагаясь из ряда звуков человеческой речи, дают возможность для разнообразнейших звуковых комбинаций, в частности таких, которые самими своими звуками напоминают какие-либо звуки в природе. Есть даже особые слова, так называемые ониматопеэтические, которые или

буквально подражают звуками явлениям природы, обозначаемым ими, или же выражают их условно. К первой группе принадлежат такие слова, как напр. жужжать, свистеть, свист, хруст, хрустеть, выть, вой и т. п. Ко второй—условные—как напр.: ах! увь! ой, ой, ой! ай! ах! ха, ха, ха! хи, хи! динь, динь, динь! и т. п., похожие на восклицания, издающиеся людьми в соответствующих случаях или же на звуки известных предметов.

Но помимо таких особых слов, и при соединении обыкновенных могут получаться такие сочетания звуков, которые более или менее близко выразят какие-либо природные звуки.

В искусстве вообще можно подметить одно любопытное явление. Бывает иногда так, что какой-либо некрасивый и потому недопустимый прием в чистом искусстве становится не только допустимым, но даже и особо колоритным в прикладном. Это замечается и в поэзии. В стихах вообще необходимо избегать некрасивых, каких-либо свистящих, шипящих и т. п. созвучий. Странно было бы, если бы стих, объясняющийся в любви, был построен на свисте или на жужжании, или же стихотворение, изображающее вечерний покой, было бы полно рычащими звуками, преобладанием „р“ и т. д. Когда это делается случайно, по недосмотру, то это ошибка в стихе. Но иногда ошибка при творчестве вообще может быть при особых условиях и при особом замысле превращена, наоборот, в достоинство. Такой случай мы имеем и сейчас. Какие-нибудь некрасивые и недопустимые вообще в стихе сочетания звуков могут быть пущены в дело, как особый художественный прием в данном случае. Так обстоит дело и со звукоподражанием. Свистящие звуки некрасивы в стихе, как случайный недосмотр там, где их вовсе не нужно, но когда необходимо изобразить хотя бы свист ветра, они вводятся, как особый колоритный штрих, и приобретают уже художественное достоинство. Такие приемы часто встречаются и в самой серьезной поэзии.

Вот примеры их:

1. В самом ритме стиха:

1) Вергилий для изображения медленности и неуклюжести движения великанов и циклопов дает следующий стих:

Illi inter sese magna vi brachia tollunt.

Иль и^нтер се^зе ма^гна ви бра^хна то^лляют.

2) Быстрота конского бега так передается у Гете:

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?

В^ер р^эйтет зо ш^пет дур^х н^ахт унд в^инд?

3) Тот же бег коня в стихотворении Леонида Семенова:

Мчались мы на конях.

Ветер рвал и метал,

В конских гривах играл,

Заливался в безлюдных полях.

4) и у Бальмонта:

Красные кони, красные кони, красные кони—кони мои,
Ярки их гривы, вьются извивы, пламенные взрывы, ржут
в забытьи...

5) Крылов следующим тягучим размером передает медленность движения тяжелого рыдвана:

В июле, в самый зной, в полуденную пору,

Сыпучими песками, в гору,

С поклажей и с семьей дворян,

Четвержою рыдван

Тащился.

II. В звуках стиха:

1) Морской прибой передается путем начальной аллитерации следующим образом у Бальмонта:

Вечер. Взморье. Вздохи ветра.

Величавый возглас волн,

Близко буря, в берег бьется

Чуждый чарам черный челн.

Чуждый чистым чарам счастья,
Челн томленья, челн тревог,
Бросил берег, бьется с бурей,
Ищет светлых снов чертог.

2) У Вергилия появление страшного циклопа Полифема изображается звуками так:

Monstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen ademptum.

Монстр хоррèнд инфòрм, ингèнс, куи лумèн адèмптум.

3) У Тютчева грохот скал:

Кругом, как кимвалы, звучали скалы.

и буря:

Хлещет, свищет и ревет.

3) Свист змеи изображен так у Расина:

Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?

Пур ки сон се серпан ки сифле сюр во тэт?

4) Визг метели и рыканье льва передано так автором этой книжки:

а) Бедной няньке жалко пуха,	б) И ночь сойдет к своим владыкам,
Мигом кинулась собирать	Взметнут огонь мои глаза,
С визгом яростным старуха	И громоносным горы рыком
Мошкеры алмазной рать.	Я потрясаю, как гроза.

5) У Сумарокова лягушки квакают так:

О как, о как нам к вам, к вам, боги, не гласить!

Таковы случаи применения звукоподражания, как отдельного художественного штриха в серьезной поэзии. Но если задаться целью изобразить ритмом стиха и звукоподражанием какое-нибудь явление специально, то может получиться интересное прикладное стихотворение и забавная стихотворная игра.

Пусть в юном или вообще веселом обществе предложат тему: написать стихотворение, изображающее звуками и всем

остальным приближающийся поезд, трамвай, автомобиль, шум базара, оркестр, птичий двор, мельницу, лесные звуки и т. д. и т. д. Тем здесь найдется очень много, и материала для смеха при удачном стихотворении или над неудачным будет сколько угодно. Такую же забаву можно устроить и из игры рифм.

Игра рифм. Для такой игры необходимо придумать какое-либо слово, к которому очень трудно подобрать рифму или ассонанс. Чем труднее выбрано слово, тем больше получится почвы для находчивости и блеска остроумия. Обыкновенно такие рифмы к трудным словам состоят из соединения двух или нескольких слов. Приводим примеры такого рифмотворчества.

В свое время славился такими рифмами Д. Минаев.

Вот его рифмы:

- | | |
|---|---|
| 1) Мы танцовали vis à vis с ней;
С ней рядом ставший дипломат
Был всех людей мне ненавистней. | 2) Женихи, носов не весьте,
Приходя к своей невесте. |
| 3) Твоих стихов хоть и сильна
пахучесть,
Но общее забвение их участь. | 4) В ресторане ел суп, сидя, я,
Суп был сладок, как суб-
сидия. |
| 5) И не знаю, как на вкус кого
Разный, ведь, есть вкус,
Но во имя блага русского
Я тружусь, тружусь. | 6) Чу, звучит далекий колокол,
Пробуждая к жизни память!
Кот мой Васька молоко лакал
Я ж, проснувшись, стал kloпa
мать. |

М. Г. Ярон, остряк и экспромптист прошлого столетия, на заданную ему рифму *зелень* ответил:

Сегодня с самого утра,
Такая сильная жара,
Что и сверчку и стрекозе лень
Скакать и есть траву и зелень.

В недавнем прошлом пальма первенства в изобретении таких рифм принадлежала Н. Н. Вентцелю-Бенедикту. Примеры из его рифм:

- | | |
|--|---|
| <p>1) Ты бранишь меня злющею
ведьмою,
Говоришь, что ломаю комедь
мою.</p> | <p>2) Внезапно рухнул? Он-то?
Он рухнул от отсутствия
ремонта.</p> |
| <p>3) Слышали бури свист они,
Оттого они так корявы.
Теперь в них, как в надежной пристани,
Бросить можете якоря вы.</p> | <p>4) Я должна открывать людям истину
И тянуть их усердно в гору...
Ну, а так я людей всегда
вниз тяну,
И за мной все идут без спору.</p> |

В наше время ловким подбором рифм и ассонансов славится Владимир Маяковский. Вот некоторые примеры из него:

- 1) Бейте в площади бунтов топот!
.....
Мы разливом второго потопа
- 2) Нас ли сжалит пули оса?
.....
Наше золото—звонящие голоса
- 3) Громоздите за звуком звук вы
.....
Есть еще хорошие буквы.
- 4) Словесной не место кляузе
Тише, ораторы!
Ваше
слово,
товарищ маузер.
- 5) Вздывает британский лев вой
.....
Левой!
- 6) В старое ль станем плясться?
.....
Пролетариата пальцы.

Если рифма до такой степени распространена в стихе, то охватывает собою в обеих строках по несколько слов, о ее названии будет

Панторифма от греч. „все рифма“. Для ее построения нужна большая изобретательность.

Вот несколько панторифм:

- 1) Деньги есть, не найти поручителя только.
А пока что, ты мне поручи телят, Оляка!
- 2) Пьяный сторож.
Он пьет с утра ведро мадеры.
Виной в пот раве дромадеры.
- 3) Шагу не ступишь в этом пристанище.
Ну-ка ты к нам с балетом пристань еще.
- 4) Панторифмы Н. С. Гумилева:
 - а) Слышен свист и вой локобилей.
Дверь лингвисты войлоком обили.
 - б) Возьми сей боб, натри иначе ты, Ревека,
Хватило чтоб натри на четыре века.

Само собою разумеется, что и при звукоподражаниях и при игре рифм стихотворения должны быть построены так, чтобы получились и общая связь и смысл, в этих случаях преимущественно комический. В обществе кто-нибудь задает трудное слово. Уславливаются или на моментальный подбор рифмы вслух, или же каждому предоставляется возможность написать стихотворение с заданным словом и с подобранными к нему рифмами. Соответственно заданию (скорость, количество строк, особое остроумие и т. д.) и назначаются призы победителям по приговору или избранного жюри, или по количеству голосов. При игре в панторифмы предлагается придумать свободно стихотворение с панторифмой, и победа достанется, конечно, тому, у кого, при наличии смысла целого, панторифма окажется длиннее,

Г л а в а II

СТИХИ ЗАГАДОЧНОЙ ФОРМЫ

Как приятно подарить кому-нибудь в его табельный день, — рождения, юбилея, свадьбы и вообще на память, стихотворение собственного сочинения, да притом ещё такое, которое относится только именно к данному лицу, а ни к кому другому, и которое в самом себе заключает доказательство своего предназначения исключительно этому лицу. Посвятить кому-либо своих стихотворений можно сколько угодно, но где гарантия, что то же стихотворение не будет посвящено или поднесено другому лицу? А между тем есть форма, таящая в себе бесспорное указание на то, что это стихотворение написано в честь данного лица, и никто другой присвоить себе эту честь уже отнюдь не может. Такая таящая в самом себе доказательство собственности форма есть

Акростих.

Название этой формы происходит от греческого „акрос“, находящийся на краю и стих. Вот пример акростиха, принадлежащий Сергею Городецкому:

Кто когда бродил в тумане
Ночью, в холоде, во мгле,
Иль в людском земном обмане,
Гордо знает, что земле —
Альфа света, солнца, знаний?

Что за загадка? Поставлен вопрос, а ответа нет. Какой-то отрывок? Не может быть! Что же такое знает себе в утешение несчастный путник на земле? Да он уже сказал что: его ответ перед нами. Присмотримся внимательно к этим пяти строчкам. Начнем с того, что прежде всего бросается в глаза— с больших букв. К, Н, И, читаем мы сверху вниз, и вот мы у цели. Загадки больше нет: свет на земле дает книга.

Таким образом это стихотворение имеет ту особенность, что в себе самом, в своей форме, таит кое-что скрытое от первого взгляда, и так как это скрытое помещается с края стихотворения, то оно и называется по греческому прилагательному акро-стихом. Если поставить по этим крайним буквам чье-либо имя, фамилию, любимое занятие человека и т. д. то тогда и получаются те приветственные стихотворения, о которых мы только что говорили. Вот пример акростиха с посвящением, заключающемся в нем самом:

АКРОСТИХ

Валы стремят свой яростный прибой,
А скалы все стоят неколебимо.
Летит орел, прицелов жалких мимо,
Едва ли кто ему прикажет: „Стой!“
 Разящий меч готов на грозный бой,
 И зов трубы звучит неутомимо.
 Ютятся в тени, шипит непримиримо
 Бессильный хор врагов, презрен тобой.
Ретивый конь взрывает прах копытом.
Юродствуй, раб, позоря Букефала!
Следи, казнясь, за подвигом открытым!
 О лет царя! Как яро прозвучала
 В годах, веках труба немолчной славы!
 У ног враги—безгласны и безглавы.

М. А. Кузмин

Видим по начальным буквам стихов, что этот акростих посвящен Валерию Брюсову. По форме он является

сонетом, о сущности которого будет сказано после. Изобретателем акrostиха-сонета был французский поэт XVI века Guillaume de Poitou, издавший образцы его в своей книге „La grande liesse en plus grand laveur“ (1565 г.). Так как сонет есть высшая художественная форма, то мы можем заключить, что акrostих вообще, как стихотворение, может быть и вполне серьезным и высокохудожественным. Прикладного будет в нем только то, что начальные буквы его стихов должны при чтении сверху вниз (можно и снизу вверх) давать определенное имя или вообще слово или слова. В случае акrostиха-сонета такое избранное слово должно иметь 14 букв, так как сонет по своей форме состоит из 14 стихов.

Таким образом акrostих соприкасается, с одной стороны, в полной мере с областью чистой поэзии и может, с другой, доходить до вполне прикладного и чисто шуточного свойства. Можно, например, „поднести“ кому-нибудь акrostих, добродушно высмеивающий своими начальными буквами какое-нибудь свойство данного лица—строптивость, скупость, рассеянность и т. д., причем в особенности хорошо, если само содержание акrostиха „коварно“ не дает и догадаться о том, что в своих начальных буквах акrostих таит в себе „подвох“.

Как составлять акrostихи? Прежде всего необходимо разместить колонкой желаемое слово, а затем по этим начальным буквам писать стихотворение. Можно затанить это слово с правого края стихотворения, но тогда надо предварительно подвести под него рифмы или вообще окончания каждого стиха, в последних буквах которых и будет заключаться известное слово. Этот прием сведется к так называемым брассе, о которых пойдет речь дальше. И начальные буквы в основном случае, и конечные слова или рифмы во втором чрезвычайно редком и очень трудном, вызовут при писании акrostиха и соответствующее содержание и подходящие поэтические образы.

Наконец, затаенное слово можно распределить и в середине стиха.

Эта форма носит название

Месостих, являющийся разновидностью акростиха и названный так от греческого слова „месос“, середина, потому что буквы, составляющие нужное слово, выстроены среди стиха. Эти буквы нужно распределять одна над другою, и для достижения этого соответственным образом нужно ставить и слова, заключающие в себе эти буквы. Вот пример месостиха Александра Туфанова:

МЕСОСТИХ

Когда туман, как дым ползет к ушелю,
азалий Дафна ищет по горам,
венки плетет... а я несусь с метелью
сквозь льды, без солнца, выше по скалам,
туда, где тишь царит в пустыне синей...
Там в глубине зеркальной паутиной
я вечно скован: с Дафной я не сам.
Когда она волной своей прибойной,
бьет снизу в насыпь Млечного Пути,
я как звезда и как ручей разбойный,
лечу к ушелю — вижу, не найти;
ищу огня, в который мир закован...
опять, опять землей я зачарован,
Чтоб снова в тишь звездную уйти.

Из срединной буквенной колонки этого месостиха видно, что он написан Наташе на память.

Итак, в этих формах задуманным фокусом является отдельные буквы. Есть и еще близкая к этому форма стихотворения, где точно так же буквы играют свою определенную роль, хотя и в другом направлении.

Это:

Тавтограмма.

Под этим названием разумеется стихотворение, все слова которого начинаются с одной и той же буквы, иначе сказать это—стихи с доведенной до крайности аллитерацией. Название происходит от греческого „тавтос“, тот же, одинаковый и „грамма“ буква.

В XVI столетии славилась целая поэма, написанная таким способом доминиканцем Плаценциусом († в 1548 г.). Он издал ее под псевдонимом Publius Porcius под названием Pugna porcum (Битвы свиней) в 1530 г. Все слова этой поэмы, состоявшей из сотен стихов, начинались с буквы „р“ (латинское „п“).

У многих есть свои любимые буквы, многие выговаривают особенно красиво такую-то букву. Вот для них-то и можно написать тавтограмму. Часто ее можно ввести как прием звукоподражания.

Другое название для этой формы, это—анафора. Так в древности называлась риторическая фигура, где несколько периодов начиналось одной и той же буквой. Вот два примера тавтограммы:

МОЙ МАЯК

- 1) Мой милый маг, моя Мария,
Мечтам мерцающий маяк,
Мятежны марева морские,
Мой милый маг, моя Мария,
Молчаньем манит мутный мрак...
Мне метит мелк мировые
Мой милый маг, моя Мария,
Мечтам мерцающий маяк.

Валерий Брюсов

- 2) Ленивых лет легко ласканье,
Луга лиловые люблю.
Ловлю левкоев ликование,
Легенды ломкие ловлю.
Лучистый лен любовно лепит
Лазурь ласкающих лесов.
Люблю лукавых лилий лепет,
Лстящий ладан лепестков.

Владимир Смиренский

Можно распределить по словам стиха и разные, заранее придуманные начальные буквы, т. е. иными словами, перенести задуманное выражение с краев стиха, как это бывает в акrostихе, в него самого, поместив нужное слово не вертикально, а горизонтально. Вот два примера на все буквы русской азбуки, первый на прежнюю азбуку, второй на новую:

ИЮЛЬСКАЯ НОЧЬ

(Азбука от А до V)

- 1) Алый бархатъ вечерѣтъ,
Горделиво дремлютъ ели,
Жаждетъ зелень и июль.
Колыбельной лаской млѣтъ...
Нѣжно отзвуки пронѣли...
Разостлался синій тюль.
Улетѣли фен холить
Царство чары шаловливой,
Щебетъ ѣдкихъ эпиграммъ,
Начинаетъ сны неволить,
Мвро льетъ нетерпѣливый
Юга ясный внимаю.

Валерій Брюсовъ

А З Б У К А

(От А до Э)

Ах, блеск веселых городов—
Дрожащих евнухов желанья!
Земли извив, ковер лугов.
Моих надежд очарованье!
Прости, родная старина,
Твоих узорных флагов холод
Целует чащи ширина.—
Щемящая юдоль Эола.

Владимир Смиренский

Все предыдущие стихотворения основаны на умышленном введении тех или иных букв. Но может быть наоборот: можно построить стих с умышленным же исключением тех или иных звуков. Представим себе, что кто-либо не выговаривает или плохо произносит ту или другую букву. Вдруг среди наших знакомых есть особа, обладающая таким недостатком речи, да еще на беду при этом обуреваемая страстью декламировать. Галантный стихотворец сейчас же приходит к ней на помощь. Незаметно, не говоря ни слова, он предлагает ей

Липограмматический стих,

т. е. стих, лишенный какой-либо определенной буквы или нескольких букв. Цель его—или только что указанная—оказать любезную помощь, устранив „непослушные“ буквы, или вообще стихотворная задача. Название стиха происходит от греческого „лейпо“, не имею, не достает.

Подобная форма стиха была известна еще в древности. Так, у греков Трифиодор написал свою „Одиссею“, в первой книге которой не было буквы α, во второй β и т. д. У римлян была известна липограмматическая поэма „Илиада“ Нестора, поэта времен Севера, а также и произведение Фабия Клавдия Гордиана Фульгенция, разделенное на 23 главы, по числу

букв алфавита. В первой главе не было буквы А, во второй В, в третьей С и т. д.

Липограмма перешла и в европейскую поэзию. Во Франции были знамениты липограмматические сонеты, лишенные какой-либо из букв алфавита, работы Salomon Certon († 1620 г.)

На русском языке известны липограмматические стихи Державина: „Соловей во сне“, „Кузнечик“ и др.

Вот первое стихотворение, в котором отсутствует буква „р“:

СОЛОВЕЙ ВО СНЕ

Я на холме спал высоком
Слышал глас твой, соловей.
Даже в самом сне глубоком
Внятен был душе моей:
То звучал, то отдавался,
То стонал то усмехался,
В слухе издавече он,—
И в объятиях Каллисты,
Песни, вздохи, клики, свисты
Услаждали сладкий сон.
Если по моей кончине,
В скучном, бесконечном сне,
Ах, не будут так, как ныне,
Эти песни слышны мне,
И веселья и забавы
Плясок, ликов, звуков славы
Не услышу больше я:
Стану ж жизнью наслаждаться,
Чаще с милой целоваться,
Слушать песни соловья.

Все это—стихотворные трюки, основанные на отдельных буквах. Но существуют и более сложные фокусы, где вся скрытая суть стихотворения основывается или на размерах целых слов, или же на особом построении всего стиха и даже целого стихотворения.

К первому случаю относится

Ропалический стих, название которого происходит от греч. „ропалон“, палица, дубина, ибо стих, увеличиваясь в одном конце, как бы похож на расширяющуюся палицу. Содержание его может быть какое угодно, но форма для понимающего, в чем дело, форма „дубины“, может быть очень многозначительной. Каждый стих в таком стихотворении начинается с односложного слова, второе слово его заключает в себе два слога, третье—три, четвертое—четыре и т. д. Это постепенное расширение и представляет собою символическую „дубину“. Еще в древности форма эта была уже известна. У Гомера встречается следующий ропалический стих:

ᾠδὴ μᾶλ' ἄρ', Ἀτρεΐδῃ μολιτῆεντις δόλβιαϊσιν

У Авзония:

Spes, Deus, aeternae stationis conciliator.

В русской поэзии существуют следующие ропалические примеры Валерия Брюсова:

Пусть мечта рыдает горестными восклицаньями.
Даль горит, сверкает радостными ожиданиями!
Ты опять доверяешь обольщенью вековечному
Жизнь предать согласен сновиденью бесконечному
и т. д.

ГНОМ О ЖИЗНИ

Ропалические стихи XIV в.

Жизнь игра желаний минолетных.
Есть—пора мечтаний безотчетных,
Есть, потом, свершений горделивых,
Скук, истом, томлений прозорливых,
Есть года жестоких испытаний,
Дни суда, глубоких ожиданий;

Страсть везде незримо торжествует.
Льстит в нужде, гонима, знаменует
Дни побед холодным беспристрастьем...
Мир согрет бесплодным сладострастьем.

Из еще более сложных загадочных стихотворений есть одна очень интересная форма тайнописи в стихах, это так называемые:

Стихотворения-кринты, кусочные или скрытые стихи.

Они могут быть любой формы и величины, но самый подходящий к ним размер в русском языке, это—шести-стопный ямб, так как он всегда дает необходимую для замысла стихотворения цезуру, т. е. в данном случае—разделение стиха пополам.

Это и дает возможность построить стихотворение так, что в первой его половине будет заключено самостоятельное стихотворение с одним смыслом, во второй половине другое, также самостоятельное стихотворение с другим смыслом, а все стихотворение целиком, в свою очередь, будет иметь свое собственное содержание.

Прочтем трогательное объяснение в любви:

Хранить любовно „да!“ я обещала вечно...
Могу ли я теперь на свете жить одна?
Не буду никогда кокеткой бессердечной,
Любить тебя, поверь,—веселье пить до дна!

Восторженный счастливец в упоении бросается делиться своей радостью с близким человеком, от которого у него нет тайн. Но этот человек более умудрен жизнью: он — скептик.

В наш быстрый темп век такой идеализм редок. Он берет любовное послание, прочитывает его, хочет уже поздравить своего друга и вдруг... что-то бросается ему в глаза. Что-то странное... „Постой-ка, постой-ка“, говорит он, и к ужасу

своего собеседника, не меняя в стихотворении ни слова, читает:

Хранить любовно „да“
Могу ли я теперь?
Не буду никогда
Любить тебя, поверь!

Я обещала вечно
на свете жить одна,
кокеткой бессердечной
веселье пить до дна.

Сцена настолько потрясающая, что изобразить ее себе мы предоставляем изумленному читателю.

Этой удивительной формой пользовались для различных целей, особенно во Франции, где с XVI века были известны сонеты этого вида. В силу того, что в одно и то же стихотворение можно было включить три разных и даже противоположных содержания, их писали тогда, когда нужно было влить в стихи скрытый яд. В свое время во Франции был знаменит кусочный сонет об иезуитах по поводу процесса между ними и Университетом в правление Генриха IV. В другом сонете от 1587 года целое стихотворение обрушивается на Бурбонов с их принципами и, восхваляя лотарингскую лигу, направлено против наваррского узурпатора. В своей же левой части сонет, наоборот, проклинает лотарингскую лигу и превозносит наваррского принца. В правой же части сонета помещено восхваление Бурбонов. Таким образом одно и то же стихотворение отражает в себе идеалы и пожелания трех борющихся тогда политических направлений.

Стихи-крипты (от греческого „крипто“, скрываю) необычайно трудны для исполнения. В них сразу нужно схватывать со знанием весь данный стих целиком и обе его половины. Мысль растекается и горизонтально и вертикально, причем надо следить, чтобы в целом коварные его части с первого взгляда были вовсе незаметны, чтобы все стихотворение целиком имело свой цельный смысл, а каждая из его частей, и левая и правая, обладали бы своим собственным цельным смыслом.

По условиям цезуры шестистопного ямба левое стихотворение неизбежно должно иметь лишь мужские рифмы. Можно, конечно, взять и другой размер, хотя бы шестистопный амфибрахий. В этом случае левое стихотворение будет обладать уже только женскими рифмами. При выборе размера необходимо лишь разделять стих цезурою пополам. Особенную трудность среди кусочных стихотворений представляют сонеты-скрытники, в чем читатель убедится, познакомившись далее с формой сонета.

Другой, подобный разобранному, стихотворный фокус, но основанный не на вертикальном чтении, а на горизонтальном, дает

П а л и н д р о м о н .

Название это происходит от греческого „палин“, назад, и „дромос“, бег.

Я иду с мечом судия,

написал когда-то Державин. Что он хотел этим сказать? Присмотримся, в чем тут загадка. Вот в чем: это такой грозный судья, что как на него ни взгляни, он все будет идти с мечом. Посмотрим на него слева,—он идет с мечом, справа—то же самое. Действительно, чтение и с левой и с правой руки дает одну и ту же фразу:

Я иду с мечом судия.

Вот такие-то фразы и стихи, которые читаются одинаково и с одинаковым смыслом с обеих сторон и называются п а л и н д р о м о н а м и . И их два вида:

1-й вид палиндромона представляют собою стихи, которые при чтении и справа и слева имеют одинаковое произношение. Это—буквенные палиндромоны. Подобная стихотворная игрушка коренится еще в глубокой древности. Вот двустилиشه, автором которого по преданию был никто иной, как сам дьявол:

Signa te signa, temere me tangis et angis
Roma tibi subito motibus ibit amor.

Как видно, каждый из этих двух стихов читается по последовательности букв одинаково, в переводе же они означают следующее:

„Крестись, Рим, крестись, ты беспричинно затрагиваешь меня и давишь. Так из-за твоих жестов и придет к тебе внезапно любовь“.

В Константинополе на купели в Софийском храме были вырезаны слова:

и з по у а в о р ц а т а ц ц о в а у о к з и у

т. е. „не одно лицо, но и грехи ваши оmyвайте“.

У Валерия Брюсова в его „Опытах“ встречаем следующие палиндромы:

1. В ДОРОЖНОМ ПОЛУСНЕ

Я—идиллия?.. Я—иль Лидия?..

.....

Топот тише... тешит топот

Хорош шорох... хорош шорох...

Хаос елок... (колесо, ах!).

Озер греза... озер греза...

Тина манит...

Туча... чуть.

А луна тонула,

И нет тени!

.....

Еду... сани... на суде...

.....

Топот тише: тешит топот:

Хорош шорох: хорош шорох...

Темь опять: я—память!

Ель опять: я—поле!

О, мимо! мимо!

А город? А город? О дорога! дорога!

2. ПЛІАЧ ЛУНЫ

Я -- око покоя,
Я -- дали ладья,
Я чуть узору розу тучи,
Я, радугу лугу даря!
Я -- алая,
Я -- и лилия,
Веду Сильвана, в лесу дель,
Я, еле лелея,
Небес эбен.

3. ШУТКИ

Я -- арка края.
.....
Атака заката.
.....
О, лета тело!
.....
Ала зола.

Вот три новейших палиндромона:

1. МУЗЫКАНТ ВОСТОЧНОГО ЗВЕРИНЦА

Верьте. „Ах“ (и тс! — им я чур!) и ручьями стихает рев.
Вели, Тенсур, гитаре петь теперь. А тигр уснет и лев
Не видно морд, ни лап, и палиндромон дивен.

А. В. Х.

2.

Я рад, даря.
Даря, я рад.

Д. И.

3. ПОСЛЕ ВЫПИВКИ

Уж утро... Пот — как топор... тужу:
Ужели я тут? Тут я и лежу.

2-й вид палиндромона, в котором всё стихотворение читается и с начала и с конца, с сохранением смысла в обоих

случаях, но уже не по буквам, а по словам. Первое слово стихотворения будет его последним словом, второе—предпоследним, третье—третьим от конца и т. д. Каждое слово стихотворения, следовательно, должно встретиться в нем по два раза. Если мы означим слова палиндромона цифрами 1, 2, 3 и т. д., то примерная схема его будет:

1. 2. 3. 4.
5. 6. 7. 8.
8. 7. 6. 5.
4. 3. 2. 1.

Следующий образец латинского палиндромона был поднесен папе Пию II во II веке по р. х.:

Laus tua, non tua fraus; virtus, non copia rerum
Scandere te fecit hoc decus eximium.
Eximium decus hoc fecit te scandere rerum
Copia, non virtus, fraus tua, non tua laus.

В переводе он означает:

„Твой подвиг, а не преступление, добродетель, а не богатство, позволяют тебе возвыситься до этой исключительной славы.

До этой исключительной славы позволяют тебе возвыситься твое богатство, а не добродетель, твое преступление, а не подвиг“.

У Валерия Брюсова встречаем следующие образцы палиндромонов 2-го вида:

1) ВИДЕНЬЕ БЫЛОГО

Жестоко—раздумье. Ночное молчанье
Качает виденья былого;
Мерцанье встречает улыбки сурово;
Страданье—
Глубоко—глубоко.
Страданье сурово улыбки встречает
Мерцанье былого—виденья качает...
Молчанье, ночное раздумье,—жестоко!

2) ИЗ ЛАТИНСКОЙ АНТОЛОГИИ

Волн колыханье так наяд побеждает стремленье,
Моря Икарова вал, как пламенеющий Нот.
Пот пламенеющий, как вал Икарова моря,—стремленье
Побеждает наяд так колыхание волн.

Но не только скрытые слова можно помещать в стихотворения, но и цифры, указывающие на время какого-нибудь исторического события. Это:

Хронограмма или этеостих.

К сожалению в русском языке этот фокус возможен только в том случае, если написать русские буквы латинским шрифтом, ибо загадочные цифры, входящие в хронограмму, должны быть римскими. Иначе они будут выделяться из текста. Природа этой формы заключается в том, что некоторые буквы слов, входящих в стих, своим прописным написанием означают или иные римские цифры. Из совокупности таких букв получается дата какого-либо важного события. Поэтому и сама форма стиха носит такое название (от „хронос“ время, и „этос“, год). Приводим пример известного в истории латинского этеостиха, выделив заключенные в нем буквы-цифры прописью:

eXortens DeLphn agUILae CorDisqUe Leonis
CongressU gaLLos spe LaetitlaqUe refecit.

Эта хронограмма была написана Клод Годаром в честь Людовика XIV, родившегося 5 сентября 1638 года. При его рождении соединились созвездия Орла и Львиного сердца. Этеостих и говорит об этом событии:

„Рождающийся при соединении Орла и Сердца Львиного дофин возродил надежду и радость Галлов“.

Прописные буквы дают следующие римские цифры I—1, U—5, X—10, L—50, C—100, D—500. В стихах эти буквы повторяются:

D	—	500	—	2	раза	1.000
C	—	100	—	3	"	300
L	—	50	—	6	"	300
X	—	10	—	1	"	10
U	—	5	—	4	"	20
I	—	1	—	8	"	8
<hr/>						
Итого . . . 1.638						

При сложении этих цифр получается год рождения дофина.

Таким образом сущность хронограммы состоит в том, что в стихе описывается какое-либо событие, причем отдельные буквы, входящие в состав слов, дают в совокупности сумму римских цифр, соответствующую году описываемого события.

Глава III

ЗАГАДКИ В СТИХОТВОРНОЙ ФОРМЕ

До сих пор мы знакомились со стихами, заключавшими в себе, в своей форме, некоторые загадочные элементы или же какой-нибудь стихотворный фокус. Теперь перейдем к таким стихотворениям, которые служат своей формой загадке, как загадке, т. е. являются различными родами загадок в стихотворной форме. Наиболее распространенное из произведений такого рода, это:

Шарада.

Под этим именем известно преимущественно стихотворение, носящее такое название. В специальных отделах очень многих журналов и газет можно постоянно встретить целые ряды шарад. Но это слово имеет и другое значение, а именно называют так один из видов драматического представления. Сначала мы познакомимся с тем, чем является

1) Шарада, как стихотворение.

Самое слово шарада, по мнению Литтре, происходит из Лангендока, средневековой провинции южной Франции, от провансальского слова „charrada“, обозначающего повозку на двух колесах (*charrette*, *charette*) и в свою очередь служащего уменьшительным от „char“, колесница, фура. В Лангедоке созданием шарад занимались в свободное время после ужина, причем выражение „Allons faire des charades“ (пойдемте-ка

сочинять шарады) являлось одинаковым с выражением „Allos passer l'après souper“ или „Allons veiller chez un tel“ (пойдемте проводить время после ужина; пойдемте пободрствовать у такого-то). Иными словами, заниматься шарадами значило проводить время в пустяках для отдыха и развлечения. Слово шарада переносно обозначало—целый воз болтовни.

Наибольшего развития производство шарад достигает в XVIII веке, служа любимой формой стихотворной шутки.

Шарада представляет собой стихотворную загадку, в которой иносказательно описывается подлежащее отгадыванию слово посредством следующего приема. Задуманное слово разделяется на отдельные слоги так, что каждый слог составляет отдельное с определенным смыслом слово (столица: сто-лица). Затем каждое такое маленькое слово-слог описывается в стихотворении отдельно. После дается такое же описание целого загаданного слова. Вот примеры шарады, один из новой прикладной поэзии, другой старинный, свидетельствующие о том, что составлением шарад занимались и настоящие поэты:

1-й член шарады		1) Начало—насекомое, Всем хорошо знакомое: Летает и вредит.
	
2-й „ „		Конец—вы в книге встретите, В письме его заметите, Он в азбуке стоит.
	
Целое		А все мое— французский сочинитель, Вы пьесы лучшие назвать мне не хотите-ль?

Поликсена Соловьева

(Al'egro)

Решение: Мольер; моль - ср.

2) Часть первая моя, от зною укрывая,
Усталых путников под тень свою манит,
И их прохладой освежая,
С Зефиром шепчет и шумит.
Вторая часть моя приводит в восхищенье,
Коль был творцом ее Державин или Петров;
Когда ж скропал Свистов,
Всех погружает в усыпление.
А целое — заметь, читатель дорогой! —
В себе волшебника всю заключало силу,
Посредством коей он прекрасную Людмилу
Похитил дерзостно в час полночи глухой
Из брачной храмины в волшебный замок свой.

К. Ф. Рылеев

Решение: Борода; бор—ода.

Писание и отгадывание таких шарад может стать любимым развлечением, но еще большее удовольствие для собравшегося вечером общества или же для детей принесет разыгрывание шарад, — занятие, в котором многие могут блеснуть своими сценическими способностями, проявить тот или другой свой талант, а все вообще дать волю своему остроумию и находчивости. Для этой цели служит

2) Шарада, как драматическое представление.

Можно устроить целый вечер таких шарад, смотря по средствам и желанию, от самого роскошного до самого примитивного. Разница будет лишь в обстановке, а не в сути дела.

Раз многие слова можно разделить на маленькие составные слова, то каждое из них, а потом все целиком, можно изобразить, как сценическое действие. В современных наших школах в большом ходу так называемые инсценировки. И вот для этого одним из самых подходящих материалов являются шарады. Здесь открывается простор и для самостоятельного детского творчества, и для развития сообрази-

тельности, и для проявления сценических талантов. В школах и клубах имеются постоянные сцены и театральная обстановка, так что действия шарад могут быть обставлены чисто художественно и явиться интересным зрелищем и для детей и для взрослых. В частных домах устройство домашней сцены, пригодной для разыгрывания шарад, также не может встретить затруднений, а для маленьких гостей в детской все—сцена: отгороженный угол в комнате,—вот она и готова; несколько домашних растений в горшках—это уже лес; опрокинутое кресло—лодка, на которой можно сидеть и грести и т. д. Отгадавшим шараду можно выдать призы, у неотгадавших взять фанты, одним словом удовольствия и смеха получится сколько угодно.

Положим, задумано слово *мимоходом*. Как его изобразить шарадой? Это можно сделать трояким образом, а именно, разделив его или на 1) *мимо-хо!-дом*, или 2) *ми-мох-о!-дом*, или 3) *мим-о!-ходом*.

В первом случае в шараде получится четыре действия: 1) *мимо*, 2) *хо!* 3) *дом*, 4) *целое—мимоходом*. Во втором и третьем по пяти.

Как поставить на сцене или просто инсценировать в комнате эти слова? Тут представляются разнообразнейшие возможности. Можно поставить все в драматическом действии, в разговорах действующих лиц, можно вывести изобразительный балет или поставить живые картины. Можно часть слов инсценировать словесным представлением, часть балетом, песенкой, живой картиной. Здесь решающую в выборе способа инсценировки роль будут играть и средства для постановки, и количество и дарования действующих лиц.

Если шарада заранее подготовлена, то можно разыграть ее в стихах. Самый удобный размер для сценических представлений на русском языке это—белый пятистопный ямб или же вольный стих с рифмами, каким написано „*Горе от ума*“

Грибоедова. В белом пятистопном ямбе надо следить за тем, чтобы в одном и том же месте не накапливалось слишком много окончаний стихов одного и того же рода, т. е. мужских или женских. Необходимо разнообразить окончания стихов, ставя после двух, трех строк с женскими окончаниями стих с мужским окончанием и наоборот, по образцу:

Вот и фонтан: она сюда придет. (м. ок.)
Я, кажется, рожден не боязливым; (ж. ок.)
Перед собой вблизи видал я смерть, (м. ок.)
Пред смертью душа не содрогалась; (ж. ок.)
Мне вечная неволя угрожала, (ж. ок.)
За мной гнались—я духом не смутился (ж. ок.)
И дерзостью неволи избегал. (м. ок.)

и т. д.

Пушкин. „Борис Годунов“

Что же касается вольного сценического стиха, то вот его образец из того же „Бориса Годунова“:

М а р и н а (*перед зеркалом*).

Ну что ж? Готово ли? нельзя ли поспешить?

Р у з я.

Позвольте—наперед решите выбор трудный:

Что вы наденете, жемчужную ли нить,

Иль полумесяц изумрудный?

М а р и н а.

Алмазный мой венец.

Р у з я.

Прекрасно! Помните, его вы надевали,

Когда изволили вы ездить во дворец?

На бале, говорят, как солнце вы блистали:

Мужчины ахали, красавицы шептали...

и т. д.

Отдельные действия шарады должны быть кратки. Нельзя отвлекать внимание зрителя в разные стороны. Загадка должна

оставаться загадкой, но все-таки в такой степени, чтобы ее можно было разгадать по ходу действия. Ее нужно завуалировать, но не растягивать в другие стороны так, чтобы зритель окончательно растерялся и упустил бы из внимания главную нить. Если на сцене произносится входящее в шараду слово, то подчеркивать его так, чтобы все сразу догадались о нем—не следует. Его можно произнести в числе других слов, а выделить его должно само действие.

Приведем примерную инсценировку выбранного раньше слова. Само собою разумеется, что таких инсценировок можно импровизировать сколько угодно.

Мимоходом.

1-й вариант: мимо-хо!-дом.

Действие 1-е: мимо.

Сад. Лето. На заднем плане забор, мимо которого проходят разные лица.

В саду дачники (дети в колонии) ведут разговор. По дороге, за забором идет трубочист. Останавливается, спрашивая, не требуются ли его услуги. Ответ отрицательный. Легкий разговор продолжается. Проходит рыбак, выкрикивая свой товар. У него ничего не покупают. Остановившемуся нищему подают деньги, и он сейчас же уходит. Можно ввести еще ряд проходящих типов. Суть в том, что все они проходят мимо, не входя в пределы сада.

Действие 2-е: хо!

Живая сцена ссорящихся мальчишек. Один из них хвастается тем, что победит всех. Остальные хором отвечают ему насмешливым: „хо, хо, хо!“

Действие 3-е: дом.

Драматическая сцена. Бедная, но уютная обстановка. Семья ожидает близкого человека, давно покинувшего ее.

Соответствующие разговоры. Дверь открывается, и любимый сын входит в комнату. Среди различных фраз и выражений радости он в заключение облегченно произносит: „Ну вот я и дома. Я столько скитался, я так устал. Теперь я с вами... я — дома“.

Действие 4-е: мимоходом.

Киоск с прохладительными напитками. Разные типы подходят к нему и наскоро выпивают стаканы с лимонадом и квасом. Среди них какой-либо франт начинает ухаживать за продавщицей. Та отвечает: „Нет, нет, я не признаю этой любви мимоходом. Что вам угодно?“ серьезно обращается она к другому посетителю. „Бутылку кваса? Пожалуйста“...

2-й вариант: ми-мох-о!-дом.

Действие 1-е: ми.

Урок пения в школе рабочей молодежи. Учитель показывает ноты, заставляя напевать: „До - ре - ми, до - ми - соль - до - ми - соль - до“. Соответствующие шутки и остроты при неверных нотах, не мешающие ходу действия. Зритель догадывается, что дело идет о ноте, но еще не знает о какой. На основании последующих действий он сделает этот выбор.

Действие 2-е: мох.

Мшистый лес. Собираение грибов. Среди разговоров кто-либо говорит: „А я, кстати, наберу и моху. Пригодится, когда будем вставлять окна“.

Действие 3-е: о!

Картинная галерея. Ученый сотрудник водит приезжего англичанина, объясняя ему: „Это Рафаэль, это Мурильо“ и т. д. Перед каждой картиной карикатурный англичанин издает английское удивленное „О!“

Действие 4-е: дом.

Дети складывают из кубиков домики. Соответствующий разговор, разрушение построек и новое созидание.

Действие 5-е: мимоходом.

Подросток-телеграфист встречается в сквере своего юного приятеля. Последний уговаривает его сыграть в кости или в какую-нибудь другую мимолетную игру. Соблазн велик. Торопящийся телеграфист наскоро играет партию и бежит далее.

3-й вариант: мим-о!-ходом.

Действие 1-е и 2-е.

Обладающий талантом мима выходит и проделывает свои номера. Кто-либо из зрителей, предупрежденных заранее, издает восклицание: „О! о!“ при наиболее удачных мимических фокусах мима.

Действие 3-е: ходом.

Улица. Панель около дома огорожена рогаткой. На страже стоит дворник. Некоторые прохожие, несмотря на рогатку, вступают на панель. Сверху от ремонтируемой стены падают на них капли известки. Проходящей женщине в платочке дворник кричит: „Куда прешь, мадам! Нет вам здесь ходу!“ Несколько смешных сцен. В заключение дворник произносит: „Экие граждане несознательные! Есть им ход по улице. Так нет, прут, где рогатка. Эй, эй, гражданин—ходу нет!“

Действие 4-е: мимоходом.

Через сцену или место ее заменяющее быстро идет человек с портфелем под мышкой. „Ах, как мне некогда! Тороплюсь страшно. Но, впрочем, я скажу вам“ (обращаясь к публике); „целое, догадаетесь-ка“. И снова быстро уходит. Конечно, лучше всего выставить чей-либо шаржированный (т. е.

с подчеркнутыми смешными сторонами) тип. Тогда вся шарада закончится под дружный смех. Вообще можно заранее, обдумав все, ставить всю шараду в определенном тоне, или комическом, или лирическом и т. д. Можно перемешивать на строения по отдельным действиям.

Слово чайка можно инсценировать первой картиной: сбор чая в Китае (живая картина: чайная плантация или чайный домик), второй: изображение буквы К в живой картине из действующих лиц в красивых костюмах. Целое же можно представить декорацией морской дали и парящей в воздухе чайкой.

Слово вампир поддается инсценировке в стильных тонах разных исторических эпох. 1-я картина—мифическая. Фортуна раздает свои дары разным группам людей, говоря при каждом даре: „Это вам“. Выявляется социальная сторона судьбы, в виде даров, распределяемых несправедливо. 2-я картина: античный пир, или в обстановке живой, т. е. бессловесной и застывшей неподвижно в разных позах картины, или же с движением, танцами, пением и т. д. Целое — мрачные Средние века; ночь; из окна видны силуэты средневековых построек. В комнате над спящей девушкой склоняется фантастическое, черное, крылатое существо. Лунный свет.

Для детей и школ младшего возраста надо выбирать менее сложные слова, доступные их отгадыванию. Так, например, слово постель можно инсценировать живыми картинами: 1) Часовой на посту (пост). 2) Елка у дороги или опушка леса (ель). 3) Ребенок ложится спать (постель); слово кубок: 1) Выпустить на сцену мастера куковать, что некоторые умеют проделывать с большим искусством, или же изобразить прогулку в лесу, в котором кукует кукушка (ку). 2) Изобразить какой-либо предмет с боку, стать боком или продемонстрировать приемы боковой борьбы (бок). 3) Поднесение по-

четного кубка победителю на каком-либо состязании с обстановкой этого последнего (кубок).

Интересную инсценировку представляют и целые пословицы. Но это уже дело более сложное.

Как видно из этих набросков, в шараду можно включить разнообразнейший материал. Здесь и жанровые и исторические сценки, и драматические положения, и смешные трюки, и пение, и декламации, и все, чего только не изобретает фантазия. Достоинство шарадной инсценировки — в ее краткости. Это отдельные штрихи, но зато в этих штрихах можно дать много и просто прекрасного, и поучительного, и трогательного, и смешного. В этом отношении шарада является одним из самых симпатичных видов прикладного сценического искусства, особенно в школьной и домашней обстановке.

Следующей после шарады стихотворной загадкой является Омоним.

Название этой формы происходит от греч. „гомос“, равный одинаковый и „онома“, имя. В омониме описываются разные значения одного и того же слова, причем последнее угадывается по этим описаниям. Таких слов довольно много. Еще в древности знаменитый ритор Квинтилиан обратил внимание на эту особенность некоторых слов, определив омоним, как *quasi pluribus rebus aut hominibus eadem appellatio est* (Quint. VII, 9, 2), т. е. как тот случай, когда „одно и то же название прилагается ко многим вещам или людям“. Слово глава, например, означает: главу в книге, главу на церкви, главу семейства, главу государства. Коса — женскую косу, косу, как полевое орудие, косу, как часть берега. Нос — нос у живого существа, нос у корабля, нос в виде насмешки, нос, как береговой мыс. Такие слова — полные омонимы. Встречаются и неполные, а именно, хотя одинаковые по звукам но с различными ударениями, как напр.: козлы (у повозки) и козлы (животные). Если в стихотворение вводится слово последнего ха-

рактера, то необходимо упомянуть в нем об этой перемене ударения. Омоним, как стихотворение, изобретен в Германии (Gleichname), а на русском языке появился впервые в 1819 году в журнале Измайлова „Благонамеренный“. Вот пример старинного омонима:

Вещь чудную во мне, читатель, ты найдешь,
Когда подробнее рассмотришь, разберешь
Мои различные деяния и свойства:
Я часто в войне вселяю дух геройства;
Небесные тела известны ста́ли мной;
Огни ты не страшись тогда, как я с тобой;
Притом же иногда так высоко бываю,
Что храмы и дворцы ногами попираю;
Имею сходственность с людьми—и вот она:
Наружность белая, а внутренность черна.

Р е ш е н и е: Труба—военная, астрономическая,
пожарная, дымовая.

Омоним, следовательно, основан на описании и отгадывании различных значений одного и того же слова, но самое слово остается неизменным. В шараде, как мы видели, слово разделяется на составные части последовательно, причем сами буквы не переставляются. Перейдем теперь к стихотворным загадкам, которые основаны уже на перестановке самых букв данного слова. Здесь представляются две возможности: переставляются или все буквы целиком, или же по частям. На первом фокусе основана а н а г р а м м а, на втором л о г о г р и ф.

А н а г р а м м а.

Анаграмма (от греч. „ана“, назад, и „грамма“, буква, речь) есть стихотворение-загадка, заключающая в себе слово или слова, из которых, при перестановке или разделении букв, образующих их, получаютс́я другое одно или несколько слов. Необходимо, чтобы подвергались перестановке все буквы таящегося в анаграмме слова, а не часть их, иначе получится не анаграмма, а логогриф. Также отличается анаграмма и от палиндромона.

В последнем все буквы переставляются точно в обратном порядке, и слово при обратном чтении должно получиться одинаковое, а в анаграмме переставляются также все буквы, но в любом, и обратном, и ином порядке, и образующиеся таким образом слова иные, а не те же самые, например, так:

Ломоносов — Соломонов. Рим — мир.

Известны древние анаграммы:

Πτολέμαϊος — ἀπο μέλιτος

(Птоломей — из меду)

Quid est veritas? — Est vir, qui adest.

(Что такое истина? — Муж предстоящий).

После отечественной войны Кутузову была написана следующая анаграмма:

Герой! Сил русских вожды! Разбил врагов, прогнал,

И за французский Ку тузов без счета дал.

Здесь игра слов ку (coup) — удар и туз (от тузить) также удар. Анаграмма выражена простым разделением слова на два члена для получения игры слов.

Изобретателем анаграммы, как стихотворения, предполагается французский поэт XVI века Dorat (d'Aurat). В XVII столетии своими анаграммами прославился Cabotin. В анаграмме описываются два значения задуманных слов, причем одно из них приводится целиком в стихе, а другое, составленное из перестановки букв первого слова, разъясняется иносказательно. Если же оба слова, и задуманное, и получившееся от перестановки букв первого, только описываются, но самого слова не дается, то получается анаграмма-шарада. В чистой же анаграмме одно из слов или целая фраза (бывает соединение слова и составленной из перестановки всех его букв фразы) должны быть приведены. Необходимо догадаться, какое именно слово взято для анаграммы, и этой до-

гадке должно притти на помощь, все построение стихотворения так, чтобы можно было узнать и обращенное слово. Вот пример анаграммы:

Сказала мне вчера—„эх-ма!“
Моя кума,
„Когда бы не было на дне,
Что есть во мне,
То славный я бы под шумок
Спекла пирог“!

Решение: кума—мука.

Более сложную загадку, в которой буквы задуманного слова переставляются частями в любом порядке, представляет из себя

Логогриф.

Это уже настолько трудная загадка, что само название ее отмечает эту трудность. Логогриф значит сетословие, словесная сеть (от греческого „логос“, слово и „грифос“, сеть, загадка). Длина и форма стихотворения, как и вообще во всех приведенных формах, произвольны. В русской поэзии логогрифы стали писаться в начале XIX столетия. В логогрифе скрывается какое-либо слово, называемое телом логогрифа. Это слово делится посредством перестановки букв или слогов на отдельные частные слова, называемые членами логогрифа. Поэтому основное слово (тело) выбирается с таким расчетом, чтобы из него можно было легко извлечь частные слова. Например, слово Наполеон может дать из себя следующие слова-члены: поле, лена, он, пан и т. д. В стихотворении сначала иносказательно описываются члены логогрифа, а в конце—также иносказательно слово-тело. По отдельным членам и общим в них элементам читатель отгадывает скрытое в логогрифе слово. Иногда прежде описания членов делают особый приступ. Достоинства логогрифа—остроумие, легкость и шутливость. Происхождение логогрифа очень древ-

нее; он встречался еще в латинской поэзии. Вот два примера этих стихотворений.

- 1) Si caput est, currit, nec non cum ventre volavit
Adde pedes, comedes; et sine ventre bibes.

Решение: Muscatum.

- 2) Primum tolle pedem, tibi fient omnia fausta
Inversum, quid sim dicere nemo potest.

Решение: Nomen.

Перевод и строение этих логогрифов:

- 1) Взять голову (задуманного целого),—бежит (mus—мышь), прибавить середину (живот)—летит (musca—муха) прибавь окончание (ноги)—ты это ешь (muscatum—виноград),—а без середины (живота)—пьешь (mustum—свежее вино).

Таким образом логогриф отгадывается в следующей постепенности:

Mus, musca, muscatum, mustum. Mus (голова слова), са—(его живот) tum—(ноги). Основанием логогрифа и служит это деление.

- 2) Отними первую ногу (N), и все делается для тебя счастьем (отеп—счастливое предзнаменование). Если перевернуть то, чем я являюсь, никто не сможет сказать моего имени (пето—никто). Целое—потеп—имя.

Для дальнейшего пояснения этой формы остановимся на двух логогрифах.

1. Логогриф Покровского.

Послушайте, друзья. Вы в трех слогах моих

Найдете в миг

На поприще любви известного героя,
Которым ввергнута была в погибель Троя, (1)
Словцо печальное бостонных игроков, (2)
Прикрасу головы (3), оружие казаков, (4)
Трех сестр, могущих во мгновение
Разрушить радость и мученье, (5)

Персидского царя. (6) Египтян божество. (7)

То вещество

Которое из вод всечасно вылетает, (8)

Что с кучею почти одно же означает. (9)

А целое мое, скажу теперь я вам,

Склоняет к горестным мечтам

И ароматы льет по окрестным местам.

Р е ш е н и е: Кипарис.

Члены логогрифа, отмеченные нами цифрами (само собою разумеется, что вообще в логогрифах никаких цифр ставить не надо), следующие:

1) Парис, 2) пас, 3) парик, 4) пика, 5) парки, 6) Кир, 7) апис, 8) пар, 9) кипа.

2. Всегда из четырех частей я составляюсь

И кровию людей, как хищный зверь, питаюсь.

Когда ж ты голову отнимешь от меня,

Питаю я тебя, янтарностью маня.

А если ты меня разделишь пополам,

Вторую часть мою я в смех тебе отдам.

Когда же только хвост один ты мой возьмешь,

То в азбуках и даже здесь найдешь.

Р е ш е н и е: Муха.

1) уха, 2) ха!, 3) а.

В этом логогрифе описание слова-тела помещено не в конце, а в начале стихотворения, что вообще безразлично. В заключение приведем отрывок из одного логогрифа, смысл которого необходимо помнить при характеристике очень многих прикладных форм поэзии вообще:

Прошу лишь только не бранить,

Когда приятного здесь не найдете слога:

Ведь логогриф не шутка сочинить!

Хотя через него к бессмертью не дорога,

Хотя писателей таких стихов

Пускают на Парнас—не далее порога.

Ну, мы и не собираемся на Парнас. Мы хотим только развлечься в часы отдыха и доставить своими стихами-шутками и удовольствие, и „головоломное“ занятие себе и знакомым. Поэтому, не смущаясь строгим окриком, рассмотрим еще одну стихотворную загадку, которой название

Метаграмма.

Это—стихотворение (от греческого „метаграфо“, иначе писать, переделывать), в котором описываются и изображаются следующим образом загаданные слова: от какого-либо подходящего слова отделяется первая согласная, причем остается вторая часть слова (м-ера); далее к оставшейся части прибавляются новые согласные (в-ера, с-ера, Г-ера), и каждое слово выявляется в стихе иносказательно. Читатель должен отгадать скрытые в метаграмме слова. Вот метаграмма:

С С бегут нередко скоро,
Иногда же ход их тих...
С Ш—насмешки иль укоры
Мы порой находим в них...
А без буквы по газетам
Пропорхнут и улетят;
Их в воде мы видим летом,
Вместо сказочных наяд.

Решение: С—утки, Ш—утки, утки.

Вторая часть избранного слова может быть самостоятельным словом, как это и видно в данном примере. Но это не обязательно. Вполне достаточно для метаграммы и такого окончания, которое образует различные слова со смыслом, только при условии стоящих в начале их различных согласных.

Глава IV

СТИХИ С ОСОБЕННЫМИ РИФМАМИ

Мы уже ознакомились с игрою рифм, с теми особенными сложными рифмами, на которых можно построить любое стихотворение, особенно шуточного характера. Теперь рассмотрим уже не игру рифм, похожую на искрящуюся игру шампанского, а игру в рифмы, именно те стихотворения, самая суть которых зависит от рифм. Как мы сейчас увидим, из таких стихотворений можно создать интересные игры и состязания.

Известно, как все любят слушать эхо, или, по чудесному русскому выражению, отгулье. Некоторые местности прославлены своим эхо. В древней Греции жила когда-то прелестная нимфа по имени Эхо. Как-то раз она не угодила богине Гере, ревнивой супруге Зевса. За это нимфа была обращена в скалу, и от прежней способности речи у нее осталось только то, что она могла на вопросы, обращенные к ней, отвечать лишь последними словами слышимых фраз, повторяя эти обрывки звуков за своим собеседником.

Однако разговаривать с нимфой Эхо приятно лишь летом при хорошей погоде. Но у нас есть выход: благодетельная поэзия дает нам его. В любую пору года, при любой обстановке мы можем наслаждаться звуками

Э х о.

Это такая форма стиха, в которой длинному стиху тут же рядом соответствует короткий, состоящий лишь из одного слова, откликающегося, как эхо, на последнее слово предыдущего стиха, и непременно в точности представляющего собой заключительную часть этого последнего слова.

Большую частью длинный стих служит вопросом, а эхо ответом. Но бывает и наоборот. Вот начало старинного стихотворения „Бонапарт и Эхо“:

От русских ранен кто среди протекших дней?

— Ней.

Ужель бежал от них и сам Наполеон?

— Он.

Где полчища его с оружием в руках?

— Ах!

и т. д.

Изыщным примером эхо в стиле XVIII века служит следующее стихотворение к-ны Е. С. Урусовой из издания „Новости“ (1799 г.).

ПАСТУШКА и ЭХО

Пастушка

Эхо

Как розы здесь растут между лесами?

— сами.

Кто мне отвечает себя в лесу тая?

— я.

Знать духи здесь живут, и это неотложно,

— ложно!

Уйду, не духи то; но голос лишь пустой,

— стой!

Я чаю, эхо, ты мне в роще отвечаешь,

— чаешь.

Конечно, ты вело меня с полей сюда

— да!

Мне долго говорить с тобою невозможно,

— можно.

Нет! Нет! пойду искать овечку я к ручью,

— чью?

Моя овечка там; и может быть пропала,

— пала.

Увы! так нет ее!.. мертва идохнет?

— нет.

Плачь, эхо, обо мне! овечку я оплачу;

— плачу,

Там пала, знать, она, где тернии растут?

— тут.

Пойду; о, голос мой! исчезни, пропади...

— поди.

Форму эхо можно применить и к серьезной поэзии, в качестве особого штриха. В таком случае стих, состоящий из

односложного слова, связывается с общим течением стиха (а не с отдельным стихом, как в специальной форме Эхо) и входит равноправным членом целого наряду с другими стихами.

Следующее упражнение в ловкости преодоления рифм представляет из себя трудную задачу, но зато является одним из любимых развлечений в обществе. Это:

Буриме.

Каждый поэт и стихотворец отлично знают, что в очень многих случаях стихотворение создается по приходящим в голову рифмам, влекущим за собой и образы и все прочее. Во всяком случае рифма при творчестве играет большую роль. Если эту роль рифм выделить умышленно, как специальное задание, то и получается тот вид стихотворчества, который носит название буриме.

„Буриме“ (*bouts rimés*), рифмованные концы („*bout*“ по-франц. конец, „*rimé*“, рифмованный) представляет собою стихотворную задачу, состоящую в том, что на заданные заранее рифмы пишется стихотворение. Происхождение *bouts rimés* следующее. Около середины XVII столетия один чудаковатый французский духовный поэт Dulot (du Lot) жаловался своим друзьям на то, что он затерял, или у него украли, 300 сонетов. Когда друзья поразились числом этих сонетов, Дюло заявил, что самих стихотворений еще не было готово, а были им найдены лишь рифмы к этим сонетам. В обществе посмеялись над таким заявлением, но вскоре родилась мысль сделать из готовых рифм забаву. Это изобретение быстро вошло в моду, и стихотворцы наперерыв старались превзойти друг друга в писании буриме. Появились и сонеты, основанные на готовых рифмах—сонеты с *bouts rimés*. Особенно прославилась такими сонетами поэтесса Antoinette du Ligier de la Garde, известная под именем M-me Deshoulières (1638—1694).

С первого взгляда может показаться, что предоставление готовых рифм должно крайне облегчить задачу стихотворца.

Но на самом деле выходит наоборот. Готовые рифмы в буриме являются крайне трудными для преодоления, ибо эта трудность в них вкладывается заранее.

Обыкновенно буриме служит предметом состязания нескольких лиц: в собравшемся обществе кто-либо предлагает ряд готовых рифм, и все пишут по этим рифмам стихотворения. Само собой разумеется, что каждый из присутствующих решает задачу различно. Кто-нибудь выбирается судьей такого стихотворного конкурса: он или решает сам, какие стихотворения — буриме — наилучшие, или же ставит вопрос об этом на большинство голосов. Первого победителя или победительницу можно украсить венком, хотя бы из находящихся дома лавровых листьев. Понятно, такое состязание может быть устроено и заочно путем письменных ответов на заданные рифмы.

Но если задать хотя бы:

— — — луна
— — — мороза
— — — дна
— — — угроза

то никакого состязания, в сущности, не получится. Будет, конечно, разница в исполнении стихотворений, но содержание их будет однообразно и соиздание легко. У всех естественно явится образ лунной морозной ночи и снежного дна, в котором таится угроза.

Нет, рифмы для буриме должны иметь характер неожиданных, странных и не дающих легкой возможности связно сочетать порожденные рифмами образы. А буриме должно быть исполнено так, чтобы стихотворение не казалось искусственным, вымученным и с образами, не связанными между собой. Оно должно носить цельный и обладающий полным смыслом характер. В последнем-то требовании и заключается трудность: рифмующие между собою слова кажутся с первого взгляда

совершенно несовместимыми, а построенные на них стихи должны иметь целостную связь. Оттого-то эта игра, упражняющая находчивость, остроумие и способность гибкости стиха, так и любима многими.

Первое правило буриме, следовательно, состоит в том, что рифмы выбираются из слов, психологически трудно сочетаемых между собою, рифмы должны быть неожиданными и странными. Кроме того, во-вторых, рифмы должны отличаться разнообразием. При исполнении же задачи на буриме необходимо помнить третье правило о том, что нельзя ни изменять, ни переставлять рифм.

Подбор рифм или ассонансов для буриме практически основывается на том, чтобы рифмы были взяты из совершенно различных или даже противоречивых областей представлений. Будут, например, подходящими созвучия: 1) Лаперуза—квас—муза—ватерпас. 2) Индия—рынде я—Форд—клавикорд—телятина—платина. 3) Близки—камбала—лампами—протисни. 4) В угаре вы—мучка—подарено—самоучка. 5) Клей—философ—окуней—о, зов!

Во всех этих случаях дело идет о связанном буриме, о стихотворении связанном и с целым смыслом. Но можно разнообразить игру, а именно пуститься в смехотворные бессвязные буриме. Присутствующие условливаются о размере стиха и о количестве стоп. Это единственное твердое условие. Затем каждый пишет на длинном листке первый стих и, передавая листок соседу, заворачивает бумагу над написанной строкой, сообщая лишь последнее слово стиха, как основу рифмы. Следующий пишет самостоятельный стих и, снова меняясь с другими бумажкой, говорит лишь последнее слово, находящееся или в рифме с первым, или же дающее основу для новой рифмы, смотря по тому, как задумано буриме, парными ли рифмами, перекрестными ли и т. д. В конце концов получается „сборное“ буриме, представляющее собою такую же

забавную чепуху, которая получается при аналогичной игре с теми же приемами, где каждый, не зная предыдущего, отвечает по-своему, на вопросы: кто, с кем, что делают, где находятся и т. д. При такой игре в буре можно и не сообщать последних слов, а дать всем лишь размер и порядок и концы рифм (ань—ара—ань—ара и т. п.). Далее поступают так же, как и в первом случае, передавая закрытый стих соседу. Самое интересное в этой игре бывает тогда, когда на бездну бессвязной чепухи вдруг получается случайно нечто связанное, хотя и чрезвычайно комического характера.

Такого рода стихотворным играм, основанным на коллективном творчестве, можно дать название

Цепное стихотворчество

Как образец его, показывающий, что подобными играми увлекаются и подлинные поэты, приведем следующие интересные воспоминания В. Пяста. Здесь игра основана уже не на буре, а на другом принципе, являющемся одним из вариантов условий цепного стихотворчества, которых, конечно, можно изобрести весьма много.

В своих „Воспоминаниях о Блоке“ В. Пяст рассказывает, как однажды в 1906 г. к нему на квартиру собрались—молодые тогда—поэты и занялись писанием стихов такого вида.

«Между всеми распределялись бумажки, и каждый начинал какое-нибудь стихотворение, сочиняя по два нерифмующих между собою стиха. Затем бумажки перемешивались, и каждый „доделывал“ чью-нибудь, начатую другим строфу, вместе с тем, на той же бумажке, выписывая начало второй строфы—из двух несрифмованных между собою стихов; далее, бумажка загибалась так, что видны были только эти два последние стиха, и „разрешать“ последнюю строфу приходилось опять тому, кому эта бумажка доставалась после перетасовки, причем он не имел права заглядывать в предыдущую строфу.

Первую премию получило стихотворение, начало которого написал (впоследствии известный пушкинист)—М. Л. Гофман; середину—без вести пропавший во время войны поэт А. А. Кондратьев (автор „Сатирессы“ и нескольких сборников стихов) конец—А. А. Блок. Вот оно:

Скользкая жаба—змея, с мутно ласковым взглядом
В перьях зеленых, ко мне приползла, увилась и впилась.

Жабе той стан я обвил, сел с ней под липою рядом,
Выдернул перья в пучек, жаба в любви мне клялась:
„Милый, ты нравишься мне: как попик болотный, ты сладок.
Блока задумчивей ты, голосом—сущий Кузмин“...

Блоку досталось, как раз, разрешение этих загадок:
Горько он плачет о них, не может решить их один.

Премировано было и такое стихотворение, начало которого написано—память изменяет автору воспоминаний—кем, середина—известным впоследствии стихотворцем и поэтом-юмористом П. П. Потемкиным, конец же—также известным, как исключительный версификатор, поэтом В. А. Зоргенфреем (Зором).

О, Ауслендер, о, Ауслендер!
Ты прекрасней красной фен,

Но прекрасней рододендрон
Из моей оранжереи...
Этот цвет Шеншин увидел
У меня, воспел его.

Брюсов Бадьямонта обидел,—
Впрочем, это ничего.

В третьем стихотворении А. А. Блок писал середину:

Близятся выборы в Думу,
Граждане, к урнам спешите...

Ловите, ловите коварную пуму!...
Ловите, ловите, ловите, ловите!...
Где дворники ходят, как лютые тигры,
Где городовые ведут вас в участок.

Где пристав свирепый ведет свои игры,
Разит вас глубоко его лютых глаз ток...

А. А. Блоку принадлежит начало следующего стихотворения (середину которого написала покойная мать хозяина, конец же А. А. Кондратьев);

Для исполнения программы
Я заручусь согласием „сил“.

А для меня, как модной дамы,
Всякий стих уж будет мил:
Так смотрите, не забудьте,
Напишите что-нибудь...

Оросив слезами грудь,
Музу петь свою принудите!

Отлично вышел из затруднения автор окончания.

Вот еще стихи из того же конкурса. Начало их принадлежит, кажется, Б. Диксу (автор книжки „Стихотворения“ и другой—„Ночные песни“), конец же—А. А. Виру (печатавшему впоследствии стихи). Кому середина—запомнено.

С крыши капает вода,
На панели грязь...

У окна сижу, склонясь,
Грустно мыслю: нет иль да...
А на улице толпа,
Бесконечна и нема.

И безумна, и глупа,
И лишенная ума.

Очевидно, что А. А. Вир не заглядывал в первую строку.

Следующее стихотворение начал В. Пяст, продолжал А. Вир, кончил же едва ли не присутствовавший там же Я. Годин.

Развивается огненный флаг
На высокой зазубренной башне...

За сохою, задумчив и наг, (?)
Тихо шел поселянин на пашни (?)
В крепком замке пирует маркиз,
Предаваясь безумно веселью...

И стлали постель за постелью,
Так как гости все напились.

Там же фигурировала и следующая эпиграмма на одного из участников этого стихотворчества, середина которой принадлежала П. П. Потемкину, конец же Ан. И. Попову (впоследствии—проповедатель литературы в ВУЗ'ах).

Борис Сергееч Мосолов
Естественный студент...

Кто он таков? Кто он таков?
Конечно, декадент...

А, может быть,—он, буржуа,
Не знаю, как решить.

Кричит малюточка: „Уа“
Наверно хочет пить».

На разновидности буриме основана одна уже чисто серьезная поэтическая форма, а именно переписка между двумя поэтами посредством сонетов, где второй ответный сонет должен быть обязательно основан на рифмах первого, хотя и с новыми словами. Это так наз. *Sonetti di proposta e di risposta*, о которых пойдет речь далее.

Такую же смешанную форму рифменного упражнения, с одной стороны, и произведения чистой поэзии, с другой, представляет собою

Монорим.

В этой форме (назв. от греч. „монос“, один и „gíme“, рифма) задается одно слово, как основа рифм, и все стихотворение целиком должно быть построено на одной одинаковой рифме (камыши — дыши — тиши — спеши — глуши и т. д.).

Этой формой также можно воспользоваться для занимательного развлечения в обществе, для чего нужно только придумать какое-нибудь слово с трудным подбором рифм к нему. Равным образом полезен монорим и как хорошее упражнение для развития в себе техники рифмования, а с другой стороны, монорим может преследовать и чисто художественную цель, создавая или особую поэтическую форму, как нечто целое, или же являясь основой построения отдельных строф большого стихотворения. Красивые однозвучные рифмы, повторяемые в большем количестве раз, чем в привычном для слуха обыкновенном числе (двух или трех), могут дать во многих случаях особое настроение, создающее истинно-художественное впечатление. Вот примеры таких моноримов или, по терминологии В. П. Лебедева, „однозвучий“:

Холодеет жар камина,
Смокли звуки пианино,
Отзвучала каватина...
Где ж иных небес картина,
Вод манящая равнина,
Белый лебедь Лозигрина?

В л. П. Лебедев

Сердце радуя и мучая—
Скорбно-тихие, певучие
Реют, реют однозвучия...
То не молнии гремучие
Красно-пламенные жгучие...
Не огней моря кипучие...
Зори алые, палючие...
Это искорки летучие—
Скорбно-тихие, певучие
Одноцветки—однозвучия.

В л. П. Лебедев

Классическим образцом шутливого монорима, хотя по тону несколько элегического и с оттенком чистой иронии, служит в русской поэзии следующее стихотворение А. Н. Апухтина, так ярко рисующее карьерные условия нашего старого режима:

Когда будете, дети, студентами,
Не ломайте голов над моментами,
Над Гамлетами, Лирами, Кентами,
Над царями и над президентами,
Над морями и над континентами...
Не яшайтесь хитро с оппонентами,
Поступайте хитро с конкурентами.
А как кончите курс эминентами
И на службу пойдете с патентами,—
Не глядите на службе доцентами
И не брезгуйте, дети, презентами!
Окружайте себя контрагентами,
У начальников будьте клиентами,
Утешайте их жен инструментами,
Угощайте старух пеперментами,—
Воздадут вам за это с процентами.
Обошьют вам мундир позументами,
Грудь украсят звездами и лентами...
А когда доктора с орнаментами
Назовут вас, увы! пациентами
И уморят вас медикаментами,
Отпоет вас иерей со регентами,
Хоронить понесут с ассистентами,
Обеспечат детей ваших рентами,
Чтоб им в опере быть абонентами,
И прикроют ваш прах монументами.

Близко к стихотворениям, основанным на игре в рифмы, подходят те стихи, которые построены на односложных коротких словах. Это так называемый:

Брахиколон

или короткочленный стих (от греч. „брахиос“, краткий и „колон“, член). Каждый его стих составлен лишь из одного

слова в один слог. Он был уже известен в древности, и вот его латинский образец:

Pix, fax, fex, lex, lux, nex, pix, рах, дух quoque styx, strux.

На нем основываются и короткочленные шуточные сонеты, что мы видим во втором из нижеследующих брахиколонов:

ИСПАНСКИЙ СОНЕТ

1. Гол	Звон
Бес	Шпор...
Шел	Взор...
В лес.	Стон...
2. Вдруг	Дон
— Стоп!	Скор.
Жук	— „Вор,
В лоб!	Вон!“
Бес	Смял,
Рад:	Взял
Влез	Честы!
В ад.	
Иван Баженов	Ждет
	Мечь...
	Вот!
	Родион Иванов

Глава V

БЕСКОНЕЧНЫЕ СТИХОТВОРЕНИЯ (*Perpetuum mobile*)

От только что рассмотренных крошечных стихов с крошечными строчками перейдем к их крайней противоположности—к стихотворениям такой длины, которая не имеет даже никакого измерения. Положим, эта длина не пространства, а времени, так как само стихотворение может быть и коротким, но оно включает в себе такое построение, которое дает возможность читать это стихотворение без конца, т. е. хоть целую вечность. Оттого-то такие бесконечные стихотворения, вечно движущиеся в чтении, и называются *perpetuum mobile*—вечное движение.

Перенесемся в годы детства. Всех нас занимало стихотворение:

У повара была собака,
И он ее любил,
Собака съела мясо,
И он ее убил.

И в землю закопал,
И памятник поставил,
И надпись надписал:

„У повара была собака,
И он ее любил,
Собака съела мясо,
И он ее убил“.

И в землю закопал,
И памятник поставил,
И надпись надписал:

„У повара была собака
и т. д. бесконечно.

Это стихотворение вызывало пари: бились об заклад, что прочитают его, без ошибки и не сбиваясь в течение такого-то времени, и очень часто заклад проигрывался: не хватало терпения.

Эти шуточные стихотворения и предназначены для такого рода игры, упражняющей внимание и выдержку. Строятся они с таким расчетом, чтобы какой-либо отдельный стих приводил к начальному содержанию, после которого стихотворение, обладая тем же смыслом, повторяется снова и может быть повторено до бесконечности. Есть и другие приемы таких стихотворений, основанные на перемене и перестановке каких-либо слов в одном или двух стихах, что заставляет при долгом чтении такого стихотворения наизусть постоянно путаться, а это-то и требуется для удовольствия слушателей декламатора таких стихов на пари. Вот пример на последний случай:

Еду я, вдруг вижу мост.
Под мостом ворона мокнет.
Взял ворону я за хвост,
Прсадил ее на мост,
Пусть ворона сохнет.
Еду я, вдруг вижу мост.
На мосту ворона сохнет.
Взял ворону я за хвост,
Посадил ее под мост,
Пусть ворона мокнет.
Еду я, вдруг вижу мост.
Под мостом ворона мокнет
и т. д. до бесконечности.

Но большею частью бесконечные стихотворения пишутся по первому принципу, и он-то и составляет их главную основу. Вот пример литературного бесконечного стихотворения:

ПОД ВЕТКОЙ СИРЕНИ.

(Бесконечное стихотворение)

Под душистою веткой сирени
Пред тобой я упал на колени;
Ты откинула кудри за плечи,
Ты шептала мне страстные речи,
Ты склонила стыдливо ресницы...
А в кустах заливались птицы,
Стрекотали немолчно цикады...
Слив уста, и объятия, и взгляды
До зари мы с тобою сидели
И так сладко мучительно млели...
А когда золотистое утро
Показалось в лучах перламутра,
Ты сказала, открыв свои очи:
„Милый, вновь я приду к полуночи,
Вновь мы сядем под веткой сирени,
Ты опять упадешь на колени,
Я закину вновь кудри за плечи,
И шептать буду страстные речи,
Опущу я стыдливо ресницы,
А в кустах защебечут вновь птицы...
Просидим мы, о, милый мой, снова
До утра, до утра золотого...
И когда золотистое утро
Вновь заблещет в лучах перламутра,
Я скажу, заглянув тебе в очи:
„Милый, вновь я приду к полуночи,
Вновь мы сядем под веткой сирени;
Ты опять упадешь на колени...“

и т. д. без конца.

В. П. Буренин

Однако имеется в русской поэзии и образец того случая, когда эта форма использована не с прикладной, а с чисто художественной основной целью, и в данном примере не носит не только шуточного характера, а, наоборот, звучит полной безнадёжностью. Поэт остановился на форме бесконечного стихотворения для того, чтобы передать ощущение непрерывности и однообразия жужжания веретена, порождающего и соответствующие мыслям образы и настроения.

Вот это стихотворение:

СКАЗКА ПРО БЕЛОГО БЫЧКА.

У старухи все одно,
Все жужжит веретено.
Песнь уныла и скучна.
Бесконечно нить длинна.
Развивается клубок:
Вот геройство, вот порок;
Стар жених, она—юна,
Хил отец, семья бедна.
Вот цари и короли
Делят жребии земли,
Разгорается война,
Хлещет алая волна,

И опять любовь, порок,
Затемняется поток,
И угрюма и страшна
Вековая тишина,
А над нею все одно,
Все жужжит веретено.
Песнь уныла и скучна,
Бесконечно нить длинна.
Развивается клубок:
Вот геройство, вот порок;
Стар жених, она—юна,
Хил старик, семья бедна,
et caetera in perpetuum
(и т. д. в бесконечность).

Леонид Семенов

Глава VI

СТИХИ ПРЕДМЕТНОЙ ФОРМЫ

У каждого человека есть свои любимые предметы, любимые из-за их внешней формы. Вот красивая ваза, владеть которой глаз привык с детства, вот чашка, лампа и т. д. В честь их можно сочинить на память стих, имеющий форму этих предметов, можно в форме самого предмета „воспеть“ подлинник. Для этого приходит на помощь поэзия предметной формы.

Эта стихотворная игрушка была известна уже в глубокой древности, где существовали стихотворения, построенные так, что их внешняя форма напоминала какой-либо предмет. Это так называемые „пайгнии“, шутка, игра, от глагола „пайдзо“, играю. Изобретение этой формы приписывается греческому поэту Симмиасу, родившемуся в Риме и жившему по одним мнениям в VIII веке до р. х., по другим в IV. От него сохранились три стихотворения, своей внешней формой соответствующие тому, что в них описывается. Эти стихотворения имеют форму секиры-топора, крыльев и яйца.

В разные эпохи были в моде такие стихотворения, имевшие вид кубка, креста, пальмы, башни и т. п. Вот старинное стихотворение немецкого поэта Филиппа v. Zesen'a (1619 — 1689), которое мы приводим в подлиннике, так как в данном случае нас интересует только форма, по которой можно по-

строить стихотворение и на русском языке. Оно имеет вид кубка—вазы с крышкой:

Jugend
und Tugend
Steht artig beisammen
Jugend
und Tugend
in eifrigen Flammen
leider, gar selten man findt
Itzung zu unseren Zeiten entzündt
Müssiggang, Laster und eitele Sachen
Itzung an Tugend und Künste stat wachen
lässet sich einer zur Tugend schon an
folget d'tugend und findet die ban
wird er geneidet in allen
Kann keinem gefallen
Künste vergehen
Laster entstehen
bis alles vergeht
was stichelt und schmähet
das unsrige vollend zerrinnt
und stäubet wie wellen und wind
Achtest du dieses, so bist du ja blind!

У Апухтина есть стихотворение в виде треугольников
обращенных вершиною вниз или, точнее, трех трапеций:

Проложен жизни путь бесплодными степями
И глушь и мрак... ни хаты, ни куста...
Спит сердце; скованы цепями
И разум и уста,
И даль пред нами
Пуста.
И вдруг покажется не так тяжка дорога,
Захочется и петь и мыслить вновь,
На небе звезд горит так много,
Так бурно льется кровь...
Мечты, тревога,
Любовь!

О, где же те мечты? Где радости, печали,
Светившие нам столько лет?
От их огней в туманной дали
Чуть виден слабый свет...
И те пропали,
Их нет.

Пирамида, — символ вечности, хотя бы и земной. И вот в этой форме есть французское стихотворение, которое, как читатель увидит из перевода, обладает содержанием весьма полезным для всякого поэта на вечные времена.

Vous
Tous
Poètes
Ahl faites
Que vos chants
Attachants
Aillent à l'âme
En jets de flammes
Qu' en tous vos écrits
Les mots soient compris
Si vous peignez la guerre
Que le bruit du tonnerre
Nous semble au loin résonner
Et nous fasse frissonner
Du lecteur conquerez l'estime
En sachant varier la rime
A la césure arrêtez bien le sens
Soyez surtout sobres d'enjambements
Fuyez le prosaïsme, observez la mesure
Et vos écrits vivront autant que la nature.

Перевод: Вы, все поэты! Ах, пусть ваши песни влекут, проникая в душу огненными стрелами! Пусть во всех ваших стихах слова будут понятны. Если вы живописуете войну, пусть покажется нам, как вдалеке гремят раскаты грома, бросая нас в дрожь. Приобретайте уважение читателя умением разнообразить рифмы, хорошо чувствуйте цезуру и будьте в особенности умеренны в переносах слов из стиха в стих (enjambements), бегите от прозаизмов, наблюдайте меру, и тогда ваши писания будут жить так же, как и природа.

Из этих примеров мы видим, что секрет предметных стихотворений заключается в точном распределении стихов различной длины, обусловливаемой контурами избранной формы. Сначала необходимо нарисовать контур такой формы, какого-нибудь предмета или эмблемы, а затем пригнать под этот контур строки стиха. Желательно, чтобы и содержание стихотворения шло в унисон с назначением или свойствами избранного для этого стихотворного фокуса предмета.

Глава VII

ФОРМЫ ЮМОРИСТИЧЕСКОГО ХАРАКТЕРА

Как в жизни серьезное, грустное и трагическое чередуется с шутливым, веселым и комическим, так и в искусстве отражаются различные стороны и быта и настроений. Область юмора и смешного в поэзии обширна. Много великих произведений принадлежат к этой области. Мы не будем касаться ее. Она относится к исследованиям о чистой поэзии. Мы познакомимся, согласно нашей цели, лишь со стихотворными шутками, лишь с такими поэтическими формами, которые построены на непосредственном желании посмешить, пошутить и свидетельствуют об этом самими своими приемами. В этом направлении в прикладной поэзии выработались свои формы. Одной из главных является

Макаронический стих.

Это название напоминает о макаронах. Но это так и есть. Стих и назван по имени этого кушанья, по итальянскому слову „maccheroni“, „макароны“. В Италии это—национальное блюдо. Ввиду его дешевизны оно составляет чуть ли не ежедневный обед главной массы народа. И вот поэтому макароническим называется шутливый стих, в котором смешаны разноязычные слова или же слова литературные с вульгарными, а также с переделанными на иностранный лад.

Зачатки этой стихотворной шутки встречаются еще в древности. Так, в 12-й эпистоле Авзония латинские слова склоняются по-гречески, напр.:

Ἐν τῇ φερῶ σαυαῖς τε χαῖνgrataῖσι αἰδοῖ καθῆδραῖς.

В новой поэзии первым макароническим поэтом был Тифий Одаксий, умерший в 1488 г. в Падуе. Он издал шуточную поэму под названием „Massagonea“. Однако утверждается и идет в ход этот вид поэзии лишь в XVI столетии после появления в свет поэм „Massagonea“ и „Moschea“ бенедиктинского монаха Феофила Фоленгия (1491—1544), жившего в Мантуе и имевшего поэтический псевдоним *Merlinus Cocajus*. Его стихотворения написаны на латинизированном итальянском языке. Одновременно на латинизированном же французском во Франции прославился своими комическими и сатирическими стихотворениями *Antonius de Arena*. Из последователей Фоленгия известен под именем *Magister Stopinus* поэт *Caesar Ursinus*, написавший „*Capriccia Macaronica*“.

В немецкой поэзии в XVI веке славилась поэма „*Floia*“, принадлежавшая перу оставшегося неизвестным по имени жителя Гамбурга. Она построена на смешении немецких и латинских слов и форм этих слов и начинается так:

Angla flōosque canam qui wassunt pulvere swarto.

А в XVIII веке столь же известна была в Германии макароническая свадебная поэма под названием „*Rhapsodia versu Heroico-Macaronico ad Brautsuppam... presentata...*“ и т. д., написанная таким же латинизированным немецким языком, как и предыдущая.

Прекрасные образцы макаронического стиля дает Мольер в своем „*Le malade imaginaire*“. Вот начало знаменитого выхода докторов:

Savantissimi doctores
 Medicinae professores
 Qui hic assemblati estis!
 Et vos altri messiores
 Sententiarum facultatis
 Fideles executores,
 Chirurgiani et apothicari,
 Atque tota compania aussi
 Salus, honor et argentum,
 Atque bonum appetitum

В русском переводе этой комедии, принадлежащем П. И. Вейнбергу, макаронический стих ее звучит так:

Ба к к а л а в р

Славные doctores doctrinae
 Ревенис и солис английске,
 Поступил бы я с безумие,
 Смехотворнэ и бессмысленнэ,
 Если б вздумал я дерзаре
 Вам хвалениас даваре.

И т. д.

Х и р у р г

Да он узрит doctae
 Suas ordonnancias
 Omnium chirurgorum
 Et apothicorum
 Шкапы наполняющи!

Х о р

Vivat, Vivat, vivat, vivat стократно vivat
 Novus doctor qui tam bene parlat!
 Mille, mille annis дай небо ему попиваре,
 Кушаре, кровь пускаре, убиваре.

В русской поэзии макаронические образцы оставил И. П. Мятлев. Однако в них русский язык не латинизирован, а офранцузжен. Стихи составляют смесь русских слов с французскими, причем и первым придается большею частью французский характер путем приставок членов, французские же слова в

свою очередь русифицированы. Помимо чисто комической цели, Мятлев имел в виду и сатирическую, а именно высмеять страсть русского светского общества к смешению в разговоре „французского с нижегородским“. Его „Коммеражи“, „Петергофский праздник“ и друг. пользовались в свое время большой известностью. Приводим следующие примеры поэзии Мятлева:

1. Из книги „КОММЕРАЖИ“

Как странно одевается
Мадам Тюрлюютю;
На плечах пuffy страшные
Камаль тре пуэнтю,
Беретец черный бархатный,
Вся в кисточках спина,
И косы три фальшивые,
И вся насюрмлена.

2. Отрывок из большой поэмы: „СЕНСАЦИИ И ЗАМЕЧАНИЯ Г-ЖИ
КУРДЮКОВОЙ ЗА ГРАНИЦЕЮ, ДАН Л'ЕТРАНЖЕ

Вот в дорогу я пустилась:	Одним словом всякий сброд,
В город Питер дотащилась	Задымился пароход.
И промыслила билет	В колокольчик застучали,
Для себя э пур Анет,	Все платками замахали.
И пур Харитон ле медник	Завознились ле мушуар,
Сюр ле пироскаф „Наследник“,	Все кричат: „Адье, бонсуар,
Погрузила экипаж,	Ревене, не м'ублие па!“
Приготовилась к вояж.	Отвязалась зацепа:
Но на Бердовой машине	Мы пустились по водам,
Вздумалось моей кузине	Как старинная мадам
Бедную меня, малад,	При начале менуэта.
Проводить жюска Кронштадт.	Не догонит нас карета:
Берег весь кишит народом	Мы летим, как соколы!
Перед нашим пароходом:	Рассекаются валы,
Де мамзель, де кавалье,	Дом за домом пропадает.
Де попы, дезофисье,	Меньше, меньше убывает,
Де коляски, де кареты,	И ле Петербург исчез
Де старушки, де кадеты—	В мрачной синеве небес.

3. Русско-немецкий макаронический стих из стихотворения: „ПИСЬМО НЕМЕЦКОГО ГОСТЯ С БЕРЕГОВ НЕВЫ В 1921 г.“ В. Гилевской.

Там, как тут, девушки leider	Чуть в одну я не влюбился,
По колено носят Kleider	Ей в любви я объяснился,
Все обстрижены, без кос	Говорил: „Ich liebe sie!“
Задирают кверху нос.	А она: „Не лебези!“

Макароническая поэзия стремится достигнуть комического эффекта путем исковеркания привычных форм слов на иностранный лад или же смешения слов основного языка с чужими и часто также переделанными в свою очередь на свой лад. Большею частью действительно это звучит смешно, но, как и всякое комическое явление, такого рода произведения не должны быть длинными, ибо в противном случае избранный стихотворный прием приобретает однообразный, а следовательно и скучный и даже надоедливый характер.

Как это ни странно, шутовская макароническая поэзия имеет свой подвид, служащий совершенно серьезной цели в педагогической области. Мы говорим о тех виршах („вирша“ — старинное название стиха, от исковерканного лат. слова „versus“ — стих; употребляется в значении отрицательном, противоположном настоящему, поэтическому стиху), которые встречаются во многих учебниках иностранных языков или даже родной словесности. Это

Учебно-вспомогательные стихи mnemonicского характера.

Подобные стихотворения подбираются из ряда слов, которые легче всего запомнить, зазубрив их в стихотворной форме. Так, в учебниках русского языка встречаются стихи, где подобраны определенные наречия, предлоги, требующие такого-то падежа и т. п. Очень многим известно стихотворение из курса латинского языка:

Много есть имен на „is“
Masculini generis:
Panis, piscis, crinis, finis,
Ignis, lapis, pulvis, cinis...

и т. д.

Так как мнемоника (наука об укреплении памяти) имеет за собой много положительных качеств, то подобные стихотворения могут быть составляемы с совершенно разнообразными практическо-житейского характера целями.

Более сложную форму, также основанную на смешении разных элементов, составляет

Центон.

Так называется стихотворение, составленное с определенным смыслом из отдельных, собранных из различных мест стихов данного автора или же нескольких авторов. Стихи подбираются так, чтобы получались остроумные, неожиданные и шуточные комбинации. В особенности удачен центон, составленный из известных стихов разных поэтов. На этой почве может развиваться занимательная игра в проверку поэтических знаний присутствующих при игре лиц. Кто-либо составляет центон, читает его, а слушатели угадывают, какому поэту принадлежит тот или другой стих. Наиболее удачному знатоку выдается приз, с неугадавших берутся фанты.

Само собою разумеется, что эта форма представляет собою только стихотворную шутку, а потому необходимо крайним образом соблюдать чувство меры, чтобы не впасть в пошлый тон. Часто встречаются центоны из басенных стихов, как наиболее подходящих к произведению этого рода.

Происхождение центона весьма древнее. В Риме подобные стихотворения были в большом ходу, получив свое название от слова „cento“ род. „centonis“ — платье, покрывало, сшитое из разных лоскутьев. В римской словесности пользовался успехом „Cento nuptialis“ Авзония, построенный на стихах Вергилия.

Эта стихотворная форма переходит и в последующие эпохи. Во время всеобщего увлечения сонетом часты бывали сонеты-центоны. Так, у Лопе де Вега существует известный сонет, где первый стих—латинский, второй—португальский, третий—итальянский, четвертый—испанский, и по такому плану построен весь сонет. Одна из поэм того же Лопе де Вега составлена из стихов Ариосто, Камоенса, Тассо, Горация и др. Такие центоны отчасти приближаются уже к макаронической поэзии или же являются переходными к ней, и примеры этого встречаются уже у Авзония, смешивавшего в одном стихотворении греческие и латинские слова.

В русской поэзии существует следующий центон Н. О. Лернера:

Лысый с белой бородою (Никитин)
Старый русский великан (Лермонтов)
С догарессой молодою (Пушкин)
Упадает на диван. (Некрасов).

Здесь стихи взяты из четырех авторов и объединены своим, уже центонным смыслом. А вот центон, составленный из стихов одного и того же автора, а именно Крылова, и имеющий новый, центонный смысл:

В июле, в самый зной, в полуденную пору,
Сыпучими песками в гору,
Из дальних странствий возвратясь,
По уанцам слона водили,
Как видно, напоказ—
Известно, что слоны в диковинку у нас,—
Так за слоном толпы зевак ходили...
Какой-то повар-грамотей
С поварни убежал своей,
Со всех дворов собак сбежалось с полсотни,
Как вдруг из подворотни

Проказница мартышка,
 Осел,
 Козел,
 Да косолапый мишка
 Затеяли сыграть квартет.
 Когда в товарищах согласья нет,
 На лад их дело не пойдет,
 И выйдет из того не дело,—только мука.
 Однажды лебедь, рак, да щука,
 Собака, лев, да волк с лисой,
 Везти с поклажей воз взялись,
 И вместе все в него впряглись,
 Из кожи лезут вон, а возу все нет ходу,
 Поклажа бы для них казалась и легка,
 Да лебедь рвется в облака,
 Рак пятится назад, а щука тянет в воду
 и т. д.

Составление центона очень трудно. Помимо внутренних его качеств, требующих остроумия, неожиданных эффектов и т. д., необходимо подбирать различные стихи так, чтобы они совпадали между собою рифмами, а также, исключая слушаев центонов из вольных стихов, еще и количеством стоп, не говоря уже об единстве избранного для центона или для его отдельных частей и строф размера. Все это требует прямо кропотливой работы, а, между тем, последняя отнюдь не должна быть заметной во избежание впечатления надуманности и тяжести стихотворения. Чем легче и непосредственнее центон, тем больше производит он остроумного и комического впечатления.

Разновидностью центона является так называемая

Чепуха.

Здесь нет уже центонного требования составлять стих из определенных поэтов; в этом смысле „чепуха“ не имеет ничего общего с центоном. Но комизм последнего заключается в связанном сопоставлении таких различных стихов, которые

кажутся с первого взгляда не соединимыми. Отсюда-то и получаются неожиданные смешные эффекты. Вот такие же точно эффекты преследует и „чепуха“, но она соединяет для этой цели не готовые стихи, а импровизированные, причем ее сущность состоит в нагромождении совершенно противоположных образов и явлений. Связывая такие противоположные и невозможные к одновременному существованию образы, такая „чепуха“ и достигает своего эффекта, причем в целом получается действительно чепуха, ерунда, но...

Если эту ерунду
Поселить немножко,
То в Юсуповом саду
Вырастет картошка.

Так начинается известная „чепуха“, а наибольшим успехом из нее славятся строфы:

Рано утром, вечером,
В полдень, на рассвете
Фекла ехала верхом
В раскидной карете.

А за нею по всю прыть,
Тихими шагами,
Хочет Волга переплыть
Миску с тормазами.

Эта „чепуха“, существующая в различных вариантах в устной передаче, приписывалась то одному, то другому известному поэту, но на самом деле она является старинным образцом коллективного творчества учеников одного из пансионных учебных заведений, и, к сожалению, до сих пор не издана целиком. Впрочем, такого рода „чепуху“ можно продолжать кому угодно, омолаживая ее современностью. Всего больше она подходит к совместному творчеству собравшейся веселой компании, причем, если несообразность вообще есть недопустимое качество для произведений искусства, то здесь, наоборот, она является достоинством именно этой формы стихотворчества; здесь открывается широкая возможность для упражнения остроумия в легком и смешном сопоставлении явных несообразностей.

К специально юмористической области относятся и так называемые

Стишки,

т. е. маленькие „домашние“ смешные стихотвореньца, подписи под детскими картинками и т. п. Что касается до стишков для детей, то они должны быть прежде всего понятны, так сказать, наглядны и остроумно-безобидны. Вот несколько „подписей“ под детскими картинками, все три принадлежащие О. Мандельштаму:

- | | |
|--|---|
| 1) Бушевала синица:
„В море негде напиться—
И большая волна,
И вода солона,
И вода не простая,
А всегда голубая...
Как-нибудь обойдусь
Лучше дома напьюсь*. | 2) Принесли дрова на кухню,
Как вязанка на пол бухнет,
Как рассыплется она —
И береза и сосна,
Чтобы жарко было в кухне,
Чтоб плита была красна. |
|--|---|

- 3) Курицы-красавицы пришли к спесивым лавам:
„Дайте нам хоть перышко, на радостях: кудах!“
„Вот еще!

Куда вы там?

Подумайте: куда вам!

Мы вам не товарищи: подумашь! Кудах!“

Много интересных образцов детских стихотворений, помимо только что приведенного автора, можно найти в известных книжках для детей с текстами К. И. Чуковского и С. Маршака.

Юмористические стихотворения переносятся и на сцену. Это так называемые

Эстрадные куплеты и шансонетки.

Форма куплетов или распеваемых, или произносимых размерным говорком со сцен и эстрад, весьма разнообразна.

У Н. Пушкарева куплеты „светские контрасты“ начинаются так:

В нашем мире все не в меру,
Все смотря по глазомеру:
Что к одним идет отлично,
То других карает строго,
Что немногих славит много
То для многих неприлично.

Далее идут иллюстрации этой мысли, причем строфы чередуются своими припевами: в одной повторяется слово „неприлично“, в другой: „совсем не то же“... „отчего же“, и так идет попарно через все протяжение куплетов. Напр.:

Если нищий, голодая,
Хоть на грош у сытых стянет,
Суд молвы, не размышляя,
Над виновным тотчас грянет:
„Воровать, и так публично,
Гадко, мерзко, неприлично!“

„Ну-с, а если кто хронично
От висков до самых пяток,
Одержим недугом взятком,
Это тоже неприлично?“
„Нет, совсем, мой друг, не то же
Благодарность,—отчего же?“

Легкая шутливая песенка в форме куплета, распеваемая или особо произносимая речитативом под музыкальный акомпанимент или же без него, называется шансонеткой от франц. слова „chansonette“, песенка. Но это относится скорее уже не к стихотворному, а к музыкальному творчеству.

Чисто народное, анонимное творчество любит форму коротеньких и чрезвычайно метких стихов на „злобы дня“. Это так называемые

Ч а с т у ш к и.

Эти стихотворения состоят большею частью из четырех-строчной строфы с более или менее выдержанным размером и „разбитым“ содержанием. В большинстве случаев они обладают хлестким остроумием, свежестью и веселостью.

Приводим несколько подлинных образцов из нашей последней современности:

- | | |
|--|--|
| 1) Ах, в своей я красоте.
Очень уверена:
Если Троцкий не возьмет,
Выйду за Чичерина. | 2) В „Добролет“ я записалась
Стала жисть мне ай-люли!
В ероплане целовалась,
Тысяч метров от земли. |
| 3) Ноне весь народ дивился
И на площадь привалил,
Дед Пахом омолодился,
В пионеры поступил. | 4) В фотографии сымался,
Вышли карточки не те:
Нос пришелся на затылке.
А глаза на животе. |
| 5) Чай пила, конфекты ела
И с учителем сидела.
Посидела бы еще,
Да ен пошел в училище. | 6) Пил я в двадцать, пил я в
тридцать,
Да не мог никак напиться.
А теперь я радостный:
Пью сорокаградусну. |

Многие поэты превосходно схватывают дух и колорит частушек и создают „сделанные“ частушки, но так, что никакой искусственности в них не чувствуется.

Вот несколько таких частушек Поликсены Соловьевой (Allegro):

- | | |
|---|---|
| 1) Маша с Ваней во лесочек,
Я за ними с топором,
Погуляем там часочек,
А вернемся не втроем. | 2) От весенней от воды
Дождалась себе беды:
Приплыл милый на плоту
И целует, да не ту. |
| 3) Ни телушки, ни овечки,
Дом не слаженный,
И сама я словно в печку
Блин посаженный. | 4) За версту моя милая,
Я и то ее узнаю,
А постылая жена
Мне и рядом не видна. |

Одной из любимых юмористических народных форм является

Р а е ш н и к.

Так называется особый вид вольного шуточного стиха, или, вернее сказать, рифмованной прозы. Собственно говоря, раешник представляет собою род чисто народного творчества, выявляемого во время народных гуляний так называемым

„балаганным дедом“. Шутки и прибаутки этого „деда“ принадлежат к числу любимых балаганных развлечений. Форма, которой пользуется „балаганный дед“, и есть то, что называется **раешником**.

Происхождение этого названия, равно как и формы, чисто историческое. Стиль раешника, именно прибаутки, мерная рифмованная проза, иногда почти правильный стих, встречается в надписях под лубочными картинами еще от XVIII века. Вероятно, торговцы этими картинами или лица, показывавшие их публике, увеличивали количество текста, создавая целые импровизации. Под „райком“ и разумеется панорама, показываемая зрителям при соответствующем объяснении. Принимая во внимание склонность русского народа говорить прибаутками и в рифму, характерные примеры чего можно встретить у продавцов на вербных, да и вообще на всяких народных базарах, нам становится понятным происхождение этой формы. Нензвестно только, появился ли раешник лишь в XVIII столетии или же гораздо раньше. Дело в том, что самое название раек ведет свое происхождение, очевидно, от панорамы, показывавшей „Райское действо“, в Германии — „Paradiesspiel“. Эта панорама была известна в России еще в начале XVIII столетия. Название райка и раешника, как лица, объяснявшего „действо“, а затем и самой формы его объяснений, едва ли могло, действительно, существовать в России ранее этого столетия, но имея в виду, что „Петрушка“ со своими прибаутками был в ходу много раньше этого века, можно думать, что форма шуточной рифмованной речи была известна и до XVIII столетия.

Хотя в драматических произведениях, даваемых при московском дворе до-петровского периода, преобладает строгий силлабический стих, тем не менее в „Жалостной комедии об Адаме и Еве“ времен царя Алексея Михайловича, встречаем такие примеры скорее рифмованной прозы, чем стиха.

Правда: Единому только Милосердию быть, где же мне
прибыти?...

.....
Милосердие: Все волны злосчастия ты открываешь, ни-
кто же сие не внимает!.. На что хощеши все быти со-
творенну, и человеку сие вскоре погубленну...

Из области театральной и панорамной раешник перешел
и в литературную. А именно, под этим названием во многих
газетах и юмористических журналах помещается особый от-
дел, где в рифмованной прозе автор откликается обыкновенно
на злобы дня. Так как раешник происхождения панорамного,
то большею частью в нем даются отдельные, сменяющиеся
одна другой юмористические картинки и описания стран, го-
родов, характеристики общественных деятелей и т. п., преиму-
щественно с политической сатирою. Как это ни странно, при-
ходится признать, что характерным стилем раешника, который
необходимо именно для стильности последнего и соблюдать,
является развязность. Раешник должен быть живым, остро-
умным и... развязным. Последним качеством объясняется осо-
бый припев (refrain), свойственный раешнику, хотя и не по-
вторяющийся буквально, т. е. не одинаковый, как это бывает
с припевом в других рефренных формах. В раешнике припев
состоит из возгласов среди текста, большею частью не риф-
мованных с последним. Автор дает известную отдельную кар-
тину и заключает ее каким-нибудь возгласом, выделяя его от-
сутствием рифмы. Надо заметить, что только что указанное
психологическое свойство раешника приводит зачастую, при
отсутствии вкуса у авторов, от развязности к простой гру-
бости, и лишь редко можно встретить художественно выдер-
жанный раешник. Размер и рифмы в нем произвольны; это—
лишь рифмованная проза. Вот несколько подлинных, довольно
старинных образчиков раешника:

1) „Здравия желаю, с маслянницей проздравляю, с выпивкой, закуской, широкою русской, с разгулом великим, с восьмидневным веселием; с блинами, попойками, с ухарскими тройками, с пылом, с жаром, с хмельным угаром.

.....
У нас, мол, на ваш аппетит сочувствие, от которого по-
претит

Еще хуже!

Поехали бродяжки, бедняжки далее и очутились в Италии. Ну, явились со своим планом перед графом Рибопланом. Так и так, мол: вы России за нас угрожали, так мы за угрозами к вам и прихрюли

Ладно!~

2) Охотники. „Любят отливать всякого рода пули, промолчать об них я могу ли? Врать они большие мастера, я с одним беседовал вчера, с любителем всяких шуток, покупает в Охотном уток и жене дарит, сам, мол, убил, говорит“.

3) „Вот тебе раз, вот тебе два, вот матушка Москва... Вот голицынская галдарея—прехитрая затея, вот Кузнецкий мост, здесь не будь прост, по-питерски торгуют, по-московски надуют, а вот и Москва-река — не весьма глубока, куры вброд переходят, а по ней пароходы ходят:—чудные времена! Вот новая перемена, столичный город Вена, а вот, спросите у всякого, недалеко от Кракова стоит австрийский кабак, там подлейший табак и мерзкое пиво, а политика:—диво! Вот город Амстердам, за грош не отдам, что в нем полотна, не достанешь и дна, голландский народ проценты берет, по болоту ходит, сам тюльпаны разводит: — х и т р о!“

Г л а в а VIII

СТИХИ НА РАЗНЫЕ СЛУЧАИ В ЖИЗНИ

Поэты откликаются на все явления жизни, в стихах и поэмах какой угодно формы и длины. Это относится к области общей поэзии. Но бывают разные жизненные обстоятельства, к которым приспособлены особые прикладные формы стихотворства, которые, впрочем, в общем принадлежат все-таки к области чистой поэзии, но по своему специальному характеру могут быть отнесены и к прикладной. На некоторых из них мы и остановимся.

В любовной области специальным любовным стихотворением, которое обыкновенно посвящают предмету своей любви, является

Мадригал.

Так называется лирическое стихотворение, состоящее из 2,3,4 и не более 12 стихов, в котором автор объясняется в любви, непременно высказывая какой-нибудь комплимент, т. е. похвалу и даже несколько преувеличенного характера. Мадригал должен заключать в себе острую, яркую мысль и быть кратким и нежным; по выражению Буало:

Il respire la douceur, la tendresse et l'amour

т. е. „он (мадригал) дышет нежностью, сладостью и любовью“.

Понятно, что комплимент должен быть выражен с известным чувством меры, как это требуется и от простого житейского комплимента. Иначе получится совершенно обратный эффект, если любимое существо обладает хоть известною долею ума. Необходимо помнить в этом направлении стихотворение И. И. Дмитриева:

Поэт Оргон, хваля жену свою не в меру,
В стихах своих ее с Венерою сравнял—
Без умысла жене он сделал мадригал
И эпиграмму на Венеру.

Происхождение слова мадригал неизвестно, хотя были попытки произвести его от одного испанского городка этого имени.

Раньше писались мадригалы и на разные торжественные случаи. Так, В. К. Тредиаковский написал мадригал к Аудиенц-Зале, и мы для развлечения читателя приведем этот любопытный памятник, свидетельствующий о том, из какого стихотворного мастодонта проистекли изящные и легкие мадригалы последующих эпох. Вот это чудище:

Слава воспоесть больше ужъ крылата,
Коль Монарша здѣсь сала есть богата;
Пирамиды нѣжъ пѣла та Мемфійски,
Дивнаго труда стѣны Ассирійски,
Нежели Царя Томбъ высокъ Мавзола,
Отъ Ефесска честь такъ же богомола.
Діанѣ, чей храмъ чудно былъ приправный;
 Про Фарось свѣтящій,
 Нѣжъ верхомъ горящій;
Дельскъ, иль про кумиръ, что Аммоновъ славный;
Нѣжъ огромность, сверхъ, Родскаго ужасну
 Колосса и красну.
Но, чтобы воспѣть, сколь велика Анна,
Въ Монархиню намъ Богомъ что избрана
И пречудна коль вся, ея держава;
Свѣта, но всего, развѣ можетъ слава?

Но уже к концу XVIII века мадригалы в нашей поэзии начинают приобретать ту легкость и изящество, которыми они отличались в пушкинскую эпоху. Вот два образца старинных мадригалов:

Прелестя!—Я сказал, что ты не хороша;
Что одеваться ты со вкусом не умеешь;
Сказал, что ты ума ни капли не имеешь,
Что сверх того еще дурна твоя душа;
Сказал,—а для чего? Я не запрусь и в этом:
Хотел, для редкости, поспорить с целым светом,

П. Сумароков

К₂. . . .

которая хотела испортить часы.

Ах, Лиза! Мне ль за то сердиться
Что хочешь ты часы испортить, изломать?
Тем лучше: я не буду знать,
Когда с тобою разлучиться.

И. И. Дмитриев

Мадригал был в большой моде в первую половину прошлого столетия. В „Евгении Онегине“ Пушкин говорит о том, как Онегин „уже шептал“ Ольге „какой-то пошлый мадригал“. У самого Пушкина нет стихотворений, специально носящих это название, но в некоторых из его стихов есть безусловно мадригальный оттенок. Например, следующее стихотворение можно вполне назвать мадригалом:

Лиля, Лиля, я страдаю
Безотрадную тоской,
Я томлюсь, я умираю,
Гасну пламенной душой.
Но любовь моя напрасна:
Ты смеешься надо мной.
Смейся, Лиля: ты прекрасна
И бесчувственной красой.

А. Пушкин

Мадригал пишется всегда с личным обращением на „ты“ или на „вы“, смотря по близости отношений и по обстоятельствам. Помимо уже указанных качеств, в нем нужно избегать того, которым охарактеризовал Пушкин только что упомянутый онегинский мадригал.

Если в мадригле высказывается комплимент, то противоположной ему формой является

Эпиграмма.

В ней, наоборот, высказывается какая-нибудь колкая мысль. Это—специальное стихотворение колкости.

Слово „эпиграмма“ буквально значит надпись (от греч. „эпи“, над, и „графо“, пишу). У древних этим словом и обозначалась какая-либо надпись в стихах, какое-либо короткое, грациозное стихотворение. В современной поэзии этим словом обозначается только насмешливое, колкое стихотворение, которое Б о р а т ы н с к и й характеризует так:

Окогченная летунья,
Эпиграмма хохотунья,
Эпиграмма егоза,
Трется, вьется средь народа,
И завидит лишь уroda,
Разом вцепится в глаза.

Достоинством эпиграммы является краткость и меткость укола. Она должна быть написана так, чтобы каждый мог ее сразу запомнить. Приводим примеры эпиграмм.

1) Н а К а р а м з и н а

В его „Истории“ изящность, простота
Доказывают нам без всякого пристрастья
Необходимость самовластья
И прелести кнута.

А. П у ш к и н

2) На Воронцова

Полумилорд, полукупец
Полумудрец, полуневежда,
Полуподлец, но есть надежда
Что будет полным наконец.

А. Пушкин

3) У Клариссы денег мало,
Ты богат, иди к венцу:
И богатство к ней пристало,
И рога тебе к лицу.

А. Пушкин

4) Даме почтенных лет, ко-
торая убралась
к венцу

Плюшом украсив волоса,
Она природе подражает:
Ведь плюш—кто этого не знает?—
Развалин лучшая краса.

П. А. Козлов

5) Поэт
Был поэт...
До ста лет

Он играл на лире:
„Пятью пять —
„Двадцать пять!
„Дважды два—четыре!“

Так поэт
Пел сто лет.

И почил он в мире...
Пятью пять—двадцать пять;
Дважды два—четыре.

Николай Морозов

Совет

6) Ты холоден и пуст; зима в стихах твоих.
Чтоб жару им придать, согрей в камине их.

П. А. Козлов

Эпиграммы обыкновенно пишутся быстро и налегке, а как противоположность этой легкости есть одна специальная форма стиха, посвященная раздумью и сентенциям. Это

Гнома.

Так называется стихотворение, специально выражающее какую-либо мудрую мысль, преимущественно в нравственной области. Для чистого искусства и поэзии в частности нет ничего убийственнее морализирования и наставлений. Нет ничего ужаснее морализирующего писателя с малым талантом. Художественной цели он не достигнет, а проповедуемые истины сделает только скучными и смешными. Поэтому поэзия весьма

мудро выделила особую форму, где философско-моральная мысль или вообще рассуждение звучит и кстати, и красиво, не заслуживая никакого упрека, ибо самая форма гномы и не может заключаться ни в чем ином.

Обыкновенно и большею частью гномы пишутся особыми двустишиями, а именно гекзаметром и пентаметром, по схеме:

/о о| /о о| /о о| /о о| /о о| /о гекзаметр.
/о о| /о о| /| /о о| /о о| / пентаметр.

В таком дактилическом двустишии замена дактилей спондеями допускается, кроме второй половины пентаметра, где эта замена не позволительна никогда. Гнома может состоять или из одного двустишия, или из нескольких. Примеры:

1) СОВЕТ ЖИТЕЙСКОЙ МУДРОСТИ

В жены себе не бери красавицу яркого блеска:

Неудержимо к себе светоч влечет мотылей.

Андрей Семенов-Тянь-Шанский

2) Если в природе ты царь,—гнушайся над ней самовластью;

Тот же природа народ: дай ей творить свою жизнь.

Андрей Семенов-Тянь-Шанский

3) В мире всегда с человеком прощайся, ибо не знаешь—

Ты не в последний ли раз в жизни увиделся с ним.

N. N.

Придя в философское настроение, подумаем о нашей жизни и вспомним о двух главных ее моментах—рождении и смерти. И для них у прикладной поэзии есть свои формы. День рождения приветствуется особым стихотворением под названием **Букет**.

Стихотворцу не надо тратить на поднесение цветов в дни рожденья или именин. Он подносит цветы своего творчества под вышестоящим названием. В древности такой стих, дышащий радостью, похвалами семье и добрыми пожеланиями, носил название *genethliacum* или *natalitium*. Теперь он подносится под французским именем *bonquet*. Его достоинства

те же, что и в мадригале, т. е. легкость, веселость, остроумие и краткость. Как и цветочный, букет стихотворный нехорош, если он будет громадных размеров.

А к грустным явлениям смерти поэзия подходит с двумя специальными формами. Первая из них

Эпитафия.

Это—надгробная надпись, надпись на памятнике (от греческого „эпи“, над и „дапто“, погребаю (эпитафийон). В древности она писалась в указанной выше форме гексаметра и пентаметра. В настоящее время ее формы и размеры разнообразны, но величина ее не должна быть длинной. Содержанием служит похвала умершему, рассуждение, нравоучение, обращение к прохожему и т. п. У римлян гробницы помещались часто по большим дорогам, и среди эпитафий славилась по выразительности и краткости: „Sta viator! Heroem calcas“, „Остановись, прохожий, героя понираешь!“

Часто эпитафии пишутся от лица погребенного под памятником. Так, на Волковом кладбище существует старинный памятник, стихотворение на котором начинается словами:

Прохожий, ты идешь,
Но ляжешь, как и я...

Многие поэты готовят для себя, хотя бы в идее, свои собственные эпитафии. Так, Виргилий написал:

Mantua me genuit, Calabri rapuere, tenet nunc
Parthenope: cecini pascua, rura, duces.

(Мантуя родила меня. Калабрия похитила, а теперь держит меня Парthenopeя. Я воспел пастбища, села, вождей.)

Пушкин приготовил для себя такую эпитафию:

Здесь Пушкин погребен. Он с музой молодою,
С любовью, ленью, провел веселый век;
Не делал доброго, однако ж был душою,
Ей-богу, добрый человек.

Бывают и шуточные эпитафии. Так, на Охтенском кладбище существовал памятник, поставленный после холеры 30-х годов прошлого столетия. Эпитафия была такая:

Говорила верно я:
Не ешь ягод, Илья.
Ты меня не слушал,
Все ягоды кушал,
Вот и помер ты, Илья!

В поэзии шуточные эпитафии пишутся, конечно, только примерно, как разновидность посмертной эпиграммы, как например:

1) ЭПИТАФИЯ УТОПИВШЕМУСЯ ИГРОКУ

„Кто яму для других копать трудился,
Тот сам в нее упал“,—гласит писанье так;
Ты это оправдал, бостонный мой чудак:
Топил людей и утонул.

Лермонтов

2) ШАРЛАТАНУ

Я пыль в глаза пускал.
Теперь я пылью стал.

Карамзин

От эпитафии различается

Кенотафия,

название которой от греческого „койнос“, пустой. Она, действительно, в отличие от надгробной эпитафии, пишется для отдаленно умерших или вырезывается на памятниках, воздвигаемых в их честь, но не надгробных, или же на пустых гробницах, поставленных для воспоминания. Иными словами, в современном значении, кенотафия это то стихотворение, которое пишется „памяти такого-то“ или „на смерть“, как напр.:

НА СМЕРТЬ Я. П. ПОЛОНСКОГО

Света бледно-нежного
Догоревший луч,
Ветра вздох прибрежного
Край далеких туч.
Подвиг сердца женского,
Тень мужского зла,
Солнца блеск вселенского
И земная мгла.

Что разрывом тягостным
Мучит каждый миг,—
Все ты чувством благостным
В красоте постиг.
Новый путь протянется
Ныне пред тобой,
Сердце все ж оглянется
С тихую тоской.

Вл. Соловьев

Но отойдем от смерти снова к жизни и к общению с живыми, а одним из средств этого общения служит переписка. И поэзия давно использована для этой цели. Это так называемая эпистолярная поэзия от греческого слова „эпистола“, послание, письмо. Существуют эпистолы нравоучительные (Карамзина „Послание к Плещееву о счастье“), сатирические (Княжнина „Послание от Рифмоскрыпова дяди“), дидактические (Ломоносова „О пользе стекла“), любовные и т. д. Но все это принадлежит к области общей поэзии, и такие послания могут быть какой угодно формы и длины. Мы же остановимся на специальной форме стихотворной переписки, по строению являющейся разновидностью буримы. Это:

Сонеты обращения и ответа. (Sonetti di proposta e di risposta).

Но прежде всего, как мы обещали, объясним форму сонета вообще. Так называется лирическое стихотворение, состоящее из 14 стихов. Размер его, главным образом,—пятистопный ямб, далее шестистопный и реже четырехстопный. Стихи распределяются так: две строфы по 4 стиха, связанные лишь двумя рифмами, и две следующих строфы по три стиха, имеющие новые две или три рифмы. Основной вид сонета строится по схеме рифм:

1) a b b a, 2) a b b a, 3) c c d, 4) e d e.

Другая схема:

1) a b a b, 2) a b a b, 3) c c d d 4) e e d.

Бывают и другие схемы, напр.:

1) a b b a, 2) b a b a, 3) c d c, 4) d e e.

Главный принцип: если в четверостишиях опоясанные рифмы, то в трехстишиях—перекрестные и наоборот. Но в трехстишиях допускается большая свобода в распределении рифм. Все стихи сонета должны быть равномерными, и в нем нельзя повторять уже однажды появившегося слова, за исключением, конечно, маленьких, вспомогательных слов, как напр. предлоги, местоимения и т. п., и особых случаев, где данное слово по самому замыслу умышленно повторяется, как напр. у Пушкина:

Ты им доволен ли, взыскательный художник? Доволен?

В идеальном сонете внутреннее содержание располагается так: в первом четверостишии ставится тема, во втором она развивается. В начале первого трехстишия проводится тема, противоположная первой, а в последнем стихе сонета обе эти темы гармонично примиряются. Вот пример сонета, где можно проследить и его построение, и противоположение примиряющихся в последнем стихе тем:

ВДОХНОВЕНИЕ

Не часто к нам слетает вдохновение,
И краткий миг в душе оно горит;
Но этот миг любимец муз ценит,
Как мученик с землею разлученье.

В друзьях—обман, в любви—разуверенье,
И яд во всем, чем сердце дорожит.
Забыты им: восторженный пиит
Уж прочитал свое предназначенье.

И презренный, гонимый от людей,
Блуждающий один под небесами,
Он говорит с грядущими веками.

Он ставит честь превыше всех честей,
 Он клевете мстит славою своей,
 И делится бессмертием с богами.

Дельвиг

Этой формой сонета воспользовались и для поэтической переписки. Но с заглавием. Как бы ни были расположены поэты друг к другу, они не откажут себе в удовольствии испытать находчивость своего корреспондента. Поэтому сонет обращения пишется всегда с трудными рифмами, т. е. такими, к которым не так-то легко подобрать созвучия. А все дело в том, что ответный сонет должен быть построен обязательно на тех же рифмах и иметь точно такое же их расположение и строение всего целого, как и первый. В этом требовании и состоит сущность этого поэтического состязания. Таким образом первый и второй сонеты представляют собою пару сонетов, основанных на одинаковых рифмах. Есть образцы, в которых в первом четверостишии повторяются не только рифмы, но и целые рифмуемые в предыдущем сонете слова, но это условие не обязательно. Вот рифмы из таких двух сонетов:

В Sonetto di proposta.

. гамма
 хорал
 Адама
 бокал
 драма
 покрывал
 не завял
 панорама
 цветы
 красоты
 влагу
 придет
 раздерет
 шпагу

В Sonetto di risposta.

. рама
 зал
 эпиграмма
 лобзал
 амальгама
 металл
 метал
 прямо.
 тусклоты
 ты
 ни шагу
 лед
 обольет
 саркофагу.

В начале каждого из сонетов пишется, кому он предназначен. Под каждым из сонетов стоит подпись автора. В сборниках стихов данного автора следует печатать всегда оба сонета, не только свой, но и своего корреспондента. В противном случае всегда бывает трудно отыскать соответствующий сонет у другого автора, не говоря уже о большем интересе наглядного сличения сонетов.

Но эта переписка и состязание—между частными лицами, а в наши динамические дни стих применяется и к более широкой и кричащей области, являясь также своего рода почтой для всех. Это:

Стих-реклама.

В силу того, что стих вообще обладает психологическим свойством убедительности, а в случае короткости и легкости, невольно запоминается наизусть, им пользуются зачастую с прикладною целью орудия рекламы. Некоторые стихотворцы специализируются на стихе-рекламе и даже делаются в своей области „знаменитостями“. Так, многие еще, вероятно, помнят известнейших в сравнительно недавнее время „пряничного“ поэта Н. Абрамова, воспевавшего свои сладкие изделия, и „табачного“ поэта „дядю Михея“ (С. А. Короткий). Различные предприятия восхваляют свои товары в стихотворной форме. Для этой цели могут послужить почти все формы, приведенные в этой книжке. Можно взять или куплеты, припевом которых будет служить название треста, фирмы или товара, или акrostих, заключающий в себе эти названия, или драматические формы, где действующими лицами являются олицетворения рекламируемых товаров, или пародии на известные стихотворения, подражания знаменитым образцам, загадки, шарады, раешник и т. д. Главное достоинство стиха-рекламы—краткость при ярком выразительном исполнении, остроумие и применение такой формы стиха, где ясно выделялось бы и запоминалось рекламируемое слово.

Все, что мы до сих пор рассмотрели, несмотря на кажущуюся легкость исполнения, требует для последнего и времени и известного труда. Но есть одна форма, которая создается или, по крайней мере, должна создаваться мгновенно. Это:

Экспромпт.

Такое название (от лат. ex, из и promptus скорый) носят стихи, написанные сразу, по случаю и весьма быстро, без подготовки. Очень много экспромтов пишется в альбомы. Правда, надо признаться, что многие стихотворцы заранее готовят в голове свои „экспромпты“, зная, что их попросят в таком-то доме произнести или написать в альбом экспромпт. Но, с другой стороны, есть люди, специально обладающие даром экспромпта на любую тему. Этим славился, например, Д. Минаев. Очень интересно устроить „вечер экспромптов“, предложив каждому присутствующему написать тут же по стихотворению или на данную всем тему или же на тему по желанию. Но такой вечер благоразумно устроить без предупреждения, именно экспромптом. Вот чудесный экспромпт Пушкина, возмущенного тем, что его послали по службе вести „дело о саранче“. Кипы казенных бумаг не могли бы лучше выяснить этого дела, как это с присущей ему гениальностью выяснил Пушкин, написав на обложке „дела“ следующее:

Саранча летела, летела
И села.
Сидела, сидела, все съела
И вновь улетела.

Г л а в а IX

НЕСКОЛЬКО ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫХ СЛОВ О ХАРАКТЕРЕ ПРИКЛАДНЫХ ФОРМ

Мы ознакомились с разнообразнейшими формами занимательных стихотворений. Некоторые из них, как мы видели, относятся скорее к области чистой поэзии, лишь в малой степени обладая особенным прикладным элементом: таковы, например, монорим, сонеты обращения и ответа и т. п. Другие, наоборот, носят исключительно занимательный характер, служа для целей стихотворного упражнения, развлечения, изоощрения памяти и остроумия и т. д. Развлекаться ими, в свободное время, и не без пользы, можно и одному, а можно применять их и для доставления удовольствия в обществе, устроить, напр. вечер шарад, буриме, экспромтов и т. д. или же разнообразить программу, занимаясь разными стихотворными формами, для чего эта книжка дает большие возможности.

Все эти шуточные формы стихотворений, стихотворных задач и т. п., поскольку они преследуют не художественную, т. е. самодовлеюще-эстетическую, а постороннюю, практическую цель, имеют безусловно лишь прикладное значение. Но это свойство относится к ним, как к целым произведениям, а в своих элементах они встречаются часто и в самом серьезном поэтическом творчестве. Не говоря уже о том, что истинный талант может сделать из всякой, хотя бы самой ничтожной

или чисто шуточной формы подлинное художественное произведение, чему примеры встретились и в этой книге, отдельные приемы прикладных форм замечаются и в чистой поэзии, или лучше сказать,—те элементы творчества, которые вообще присущи ему в некоторых случаях, в прикладных формах выдвигаются, как нечто самостоятельное. Так, напр. тавтограмма имеет в своей основе нарочно подчеркнутую аллитерацию, эхо—сокращенную рифму, монорим—усиление рифмы и т. п. Главным образом кажущиеся совершенно особенными формами буриме или макаронический стих на самом деле не редкость и в обыкновенном, и подлинном поэтическом творчестве. Разве не слышится хотя бы легкий оттенок макаронизма во многих местах „Евгения Онегина“? Конечно, это лишь весьма мимолетный намек на разбрасываемый стих, но тем не менее в следующих отрывках Пушкина его приходится признать:

Судьба Евгения хранила:
 Сперва madame за ним ходила,
 Потом monsieur ее сменил.
 Ребенок был резов, но мил.

 Monsieur l'abbé, француз убогий,

 Как дэнди лондонский одет, ...

 Потоляковать об Ювенале...

В конце письма поставить vale

 И хлебник, немец аккуратный,
 В бумажном колпаке, не раз
 Уж отворял свой васисдас ...

 Sed alia tempora! Удалость
 (Как сон любви, другая шалость)
 Проходит юностью живой ...

и т. д.

Буриме для человека, незнакомого с приемами поэтического творчества, может показаться лишь трудной стихотворной задачей и игрой, но для поэта не окажется новостью, ибо в очень частых случаях встречаются поэтические индивидуальности, которым по их природе свойственно творить стих по рифмам, у которых рифма опережает образ, вызывая за собою стих. По мнению Анненкова, основанному на изучении

черновиков Пушкина, гениальный поэт, иногда написав несколько стихов строфы „Онегина“, быстро набрасывал затем ряд рифм и уже потом по ним дополнял недостающие до конца строфы стихи. Да Пушкин и сам оставил в „Домике в Коломне“ признание о том, что рифмы живут с ним запросто:

Две придут сами, третью приведут.

Многие поэтические формы по природе своей техники основаны в известной доле на predetermined заранее рифмовании. Таковы сонет, рондо, октава и т. п. Если в них и нет заранее заданных целых слов, то во всяком случае строение рифм в звуковом отношении обусловлено наперед.

Даже такие вульгарные и шутовские формы, как раешник, находят себе применение в художественной поэзии. Как удивительно использована Пушкиным эта народная склонность к прибаутке с рифмами в „Борисе Годунове“ для сцены в корчме. Вот отрывки из речей Варлаама:

„...Литва ли, Русь ли, что гудок, что гусли, все нам равно было бы вино... да вот и оно!“

„...Однако, отец Мисаил, когда я пью, так трезвых не люблю: иное дело пьянство, а иное чванство...“

„...Знать, не нужна тебе водка, а нужна молодка; дело, брат, дело, У всякого свой обычай; а у нас с отцом Мисаилом одна заботушка— пьем до донушка; выпьем, поворотим и в донушко поколотим“.

Казалось бы, что такая форма, как бесконечное стихотворение, относится исключительно к области поэтических шуток; а между тем, как мы видели на приведенном примере Леонида Семенова, она может быть художественно использована для самых серьезных и даже трагических целей и замыслов.

На легкомысленной форме куплета построена большая часть гениальных стихотворений Беранже, и под маской

комизма в них слышатся и поразительные лирические вздохи, и глубокие философские мысли, и порою страшная жизненная драма.

Вообще заметим, что как в жизни, так и в искусстве, „от великого до смешного один шаг“, и даже не в отрицательно-сатирическом смысле, а просто в буквальном. Искусство охватывает все, что только есть в жизни и душе человека, и для него не может быть ничего мелкого и ничтожного, хотя бы кое что таким и казалось с первого взгляда. Превратить же какую угодно тему или форму в создание истинно-художественного творчества, это—дело личного таланта, и этим именно моментом и определяется степень художественного и поэтического дарования.

ДОПОЛНЕНИЕ

СВЕДЕНИЯ, НЕОБХОДИМЫЕ ДЛЯ ПРАВИЛЬНОГО СТИХО- СЛОЖЕНИЯ

Строение стиха.

Русский стих основан на двух началах—статическом, неподвижном (размер, метр) и подвижном, динамическом (ритм, величина, получающаяся от последовательного во времени течения стиха).

Для того, чтобы сразу понять, в чем тут дело, возьмем два примера:

- | | |
|---------------------------------|-------------------------|
| 1) О, нет! прекрасное созданье, | 2) На воздушном океане, |
| К иному ты присуждена; | Без руля и без ветрил, |
| Тебя иное ждет страданье, | Тихо плавают в тумане |
| Иных восторгов глубина. | Хоры стройные светил. |

Лермонтов

Лермонтов

Читая первое стихотворение, мы делаем следующие ударения на словах;

- 1) О не́т, прекра́сное созда́нье,
- 2) К ино́му ты́ присужде́на;
- 3) Тебя́ иное́ жде́т страда́нье,
- 4) Иных восторгов́ глуби́на.

В этих четырех стихах чувствуется несомненное общее единство, а между тем количество ударений, которое мы делали

согласно требованиям слуха, различно. Обратим на это внимание и поступим так же со вторым стихотворением.

- 1) На воздушном океане,
- 2) Без руля и без ветрил,
- 3) Тихо плавают в тумане
- 4) Хоры стройные светил.

Видим ту же картину—различное число ударений.

В первом примере имеется по 3 ударения, в 1-м, 2-м и 4-м стихах и 4 ударения в 3-м стихе.

Во втором примере видим по 2 ударения в 1-м и во 2-м стихах и по 3 ударения в 3-м и в 4-м.

Где же тут ощущаемое непосредственно в каждом отдельном стихотворении единство? Как может оно получиться при таком различии в числе ударений? Но раз оно чувствуется, то, несомненно, должен быть налицо какой-нибудь фундамент, благодаря которому делается возможным такое единство. Попробуем отыскать его.

Обозначим ударяемые гласные знаком: /, а неударяемые знаком о. Тогда для наших примеров получим такие схемы:

- | | |
|----------------------|----------------------|
| 1) о . о / о о о / о | 2) о о / . о о о / о |
| о / о / о о о / | о о / о о о / |
| о / о / о / о / о | / о / о о о / о |
| о / о / о о о / | / о / о о о / |

И по этим схемам, основанным на слуховых ударениях никакого единства, как мы видим, не получается.

Попробуем теперь ввести некоторые новые, скорее мысленные, чем слуховые ударения, нисколько не нарушая при этом тех, которые у нас уже получены. Тогда наши примеры представятся в таком виде:

- | | |
|--------------------------------|-------------------------|
| 1) О нет, прекрасное создание, | 2) На воздушном океане, |
| К иному ты присуждена | Без руля и без ветрил, |
| Тебя иное ждет страданье, | Тихо плавают в тумане |
| Иных восторгов глубин. | Хоры стройные светил. |

Мы видим, что таких новых ударений пришлось ввести весьма не много, и притом они нисколько не испортили стиха, т. е. не внесли в слова ложных ударений, не исказили их в звуковом смысле, а некоторые из них пришлось даже просто на обычные для данных кратких слов ударения, как, например, в стихах:

Бѣз руля и бѣз ветрил,

 На воздушном океане

Если бы наши искусственные ударения исказили слова, пришлось бы на таких слогах, ударение на которых несвойственно данному слову, например, если бы мы сделали ударения: созданье, присуждена, глубина, океана и т. д., то мы не имели бы права производить такой опыт. Но такого искажения нет. Мысленные ударения: океане, прекрасное, глубина и т. д. не искажают этих слов даже в том случае, если и слегка произносятся. А, повторяем, мы внесли их скорее умом, чем слухом. Следовательно, такой прием вполне допустим. И если мы примем его, то получим уже следующие схемы:

- | | |
|---------------------------------------|---------------------------------|
| 1) о / о / о / о / о / о / о / о / | 2) / о / о / о / о / о / о / |
| о / о / о / о / о / | / о / о / о / |
| о / о / о / о / о / о / | / о / о / о / о / о / |
| о / о / о / о / | / о / о / о / |

Образуется совершенно другая картина. Каждая из двух схем имеет свое определенное единство. Мы видим в каждой строке уже не различное, а одинаковое число ударений. А это дает уже полную возможность признать наличие некоторого единства. Посмотрим, в чем оно состоит.

Возьмем схему первого стихотворения. Она означает чередование неударяемых и ударяемых слогов. Попытаемся выделить среди этих рядов некоторую величину, которую мы могли бы принять за единицу.

Мы видим чередование неударяемого и ударяемого, неударяемого и ударяемого и т. д. слогов. Это чередование идет парно. Выделим первую пару слогов. Получаем схему $\cup /$. Отделим же повсюду эту схему. Тогда получим:

- 1) $\cup \quad | \quad \cup \quad / \quad | \quad \cup \quad / \quad | \quad \cup \quad | \quad \cup$
- 2) $\cup \quad | \quad \cup \quad / \quad | \quad \cup \quad / \quad | \quad \cup \quad /$
- 3) $\cup \quad / \quad | \quad \cup \quad / \quad | \quad \cup \quad / \quad | \quad \cup \quad / \quad | \quad \cup$
- 4) $\cup \quad / \quad | \quad \cup \quad / \quad | \quad \cup \quad / \quad | \quad \cup \quad /$

Отсюда наглядно заключаем, что в каждом стихе имеется по 4 таких схемки. В первом и третьем стихе имеется еще в конце по одному неударенному слогу, но это пока для нас не важно. Главное состоит в том, что искомое единство получено: каждый стих основан на последовательном течении одинакового количества схемок.

Такая маленькая схемка, правильно чередующаяся в стихе, в данном случае $\cup /$, называется в стихосложении стопой. В нашем примере каждый стих состоит, следовательно, из 4-х стоп.

Произведя такой же опыт над нашим вторым примером, получаем для него следующую схему:

- 1) $/ \quad \cup \quad | \quad / \quad \cup \quad | \quad / \quad \cup \quad | \quad / \quad \cup$
- 2) $/ \quad \cup \quad | \quad / \quad \cup \quad | \quad / \quad \cup \quad | \quad /$
- 3) $/ \quad \cup \quad | \quad / \quad \cup \quad | \quad / \quad \cup \quad | \quad / \quad \cup$
- 4) $/ \quad \cup \quad | \quad / \quad \cup \quad | \quad / \quad \cup \quad |$

Мы видим здесь такое же единство, те же стопы, и то же количество их в каждом стихе, объединяющее все четыре стиха в одно целое. Разница только в том, что в предыдущем примере стопа заключала в себе неударяемый и ударяемый слог ($\cup /$), а в этом примере наоборот—ударяемый и неударяемый ($/ \cup$).

Вот такая-то определенная единица, из которой можно образовать стопу и которая укладывается в стопы, и носит на-

звание размера, метра стихотворения. Как мы видим из наших примеров, это есть величина постоянная, лежащая в основе каждого из отдельных стихов.

Но в слуховом отношении мы встретили разнообразие в стихах, различное число ударений, присущих самим словам. Теперь мы убедились, что это разнообразие не случайное, что в основу его положено нечто постоянное, благодаря чему в каждом из приведенных примеров чувствовалось определенное единство, и без чего такого единства не получилось бы.

Вот это-то звуковое течение стиха, обусловленное природными ударениями самих слов, или вернее—определенная динамическая закономерность таких слуховых ударений, носит название ритма стиха.

Если бы каждый из стихов был построен только на метре, только на размере, т. е. заключал бы в себе во всех строках стихотворения одно и то же количество ударений, то получилось бы скучное однообразие и полное неблагозвучие, как, например:

Рекá шумит, катя валы,
Сердито бры́жжет пёной белой
В объ́ятых чёрных зло́бной мглы
Плы́вет рыба́к на ло́дке сме́лой.

Длинное стихотворение с таким однообразием ударений было бы просто нестерпимо для слуха.

Конечно, и такое чередование ударений во времени является одним из видов ритма. Но такой ритм, вполне совпадающий с метрической схемой, должен применяться лишь в умеренном количестве. Всю прелесть и разнообразие придает русскому стиху, особенно в его двухсложных (состоящих из двух слогов) размерах, именно разнообразный ритм, а не размер, остающийся, как фундамент, одинаковым для всех стихов данного количества стоп.

Такая важная роль ритма в русской поэзии породила у нас в последнее время целую школу исследователей стихосложения, которая пытается изучать русский стих исключительно с его ритмической стороны, стараясь найти законы стиха, исходя из одного только ритма. Но все эти интересные исследования важны и имеют значение для изучения стиха, для постижения его слуховых законов, но для обучения стихосложению они не играют существенной роли.

Научиться правильному русскому стиху в практическом смысле можно только, исходя из двух данных—метра и ритма, а никоим образом не из одного из них. Если основываться только на ритме, то тогда придется исходить из количества слогов, принимая данное количество за определенную базу единства такого-то стихотворения. Но такой метод учащегося только собьет с толку. Действительно, если взять стих Пушкина:

На дровнях обновляет путь....

то ритмически он будет звучать так:

На дровнях обновляет путь....

а метрически представится в следующем виде:

о / о / о / о /
На дровнях обновляет путь...

Получается совершенно ясная схема построения стиха. В нем есть ритм: о / о о о / о / и метр: о / о / о / о /, причем мы видим, что фундаментальные метрические ударения нисколько не искажают природных словам ударений, но гармонично сливаются с ними.

В этом стихе 4 стопы. Каждая из них состоит из двух слогов, следовательно, всех слогов в стихе будет 8.

Если же начать исследовать этот стих только со стороны ритма, то никакой разницы между стихами:

На дровнях обновляет путь

и

Обновляет на дровнях путь

со стороны количества ритмических ударений не получится. И в том и в другом случае их будет по три:

На дровнях обновляет путь

Обновляет на дровнях путь...

Получаются только разные схемы по месту ритмических ударений. Как же в таком случае решить, какой из этих обоих стихов правильно построен и где найти критерий для этого? Количество слогов одинаково в обоих стихах, и тут и там восемь, ритмических ударений в обоих стихах одинаковое количество, но почему ритмическая схема первого случая, т. е. $\cup / \cup \cup \cup, \cup /$ кажется нам непосредственно правильной, тогда как вторая, точно также ритмическая и даже с таким же количеством ударений, слышится как ошибочная, во всяком случае для стиха данного размера ($\cup /$)? Кажется это нам потому, что второй стих действительно неправилен. В самом деле, если мы подведем размерный фундамент под первый стих, то получим полное соответствие метрических ударений с природными слов, а именно:

На дровнях обновляет путь...

Получается четыре стопы: $\cup / \cup / \cup / \cup /$, и ни одного неправильного ударения нет. Если же мы попытаемся подвести тот же размерный план под второй стих, что мы имеем право сделать в наших поисках единства, то получим:

Обновляет на дровнях путь.

Схема метра будет та же самая: $\cup / \cup / \cup / \cup /$, но мы видим, какие два безобразные ударения обновляет полу-

чаются при этом. Естественное ударение обновляет совершенно пропадает.

Этой причиной и объясняется неправильность нашего второго искусственно взятого для примера варианта стиха. А между тем все ритмические данные в нем были. Ясно, что игнорирование размерной стороны стихосложения не только способно сбить всякого учащегося с толку, но и ошибочно даже при чисто теоретических исследованиях. От метра в русском, так называемом правильном стихе отойти нельзя. Только изучением взаимодействия двух начал, метра и ритма, могут быть достигнуты благоприятные и творческие результаты.

Вернемся же к добытым нами стопам. Так, как мы показали на предыдущих примерах, и строится правильный стих.

Стопа начинается с количества двух слогов, причем принципом чередования слогов служит ударяемость и неударяемость гласных. По количеству стоп стих может быть одностопным, двухстопным, трехстопным и т. д. В нормальных случаях количество стоп в стихе бывает от двух до шести.

У нас были случаи двухсложной стопы. Но соединений ударяемых и неударяемых слогов в одной стопе может быть и большее количество. Так, существуют трех- и более сложные стопы.

Самые размеры носят у нас греческие названия, ибо по сходству взяты из греческих метров. Наиболее употребительные размеры в русском стихосложении следующие:

Двухсложные: ямб (∪ ∪): светло, еще; хорей или
трохей (∪ ∪ ∪): воздух, птица, и дополнительные: пирри-
хий (∪ ∪ ∪): перемена и спондей (∪ ∪): что ищет он.

Трехсложные: дактиль (/о о): Лермонтов, медленно, ана-
пест (о о/): тарантас, саркофаг и амфибрахий (о/о):
болтливо, лепечут. Четырехсложные: пэон 4-х видов.

- 1-й (/о о о): пенистая, мельничиха,
2-й (о/о о): безбрежье, безумие
3-й (о о/о): багряница, безмятежный.
4-й (о о о/): веретено, негодовать.

В основу каждого стихотворения полагается метрический план. Это—мысленный, умственный фундамент. Верность каждого стиха должна тщательно проверяться. А эта верность заключается в том, чтобы ни одно из этих фундаментальных мысленных ударений не нарушало ударений, присущих словам стиха по их природе, т. е. тем ударениям, которые остаются на самом деле слышимыми в ритмическом развитии стиха. Если хотя бы одно слово в стихе искажено метрическим ударением, весь стих, значит, неправилен, и его необходимо тотчас же исправить. Например, в четырехстопном ямбе стих:

Я его скоро призову

неправилен, потому что при проверке его размерным планом получится неправильное ударение:

Я его́ скоро призову.

Стих легко исправляется простой перестановкой слов:

Его́ я скоро призову.

Здесь ни одного неправильного ударения нет.

Приведем примеры стихов. Сначала на двухсложные стопы ямба и хорея.

Ямб (двухстопный, трехстопный, четырехстопный, пяти-
стопный и шестистопный).

| 0 / |

- 1) Где сладкий шопот
Монх лесов
Потоков ропот
Цветы лугов?

Боратынский

- 2) Зима недаром злится
Прошла ее пора:
Весна в окно стучится
И гонит со двора.

Тютчев

- 3) Любви и светлой и туманной
Равно изведаны пути,
Они равно душе желанны,
Но как согласие в них найти?

Александр Блок

- 4) Летит в туман моторов вереница;
Самолюбивый, скромный пешеход —
Чудак Евгений — бедности стыдится,
Бензин вдыхает и судьбу клянет!

О. Мандельштам

- 5) Работа в августе. Я так ее люблю:
Когда в шестом часу пробуднишься — и сразу,
В один прыжок, босой, к резиновому тазу —
Уподоблять его под шквалом кораблю.

В. Пяст

В пятистопном и шестистопном ямбах необходимо соблюдать так называемую цезуру. В первом она желательна, во втором обязательна.

Цезурою называется ритмическая остановка в тех или иных местах стиха, основанием которой служит совпадение окончания данной стопы со словом, построенным на этой стопе.

Конечно, не всякий случай такого вида дает цезуру. Обыкновенно такой перерыв заканчивает собою нечто целое, какую-либо, хотя бы и весьма краткую, но отдельную часть стиха. Если цезура наступает после ударенного слога, она носит название мужской, если после неударенного, то — женской.

В пятистопном ямбе желательна для большинства стихов цезура после второй стопы. В предыдущем примере:

Летит | в туман || моторов вереница.

В шестистопном цезура уже обязательна после третьей стопы. В предыдущем примере:

Рабо | та в ав | густе || Я так ее люблю.

Требование цезуры в этих стихах основано на требованиях красоты стиха. Самый ритм пяти- и шестистопного ямба обуславливает их. Без этих цезур этот ямб был бы неизящен. В пятистопном цезура вносит известный порядок, хотя для всех стихов данного стихотворения и не обязательна, шестистопный же ямб без срединной цезуры во всех стихах звучал бы совсем неуклюже.

Хор с й (двух-трех-четыре-пяти- и шестистопный).

170

- | | |
|---|---|
| 1) Вот мрачнится
Свод лазурный!
Вот крутится
Вихорь бурный. | 2) Ночью вьюга снежная
Заметала след.
Розовое, нежное
Утро будит свет. |
| Полежаев | Александр Блок |
| <hr/> | |
| 3) Руки голы выше локтя,
А глаза синей, чем лёд,
Едкий, душный запах дегтя,
Как загар к тебе идет. | 4) Ночь и буря снежная в пустыне,
Вьюги рев неистовый и хохот,
Лишь на миг проглянет бледный
месяц |
| А. Ахматова | И осветит мутным свечом камин
Майков |
| <hr/> | |
| 5) Белый мой цветок, таинственно прекрасный,
Из моей земли из черной ты возник,
На меня глядишь ты, нежный и безгласный,
И понятен мне безмолвный твой язык. | |

Федор Сологуб

Имен перед собою уже столько примеров, посмотрим, как узнавать размер стиха и строить таким же точно

образом свои собственные стихотворения. После известной практики размер будет узнаваться сам собой, по слуху, а для развития этой способности рекомендуем следующий метод:

Пусть нам дан стих:

Мой конь под алым чепраком,
На мне серебряные латы...
А мать жужжит веретеном
В луче осеннего заката.

Н. Клюев

Расставим прежде всего ритмические, т. е. слуховые, присущие самим словам ударения:

Мой конь под алым чепраком,
На мне серебряные латы...

Далее поставим знаки неударяемости:

Мой конь под алым чепраком,
На мне серебряные латы...

Теперь нами получен ритм стихотворения. Добавим к нему мысленные, метрические ударения:

Мой конь под алым чепраком,
На мне серебряные латы...

Видим, что нам пришлось добавить лишь по одному дополнительному ударению на стих. Эти ударения несколько не искажают природных ударений слов. Следовательно, стих правилен. Нам остается только разделить знаки по стопам. Имеем:

Мой конь под алым чепраком,
На мне серебряные латы...

Размер, в случае однородности стоп, определяется по первой стопе. Мы видим, что первая стопа—ямб. Далее следуют те же ямбы. Таких ямбических стоп в каждом стихе по 4. Следовательно, стихотворение написано четырехстопным ямбом.

Произведя такой же анализ над стихами:

- 1) Свой дар в избыток мой несли агаты скал.

Вячеслав Иванов

- 2) Злато ржи сожнут в снопы.

М. Кузмин

- 3) Я скажу, что ты смугла, как лето.

И. Эренбург

найдем, что первый из них написан шестистопным ямбом, второй—четырехстопным хореем и третий—хореем пятистопным.

Перейдем к размерам трехсложным. Особенностью стихов, написанных этими размерами, является то, что их ритм почти не уклоняется от размерного фундамента, т. е. ударения на словах приходятся на ударения метрические.

Дактиль (/ 0 0)

а) 2-стопный:

Вербы овсяны
Ветром нагретым,
Нежно взлелеяны
Утренним светом.

Бальмонт

б) 3-стопный:

Помнишь ли город тревожный,
Синюю дымку вдаль?
Темной дорожкой ложной
Молча с тобою мы шли.

Александр Блок

в) 4-стопный:

Жизнь бесприютная, жизнь терпеливая,
Жизнь, как осенняя ночь, молчаливая
Горько она, моя бедная, шла,
И, как степной огонек, замерла.

Никитин

г) 5-стопный:

Жизнь—трепетание моря под властью луны,
Лотос чуть дышащий, бледный любимец волны.

Бальмонт

д) 6-стопный:

Мухи, как черные мысли, весь день не дают мне покоя,
Жалят, жужжат и кружатся над бедной моей головою.

Апухтин

Особенностью дактилического стиха является то, что иногда грехсложная стопа дактиля заменяется двухсложною (вместо / о о — / о), т. е. хореем или, лучше сказать в данном случае спондеем (//), как назывался этот заменяющий дактиль метр в древности (стянутый дактиль). В нашем дактилическом ритме для тонкого слуха этот размер слышится также не как чистый хорей, а как спондей. Вот пример такого стиха:

Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи.

Пушкин

Анапест (о о /)

а) 2-стопный:

Не скажу никому,
Отчего я весной
По полям и лугам
Не собираю цветов.

Кольцов

б) 3-стопный:

Утро каждое я посылая
Самой малой возникшей былинке,
Чтобы пестик ее просиял
И лучистыми стали тычинки.

В. Пяст

в) 4-стопный:

Умерла моя муза. Недолго она
Озаряла мои одинокие дни.

Надеон

г) 5-стопный:

Жизнь и смерть—это море и небо... Они предо мной.

В. М. Гессен

д) 6-стопный:

Золотая ладья высоко над землею в тумане летела

Особенностью анапестического ритма является то, что иногда в начале стиха вместо чистого анапеста появляется размер / о /. Это так называемый амфимакр или крети́к. В приведенных примерах такие случаи встречаются, а именно в стихах:

- 1) Утро каждое я посылал.
.....
- 2) Самой малой возникшей былинке
.....
- 3) Жизнь и смерть—это море и небо...

Амфибрахий (о / о)

а) 2-стопный:

Румяной зарею
Покрылся восток.
Пушкин

б) 3-стопный:

И узкая вьется тропинка
К нему между цепких кустов.
Плещеев

в) 4-стопный.

Весна отсыяла... Как сладостно больно,
Душой отрезвися, любовь схоронить.
Ковыльное поле дремуче раздольно,
И рдяна заката огнистая нить.
Н. Клюев

г) 5-стопный:

Дубовый листок оторвался от ветки родимой
И в степь укатился, жестокою бурей гонимый.
Лермонтов

д) 6-стопный:

Я видел норвежские фьорды с их жесткой бездушной красотой.
Бальмонт

Точно таким же методом анализа размера, который мы указали выше, нужно исследовать и т р е х с л о ж н ы е размеры. Но здесь, ввиду почти полного совпадения метрической и рит-

мической схем, задача значительно облегчается. А при писании стихов трехсложными размерами нужно принять во внимание следующее. Сравнительно с двухсложными они, имея на стопу еще по одному слогу, допускают возможность при одинаковом с двухсложным размером количестве стоп на стих ставить гораздо большее количество слов. И вот тут-то возникает большая опасность. Можно поставить, например, целое короткое слово на одном неударяемом слоге трехсложной стопы или же поставить целое двухсложное слово на двух неударяемых слогах стопы, от чего это слово должно потерять свое естественное ударение. Вот этих-то ошибок делать нельзя. От этого получается весьма некрасивый ритм и даже зловучие (какофония). Лишь в первой стопе анапеста, как мы уже указали, да и то чрезвычайно умеренно и смотря по благозвучию слова, допускается такое явление. Во всех же остальных стопах анапеста и во всех решительно стопах других трехсложных размеров такой прием будет лишь чистой ошибкой. Вот как некрасиво звучат стихи с такими ошибками:

- 1) Душу бред страшный объял. Вечер муки
Только несет муки мне.
- 2) Мрак ночи, гул моря, корабль режет вал.
- 3) Приходи! Вечер чист, даль спокойна.

Четырехсложные размеры в русском стихосложении представляют собою одну из вариаций ямба и хорей. Они скользят и в чистых ямбических и хоренческих стихах. Но бывают такие случаи, где ямб или хорей до того утрачивают в ритмическом течении стиха свой характер, что стих начинает вполне подходить под метрическую схему пэона, и пэоны и составляют главный вид русских четырехсложных размеров.

Примеры:

Пэон 1-го вида (/ о о)

- | | |
|---------------------|-------------------------------|
| 1) Северной картины | 2) Спите полумертвые, увядшие |
| Облачная даль. | цветы, |
| П. А. Вяземский | Так и не узнавшие расцвета |
| | красоты. |
| | Бальмонт |

Пэон 2-го вида (о / о о)

- | | |
|---|----------|
| 1) Фонарики, сударики, | |
| Скажите-ка вы мне, | |
| Что видели, что слышали | |
| В ночной вы тишине? | |
| И. П. Мятлев | |
| 2) Я шел один пустынями, я шел во тьме лесов, | |
| И всюду слышал возгласы мятежных голосов. | |
| | Бальмонт |

Пэон 3-го вида (о о / о)

- | | |
|--|----------------|
| В небе снова ясность мая, облака уходят, тая, в завлекательную | |
| даль. | |
| Но часы тепла короче, холодней сырые ночи, отлетевших птичек | |
| жаль. | |
| | Валерий Брюсов |

Пэон 4-го вида (о о о /)

- | | |
|---|-------|
| Завлечены освобождением всех угнетенных теми тем. | |
| | П. М. |

Мы видим, что каждый из пэонов состоит в нашем стихосложении в сущности из соединений хореев и ямбов с пиррихиями, т. е. иначе, один из ямбов или хореев в данной стопе превращается в два неударяемые слога, теряя свое ударение. Как же проверять пэонические стихи и как их правильно строить? Ведь, если мы расставим схему хотя бы над стихом:

о о / о | о о / о | о о / о | о | о о / о | о о / о | о о /
Но часы тепла короче, холодней сырые ночи, отлетевших птичек жаль,
то увидим, что три целых слова: „тепла“, „сырые“ и „птичек“
стоят на неударяемых частях стоп и как бы теряют свое уда-

рение. Это так, но в пэоне это не ошибка. Нужно, во-первых, чтобы такое лишаемое ударения слово легко скользило по стиху, благозвучно сливаясь с предыдущими и последующими словами, и, во-вторых, чтобы оно при проверке пэона путем вставления вместо пиррихия хорей в данном случае (а в соответствующих примерах—ямба) не давало ложного ударения. Здесь, если мы будем скандовать (делать метрическое ударение) хорейчески, то получим:

/ о / о | / о / о
 По часы тепла короче
 / о / о | / о / о
 Холодней сырые ночи,
 / о / о | / о / о
 Отлетевших птичек жаль.

Видим, что ударения не искажают слов. Если бы вместо „тепла“, „сырые“, „птичек“ получилось „тѣпла“, „сѣрые“ или „сырые“ и „птичек“, то стих был бы неправильным. И вот за такой правильностью нужно всегда следить при писании стихов пэонами, каждый раз проверяя пиррихические части стоп ямбами или хорейми соответственно виду пэона.

В приведенных примерах встречалось много стихов с неполной стопой в конце. Тем не менее мы вели счет стопам, включая и такие неполные стопы. И, действительно, при счете стоп принято включать в него и заключающую стих неполную стопу, лишь бы в ней находилось присущее данной стопе ударение, хотя бы приходящееся на один только слог. В тех же случаях, если в конечной стопе имеются лишь неударяемые слоги, она в счет не принимается, и эти слоги, вызываемые большей частью определенной рифмой, остаются вне счета.

Паузный стих.

До сих пор мы разбирали стихи, построенные на ритмическом течении, получавшемся от правильного, точного чере-

дования стоп. Но в каждой стопе имеется более, чем по одному слогу, и вот может быть создан стих, в котором некоторые слоги в той или иной стопе выпускаются, причем получается уже неправильный, а как бы ломанный ритм, дающий несмотря на это часто впечатление большой красоты. Такое выпущение одного или нескольких слогов стопы носит название паузы, перерыва, а самый стих с такими паузами — паузным стихом.

В то время как метр, размер, остается всегда величиной постоянной, свойственной всем поэтам, ритм стиха отличается разнообразием и зависит от индивидуальности данного поэта. У одного ритм легкий, свободный, у другого — наоборот. Паузный стих любим не всеми, и любовь к нему обуславливается опять-таки индивидуальностью данного лица. Во всяком случае пробовать свои силы в паузном стихе можно только после приобретения опытности в обыкновенном, не ломанном стихе и при личном хорошем вкусе, ибо красота паузного стиха зависит всецело от степени эстетического развития стихотворца. Вот примеры паузных стихов:

- 1) Давно хожу я под окнами,
Но видел ее лишь раз,
Я в небе слежу за волокнами
И думаю: день погас.

Александр Блок

Это стихотворение написано паузным амфибрахией и амфибрахией трехстопным. Строка: „Я в небе слежу за волокнами“ выдержана в трехстопной схеме: $\cup / \cup | \cup / \cup | \cup / \cup | \cup$ В первой же строке имеется пауза в первой стопе: $\cup / V | \cup / \cup | \cup / \cup | \cup$ — „Давно V хожу я под окнами“. Во втором стихе пауза заключается во второй стопе: $\cup / \cup | \cup / V | \cup /$ — „Но видел ее V лишь раз“. Ту же картину дает и четвертый стих:

2) Показалось, что много ступеней,
 А я знала—их только три!
 Между кленов шопот осенний
 Попросил: „Со мною умри“.—

А. Ахматова

Основа этого стихотворения—трехстопный анапест, что мы и видим в первом стихе: „Показалось, что много ступеней“, ◡ ◡ / | ◡ ◡ / | ◡ ◡ / | ◡. Во втором же стихе имеется уже пауза в третьей стопе: ◡ ◡ / | ◡ ◡, / | ◡ V | „А я знала их только V три“. В третьем стихе пауза сделана во второй стопе: ◡ ◡ / | ◡ V : | ◡ ◡ : | ◡. То же самое и в четвертом стихе.

Паузные стихи свойственны преимущественно трехсложным размерам, и при опытности в стихосложении посредством пауз можно достигнуть больших красот.

Вольный стих.

В наших примерах соединялись между собою стихи с одинаковым количеством стоп в каждом стихе. Но могут соединиться между собою и стихи с различным количеством стоп. Такого рода стихи называются вольными. Пример:

А судьи кто? За древностию лет,
 К свободной жизни их вражда непримирима;
 Судженья черпают из забытых газет
 Времен очаковских и покоренья Крыма;
 Всегда готовые к журьбе,
 Поют все песнь одну и ту же,
 Не замечая о себе:
 Что старее, то хуже.

Грибоедов

Здесь соединены ямбические стихи: пятистопный, три шестистопных, три четырехстопных и трехстопный.

Смешанный стих.

Иногда в одном и том же стихотворении находятся стихи разных размеров. Например, у Лермонтова:

Слышу ли голос твой,
Звонкий и ласковый,
Как птичка в клетке,
Сердце запрыгает.

Такие стихи нужно писать очень осторожно. Здесь все зависит от умения и вкуса. Большею частью смешанные стихи являются видом паузных. Но смешанных стихов нельзя смешивать просто с неверными стихами, как например:

Кубок яда твоя подала мне рука,
Разбив чары волшебной мне сказки...

где во втором стихе является искаженное неверным ударением слово „р а з б и в“, вместо верного „р а з б и в“, и где вообще все неуклюже.

Строфы.

Отдельные стихи объединяются друг с другом в определенные группы по два, по три, по четыре и более стиха. Такая группа повторяется обыкновенно два или несколько раз в течение всего стихотворения и называется строфою. Таким образом в стихотворении различают первую, вторую и т. д. строфы. Вот примеры строф:

- 1) Гляжу как безумный на черную шаль,
И хладную душу терзает печаль.

Когда легковверен и молод я был,
Младую гречанку я страстно любил
и т. д.

П у ш к и н

- 2) Сомкнула полог голубой воды,
И светит странно в окна из слюды
Медузы блеск и блеск морской звезды.

Среди кораллов и гранитных глыб
Спят стаи разноцветных рыб.
Знакомый мир—ушел, отцвел, погиб...

и т. д.

Валерий Брюсов

- 3) Ты отошел в кривые тени,
А на челе небес взошла
Передрасветных откровений
Чуть зацветающая мгла.

И целомудренные чаши
Вздымают чуткие цветы,
Сиянья утреннего краше,
Ясней лазурной высоты.

И тлеют в облаке стыдливом
Просветы алого огня,
И день в теченьи молчаливом
Поет: „Узнаешь и меня“.

С. Городецкий

- 4) Не остывшая от зною,
Ночь июльская блистала,
И над тусклою землею
Небо, полное грозою,
От зарниц все трепетало...

Словно тяжкие ресницы
Разверзались порою,
И сквозь беглые зарницы
Ци-то грозные зеницы
Загорались над землею.

Тютчев

Бывают строфы и с большим количеством стихов, вплоть до четырнадцатистиший. Но подавляющее большинство стихотворений во всей европейской поэзии состоит из строф четверостишных, на что имеются веские эстетические обоснования.

Может быть стихотворение и без всяких строф, просто целое небольшое стихотворение из нескольких стихов. Встречаются и стихотворения с разными и разнообразными строфами: одна составлена из четырех стихов, другая из пяти и т. п. Здесь предоставляется полный простор поэту, и успех его творчества зависит от его художественного вкуса.

Звуковая сторона стиха.

Стих, как выявление красоты, должен быть благозвучен, содержать в себе красивые звуковые сочетания и удалять все, что этому противоречит. Для этой цели у стиха есть много средств.

Стих составляется из слов. Слова могут быть красивыми и некрасивыми. Слова могут давать прекрасные созвучия. Гармоничное повторение такого прекрасного созвучия придает стиху новую красоту. Слова сочетаются между собою. Звуки, которыми они соприкасаются, дают красивые или неприятные для слуха сочетания. Решить объективно, что красиво и что некрасиво трудно. Выбор зависит от вкуса и таланта автора. Но определенные приемы звуковых красот стиха в стихосложении выработаны. Вот они:

1. Аллитерация, т. е. соединение одинаковых букв, одинаковых звуков. Художественно примененная, она дает прекрасные эффекты и создает определенное настроение.

а) Аллитерация согласных (аллитерация в собственном смысле) в разных местах стиха:

1) Величавый возглас волн

Бальмонт

2) Я свернула спетлые одежды.

Бальмонт

3) Шелест листьев, шопот трав.

Бальмонт

соблюдать большую осторожность, избегая, во-первых, слишком сильного нагромождения согласных или гласных между собою и сочетания некрасивых звуков, свистящих, шипящих и т. п. Будет некрасиво в стихе:

- 1) Придет светлый. 2) Уж граничит твердый.

Особенно часто встречаются в неопытных стихах некрасивые комбинации согласных после „что б“ и „уж“, так как эти части речи постоянно встречаются. И „что б“ и в особенности этих „ужей“ надо тщательно изгонять из стиха, заменяя их, где можно, посредством „что бы“ и „уже“, или же сочетая с подходящими согласными и гласными.

Случай некрасивого скопления гласных между собою называется *зиянием* (hiatus). От этого получается в стихе какой-то вой, как, например:

- 1) Милую я уязвил.
- 2) В последний раз лобзаю я ее? ¹⁾.

Концы стихов. Рифма и другие созвучия.

Каждый стих представляет собою по форме некоторое целое, каждый стих имеет определенный конец, отделяющий его от другого стиха. Концы стихов бывают или созвучными друг другу или же нет. Созвучные концы представляют из себя большею частью так называемую *рифму*, и стихи, основанные на рифмах, носят название *рифмованных стихов*, стихи же без рифм называются *бедными*. Среди созвучий рифма стоит не одиноко. У ней есть ближайшие родственники так называемые *ассонанс* и др. Созвучия определенных слов в стихах придают совокупности данных стихов известную форму, в частности рифмы на конце стихов объединяют все целое в известную звуковую гармонию.

¹⁾ Иотированность некоторых гласных, как, напр.: „я“, „ю“, не спасает положения.

Рифма. Мы уже знаем, что созвучные друг другу согласные называются аллитерацией (в специальном смысле), а созвучные гласные носят название ассонанса. Если такие созвучия чередуются в определенном порядке, то этим уже достигается известная, хотя бы зачаточная звуковая форма. Из этих первобытных основ стиха постепенно развивались два сложных вида созвучий, рифма и сложный ассонанс. Ознакомимся прежде всего с рифмой, так как она составляет главную звуковую основу стиха. Вот примеры рифм:

- а) 1. Волна, 2) Рим, 3) треск, 4) мышь, 5) ил, 6) луг.
 дна, мим, блеск, тишь, был, паук.
- б) 1. Течение, 2) сада, 3) ретивый, 4) рассудка, 5) было, 6) тени.
 влеченье, улада, гривой, шутка, вила, молений.
- в) 1. Печальная, 2) приветное, 3) здешняя, 4) ясная.
 венчальная, ответное, вешняя, прекрасная.

Что общего во всех этих случаях? Прежде всего—общая (или подобная) ударная гласная: Рим—мим, луг—паук, течение—влеченье, было—вила, здешняя—вешняя и т. д. Эта общая, находящаяся под общим же ударением гласная, служит первой основой рифмы. Далее мы видим, что все звуки, находящиеся после общей ударной гласной, одинаковы (или подобны). Главным образом должна соблюдаться одинаковость согласных, и подобные из них могут встречаться лишь в случае полного совпадения звуками (рассудка—шутка можно, ибо „д“ и „т“ звучат здесь одинаково, но рассудок—шутки будет уже плохой рифмой, так как „д“ и „т“ звучат здесь различно). Что касается до следующих за ударной общей гласной гласных, то они также должны быть одинаковыми, но, если различие их, особенно после резкого ударения на основной гласной, мало заметно для слуха, то такие различные гласные допустимы (ретивый—гривой, приветное—ответная). Вот эти

данные служат главным условием хорошей рифмы—общая основная гласная под общим ударением и точность созвучий, следующих к концу слова за нею. Но рифма еще выигрывает, если и предшествующая основной гласной согласная (так называемая опора рифмы, опорная согласная) одинакова: преданье—рыданья, взор—позор, смелая—умелая. Общность этой опорной согласной обязательна в тех случаях, где рифма кончается одной общей ударной гласной, не имея за собою к концу ничего больше, как в нашем первом примере: волна—дна. В этих случаях рифмы должны быть всегда с общей опорной согласной. Нельзя рифмовать: тебя—меня, приду—сну и т. д., а нужно: тебя—губя, приду—следу, пора—добра. В противном случае (судьба—тьма и т. п.) будет иметься лишь зачаточный ассонанс (а—а, е—е и т. д.), но отнюдь не рифма. Наконец, могут быть особо полные рифмы, где кроме общей опорной согласной имеются еще и общие звуки до нее; пророка—порока, укрывала—покрывала, глядят—следят. Далее—рифмы, где одно слово входит в другое, как часть последнего: чистый—лучистый, мать—понимать.

Ассонанс. Вместо рифмы очень многие строят свои стихи на сложном ассонансе или же перемешивают стихи, объединенные рифмой, со стихами ассонирующими. Общее у рифмы и ассонанса это та же одинаковая или подобная гласная под общим ударением, но разница заключается в том, что в рифме вся часть, следующая за основной гласной, имеет точное или самое подобное звуковое совпадение, а в ассонансе такое совпадение лишь приблизительно. Вот примеры ассонансов:

- | | | | | |
|------------|--------------|-----------|------------|-------------|
| 1) тесен, | 2) хобот, | 3) ниже, | 4) вечера, | 5) мученик. |
| весьма, | гроба, | хижин, | нечего, | ключник. |
| 6) близок, | 7) разносит, | 8) белые, | 9) зари, | 10) ранить. |
| епископ, | кости, | верою, | озарить, | память. |

Здесь представляется большой простор, особенно в двух- и трехсложных окончаниях. Необходимо только стремиться к тому, чтобы ассонанс был красив. Бывают случаи, что ассонанс настолько приближается к рифме, что трудно сказать, рифма он или ассонанс. Такие созвучия называются рифмондами (коро́л-е ви́чи—де́вичья, сме-я́лось—а́лость).

Диссо́нанс. Это созвучие вносит в стих скорее дисгармонию, чем гармонию, а потому его можно вводить лишь в тех случаях, если по самому замыслу стихотворения необходимо выразить какой-нибудь разлад или беспокойство. Диссо́нанс вместо рифмы встречается в поэзии весьма редко. Его сущность в том, что ударная гласная в обоих созвучиях различна, тогда как близкие к ней согласные одинаковы:

- | | | | | |
|-----------------|-----------------------|--------------------------|-----------------------|---------------------|
| 1) вал,
вля, | 2) ма́г,
ми́г, | 3) тре́ск
ма́ск, | 4) жи́дко,
жу́тко, | 5) ра́ны.
ру́ны. |
| | 6) ма́лая,
ми́лая, | 7) че́рный.
уга́рный. | | |

Окончание слова на одном ударном гласном звуке называется мужским окончанием. Окончание из двух слогов, первого ударного и заключительного неударного—женским. Окончание из трех слогов, одного ударного и двух неударяемых—дактилическим. Поэтому рифмы и ассонансы называются мужскими (молоко́—далеко́, то́мим—са́мим), женскими (ра́да—са́да, кры́ше—ти́ше) и дактилическими (чи́стого—серебри́стого, бли́зости—ни́зости). Последнее название происходит потому, что такая рифма образует собой дактили (бе́лая—сме́лая).

Но в русском языке возможны и сверхдактилические рифмы. Вот образцы всех возможных по количеству слогов рифм в следующем стихотворении Валерия Брюсова:

Ветки, темным балдахином свешивающиеся,
 Шумы речки с дальней песнью смешивающиеся,
 Звезды в ясном небе слабо вздрагивающие,
 Штамбы роз, свои цветы протягивающие,
 Запах трав, что в сердце тайно вкрадывается,
 Тени сеть, что странным знаком складывается,
 Вкруг луны живая дымка газовая,
 Рядом шопот, что поет, доказывая
 Клятвы, днем глубоко затаенные,
 И еще, — еще глаза влюбленные,
 Блеск зрачков при лунном свете белом,
 Дрожь ресниц в движении несмелом,
 Алость губ, не отскользнувших прочь,
 Милых, близких, жданных.... Это — ночь!

Рифма связывает собою два или несколько стихов. Как распределять их? Здесь предоставляется известная свобода, лишь бы только стихи, объединенные рифмой, не отстояли слишком далеко друг от друга. Обыкновенно рифмы распределяются в четверостишии поочередно: два стиха объединены мужской рифмой, два женской, через стих:

- I. 1) Серdito волновались нивы, а. ж.
 Собака выла. Ветер дул. в. м.
 Ее восторг самолюбивый а. ж.
 Я в этот вечер обманул. в. м.

Александр Блок

- 2) Ужель обманула зима а. м.
 И сны, что про солнце шептали? в. ж.
 Плывут облаков терема а. м.
 В рябые потусклые дали. в. ж.

Н. Клюев

Это чередование а., в., а., в., — наиболее часто встречается в стихах. Это так называемые перекрестные рифмы.

- II. 1) Ночевала тучка золотая а. ж.
 На груди утеса великана. в. ж.
 Утром в путь она умчалась рано в. ж.
 По лазури весело играя. а. ж.

Л е р м о н т о в

- 2) Мне не спится, нет огня; а. м.
 Всюду мрак и сон докучный в. ж.
 Ход часов лишь однозвучный а. ж.
 Раздается близ меня. а. м.

П у ш к и н

Эти рифмы, схемы а. в., в. а., называются опоясанными.

III. Парные рифмы.

- 1) Кто при звездах и при луне а. м.
 Так поздно едет на коне? а. м.
 Чей это конь неутомимый в. ж.
 Бежит в степи необозримой? в. ж.

П у ш к и н

- 2) Тетка моя Варвара а. ж.
 Выпивала пол самовара, а. ж.
 А дядя Увар— в. ж.
 Самовар. в. ж.

П. П о т е м к и н

Кроме таких основных случаев может быть очень много различных комбинаций рифм. Главное место рифм—в конце стихов. Но рифмы могут быть поставлены и в других местах стиха, независимо от основных, конечных. Они могут помещаться и в начале, и в середине, и в разных частях стихов.

Рифма должна быть не только безукоризненной с внешней звуковой стороны, но и быть разнообразной по своей внутренней форме, по своим словам. Нехорошо, когда оба рифмующиеся слова одинаковы по форме и по роду. Например, два имени существительных в одном и том же падеже: вле-

ченье—стремление, мера—сера; или два одинаковой формы прилагательных: белый—смелый; или два глагола одной и той же формы: смотреть—умереть, пришла—принесла. Необходимо стараться разнообразить внутренние формы рифм, хотя бы с внешней стороны их забраковать было и нельзя.

Ошибки в стихосложении, делаемые начинающими и дилеттантами.

Перечислить всех ошибок, делаемых неопытными стихотворцами, невозможно; поэзия и стихосложение—одно из самых трудных искусств, совершенство в котором, даже при большом таланте, достигается годами. Но мы укажем здесь на 4 вида ошибок, которые неизбежно встречаются у неопытных стихотворцев.

1. Решительно все учащиеся стихосложению, хотя бы и будущие поэты, в начале своего творчества ставят недопустимые мужские рифмы: тебя—меня; толпа—полна; приду—огню; воде—дне и т. д.

Напоминаем, что рифма, кончающаяся на ударную гласную, возможна лишь при общей опорной согласной: меня—огня, толпа—тупа, приду—саду и т. д. Эту же ошибку делают и большинство любителей.

2. У всех неопытных стихотворцев встречаются неверные ударения в стихах. Например:

- 1) Приди скорей на мою грудь.
.....
- 2) Но тут работы просят челюсти,
И слёзам хочется пролиться.
.....
- 3) Обуты были в трезвости,
Теперь будем разуты.
.....
- 4) Тянут сердце твои прелести
Из глуши лесной, столица.

Особенно достается в этом направлении коротеньким словам: его, мое, ее, себя, еще, чтобы, уже, и т. д., вместо которых в стихе красуется: ёго моё, её, себя, ёще, чтобы, уже, причем иногда получаются прямо двусмысленности (м о ю, как бы от гл. „мыть“, у же, как бы от „узкий“ и т. п.). Короткие слова легко ускользают от слуха. Выше мы указали способ проверки правильности метрических ударений, теперь же добавим, что в начале стихотворчества ударения надо просчитывать прямо по пальцам.

3. И з о б и л и е г л а г о л ь н ы х р и ф м, которым страдают очень многие любители. А между тем этого следует избегать, лишь весьма умеренно пользуясь рифмами, состоящими из глаголов одинаковой формы, как, например: пришел—увел, понимать—страдать, приведу—найду и т. п. С одной стороны, такие рифмы крайне однообразны, а с другой они—дешевка. Подбирать их легко и найти их можно сколько угодно (пришла увела—унесла—прочла... и т. д.). А это не ценится в искусстве. Глагольные рифмы допустимы в умеренном числе в какой-нибудь большой поэме, но в маленьком стихотворении лучше их или совсем не ставить, или же лишь в самом минимальном количестве. Но тот же глагол в рифме со словом другой формы, наоборот, не только допустим, но и красив, например, отгадала—мало, придут—труд, упасть—пасть (суш), страдать—благодарить и т. п.

4. Б а н а л ь н ы е р и ф м ы, также свойственны неопытным поэтам. Так называются рифмы, слишком часто встречающиеся, а потому уже потерявшие свою прелесть; таковы любовь—кровь—бровь; волна—луна—полна; солнце—оконце; сердце—дверцы и т. д. Такие рифмы можно вполне вводить в свой стих, если того требует содержание стиха, когда, например, любовь связана с кровью, так что необходимо выделить их в рифмах. Но большею частью такие банальные рифмы вводятся от отсутствия опытности, просто как готовенький материал, и вот этого-то и следует тщательно избегать.

УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ СТИХОТВОРЕНИИ, ПОМЕЩЕННЫХ В ТЕКСТЕ

<i>Стран.</i>	<i>Стран.</i>
Авзаний..... 24, 70	Лермонтов..... 75, 92, 102, 116, 122, 131
А. В. Х. 29	Лернер Н. О..... 75
Allegro .. 34, 81	Майков А. 112
Апухтин..... 59, 66, 115	Мандельштам О. 78, 111
Ахматова А. 112, 121	Маяковский В. 14
Баженов Иван 60	Минаев Д. 13
Бальмонт 11, 114, 115, 116, 118, 124, 125	Мольер..... 70, 71
Блок Александр 55, 56, 111, 112, 114, 120, 125, 130	Морозов Н. А. 89
Боратынский..... 88, 111	Мятлев И. П. 71—72
Брюсов Валерий 20, 21, 24, 123, 129	Надсон..... 115
Буало..... 85	Некрасов Н. А. 75, 79
Буренин В. П. 63	Никитин И. С. 75, 114
Вейнберг П. И. 71	N. N..... 90
Вентцель-Бенедикт 14	Плещеев А. Н. 116
Вергилий 11, 12, 91	П. М..... 118
Вир А. А. 56, 57	Покровский 46
Вяземский П. А., кн. 118	Полежаев 112
Гессен В. М. 115	Попов А. И. 57
Гёте 11	Потемкин П. П. 55, 57, 131
Гиляревская В. 73	Пушкарев Н. 80
Годин, Я..... 57	Пушкин 37, 75, 82, 88, 89, 91, 94, 97, 99, 100, 115, 116, 122, 131
Гомер..... 24	Пяст В. А..... 57, 111, 115
Городецкий Сергей 16, 123	Расин..... 12
Гофман М. Л. 55	Рылеев К. Ф. 35
Грибоедов..... 121	Семенов Леонид 11, 64
Гумилев Н. С. 15	Семенов-Тянь-Шанский, Ан- дрей 90
Дельвиг 95	Смиренский Владимир ... 21, 22
Державин Г. Р. 23, 27	Соловьева Поликсена
Д. И. 29	(Allegro)..... 34, 81
Дикс Б. 56	Соловьев Вл. 93
Дмитриев И. И. 86, 87	Сологуб Федор..... 112
Зоргенфрей В. А. (Зор) .. 55	Сумароков 12, 87
Иванов Вячеслав 114	Тредиаковский В. К. 86
Иванов Родион..... 60	Туфанов Александр 19
Карамзин Н. М. 92	Тютчев..... 12, 111, 123, 125
Клюев Н. 43, 116, 130	Урусова Е. С. 50
Козлов П. А. 89	Zesen Ph. S..... 65—66
Кольцов 115	Шульговский Н. 12
Кондратьев А. А. 55, 56	Эренбург И..... 114
Крылов И. А. 11, 75	Ярон М. Т. 13
Кузмин М. А. 17, 114	
Лебедев В. П. 58	

О Г Л А В Л Е Н И Е

	Стр.
Вступление.....	3
Глава первая.	
Звукоподражание и игра рифм.....	9
Глава вторая.	
Стихи загадочной формы.....	16
Глава третья.	
Загадки в стихотворной форме	33
Глава четвертая.	
Стихи особенными рифмами	49
Глава пятая.	
Бесконечные стихотворения. <i>Perpetuum mobile</i>	61
Глава шестая.	
Стихи предметной формы	65
Глава седьмая.	
Формы юмористического характера.....	69
Глава восьмая.	
Стихи на разные случаи в жизни.....	85
Глава девятая.	
Несколько заключительных слов о характере при- кладных форм.	98
Дополнение.	
Сведения, необходимые для правильного стихо- сложения.....	102
Указатель авторов стихотворений, помещенных в тексте	134

ТОГО ЖЕ АВТОРА:

- Хрустальный отшельник.** 2-я книга стихов. К—во „Атлант“. Пт. 1917. Ц. 2 р. 35 коп.
- Терновый венец—Corona spinea.** Венок сонетов. Пт. 1916. Ц. 30 к.
- Лучи и грезы.** 1-я книга стихов. К—во „Атлант“. Спб. 1912. Ц. 2 р.
- А 3 А.** Ист. драма из жизни Александрии V века. Спб. 1910. Ц. 1 р.
- Теория и практика поэтического творчества.** Технические начала стихосложения. Изд. Т-ва М. О. Вольф. Спб. 1914. Ц. 3 р.
- Кружок философии права при Спб. Унив.** Изд. кн. скл. „Право“. Спб. 1910. Ц. 50 коп.
- Идеал челов. поведения.** Правно-полит. исслед. Спб. 1907. Ц. 30 коп.
- Право на жизнь.** Соц. очерк. Спб. 1906. Ц. 30 коп.

(Все издания распроданы)

ГОТОВЫ К ПЕЧАТИ:

- Поникие крылья.** 3-й сборн. стихов.
- У рубежа.** 4-я книга стихов.
- Симфония эс-моль.** 5-я книга стихов.
- Песенки бедного Тома.** Поэма.
- Легенда любви.** Романтизм. драма в 4-х д. в стихах.
- Голубой ключик.** Пьеса для детей в 1-м д. Пост. на сц. в 1920 г.
- Дороже денег.** Пьеса для детей в 1-м д. Пост. на сц. в 1920 г.
- Души страдавшие.** Рассказы.
- Теория и практика поэтич. творчества.** Т. 2-й. Природа творч. акта в искусстве в связи с осн. вопр. эстетики.
- Теория и практика поэтич. творчества.** Т. 1-й. Технические начала стихосложения. В переделанном и дополненном виде.