

М. Л. ГАСПАРОВ  
МЕТР И СМЫСЛ.  
К СЕМАНТИКЕ РУССКОГО ТРЕХСТОПНОГО ХОРЕЯ

Стиховедам памятна дата — 1958 год: в этом году вышли «Очерки теории и истории русского стиха» Л. И. Тимофеева и были напечатаны «Стих и язык» и «Строфика Пушкина» Б. В. Томашевского. После многолетнего перерыва, когда стиховедение казалось всеми забытой наукой, это было переломом. Именно с этого времени начинается тот подъем стиховедческих исследований в советском литературоведении, который не прекращается до сих пор. Успехи, достигнутые за эти годы, огромны. Авторы обзора «Стихорусистика-73» подводят им итоги со справедливой гордостью. Но в науке, как на войне, при быстром наступлении передовые части порой отрываются от опорных баз. Тогда на первый план выходят методологические проблемы исследования. Так случилось и ныне: свидетельство этому — статья Л. И. Тимофеева, явившаяся откликом именно на этот обзор.

Упреки, предъявляемые стиховедению со стороны теоретиков литературы, вполне понятны. Вот уже полтора десятилетия — после кризиса классицистических риторик и поэтик — теория литературы сосредоточила свое внимание преимущественно на изучении образного и идейного строя литературных произведений. Всем хорошо памятен сложившийся тип литературоведческих исследований: подробный и часто превосходный анализ идей и образов произведения, затем короткий «довесок» об особенностях его языка и стиля и, наконец, в лучшем случае — беглое упоминание о том, что оно написано стихами, и притом хорошими. Конечно, это не было подходом к произведению во всей его целостности и системности. Когда это стало ясно, пренебрегаемые стилистика и стиховедение стали утверждать себя собственными силами. (Перелом здесь был почти одновременным: книга В. В. Виноградова «О языке художественной литературы» появилась в 1959 г.) А не находя опоры в традиционной теории литературы, обе эти дисциплины стали искать этой опоры в лингвистике и нашли ее там. Так и получилось, что анализ литературного произведения стал достоянием трех научных дисциплин, работавших весьма несхожими приемами.

Не следует, однако, преувеличивать трагичность такого положения. Целостность литературного произведения вообще не может быть объектом отдельной науки. Нет науки о конкретном литературном произведении в целом, как нет науки о камне в целом, о червяке в целом, о человеке в целом. Целостность бытия постигается лишь целостностью сознания, а всякая наука — лишь один из бесконечно многих аспектов этой целостности. Каждый предмет служит объектом для разных наук; дифференциация и интеграция этих наук — естественный процесс в развитии познания. Нужно только, чтобы эти два процесса шли в ногу, чтобы самостоятельность исследований не мешала взаимопониманию исследователей. Когда теория литературы, исследующая образы и идеи, упрекает стиховедение в том, что его приемы не годны для анализа таких небольших порций материала, как отдельное стихотворение, — она права, и чем скорее сти-

поведение разработает для этого новые приемы, тем лучше. Но когда теория литературы отмахивается от интерпретации фактов, установленных стиховедением на огромных порциях материала — например, разницы ритма 4-стопного ямба XVIII и XIX вв., — она неправа, потому что вся совокупность ямбических стихотворений XVIII или XIX в. — такой же законный предмет литературоведческого исследования, как и одно-единственное стихотворение.

На пути взаимопонимания между исследователями образов и идей, исследователями языка и стиля, исследователями ритма и рифмы стоят многие объективные трудности. Чем полнее мы дадим себе в них отчет, тем легче будет их преодолеть. Здесь мы укажем лишь на одну из этих трудностей, еще недостаточно, как кажется, осознанную. Это — разница между органическим и историческим единством элементов литературного произведения.

Органическая связь — это та, которая существует между элементами одного уровня: образного, языкового или стихового. Если в 4-стопном ямбе усиливается ударность первой стопы, то слабеет ударность второй стопы, и наоборот, — вот пример органической связи двух явлений. Историческая связь — это та, которая существует между элементами разных уровней: стихом и языком, стихом и образным строем. Здесь говорить об органическом единстве можно только в порядке риторического преувеличения: Ломоносов еще мог верить, что «восходящий ритм» ямба делает его органически свойственным высокому парению оды; современный ученый серьезно говорить об этом уже не может. Но это не значит, что между образом и языком, образом и стихом связи не существует: связь есть, но не безусловная, а условная, не органическая, а историческая. Один и тот же предмет обозначается словами «уста» и «губы», одна и та же фраза может быть изложена 4-стопным ямбом или 4-стопным хореем, но для поэта безразлично, какое выбрать слово и какой размер. Почему? Потому что в исторической практике слова эти связались с разными стилями, а размеры эти — с разными жанрами и темами; избрать такое-то слово или размер уже значит подсказать читателю целую сеть смысловых ассоциаций, тянущихся за ними. Одни из них крепче, другие слабей, но все они значимы и для писателя, и для читателя. Замыкаясь в анализе «целостности» литературного произведения, мы рискуем отсечь эти ассоциации и тем самым обеднить его содержание.

Эту разницу между органической и исторической связью элементов произведения строго учитывал в свое время Б. В. Томашевский. Л. И. Тимофеев справедливо напомнил резкое высказывание Томашевского против «поисков прямой связи там, где ее не может быть», — о р г а н и ч е с к о й связи между рифмовкой АВАВ—АВВА и личными эмоциями персонажей «Горя от ума». Столь же уместно напомнить о том, что именно Б. В. Томашевский в своей «Строфике Пушкина» представил лучшее утверждение иного рода связи «там, где она есть», — и с т о р и ч е с к о й связи между формами строф и их смысловыми ассоциациями: оказалось, что едва ли не каждая пушкинская строфическая форма насыщена памятью о целой веренице своих литературных образцов. Каждому ясно, насколько богаче раскрывается содержание стихотворения, если помнить об этой смысловой нагрузке его самых внешних форм, чем если видеть в них «органическое» порождение творческой эмоции поэта. А для этого необходимо иметь в виду не только целостность данного произведения, но и целостность всего историко-литературного контекста, в который по-разному входят разные элементы произведения, например, такого контекста как «новоевропейская стиховая культура».

Простейшие случаи такой «опоры на традицию» общеизвестны. Никто не станет предполагать, что Лермонтов сам изобрел стихотворную форму «Песни про царя Ивана Васильевича», — он заимствовал ее из фольклора, и ему важны в ней были именно фольклорные ассоциации. Никто не станет

утверждать, будто сонеты пишутся оттого, что бесконечное разнообразие поэтических переживаний органически порождает столь единообразную форму. Нет, поэт берет ее готовой у предшественников, чтобы стихи его воспринимались на фоне стихов этих предшественников и в соотношении с ними. Но за этими простейшими случаями стоит множество других, гораздо более сложных. Так же как фольклорный стих и как сонет, выбирает поэт и любой свой стихотворный размер, кроме, может быть, самых ходовых и нейтральных; но смысловые ассоциации этих размеров проследить сквозь толщу материала очень трудно.

Первые шаги по этому пути сделаны лишь в самое недавнее время. В 1963 г. К. Тарановский опубликовал статью об одной из семантических традиций лирического 5-стопного хорей («Выхожу один я на дорогу...») — теме пути. (Характерно, что статья эта была очень неприязненно встречена сторонниками целостного подхода к произведениям.) Затем автор этих строк напечатал заметку о двоякой семантике 4-стопного хорей с дактилическими и мужскими окончаниями («Ах, почто за меч воинственный...») <sup>1</sup>. Ни та, ни другая работа не ставили целью исчерпать материал по данному размеру. Думается, что настало время попытаться в подобном разборе если не исчерпать материал, то хотя бы приблизиться к этому. Такой попыткой и является настоящая статья. Предмет ее — 3-стопный хорей с чередованием женских и мужских окончаний (ЖМЖМ), размер лермонтовского стихотворения «Горные вершины Спят во тьме ночной...» <sup>2</sup>.

\* \* \*

3-стопный хорей никогда не был в числе «ведущих», популярнейших размеров русской метрики. Тем интереснее, что хронологически это один из самых первых русских силлабо-тонических размеров. Первый известный образец его приводит еще Тредиаковский в «Новом и кратком способе...» 1735 г.: это (1) четверостишие из песенки «на французские голоса» («Худо тому жити, Кто хулит любовь, Век ему тужити, Утирая бровь...»), над которым потешался еще Николев. Оно открывает собой немногочисленный ряд стихотворений XVIII — начала XIX в. в этом размере. Все это — песни; какие именно «французские голоса» поддерживали жанровую прикрепленность этого размера, вопрос очень интересный, но пока неясный. У Державина это (4) «Небеса, внемлите Чистый сердца жар...», у Богдановича — (2) «Без тебя, Темира, Скучны мне часы...», у Дмитриева — (5) «Всех цветочков более Розу я любил...» (все — 1790-е годы); ту же традицию продолжают лицеисты Дельвиг (12) («Други, други, радость Нам дана судьбой...») и Пушкин (10) («Ты ль передо мною, Делия моя...»).

Другая линия этой песенной традиции — сатирическая, по-видимому, более скудная: к ней принадлежат у Пушкина (11) «Брови царь нахмурия...» (продолжение куплетов Дм. Эрстова «За трапезой царской...»), и у Соколовского (14) «Русский император В вечность отошел...».

Третья линия — более поздняя, уже в романтическом стиле. Ее предвосхищает замечательная песня Львова (3), в которой уже есть и грусть, и путь, и ночь; но лишь предвосхищает, потому что напечатана она не была. По-настоящему этот ряд открывается «Песней» Жуковского (6) (из Ветцеля, 1815) «Розы расцветают, Сердце, отдохни...»; к ней примы-

<sup>1</sup> Тарановский К. О взаимодействии стихотворного ритма и тематики. — «American Contributions to the 5th International Congress of Slavists». v. I. The Hague, 1963, p. 287—322; Гаспаров М. К семантике дактилической рифмы в русском хорее. — «Slavic Poetics». The Hague, 1973, p. 143—150.

<sup>2</sup> Все ссылки на стихотворения даны номерами по списку, приложенному в конце статьи; разрядка в цитатах — наша. За полезные указания и советы приношу глубокую благодарность К. Ф. Тарановскому, подавшему самую мысль об этой работе, а также Г. С. Васюточкину, С. И. Гилядину, Н. А. Жирмунской, Г. А. Левингону, Е. Г. Сафоновой и другим участникам обсуждения этой работы в стиховедческих объединениях Москвы и Ленинграда.

кают в 1820-х годах (7) «Разлука» Ф. Глинки («с божьего», на смерть милой), (9) «Слезы» Вяземского, (8) «Пленный грек в темнице» Козлова («Родина святая, Край прелестный мой...»), (13) «Детство» Шкляревского («Пурпуром пылают Облаков гряды; Ласково сияет Вечера звезда...» — контаминация нескольких стихотворений Маттисона, из которых, однако, ни одно не написано 3-стопным хореем). Таким образом, на этой ступени уже накапливаются такие мотивы как и «отдохни», и «смерть», и «вечер», и «родина», и «детство». Можно считать, что для лермонтовских «Горных вершин» почва уже отчасти подготовлена.

Лермонтовское восьмистишие (15) появляется в 1840 г. Самое любопытное в нем — заглавие «Из Гете». Дело в том, что «Ночная песня странника» Гете, как известно, написана не 3-стопным хореем, а вольным дольником. Лермонтовский размер подсказан, во-первых (мы уже можем это утверждать), самим словом «песня», во-вторых, ритмом первой строки Гете «Über allen Gipfeln...», в-третьих, тем, что последние две строки Гете «Warte nur — balde Ruhest du auch» в переводе как бы «сами собой» укладывались в 3-стопный хорей. Собственно, только эти три строки и являются у Лермонтова настоящим переводом; остальное — его собственные вариации на тему Гете.

Одним из первых откликов на лермонтовское «Из Гете» было (25) плещеевское «Из Рюккерта» (1844 г., очень далекая контаминация стихотворений «Abendlied» и «Waldandacht», последнее — 3-стопным хореем): «Тени гор высоких На воду легли... Весело выходит Странник утром в путь, Но под вечер дома Рад бы о т д о х н у т ь». Другим может считаться (30) «Новгород» Губера (рукописная дата — 1842 г.): «...Новгород Великий Тихо о п о ч и л ... Путник... з а д р е м л е т, Тайной думы полн». Но главными преемниками Лермонтова в 1840-х годах становятся Фет и Огарев.

Фет прямо ориентируется на Лермонтова: это видно из того, что два первых его стихотворения нашим размером — восьмистишия: (26) «Чудная картина, Как ты мне родна...» (1842 г.: лермонтовский южный пейзаж замещается северным, снежным) и (28) «Облаком волнистым Пыль встает вдали...» (1843 г.: тема «смерти» смягчается в тему «разлуки»); а третье (27) «Колыбельная песня сердцу» (1844 г.: «Сердце, ты, малютка, Угомон возьми...» — самая развернутая вариация на тему «отдохни») скрепляет влияние лермонтовских «Горных вершин» с лермонтовской же «Казачьей колыбельной песней». Потом к этому добавились (29) «Заревая вьюга Все позамела...» (1855) и два стихотворения на сплошных женских рифмах: «С п и : еще зарею...» и «В дымке-невидимке...» — тоже грустные пейзажи, луна и сон.

Если Фет развернул в лермонтовском размере русский пейзаж, то Огарев сделал следующий шаг: развернул русский быт. В том же 1842 г. появляется его (17) «Изба» («Небо в час дозора Обходя, луна Смотрит сквозь узора Мерзлого окна...») и далее: с п и т дед, улеглася мать, засыпают дети, лишь борется с дремотой молодая дочь; его же «Дорога» (1841 г., со сплошными женскими рифмами) стала образцом для подражания Михайлова (41) (с воспоминанием о родном доме) и для пародии Розенгейма (47).

Выделившиеся две темы — пейзаж и быт — предстояло связать и уравновесить. Это можно было сделать двояко: подчинить их единому настроению или, напротив, развести в контраст. Первый путь был легче, и его испробовали дружно: результатом явилась серия стихотворений, единообразно исходящих из фетовского «Чудная картина!..» и почти нарочито перекликающихся друг с другом: (31) Жадовская, 1848 г. (напечатано в 1857 г.) «Г р у с т н а я к а р т и н а! Облаком густым...»; (49) Минаев, 1858 г.: «Г р у с т н а я к а р т и н а! Степь да небеса...» (Минаев в это время еще не определился как юморист, и его стихотворение кажется не пародией, а «доработкой» стихотворения Жадовской); (19) Плещеев, 1860 г.: «С к у ч

на я картина: Тучи без конца...»; подобный же пейзаж вставляет в поэму Розенгейм — (48а) «...Небо, как тряпица Грязная висит...» и аллегорически осмысляет Добролюбов (40) «Низко наше небо: Над землей оно Тяжело нависло, Мутно и темно...». Мотивы «сна» и «смерти» присутствуют почти в каждом из этих стихотворений.

Второй путь — не уподобление, а контраст между «равнодушной природой» и убогим сельским бытом — избрал в своей поэзии Никитин. Таково уже его первое стихотворение (34), которое начинается: «Тихо ночью ложится На вершины гор, И луна глядится В зеркало озер...», а кончается: «Лишь во мраке ночи Горе и разврат Не смыкают очи, В тишине не спят». Это как бы набросок, развернутый в другом стихотворении того же 1849 г.: (35) «В глубине бездонной, Полны чудных сил, Идут миллионы Вековых светил...» — а город спит, в нищей каморке лежит покойник на столе, и дочь его «жертвою порока умереть должна». По этой же схеме построены два известнейших стихотворения (36) «Зимняя ночь в деревне» («Весело сияет Месяц над селом...» — а в избе не спит больная старушка и тревожится за детей: «Мудрено ль связаться С человеком злым?...») и (37) «Жена ямщика» («Жгуч мороз трескучий, На дворе темно...» — а в избе спит мальчик, тревожится мать, и ей приносят весть о смерти мужа). Влияние «Избы» Огарева в этих стихах не подлежит сомнению. Любопытно, однако, что последнее обращение Никитина к этому размеру — (38) лунная ночь, костер и песни косарей — свободно от трагической темы.

На том же контрасте построены и два стихотворения Плещеева, но у него сюжетный момент сперва ступеньвается ((23) «Травка зеленеет, Солнышко блестит, Ласточка с весною В сени к нам летит...» — и дальше о разлуке и нужде «в городе чужом»), а потом и совсем растворяется в чистом лиризме ((24) «Теплый день весенний, Солнышко блестит, Птичка, заливаясь, В поле всех манит...» — и только поэту шепчет тоска: «...твой путь Пройден: не пора ли Навсегда у с н у т ь?»).

Но игра контрастом оказывается, по-видимому, слишком сложной для большинства поэтов. Когда за этот размер берется следующее литературное поколение, главные деятели которого — Суриков и суриковцы, строение их стихотворений быстро упрощается: или «природа» подчиняется «быту», или «быт» отступает перед «природой».

Когда ведущей оказывается тема «быта», то перед нами остается лишь сюжетная, зарисовочная часть никитинской схемы, а «природа» если и присутствует, то лишь как заунывный аккомпанемент. Так уже у Розенгейма: (46) «Комната в светелке. Как в ней холодно! Ветер дует в щели, Дождь стучит в окно... Мать лежит больная, За работой дочь...» и т. д.; (48) «В гробе непарадно, Бледный, он лежал...». То же делает с никитинскими образцами и Дрожжин: (69) «Холодно зимою Людям, тяжело. Вижу я родное Милое село... Бедная старушка На печи лежит...» (и ей приносят весть о смерти сына); и опять: (71) «Детство золотое, Грустно ты прошло! Предо мной родное Милое село... На печи больная Бабушка лежит...» (о родимом сыне думает она, и т. д.); (70) «...Предо мной деревня И знакомый дом... Бедная старушка Смотрит из окна... Молодую дочку ждет она домой...» и т. д. Любопытно почти механическое смешение всех эмоций в устоявшейся интонации: (76) «Избы застилает И туман и мгла, Г р у с т н о завывает Ветер вдоль села. Б о д р о воротились С поля мужики, Я р к о засветились В избах огоньки. По задворью льется Песня и т о с к о й Далеко несется, Плачет над рекой» (от Никитина (38)). Любопытна и попытка уйти от сюжета в чистый лиризм — (77) «Ох, сгори, кручина, Ты навеки сгинь...», кончающаяся хорошо знакомым образом: «Дай за все терпенье Хоть на склоне лет Мне у с п о к о е н ь е От гнетущих бед» (ср. еще у Минаева (51а), стр. 263).

Когда, наоборот, ведущей оказывается тема «природы», то перед нами остается лишь картинка пейзажа, чаще летнего, чем зимнего, в которой

обычно всплывают то лермонтовские, то никитинские мотивы. Таковы пейзажи Сурикова: (62) «В зареве огнистом Облаков гряда... (ср. (13)!)... На душе покойно, Сердце будто спит»; (64) «...Дремлет лес: ни звука, Лист не шелестит...»; (65) «...Светят неба очи Трепетным огнем (ср. (35))... Тише все, темнее, Не дрогнет листок...»; ср. у Дрожжина (73): «...В тишине глубокой Дремлет темный сад, Лист не шелестит...». У Сурикова (58) и затем у Дрожжина (79) появляется «песня вдалеке» (от Никитина, (38)); в (57) почти дословно реминисцируется никитинское «Утро на берегу озера»; у Дрожжина в характерном 8-стишии (75) на лермонтовский образец наслаиваются и плещеевские и суриковские мотивы: «За кустами тени На траву легли (ср. (25) и (61)), И блеснула зорька Ясная вдали. Кончена тревога Прожитого дня, Улеглись печали В сердце у меня». Традиция таких летних пейзажей доходит даже до раннего Сологуба ((102) «...Листьями чуть слышно Ветки шелестят...»).

Этот упрощенный мир как бы просит себе упрощенных обитателей: в 1870—1890-х годах в 3-стопный хорей прочно входит тема детей и детства. Поначалу дети в этих стихах еще не свободны от взрослых забот — отмежевание от никитинской традиции еще не полное: у Сурикова (64) «...рой вопросов темных, Рой бессвязных дум Занимают детский Неразвитый ум», у Плещеева стихотворение (20) «Хорошо вам, детки, Зимним вечерком...» кончается: «Но не всем такое Счастье бог дает: Есть на свете много Бедных и сирот...». Но у того же Сурикова (60) и у того же Плещеева (22) («Домик над рекою, В окнах огонек...») эти минорные ноты исчезают, а знаменитое (59) «Детство» («Вот моя деревня, Вот мой дом родной...»), одно из самых радостных стихотворений во всем нашем материале, вводит многообещающую тему сказок, которая даст впоследствии и (123) «Сказку» Орешина («Витязем Русланом В огненной броне По дорогам рдяным Еду на коне...») и (134) «Сказку» Пастернака («Встарь, во время оно, В сказочном краю Прибирался конный Степью по репью...»).

Остальные темы, унаследованные 3-стопным хореем от 1840-х годов, разрабатываются гораздо менее усердно. Популярнее других тема «разлуки». Здесь, пожалуй, интереснее всего (56) «Часовой» Сурикова: в зимнюю ночь часовой думает о жене, которая, может быть, видит сейчас его во сне (лермонтовский размер подсказывает и схему лермонтовского «Сна»). Лермонтовский пейзаж входит в (18) «Разлуку» Огарева («...Нашей старой ивы Не качался лист...»). Но чаще эта тема воспринимается через Фета (28): Суриков кончает свое стихотворение (61) «...Пожалей о друге В дальней стороне И в тиши вечерней Вспомни обо мне!», а Трефолев (84) (невеста тоскует о женихе-ссылном): «В этот день ненастный В дальней стороне Друг мой, друг несчастный, Вспомни обо мне!» (далее «разлука» возникает у Лохвицкой (86), но уже чисто метафорически). Фетовская «Чудная картина» еще раз оживает в 8-стишии М. Леонова (68) (1898 г.) «Тихий шум дубравы, Песня соловья, Робкое журчанье Горного ручья; Темный лес дремучий, Пестрые луга... Родина, о как ты Сердцу дорога!»; фетовская же «Колыбельная песня сердцу» — в стихотворении Сологуба (98): «...Кто-то безмятежный Душу пьет мою, Шепчет кто-то нежный: Баюшки-баю...» (с неожиданной реминисценцией из Губера: «Молодость мелькнула, Радость отнята...»).

За рамки, поставленные традицией Лермонтова — Фета — Огарева, поэзия второй половины XIX в. выходит совсем редко. На традицию лирической песни опирается Мей (32) «У молодки Наны Муж, как лунь, седой...», на традицию сатирической песни — Некрасов (33) «Кушай тюрю, Яша, Молочка-то нет...». Может быть, отсюда переходит 3-стопный хорей в юмор и сатиру: этим размером написаны (51) «Кто он?» Минаева, (52) «Отставной майор и „ландышка“» Жулева, (53) «Общественное мнение» Буренина, (54а) «Свежо предание» Шумахера, (39) «Майская невзгода» Добролюбова, (42) «Современный гидальго» Михайлова. В гражданской

лирике применяет этот размер тот же Михайлов в сибирских стихах (43—44): «...Между гор зеленых Темной полосой Вьется вдаль дорога К стороне родной...» (любопытно оживает гетевская тема путника); на смерть Михайлова так пишет стихотворение Синегуб (55), о кровавом воскресеньи — Якубович (89).

Наконец, особую группу составляют стихотворения, прямо относящиеся читателя к лермонтовскому 8-стишию<sup>3</sup>. Простейшие из них — это пародия Апухтина (82) «...Подожди немного: Захрапишь и ты!», перепев Трефолева (80) 1877 г.: «...Подожди немного: Встанешь, серб, и ты!» (ср. пародию Минаева на Фета (50) «Чудная картина!..»). Интереснее отклики не только на форму, а и на тему Лермонтова. Таково 8-стишие Розенгейма (45) «Тяжела дорога — Камень да песок. Ну, теперь немного, Путь уж недалек. Трудновато было, Что-то впереди? — Впереди? могила. Что же стал? иди!». Лермонтовский размер берет для 8-стишия «Из Гаммерлинга» (в оригинале — ямб) Андреевский (83): «Много птичек скрылось, Лилий — отцвело... Много струн певучих В сердце порвалось!». Как Лермонтов, начинает 8-стишие пейзажем и кончает уподоблением К. Р. (84): «Задремали волны, Ясен неба свод... Так и радость горе Ярко озарит»; ему вторит Палей (112): «Солнечные блики Испещряют сад... О, родные грезы, О, души покой». Заканчивается этот ряд восьмистишных отголосков темы смерти сравнительно недавно: в позднем стихотворении Г. Иванова «Голубая речка, Зябкая волна, Времени утечка Явственно слышна. Голубая речка Предлагает мне Теплое местечко На холодном дне» и в «Поле боя» (1925 г.) Б. Лапина (140): «Мертвые зарыты; Вспахана земля; Травами покрыты Жирные поля; Кое-где лопатой Вскопаны луга, Да торчит измятый Кончик сапога».

Модернизм редко обращается к этому размеру, но когда обращается, то пытается использовать его по-новому — не как подсказку для темы, а как образец для интонации. Интонация вступительной части лермонтовского 8-стишия вызывает у Бальмонта его импрессионистические перечни (91): «Лютик золотистый, Греза влажных мест, Луч и шелк цветистый, Светлый сон невест...»; интонация заключительной части — его вескую сентенциозность (90): «Радость совершенства Смешана с тоской. Есть одно блаженство — Мертвенный покой»; ср. ту же интонацию у Брюсова (94) («Вновь закат оденет Небо в багрянец. Горе, кто обменяет На венок — венец...»; то же, в гражданской теме — (96)) и у Балтрушайтиса (106) («...Три великих знака: Молот, посох, крест»). Это позволяет сильно переменить облик традиционных хорейских пейзажей (Балтрушайтис (107), Волошин (105), Брюсов (92—93)) и, что очень важно, возродить давно забытую тему любви — через тему смерти, как у Брюсова ((35) «...Понял. Мы — в раю»), через тему колдовства, как у Сологуба ((100) «...Не моей ли силой Милый лик возник?»), через прямую стилизацию песенок XVIII в., как у того же Сологуба (104). Но, конечно, не мигают и более традиционные темы предшествующего периода: дети (Брюсов (97)), зима (Белый (108) «Окна запотели, На дворе луна...»), народная неделя (Блок (109—110) «Что на свете выше Светлых чердаков...» и «Барка жизни встала На большой мели...»).

На фоне этих разрозненных экспериментов резко выделяется внимание к 3-стопному хорю со стороны так называемых крестьянских поэтов: для них это — наследие Никитина и Сурикова, посильно обновляемое образами и идеями новой эпохи. Характерно стихотворение Ключева (115), начинающееся как очередная бытовая «грустная картина» — «Болесть

<sup>3</sup> Эти стихотворения составляют предмет подготавливаемой особой работы К. Ф. Тарановского, поэтому на их чрезвычайно интересных особенностях мы не останавливаемся. Заметим, что прямые переводы «Ночной песни» Гете (Анненского, Брюсова) не воспроизводили лермонтовский хорей, а держались ближе к размеру подлинника; единственное исключение — перевод Чролли, «Гуингм» (1915), стр. 9 «... Скоро все печали, Верь, забудешь ты» (указано Р. Д. Тименчиком).

да засуха, На скотину мор. Горбясь, шьет старуха Мертвецу убор...», — а кончающаяся вселенским обобщением: «Глухо божье ухо, Свод надземный толст, Шьет, кляня, старуха Поминальный холст». Ранний Есенин крепче держится традиционных образцов — (117) «Белая береза Под моим окном Принакрылась снегом, Точно серебром...» (реминисценция из 3-стопного ямба Фета «Печальная береза У моего окна...»), (118) «...Улыбнулась солнцу Сонная земля...», (119) «Край ты мой забытый, Край ты мой родной!», — но около 1916 г. тоже переходит на новую образность: клюевский зачин (114) «Месяц — рог олений, Тучка — лисий хвост...» стал прямым образцом для есенинского (121) «Тучи — как озера, Месяц — рыжий гусь...». После концовки «Инонии» (1918 г.) (122) «Едет на кобыле Новый к миру Спас» Есенин к 3-стопному хорю не возвращается: расставшись с ранними своими темами и стилем, он расстается и с размером. Но когда Есенин умер, его все тем же 3-стопным хореем оплакал Орешин ((124) «...Что же ты наделал, Синеглазый мой...», (125, 126) «...Смерть за всеми нами Наблюдает счет...» — и преодоление этой скорби (127—128)). Вообще у Орешина семантика этого размера начинает нейтрализоваться широким его употреблением — недаром Архангельский выбрал именно 3-стопный хорей для своей пародии на Орешина (132).

У советских поэтов этот размер решительно выходит из употребления. Все, написанное ими, — это единичные разрозненные пробы в разных направлениях; но и тут характерно, что почти за каждой из таких проб можно обнаружить старую семантическую традицию. Прежде всего, это тема смерти: Асеев пишет этим размером (133) «Годовщину смерти вождя» («Нет слов об этом... Песня, честной будь! По его заветам Направляй свой путь...»), а Инбер (135) — стихотворение о могиле неизвестного солдата («Песнями, цветами Вся отчизна-мать Все не перестанет Сына поминать...»); Багрицкий переводит эту тему в гражданский пафос «Смерти пионерки», а Н. Олейников — в иронический гротеск (впрочем, эти стихотворения отклоняются от строгой рифмовки ЖМЖМ и потому выпадают из нашего обзора); темой смерти окрашены и два сатирических стихотворения в этом размере — (137) «Провокатор» Уткина и (142) «Подлец» Винокурова. Никитинско-суриковское начало неожиданно воспроизводит Межиров (141): «Что-то дует в щели, Холодно в дому. Подошли метели К сердцу моему...». Традиция песни оживает у Исаковского (139) «Ой, цветет калина В поле у ручья. Парня молодого Полюбила я...»; традиция стихов о детях — у Безыменского (136) «...Я Кобзарь Евлаха, Красный коммунист. Наша мамка пряха, Батка машинист...». Темы любви осторожно касаются Голодный (138) «Долго дорога Смотри на меня, С книгой засыпая, Не гасит огня...» (трудно не припомнить никитинских прях) и Ваншенкин (143) «Меж бровями складка, Шарфик голубой...». Но ни одна из этих тем сейчас не доминирует, ни один семантический тип 3-стопного хорей не стал массовым: отлив интереса к этому размеру еще не сменился приливом.

Мы рассмотрели свыше 140 стихотворений, написанных 3-стопным хореем с окончаниями ЖМЖМ. Это, конечно, не исчерпывает материала вполне — мы не брали, например, песенных мелочей из опер XVIII в., не брали современных журнальных стихов, еще не отстоявшихся в авторских сборниках, — но уже можно предполагать, что от таких добавлений общая картина не изменится. Цель этого рассмотрения была скромной: показать, что метрическая традиция связана с семантической традицией даже в таких стихотворных формах, где это сразу не бросается в глаза. Думается, что это показано: представленный материал говорит сам за себя.

Три вывода вытекают из этого материала. Первый: между метрикой и тематикой нашего размера существует избирательная связь, недаром половина всех стихотворений укладывается в тематический треугольник



«смерть — пейзаж — быт», а, например, любовная и гражданская тематика, столь важная в других размерах, здесь сведена до минимума. Второй: эта связь не органическая, а историческая — мы могли проследить, как устанавливается она у Лермонтова, Фета и Огарева, постепенно закрепляется, а потом постепенно ослабевает, и это позволяет нам не гадать о проблематическом родстве ритма 3-стопного хорее и «ритма вечера» или «ритма сна». Третий: эта связь не единообразна, наряду с господствующими «скорбными» смысловыми ассоциациями размер хранит и иные, «бодрые», песенные, они сквозят друг за другом, взаимодействуют, борются, и это, может быть, как раз и придает размеру художественную жизнеспособность — такое же взаимодействие традиций мы видели и в 5-стопном хорее (лирическая и эпическая) и в 4-стопном хорее с окончаниями ДМДМ (традиции Жуковского и Некрасова).

Есть немало работ на тему «ритм и смысл» — о выразительном значении ритма такой-то строки стихотворения на фоне ритма предшествующих строк. Но не меньше прав на существование имеет и тема «метр и смысл» — о содержательном значении обращения к такому-то метру на фоне всех предшествующих обращений к этому метру в данной поэзии. Ибо ни одно самое целостное поэтическое произведение не существует в литературе изолированно: оно или опирается или отталкивается от традиции или нескольких традиций. Пример тому — вся прослеженная история русского 3-стопного хорее.

Разработка темы «метр и смысл» требует совершенствования еще многих приемов анализа. Во-первых, в самом стиховедении: ведь параллельно семантической истории 3-стопного хорее с окончаниями ЖМЖМ существует и история 3-стопного хорее с окончаниями ЖЖЖЖ, с окончаниями ДМДМ, история 6-стопного цезурованного хорее, история 3-стопного ямба — все они ритмически схожи, все они близко влияли друг на друга, а сколько было еще и дальних влияний! Во-вторых, в стилистике: ведь неотразимое впечатление однообразия, производимое нашим материалом, во многом вызвано ограниченным количеством ритмико-синтаксических фигур, укладываемых в короткую строку хорее, а изучение синтаксиса стихотворной строки в нашей науке едва лишь начато. В-третьих, в изучении образов и мотивов: ведь не случайно нам приходилось не столько доказывать, сколько показывать тематическую близость рассматриваемых стихотворений, — это потому, что техника расчленения произведения на образы и мотивы для последующего их сопоставления и определения тематической «близости» или «дальности» далеко еще не освоена литературоведением. Так и здесь необходимо взаимодействие всех трех наук о целостном художественном произведении: и стиховедения, и стилистики, и той науки об образах и идеях, в которую развилась традиционная теория литературы.

В художественном произведении форма «приобретает активность, участвует всеми своими особенностями (в их взаимодействии) в конкретизации создаваемых художником картин жизни», — справедливо напоминает Л. И. Тимофеев. Звуковая форма слова и значение слова внутренне не связаны — но когда поэт берет слово, он вместе с его значением поневоле берет и его звучание, чтобы включить его в общий строй произведения. Звуковая форма метра и содержание стихотворения органически не связаны — но когда поэт берет метр, он вместе с его звучанием поневоле берет и исторически накопленные его смысловые ассоциации, чтобы включить их в общий строй произведения. Подчеркиваем: поэт именно берет, а не творит метр, как он берет, а не творит слово; и там и тут есть исключения, но они единичны. Для бесконечного разнообразия своих представлений и понятий человек пользуется конечным запасом слов своего языка; для бесконечного разнообразия поэтических переживаний поэт пользуется конечным запасом стихотворных форм своей культуры. Чтобы понять высказывание, мы должны знать язык; чтобы понять по-

этическое произведение, мы должны знать этот запас стихотворных форм. Изучением его и занимается стиховедение.

Целостное понимание художественного произведения есть акт индивидуальный и мгновенный; но изложение этого понимания есть акт социальный и постепенный. Одно дополняет другое. Поскольку эта постепенность при описании строя художественного произведения неизбежна, мы и обязаны следить за ее упорядоченностью, выделяя в объекте разные уровни и не пугаясь того, что обслуживают их разные науки. Расчлененность и последовательность, а вовсе не растворение всего во всем служит гарантией целостного понимания произведения. В этом — причина существования стиховедения как науки, и в этом — основа его взаимодействия с другими науками, исследующими литературу.

Вот перечень публикаций использованных в статье стихотворений 3-стопного хорез с окончаниями ЖМЖМ. Для удобства большинство ссылок дается на издания БП — «Библиотека поэта», большая серия, изд. 2. Цифры указывают страницы.

(1) Тредиаковский, БП, 384; (2) Богданович, БП, 180; (3) «Поэты XVIII в.», БП, т. 2, 250 (Львов); (4) Державин, БП, 166; (5) Дмитриев, БП, 95; (6) Жуковский, БП (изд. 1), т. 1, 80; (7) Ф. Глинка, БП, 211; (8) Козлов, БП, 71; (9) Вяземский, БП, 219; (10—11) Пушкин, Полн. собр. соч. (1949), т. I, 273 и т. II, 319; (12) Дельвиг, БП, 88; (13—14) «Поэты 1820—1830-х годов», БП, т. I, 485 (Шкляревский) и т. II, 368 (Соколовский); (15) Лермонтов, Соч., т. 2 (1954), 160; (16) А. Григорьев, БП, 131; (17—18) Огарев, БП, 153, 267; (19—25) Плещеев, БП, 141, 214, 223, 224, 280, 311, 327; (26—29) Фет, БП, 157, 251, 254, 466; (30—31) «Поэты 1840—1850-х гг.», БП, 47 (Губер), 283 (Жадовская); (32) Мей, БП, 281; (33) Некрасов, БП, т. 3, 201, 273, 346; (34—38) Никитин, БП, 47, 54, 110, 136, 285; (39—40) Добролюбов, БП, 89, 168; (41—44) Михайлов, БП, 47, 68, 106, 112; (45—48а) Розенгейм, «Стихотворения», изд. 5 (1896), 231, 234, 326, 336, 544; (49—54) «Поэты „Искры“», БП, т. II, 51, 134, 186 (Минаев), 689 (Жулев), 761 (Буренин), 787 (Ломан); (54а) Шумахер, БП (1 изд.), 47; (55) «Поэты-демократы 1870—1880-х гг.», БП, 135 (Синегуб); (56—69) «Суриков и поэты-суриковцы», БП, 62, 68, 78, 90, 97, 113, 118, 136, 163, 234 (Суриков), 355 (Разоренов), 376, 377 (Леонов), 427 (Дрожжин); (70—79) Дрожжин, «Стихотворения», изд. 3 (1907), 102, 220, 313, 366, 386, 414, 417, 472, 482, 487; (80—81) Трефолев, БП, 102, 220; (82) Апухтин, Соч., изд. 7 (1912), 291; (83—84) «Поэты 1880—1890-х гг.», БП, 269 (Андреевский), 459 (Р. Р.); (85) Фофанов, БП, 75; (86—88) Лохвицкая, «Стихотворения» (1900—1904), т. II, 29 и т. IV, 54, 85; (89) Якубович, БП, 265; (90—91) Бальмонт, Полн. собр. стихов, т. I (1909), 65 и т. V (1911), 85; (92—97) Брюсов, Собр. соч. (1973—1974), т. I, 167, 288, 404, т. II, 223, т. III, 336; (98—104) Ф. Сологуб, Собр. соч. (1913—1914), т. I, 37, т. V, 51, 166, т. IX, 26; «Алый мак» (1917), 22, 53; «Свирель» (1922), 40; (105) Волошин, «Стихотворения» (1910), 60; (106—107) Балтрушайтис, «Дерево в огне», 281, 346; (108) Белый, БП, 131; (109—110) Блок, Собр. соч., т. II (1960), 61, 205; (111) Рафалович, «Стихотворения» (1916), 42; (112) Палей, «Стихотворения» (1916), 65; (113—115) Клюев, «Песнослов» (1919), т. I, 99, 143, 164; (116—122) Есенин, Собр. соч. (1961), т. I, 61, 88, 96, 143, 249, 273, т. II, 44; (123—131) Орешин, «Избр.» (1968), 35, 165, 168, 188, 203, 221; «Соломенная плаха» (1925), 12, 137; «Откровенная лира» (1928), 7; (132) Архангельский, «Карикародии» (1935), № 19; (133) Асеев, Собр. соч., т. I (1963), 245; (134) Пастернак, БП, 436; (135) Инбер, Собр. соч., т. I (1965), 286; (136) Безыменский, «Избр. произв.» (1958), т. I, 76; (137) Уткин, БП, 152; (138) Голодный, «Избр.» (1958), 92; (139) Исаковский, БП, 313; (140) «Советские поэты, павшие на Великой Отечественной войне», БП, 383 (Лапин); (141) Межиров, «Поздние стихи» (1971), 170; (142) Винокуров, «Избр.» (1968), 89; (143) Ваншенкин, «Избр.» (1969), 194.