

МИХАИЛ
ГАСПАРОВ



РУССКАЯ

ПОЭЗИЯ

Михаил Леонович Гаспаров

Собрание сочинений в шести томах. Т. 3: Русская поэзия

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=68870133

Собрание сочинений в шести томах. Том III. Русская поэзия: Новое литературное обозрение; Москва; 2022

ISBN 978-5-4448-2127-5

Аннотация

Первое посмертное собрание сочинений М. Л. Гаспарова (в шести томах) ставит своей задачей по возможности полно передать многогранность его научных интересов и представить основные направления его деятельности. Во всех работах Гаспарова присутствуют строгость, воспитанная традицией классической филологии, точность, необходимая для стиховеда, и смелость обращения к самым разным направлениям науки. Статьи и монографии Гаспарова, посвященные русской поэзии, опираются на огромный материал его стиховедческих исследований, давно уже ставших классическими. Собранные в настоящий том работы включают исторические обзоры различных этапов русской поэзии, характеристики и биографические справки о знаменитых и забытых поэтах, интерпретации и анализ отдельных

стихотворений, образцы новаторского комментария к лирике О. Мандельштама и Б. Пастернака. Открывающая том монография «Метр и смысл» посвящена связи стихотворного метра и содержания, явлению, которое получило название семантика метра или семантический ореол метра. В этой книге на огромном материале русских стихотворных текстов XIX–XX веков показана работа этой важнейшей составляющей поэтического языка, продемонстрированы законы литературной традиции и эволюции поэтической системы. В книге «Метр и смысл» сделан новый шаг в развитии науки о стихах и стихе, как обозначал сам ученый разделы своих изысканий. Некоторые из работ, помещенных в томе, извлечены из малотиражных изданий и до сих пор были труднодоступны для большинства читателей. Труды М. Л. Гаспарова о русской поэзии при всем их жанровом многообразии складываются в целостную, системную и объемную картину благодаря единству мысли и стиля этого выдающегося отечественного филолога второй половины XX столетия.

Содержание

Михаил Гаспаров – исследователь русской поэзии	7
О поэзии	21
Метр и смысл	21
Введение	21
Глава 1. «Ах! Почто за меч воинственный...»	39
Глава 2. «По вечерам над ресторанами...»	62
Глава 3. «Горные вершины...»	91
Глава 4. «В минуту жизни трудную...»	156
Глава 5. «По синим волнам океана...»	213
Глава 6. «Спи, младенец мой прекрасный...»	267
Глава 7. «Тучки небесные, вечные странники...»	308
Глава 8. «На воздушном океане...»	334
Глава 9. «Это случилось в последние годы могучего Рима...»	376
Глава 10. «Выхожу один я на дорогу...»	410
Заключение	459
Конец ознакомительного фрагмента.	479

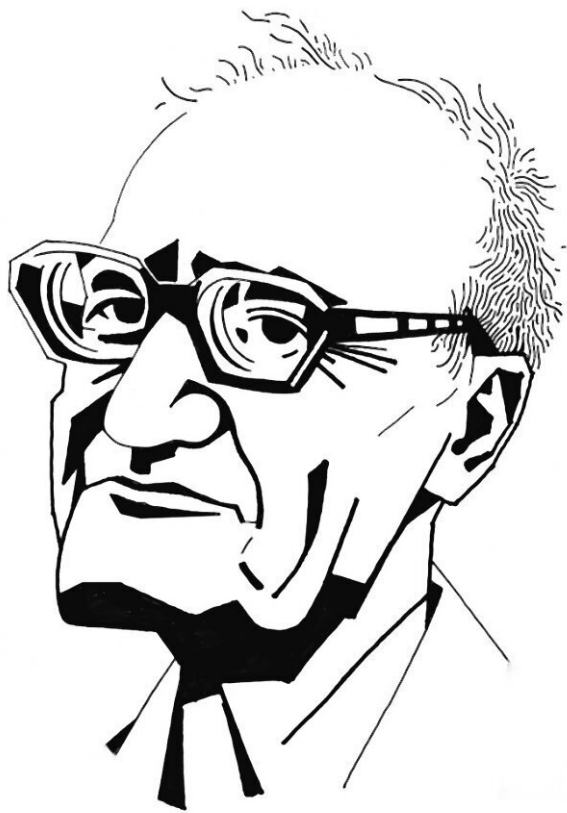
Михаил Леонович Гаспаров
Собрание сочинений
в шести томах. Том
III. Русская поэзия

© А. М. Зотова, 2022

© О. А. Лекманов, К. М. Поливанов, составление,
2022

© Д. Черногаев, обложка, макет, 2022

© ООО «Новое литературное обозрение», 2022



Михаил Гаспаров – исследователь русской поэзии

Хотя Михаил Леонович Гаспаров живо заинтересовался русской поэзией еще в детстве и уже в двенадцать лет имел возможность близко наблюдать одного из видных деятелей русского футуризма и друга юности Пастернака Сергея Боброва¹, а школьником ездил из Москвы в Ленинград с не самой популярной и тогда и сейчас книгой стихов Бенедикта Лившица «Болотная медуза»², работы о русской поэзии он начал печатать только на четвертый год после публикации своей первой статьи. С 1958 по 1963 год в научных изданиях регулярно появлялись исследования молодого филолога об античности и стиховедении, но лишь в 1962 году в московском сборнике материалов симпозиума по структурному изучению знаковых систем были опубликованы тезисы Гаспарова «О ритмике русского трехударного дольника» – первый его взгляд на русскую поэзию «из стиховедческого угла» (как сам Гаспаров позднее определил свою позицию в отечественной науке)³.

¹ См.: *Гаспаров М. Л.* Воспоминания о С. П. Боброве // Гаспаров М. Л. Записки и выписки. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 385–394.

² *Поливанов М. К.* Тайная свобода. М.: Математический институт им. В. А. Стеклова РАН, 2006. С. 7.

³ «Мой взгляд на тартуско-московскую школу был со стороны, верней, из угла.

В 1960-е – первой половине 1970-х годов Михаил Леонovich время от времени печатал труды, в которых рассматривал русскую поэзию в целом и творчество конкретных русских поэтов (Маяковского, Брюсова, Маршака) исключительно сквозь призму трех «вёдений» – стиховедения, антиковедения и переводоведения. Однако эти жесткие границы пусть и неспешно, но размывались. В 1973 году в большой серии «Библиотеки поэта» вышел том Маршака, для которого Гаспаров подготовил тексты стихотворений и составил к ним комментарий. В 1979 году в журнале «Литературная учеба» появилась быстро ставшая знаменитой статья «Фет безглагольный». В 1982 году в дружественном Тарту опубликовали гаспаровскую работу «„Поэма воздуха“ М. Цветаевой: опыт интерпретации». В 1985 году в ленинградском сборнике «Анализ одного стихотворения» была помещена статья Гаспарова «„Рондо“ А. К. Толстого»... Особенно отчетливо тенденции к отважному «выходу из угла», безусловно, потребовавшему от ученого определенной научной и человеческой смелости, проявились в его работах второй половины 1980-х – 2000-х годов.

Конечно, не случайным является то обстоятельство, что статьи, а затем и монографии об отечественной поэзии, в первую очередь XX века, в которых стиховедческий подход уже не был определяющим, стали занимать в научном твор-

Из стиховедческого» (Гаспаров М. Л. Семиотика: взгляд из угла // Гаспаров М. Л. Записи и выписки. С. 330).

честве Гаспарова все большее место именно в «перестроечные», а затем и в свободные от государственной цензуры годы. В этот период ученый словно бы «отпустил» себя, позволил себе предать гласности десятилетиями копившиеся у него концептуальные наблюдения над поэтикой Осипа Мандельштама и Бориса Пастернака, Марии Шкапской и Бенедикта Лившица, Василия Комаровского и Веры Меркурьевой... Между прочим, именно этим обстоятельством отчасти объясняется отчетливая полемичность и даже провокативность некоторых работ Гаспарова о Мандельштаме. Можно предположить, что он годами внутренне спорил с концепцией образа и, соответственно, творчества поэта, развернутой в мемуарах Надежды Яковлевны Мандельштам и ее последователей, и уж когда решил оформить этот свой спор в виде серии статей, то сделал это наотмашь и иногда с пережимом.

Однако Гаспаров не был бы Гаспаровым, если бы он, подобно некоторым своим коллегам, механически сменил одни фигуры в своем научном пантеоне на другие (правовверных советских поэтов на стихотворцев-модернистов), а «скучное» стиховедение – на «занимательные» интерпретации. Во-первых, в 1990-е – 2000-е годы Михаил Леонович продолжал публиковать работы, в которых последовательно, хотя, разумеется, корректно, защищал от поругания «советских» Брюсова, Маяковского и даже «ультрасоветского» Семена Кирсанова. «Когда сейчас не любят Брюсова или Ма-

яковского (или Карла Маркса), мне тоже хочется, любя или не любя, за них заступиться – просто как за обижаемых», – пишет Гаспаров в воспоминаниях об отце⁴. Во-вторых, интенсивность гаспаровской стиховедческой продукции в это время отнюдь не ослабела. В 1999 году в издательстве РГГУ вышла его монография «Метр и смысл: об одном из механизмов культурной памяти», в которой стиховедческие интересы Михаила Леоновича и его пристальное внимание к русской поэзии вновь скрестились. Этой монографией мы открываем настоящий том его собрания сочинений.

В книге «Метр и смысл» на материале нескольких стихотворных метров демонстрируется плодотворность применения понятия «семантический ореол» стихотворного размера, описывающего явление, при котором те или иные предметные или эмоциональные черты содержания стихотворного текста оказываются привязаны к определенной ритмической форме. Основу этих исследований заложил Роман Jakobson, обнаруживший связь лермонтовского «Выхожу один я на дорогу...», «Вот бреду я вдоль большой дороги...» Тютчева, «Выхожу я в путь открытый взорам...» Блока и «До свиданья, друг мой, до свиданья...» Есенина. Исследователь попытался объяснить эту связь особыми свойствами пятистопного хоря, которые подходят для передачи «взволнованной ходьбы». Кирилл Тарановский значительно расширил предложенный Jakobsonом ряд стихотворений (от

⁴ Гаспаров М. Л. Записи и выписки. С. 74.

Мережковского и Бунина до «Гамлета» Пастернака и «Выходила на берег Катюша...» Исаковского), показав уже на большем количестве примеров связь содержания стихотворного текста с метром, которым оно написано, – пятистопным хореем. Гаспаров продолжил исследование этого феномена и составил сквозную выборку стихотворений на основе двух больших книжных серий русской поэзии, а кроме того, постарался максимально охватить материал, воспользовавшись и иными источниками. Его выводы о связи метра и содержания на первый взгляд оказываются более размытыми, чем у предшественников, но зато дают возможность обнаружить важнейший «механизм культурной памяти» – «память метра», очевидно, возникающую у русских поэтов не от аналогии с ходьбой или движением, а по тематическим или эмоциональным ассоциациям, благодаря которым использование метра превращается в один из естественных элементов поэтического языка, сознательно или бессознательно связанного с памятью о «сильном тексте», лежащем в основе традиции.

Принципиально важным для Гаспарова и в этой монографии, и в других работах было не ограничивать кругозор лишь великими, первостепенными для истории русской литературы фигурами. Даря книгу «Метр и смысл» коллегам (в частности, двум составителям этого тома), Михаил Леонovich неизменно делал на ее развороте, где были помещены портреты Пушкина, Лермонтова, Брюсова, Блока и Некра-

сова, следующую надпись: «Я писал о литературных рядовых <...>, а здесь поместили литературных генералов!» В стремлении представить объемную, полноценную картину русской поэзии, на которой «гений не противопоставляется детям ничтожного мира, а вырастает из них и опирается на них»⁵, Гаспаров сближался с такими своими филологами-современниками, как Ю. М. Лотман, В. Э. Вацуро, А. В. Лавров, Р. Д. Тименчик, Н. А. Богомолов...⁶

Хорошее представление о том, сколь велико было число поэтов XX века, интересовавших Гаспарова, дают кратчайшие справки о них, вошедшие в составленную коллективными усилиями антологию «Русская поэзия серебряного века» и в собственную гаспаровскую монографию «Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях»⁷. Для антологии Гаспаров таких справок написал почти пятьдесят, а

⁵ Гаспаров М. Л. Записи и выписки. С. 317.

⁶ Кто захочет, может найти для этого настойчивого стремления Гаспарова биографическое обоснование. Прочитируем здесь его афоризм, запомнившийся А. К. Жолковскому: «Только занимаясь второстепенными поэтами, мы смеем надеяться, что не забудут и нас, третьестепенных филологов» (*Жолковский А. К. На фоне Пушкина // Жолковский А. К. Эросипед и другие виньетки. Томск: Водолей, 2003. С. 527*).

⁷ Первое издание книги вышло под этим заглавием, регулярно исправлявшемся автором; в двух последующих изданиях (М.: Фортуна Лимитед, 2001; М.: Книжный дом «Университет», 2004) название было изменено на «Русский стих начала XX века в комментариях»; см.: *Кормилов С. И. Научное и литературное наследие Михаила Леоновича Гаспарова // Михаил Леонович Гаспаров. 1935–2005 / Сост. Г. Г. Грачева, Ю. Б. Орлицкий, А. Б. Устинов. М.: Наука, 2012. С. 6–46 (с. 30–31).*

для монографии больше семидесяти. Верный своим принципам, Михаил Леонович «литературным генералам» в справках отвел столько же места, сколько «литературным рядовым» (Блоку столько же, сколько Чролли), сумев буквально двумя-тремя яркими фразами сказать, с одной стороны, самое главное и интересное об особенностях стихосложения «генералов», а с другой – о «лица необщем выраженье» каждого из «рядовых». И здесь обязательно нужно хотя бы упомянуть о мастерстве Гаспарова-стилиста. Недаром придиричивый автор поэмы «Москва – Петушки» Венедикт Ерофеев считал его и Сергея Аверинцева лучшими прозаиками современности⁸.

Нам представляется (и это касается статей и книг Гаспарова не только о русской поэзии), что своеобразие этого крупнейшего представителя отечественной науки и культуры второй половины XX – начала XXI века во многом связано как раз с органичным соединением в творческой личности автора двух, казалось бы, несовместимых начал.

Михаил Леонович был строгим ученым, неутомимым работником, всю жизнь занимавшимся, по его собственному определению, «точноведением» (которое противопоставлялось «чтотоведению»)⁹. Даже называя на своих семинар-

⁸ «...В прозе никого не нахожу. В прозе мне нравятся наши культуртрегеры типа Михаила Гаспарова, Сергея Аверинцева» (Ерофеев Вен. «Умру, но никогда не пойму...» С писателем беседовал И. Болычев // Ерофеев Вен. Мой очень жизненный путь. М.: Вагриус, 2003. С. 520).

⁹ Ср. в «Записях и выписках»: «Точноведение: „В переводе, кроме точности,

ских занятиях в Российском государственном гуманитарном университете то или иное стихотворение *хорошим*, Гаспаров каждый раз педантично прибавлял: «Ненаучно выражаясь», – так как полагал, что оценка качества произведения не входит в компетенцию исследователя.

И вместе с тем Гаспаров был чрезвычайно артистичным человеком, склонным к почти по-футуристически смелым филологическим экспериментам (чего стоит хотя бы его идея конспективных переводов хрестоматийных поэтических произведений с русского языка на русский!). Можно даже предположить, что элементом тонкой иронической игры с читателями и слушателями в ряде случаев становился именно знаменитый на весь мир гаспаровский научный педантизм (по принципу: «Читатель ждет уж рифмы розы; На, вот возьми ее скорей!»)¹⁰. Один из самых ярких и известных гаспаровских игровых жестов – включение в уже упоминавшуюся нами абсолютно серьезную монографию-антологию «Русский стих 1890-х – 1925-го годов» краткой биографии и двух стихотворений выдуманного Гаспаровым второстепен-

должно быть еще что-то“. Я занимаюсь точноведением, а чтотоведением занимайтесь вы» (*Гаспаров М. Л.* Записи и выписки. С. 177).

¹⁰ Заметим, что на эту удочку порою попадались не только простодушные читатели, но и вполне квалифицированные профессионалы. См., например, полную горьких укоризн в адрес Гаспарова, якобы неспособного «услышать музыку разбираемого им поэтического произведения», статью: *Сарнов Б. М.* Зачем считать дольки у Игоря Кобзева // Вопросы литературы. 2003. Май – июнь. С. 74–93.

ного поэта Т. А. Ящука, подражателя Брюсова¹¹.

Объемный промежуток между многостраничной монографией и крохотными, виртуозно составленными биографическими справками заполнен в настоящем томе собрания сочинений Гаспарова образцами разнообразных научных и научно-просветительских жанров, в которых Михаилу Леоновичу довелось работать по собственной инициативе или по заказу издательств. Это и обзорные статьи для энциклопедии, где представлен взгляд на русскую поэзию XVIII–XX веков с высоты птичьего полета. И писавшаяся в качестве предисловия к антологии статья, в которой план был значительно укрупнен и предпринята попытка выявить целостность русской поэзии серебряного века (в отличие от одного из своих любимых соавторов О. Ронена Гаспаров не чурался употребления этого термина-метафоры). И работы о стиле, темах и рифмах нескольких русских поэтов. И, наконец, статьи, написанные в излюбленном Михаилом Леоновичем жанре разбора отдельного стихотворения, причем в разборе обязательно должен был содержаться объяснительный

¹¹ Гаспаров М. Л. Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях. Учебное пособие для вузов. М.: Высшая школа, 1993. С. 188–189, 207, 269. Эта остроумная мистификация была раскрыта еще при жизни Гаспарова. См.: Шанир М. И. Гаспаров-стихoved и Гаспаров-стихотворец. Комментарий к стиховедческому комментарию // Русский стих. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. В честь 60-летия М. Л. Гаспарова. М.: РГГУ, 1996. С. 298–300. По сведениям, которые были получены нами от покойного Н. А. Богомоллова, в сочинении стихотворений второстепенного поэта принял большое участие сын Михаила Леоновича, Владимир Михайлович Гаспаров.

ключ к этому стихотворению. Заметим, что Гаспаров отчетливо сформулировал для читателя разницу между анализом и интерпретацией поэтического текста («простые и сложные тексты требуют разных методов чтения и понимания: для простых – анализ, для сложных – интерпретация»)¹², причем стремился использовать в своих исследованиях последовательный трехуровневый метод анализа: уровень идейно-образный (с подуровнями идей и эмоций и образов и мотивов), уровень стилистический (с разделением лексики и синтаксиса) и уровень звуковой (соответственно, собственно явления стиха и аллитерации с ассонансами), предложенный Борисом Ярхо, чьи труды Гаспаров высоко ценил. Подробно эта методика была обоснована Гаспаровым в статье-разборе пушкинского стихотворения «Снова тучи надо мною...», а опытом ее конкретного приложения к сложной поэзии стал гаспаровский комментарий к первой поэтической книге Пастернака «Близнец в тучах».

Еще один жанр, в рамках которого Гаспаров, особенно в свои поздние годы, выступал очень часто, – это жанр лекции, который в его случае лишь отчасти может быть назван устным. Блестящий преподаватель и докладчик, Михаил Леонovich каждое слово своего будущего выступления заранее записывал и тщательно выверял. Он сильно заикался, но, чи-

¹² *Гаспаров М. Л.* Две готики и два Египта в поэзии О. Мандельштама // *Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. IV. Лингвистика стиха. Анализ и интерпретации.* М.: Языки славянской культуры, 2012. С. 548.

тая текст с листа, не запинался ни на секунду. Для настоящего тома были отобраны тексты трех лекций Гаспарова об античности в русской поэзии, прочитанных в университете Пизы.

К сожалению, ограниченный объем тома не позволил включить в него в полном объеме революционный и в то же время восходящий к опытам Бориса Эйхенбаума комментарий Гаспарова к корпусу всех стихотворений и прозе Мандельштама. Этот комментарий представляет собой большой цельный текст, внутри которого шрифтом выделяются заглавия коротко проясняемых исследователем произведений¹³. Важно отметить, что в процессе работы над комментированием сложной поэзии у Михаила Леоновича существенно поменялось отношение к интерпретации текста с опорой на интертекст, правомерность которой первоначально вызывала у него сильное сомнение. Однако и позже Гаспаров настаивал на необходимости совпадения сопоставляемых текстов не меньше чем в «трех точках» (например, в ритме, теме и конкретном слове или словосочетании).

Надеемся, что читатель этого тома, познакомившись с включенными в него работами о русской поэзии, испытает то же чувство радостного удивления, которое ощутили мы: собранные вместе, все эти для очень разных изданий писавшиеся и разного объема тексты, тем не менее, складываются

¹³ См.: Мандельштам О. Э. Стихотворения. Проза / Сост., вступ. ст. и коммент. М. Л. Гаспарова. М.; Харьков: АСТ; Фолио, 2001.

в гармоническое единство. Основные причины, сделавшие возможным такое восприятие, очевидны. Это, во-первых, всегда узнаваемый, фирменный стиль Гаспарова с его четкостью, стремлением к систематизации, продуманной простотой языка и в то же время парадоксальностью и изяществом формулировок. И, во-вторых, отличающее почти все работы Гаспарова стремление к прояснению сложного, к кропотливому распутыванию запутанного и облегчению тем самым читательского опыта современного человека.

Еще одна возможность, которая открывается перед читателем, который будет подряд знакомиться пусть не со всеми, но со многими важными работами Гаспарова о русской поэзии, – это возможность уверенно судить о сфере научных предпочтений Михаила Леоновича в этой области и с гораздо большей осторожностью – о его личных поэтических предпочтениях. Несмотря на замечательно точные и важные наблюдения Гаспарова над стихами и стихом поэтов XVIII–XIX столетий, его основное внимание было сосредоточено на поэзии XX века, а «внутри» этого периода он больше писал о Брюсове, Маяковском, Цветаевой, Пастернаке и Мандельштаме, а из этих пяти – о Пастернаке и Мандельштаме, а из этих двоих – о Мандельштаме.

Как известно, в 1989 году Михаил Леонович возглавил подготовку планировавшихся в Институте мировой литературы двух академических собраний сочинений – Мандельштама (вместе с Юрием Львовичем Фрейдиным) и Пастер-

нака (вместе с Ириной Юрьевной Подгаецкой). Эти издания по множеству причин не осуществились, но с ними оказались связаны два важнейших для Гаспарова направления работ в последние пятнадцать лет его научной деятельности. Разумеется, не только в области исследования русской поэзии, но здесь, пожалуй, больше, чем во всех остальных сферах проявилось гаспаровское отношение к филологическим разысканиям как к увлекательному общему делу. Неизменный вопрос Михаила Леоновича к коллегам – «Над чем сейчас работаете?» был не простой формой вежливости, отсюда и немалое количество статей и даже книг, написанных Гаспаровым в соавторстве (при том что, казалось бы, все это он мог бы сформулировать абсолютно самостоятельно). Импульсом ко многим исследованиям Гаспарова стало естественное желание не просто продолжить уже сделанное предшественниками, но и опробовать и усовершенствовать предложенные ими способы чтения поэтического текста. Так, совместные с И. Ю. Подгаецкой работы Гаспарова по «сверке понимания» стихотворений «Сестры моей – жизни» Пастернака выросли из стремления систематизировать комментарии, писавшиеся Вячеславом Всеволодовичем Ивановым, и дополнить высоко ценимую им монографию Кэтрин О’Коннор, в которой смело пересказывались стихотворения пастернаковской поэтической книги.

Гаспарова, безусловно, интересовала и новейшая русская поэзия, свидетельством чего в этом томе его собрания сочи-

нений служит статья, в которой содержатся емкие характеристики творчества Льва Рубинштейна и Тимура Кибирова.

В какую бы область русской поэзии (хорошо обследованную, мало обследованную или совсем не обследованную) ни приходил Михаил Леонович Гаспаров, после его книг, статей, а порою и кратких заметок положение дел с научным изучением этой области кардинально менялось и традиционные обзоры работ предшественников в диссертациях, дипломах и курсовых вольно или невольно начинали делиться на период «до Гаспарова» и «после Гаспарова».

И так будет продолжаться еще очень и очень долго.

О. А. Лекманов, К. М. Поливанов

О поэзии

Метр и смысл *Об одном из механизмов* *культурной памяти*

Текст дается по изданию: Гаспаров М. Л. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. М.: РГГУ, 1999.

Введение

Есть детский вопрос, который стесняются задавать литературоведы: почему поэт, начиная стихотворение, берет для него именно такой-то размер, а не иной? Как на все детские вопросы, на него очень трудно ответить.

Первый напрашивающийся ответ будет такой: значит, в звучании каждого размера есть что-то, от природы имеющее ту или иную содержательную окраску – хотя бы самую неопределенную, чисто эмоциональную. Иными словами, связь между метром и смыслом есть связь органическая. Такой ответ не раз давали сами поэты: например, в начале

пути новой русской поэзии – Ломоносов, в конце – Гумилев. Ломоносов¹⁴ в «Письме о правилах российского стихотворства» (1739) пишет. «Чистые ямбические стихи... поднимаясь тихо вверх, материи благородство, великолепие и высоту умножают. Оных нигде не можно лучше употреблять, как в торжественных одах... Очень также способны и падающие, или из хореев и дактилей составленные, стихи к изображению крепких и слабых аффектов, скорых и тихих действий быть видятся». Гумилев¹⁵ в статье «Переводы стихотворные» (1919) пишет: «У каждого метра есть своя душа, свои особенности и задачи: ямб, как бы спускающийся по ступеням (ударяемый слог по тону ниже неударяемого), свободен, ясен, тверд и прекрасно передает человеческую речь, напряженность человеческой воли. Хорей, поднимающийся, окрыленный, всегда взволнован и то растроган, то смешлив, его область – пение. Дактиль, опираясь на первый ударяемый слог и качая два неударяемые, как пальма свою верхушку, мощен, торжественен, говорит о стихиях в их покое, о деяниях богов и героев. Анапест, его противоположность, стремителен, порывист, это стихии в движенье, напряженье нечеловеческой страсти. И амфибрахий, их синтез, баюкающий и прозрачный, говорит о покое божественно легкого и мудрого бытия». Мы видим: движение звука в метрической

¹⁴ Ломоносов М. В. Избранные произведения / Под ред. А. А. Морозова. М.: Л., 1965. С. 486–494.

¹⁵ Гумилев Н. Сочинения: В 3 т. Т. III. М., 1991. С. 31–32.

стопе здесь прямолинейно уподобляется некоторому душевному движению; любопытно, что ямб с хореем противопоставляются, с одной точки зрения, как восходящий и нисходящий размеры, с другой – наоборот.

Импрессионистические оценки такого рода по самому характеру своему не выдерживают критики: для любого метра могут быть представлены несчетные примеры, противоречащие объявленной характеристике. Поэтому стиховедение, хоть сколько-то притязующее на научность, в лице Г. Шенгели¹⁶ вынуждено было заявить: «Любой размер может быть применен для любой тематики; указания „теории словесности“ о „пригодности“ или „непригодности“ того или другого размера для той или иной темы – необоснованны и расходятся с практикой. Для собственного стихотворения лучше всего избирать тот размер, в который легче и свободней укладываются первые строки, первые фразы, которые желательнее сказать». «Легче и свободней» – понятия относительные: легче и свободней всего любые фразы укладываются, как известно, в свободный стих, если же поэт вместо этого примеривает какие-то более строгие формы, значит, поиск более «подходящего» или менее «подходящего» размера все-таки происходит, только не в сознании, а в подсознании. Поэтому сам же Шенгели делает оговорку, в которой переходит от первого напрашивающегося ответа ко второму.

Второй напрашивающийся ответ будет такой: значит, в

¹⁶ Шенгели Г. Техника стиха. Практическое стиховедение. М., 1940. С. 24.

звучании каждого размера есть что-то, по привычке (а не от природы) имеющее ту или иную содержательную окраску. Иными словами, связь между метром и смыслом есть связь историческая. Шенгели продолжает¹⁷: «Кроме того, иногда поэт учитывает известную традицию в употреблении данного размера: так, например, Багрицкий в поэме „Дума про Опанаса“, изображая гражданскую войну на Украине, применил тот же размер, которым пользовался Шевченко, изображая в „Гайдамаках“ также вооруженную борьбу украинских народных масс; тем самым Багрицкий напоминал читателю все те образы, которые он освоил при чтении Шевченко». В более поздней и подробной работе «Русское стихосложение» (не издано) Шенгели останавливается на этом детальнее: «Поэт нередко, особенно работая над крупными вещами, учитывает известную традицию в применении данного метра, учитывает положительно (следуя ей) или отрицательно (отвергая ее). Так, драматические произведения в стихотворной форме в XVIII веке писались особым видом 6-ст. ямба... и этот метр был традиционен; после пушкинского „Бориса Годунова“ для стихотворных драм стал традиционен 5-ст. ямб, но нерифмованный, „белый“. Лермонтовская „Песня про купца Калашникова“ и брюсовское „Сказание о Петре разбойнике“ написаны тем стихом, который применялся в старинных народных былинах. Сюжетные баллады, как „Песнь о вещем Олеге“ Пушкина или „Баллада об арбу-

¹⁷ Там же. С. 24–25.

зах“ Багрицкого, согласно традиции романтической баллады, написаны сочетанием 3- и 4-стопных строк; то же сделал и Маяковский, говоря о балладе в начале поэмы „Про это“. В основе использования традиционных для данной темы или для данного жанра метров обычно лежит стремление напомнить читателю те образы и переживания, которые связаны с прочитанными ранее произведениями сходного типа, и тем усилить впечатление от данной вещи... Традиционность того или иного метра порою <даже> препятствует его применению для той или иной темы. Например, гекзаметр... настолько „сросся“ с образами и тематикой древнегреческих и латинских поэм, что применение его для современной тематики затруднительно – и не потому, что он „не годится“ сам по себе, а потому, что связанные с ним ассоциации будут тормозить проникновение читателя в ход мыслей и переживаний современного поэта»¹⁸.

Здесь можно напомнить об одном эксперименте, оставшемся почти незамеченным. В 1978 году были опубликованы результаты опыта по машинному сочинению стихов¹⁹: в машину были вложены словарь «Камня» О. Мандельштама и правила сочетания этих слов в стихи; машина выда-

¹⁸ Цит. по: РГАЛИ, 2861. I. 76. Л. 94–95. Ср.: *Постоутенко К. Ю.* Г. А. Шенгели о семантике метра (К итогам русской нормативной поэтики) // *Культура русского модернизма – Readings in Russian Modernism: to Honor V. F. Markov*. М., 1993. С. 280–290.

¹⁹ *Кац Б. Г.* О программе, сочиняющей стихи // *Автоматика и телемеханика*. 1978. № 2. С. 151–156.

ла 21 отрывок разных стихотворных размеров (от 4 до 12 строк). Казалось бы, заданный словарь должен был обеспечить хотя бы отдаленное ощущение близости получающихся текстов к поэтике Мандельштама. Этого не произошло. Вот примеры: *Умиравший – в смятеньи. Вновь как тень, огни дрожат, Вновь над бездною движенья – Где-то далека душа... Крик смертельный рядом, зыбкий, Тлеи в хрустале глаза, Шелест мечется с улыбкой, Где-то в чаще небеса.* Или: *Стань покорно горе. Томно тишь летит И прозрачно море Тайно шелестит. И бежит земная Незаметно тень: Медленно лесная Славит влажный день.* Конечно, главная причина несходства – в семантической разлаженности получающихся строчек, напоминающей скорее о поэтике Хлебникова или Бурлюка. Но существенно и то, что приведенные примеры сложены 4-ст. и 3-ст. хореем, нехарактерными для Мандельштама; поэтому первый пример легче представить вышедшим из-под пера, скажем, молодого Блока, а второй – молодого Брюсова. Для впечатления от стихотворного текста ритм оказывается важнее, чем словесное наполнение. С. М. Бонди рассказывал о проекте постановки «Бориса Годунова», где одинокий монолог Григория «Что за скука, что за горе наше бедное житье!» был передан хору пьянствующих чернецов только потому, что 8-ст. хорей звучал очень уж соблазнительно-разгульно.

Заметим оговорку, сделанную Шенгели: «особенно работая над крупными вещами». Действительно, в крупных ве-

цах традиционность стихотворных размеров всего ощутительнее, и число примеров здесь можно долго умножать. Всякая поэма, написанная терцинами, будет неминуемо вызывать воспоминания о «Божественной комедии» Данте; написанная 4-ст. ямбом с вольной рифмовкой – о романтической поэзии пушкинского и лермонтовского времени вообще; написанная 4-ст. ямбом с парной мужской рифмовкой – конкретнее, о «Шильонском узнике» и «Мцыри»; написанная 4-ст. хореем с женскими нерифмованными окончаниями – о «Калевале» и «Гайавате» (а будь это короткое стихотворение, скорее вспомнился бы Гейне) и т. д. Мало того, можно сказать, что это относится не только к цельным длинным вещам, но и к вереницам единообразных коротких вещей. Всякое стихотворение, написанное в форме сонета, с такой же отчетливостью вызывает воспоминания обо всех сонетах мировой литературы; то же относится и к рондо, и к другим твердым формам. Но действует ли это объяснение – семантика «от привычки» – для небольших лирических стихотворений в неканонизированных формах?

Разрозненные наблюдения на этот счет стали собираться еще с 1910–1920-х годов: у Б. Томашевского в замечаниях о Пушкине (потом они срослись в классическую статью «Строфика Пушкина»)²⁰, у Б. Эйхенбаума – о Лермонтове, у К. Чуковского – о Некрасове, у И. Н. Розанова – о самых различных поэтах. Первая кристаллизация их в теоре-

²⁰ *Томашевский Б. В. Стих и язык. М., 1959. С. 202–324.*

тический тезис происходит у Р. Якобсона в статье 1937 года о поэтике К. Г. Махи²¹. Якобсон обратил внимание на русский 5-ст. хорей: он выстроил в ряд три заведомо переключаются стихотворения – «Выхожу один я на дорогу...» Лермонтова, «Вот бреду я вдоль большой дороги...» Тютчева и «Выхожу я в путь, открытый взорам...» Блока (впервые эту переключку отметил еще О. М. Брик²²), подкрепил их фрагментами из «Вавилы и скоморохов» в начале, из Есенина («До свиданья, друг мой, до свиданья...») и Поплавского («...Скоро ли ты перестанешь быть?») в конце и сделал вывод: для этой традиции («цикла») русского 5-ст. хорей характерны динамическая тема дороги в сочетании со статической темой безнадежного скорбного одиночества и смертного ожидания. «Метр сам по себе приобретает смысл. Отдельные метры имеют в поэтической традиции каждый свою потенциальную символику... природные и традиционные склонности метра». Заметим эту колеблющуюся неоднозначность: «природные и традиционные склонности метра» – наряду с несомненной традицией, в которую выстраиваются стихи от Лермонтова до Поплавского. Якобсон хотел бы усмотреть в них и некоторую «природную склонность» метра: неровный ритм русского 5-ст. хорей (асимметричный

²¹ Jakobson R. Selected Writings. Vol. 5. On Verse, Its Masters and Explorers. The Hague, etc., 1979. P. 465–466.

²² См.: Шанир М. И. «Семантический ореол метра»: термин и понятие // Литературное обозрение. 1991. № 12. С. 36–40 (с. 37).

стык сильных ударений на II и III стопах) «делает этот ритм особенно пригодным для темы взволнованной ходьбы». Так в самой передовой лингвистике XX века вдруг оживает старинное ломоносовское желание найти «природную» семантическую склонность того или другого размера.

Замечания Якобсона, сделанные в статье на совсем другую тему, по-чешски, в малодоступном издании, долго оставались без внимания. Их развил, дополнил, систематизировал и представил как самостоятельную научную проблему К. Тарановский в статье «О взаимодействии стихотворного ритма и тематики»²³, очень расширив сопоставительный материал («Шла в лесу толпа бродяг бездомных...» Мережковского, «Гул затих. Я вышел на подмости...» Пастернака, «Выходила на берег Катюша...» Исаковского, стихи Бунина и мн. др.). С этого и начинается современная разработка темы «метр и смысл». Ключевым понятием исследования становится термин «экспрессивный ореол» или «семантический ореол» стихотворного размера. У этого понятия своя причудливая история, прослеженная М. Шапиром²⁴: само слово «ореол» возникает у Б. Томашевского²⁵: «Каждый размер имеет свой „ореол“, свое аффективное значение»;

²³ Тарановский К. О взаимодействии стихотворного ритма и тематики // American Contributions to the 5th International Congress of Slavists. Vol. I. The Hague, 1963. P. 287–322.

²⁴ Шапир М. И. «Семантический ореол метра»: термин и понятие.

²⁵ Томашевский Б. В. Стих и язык. С. 20.

эпитет «экспрессивный» появляется в парафразе В. Виноградова²⁶: «Все стихотворные размеры в какой-то мере выразительны, и выбор их не безразличен. Каждый размер имеет свой экспрессивный „ореол“, свое аффективное значение»; вслед за этим об «экспрессивно-тематическом» ореоле говорит Л. Маллер²⁷, об «идейно-тематическом» ореоле – О. Федотов.

Эпитет «семантический» ненамеренно возник уже в наших работах, продолжавших Тарановского²⁸, но, кажется, прижился в большей степени. Колебание между двумя эпитетами понятно: иногда на первый план выступают предметные, иногда – эмоциональные характеристики содержания, ассоциативно связанного с тем или иным размером.

Можно было бы ожидать, что «взаимодействие стихотворного ритма и тематики», продемонстрированное Тарановским, найдет живой отклик в современной советской науке. Но реакция оказалась неожиданной. Официальная наша критика часто упрекала стиховедов в том, что они занимаются лишь формой стиха, не связывая ее с содержанием. Кажалось бы, работа Тарановского устанавливала именно такую

²⁶ Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М., 1959. С. 28, без ссылки на источник.

²⁷ Маллер Л. М. Экспрессивно-тематический ореол трехстопного амфибрахия // Тартуский гос. университет. Материалы XXV научной студенческой конференции: Литературоведение, лингвистика. Тарту, 1970. С. 55–59.

²⁸ Гаспаров М. Л. Семантический ореол метра: к семантике русского трехстопного ямба // Лингвистика и поэтика. М., 1979. С. 282–308 (с. 284).

связь. И тем не менее она была встречена с неприязнью. Возражения обычно имели поверхностный вид: во-первых, есть много стихотворений, написанных 5-ст. хореем, в которых темы пути нет, а во-вторых, есть много стихотворений, написанных другими размерами, в которых тема пути есть; стало быть, о связи формы и содержания здесь говорить нельзя. (Ответ на эти возражения будет предложен в этой книге далее.) Лишь изредка предпринимались попытки глубже обосновать органическое понимание единства стиха²⁹. Но за ними стояли серьезные методологические предпосылки.

Работа Тарановского исходила из понятий структурализма: литературное произведение представляет собой несколько уровней строения (начиная от фоники и метрики и кончая образным и идейным строем), на каждом уровне действуют свои автономные законы, а некоторые более общие законы действуют на всех уровнях и связывают их воедино. Господствовавшая в советском стиховедении концепция (наиболее глубоким теоретиком которой был Л. И. Тимофеев, а наиболее громким – Б. П. Гончаров) выдвигала против этого понятие целостности литературного произведения:

²⁹ В. В. Мерлин (Семантические традиции трехстопного амфибрахия в творчестве А. Гребнева // Литература и фольклор Урала. Пермь, 1979. С. 65–71) – через психофизиологический «тонус организма» и (Грамматика метра: К семантике трехсложных размеров // Проблемы стихотворного стиля. Алма-Ата, 1987. С. 17–28) через образные понятия «энергетика» и «внутренний метр»; ср.: Маллер Л. М. Семантическая оппозиция «дактиль – анапест» в ранней поэзии А. Блока // Модели культуры. Межвузовский сборник научных трудов, посвященный 60-летию профессора В. С. Баевского. Смоленск, 1992. С. 65–79.

идейный строй произведения находит выражение в лирическом характере, характер – в переживании, переживание – в интонации, интонация – в ритме и других элементах стиховой формы; таким образом, стих (как и все иное) в конечном счете определяется неповторимостью его конкретного содержания. Говорить о том, что метр стихотворения несет какую-то смысловую нагрузку, завещанную другими стихотворениями других поэтов и эпох, а не диктуемую однозначно идейно-эмоциональным содержанием данного стихотворения, было для сторонников такого взгляда решительно недопустимо. Как объяснить, что сотни поэтов, выражая тысячи оттенков мыслей и чувств, предпочитали укладывать их, например, в предельно единообразную форму сонета, – от таких вопросов теоретики этого направления уклонялись. Кажется, только Л. В. Щерба с вышедшей из моды честностью писал о разбираемом им стихотворении Пушкина «Воспоминание»: «...Что касается самого ямба, то мне неясен его смысл. ...я не могу представить пьесу Пушкина, например в хорях»³⁰. (Именно этот «смысл» стихового строя мы постараемся сделать понятнее в нашей книге, как Щерба сделал понятнее смысл языкового строя стихотворения.)

Противостояние структурного и «целостнического» подхода к семантике метра напоминало до некоторой степени то противостояние исторического и органического понимания

³⁰ Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку. М., 1957. С. 37.

связи метра и смысла, с которого мы начали наш разговор. «Целостнический» подход понимал единство произведения как органическое, структурный – как историческое. Второе понимание шире первого: структурализм не отрицает органической связи между элементами произведения, он лишь ограничивает круг ее действия. Органическая связь – это та, которая существует между элементами одного уровня: образного, языкового или стихового. Если в 4-ст. 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. Один и тот же предмет обозначается словами «уста» и «губы», одна и та же фраза может быть изложена 4-ст. ямбом или 4-ст. хореем, но для поэта небезразлично, какое выбрать слово и какой размер. Почему? Потому что в исторической практике слова эти привыкли сосуществовать 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.

Благодаря М. М. Бахтину, модным стало понятие «чужое

слово»: ни один пишущий не изобретает свои слова сам, он получает их из рук предшественников, со следами прежних употреблений, и успех пишущего зависит от того, насколько он сумеет использовать эти следы предшественников для достижения собственной цели. Точно так же и стихотворный размер, за редчайшими исключениями, бывает только «чужим», только воспринятым от предшественников. Если бы Пушкин создал 4-ст. ямб «Руслана и Людмилы» специально для этой поэмы, мы могли бы выводить его особенности прямо из ее содержания. Но 4-ст. ямб, с которым имел дело Пушкин, сложился задолго до того, на другом материале и с другими установками; многие его особенности были для «Руслана» безразличны, многие другие были важны именно в силу связанных с ними содержательных ассоциаций. Это – обычная форма функционирования механизма историко-культурной преемственности. Мы часто употребляем метафорические выражения «память слова», «память жанра» и проч. – с таким же правом мы можем говорить и о «памяти метра», которая тоже есть частица «памяти культуры».

Сопротивление со стороны «целостнического» направления надолго задержало распространение идей Р. Якобсона и К. Тарановского в русском стиховедении. Изучение семантических ореолов стихотворных размеров не запрещалось, но и не поощрялось; а изучение это – трудоемкое и кропотливое, и это также скорее отпугивало, чем привлекало мно-

гих исследователей. Так и оказалось, что на протяжении более двадцати лет почти единственным, кто занимался проблемой «метр и смысл», был пишущий эти строки. Цель этой работы была одна: продемонстрировать на как можно более широком материале, что семантические ореолы стихотворных размеров существуют, возникают, эволюционируют, взаимодействуют.

Говорить о каких-нибудь законах этого возникновения, эволюции, взаимодействия казалось нам преждевременным; мы бережно отмечали все, что нам представлялось намечающимися закономерностями, но к поспешным обобщениям не стремились. Всякая наука начиналась когда-то как искусство: один и тот же опыт получался у хорошего экспериментатора и не получался у слабого. Только когда Галилей внес точные подсчеты в физику, а Лавуазье – в химию, эти отрасли знаний стали науками. Изучение ритма стиха давно освоило точные методы и стало самой научной областью филологии; изучение семантики еще очень далеко от точных методов и вынуждено довольствоваться не доказательностью, а убедительностью. В разрыве между этими крайностями нам и приходилось составлять громоздкие центоны, образующие большую часть этой книги.

Мы сказали, что стремились работать «на как можно более широком материале» – чтобы показать связь метра и смысла прежде всего в массовом сознании культуры (как у поэтов, так и у читателей). Отсюда наше повышенное вни-

мание к эпигонской поэзии, массовой песне, детским стихам. Конечно, здесь более, чем где-нибудь, следует помнить предостережение, сделанное когда-то Б. Томашевским по поводу «Байрона и Пушкина» В. Жирмунского: «Вообще, изучение бездарных виршеплетов, которому посвящена почти половина книги... более относится к общественно-литературной патологии, как форме графомании, чем собственно к истории литературы. От этого не спасут никакие методологические введения...»³¹. Честно признаемся, что работа с эпигонской поэзией, возможность посмотреть на русскую поэтическую культуру с такой внешней точки зрения, где теряется разница между Фетом и Ф. Миллером, доставляла нам удовольствие. Работать нам пришлось в последние десятилетия советского силлабо-тонического истеблишмента, накануне нынешнего кризиса, создающего в поэзии новые стереотипы отношений метра и смысла, и эта роль «мертвого, хоронящего своих мертвецов», казалась нам историко-гигиенически полезной.

Результаты наших работ публиковались отдельными статьями; теперь, дополненные и систематизированные, они составили эту книгу. Нам очень хотелось бы представить читателю готовую теорию семантики стиха, хотя бы в самом грубом наброске, а весь накопленный материал использовать как иллюстрации к ней. Но этого не получилось: вероятно, эта молодая отрасль стиховедения еще не доросла до таких

³¹ Русский современник. 1924. № 2. С. 298.

системных обобщений. Все, что мы можем, – это предложить читателю повторить наш путь, познакомиться с материалом и самостоятельно убедиться, можно ли на его основе говорить о метре как носителе семантики. Кто спешит перейти от материала к выводам, тот может ограничиться просмотром заключительных частей каждой главы и «Заключения» к книге в целом.

В книге девять глав, расположенных приблизительно в той последовательности, в какой велась работа. Первые главы, о 4-ст. хорее с окончаниями ДМДМ и о 3-ст. хорее с окончаниями ЖМЖМ («Ах! почто за меч воинственный...» и «Горные вершины...»), имеют главной целью чисто количественный охват материала – все стихи этих размеров, которые удалось найти сперва в двух больших книжных сериях, а потом во всей русской поэзии вообще. Следующие три главы рассматривают семантику объектов разного масштаба: сперва метра (3-ст. ямба, «В минуту жизни трудную...»), потом размера (3-ст. амфибрахия, «По синим волнам океана...»), потом разновидности размера (4–3-ст. хорей с окончаниями ЖМЖМ, «Спи, младенец мой прекрасный...»). Последние три главы пытаются поставить более широкие проблемы: охватить размер, настолько массово употребительный, что на первый взгляд он кажется нейтральным (4-ст. хорей, «На воздушном океане...»), вникнуть в те детали ритма, от которых зависит семантический ореол размера (гексаметр, «Это случилось в последние годы могучего Ри-

ма...»), промоделировать само понятие семантического ореола и вписать семантическую историю русского стиха в семантическую историю европейского стиха (5-ст. хорей, «Выхожу один я на дорогу...»). Разделы о 4-ст. ямбе ДМДМ и о 4-ст. дактиле ДДДД («По вечерам над ресторанами...» и «Тучки небесные, вечные странники...») служат на этом фоне лишь занимательными отступлениями. Почему большинство разделов озаглавлены стихами Лермонтова, а не иного поэта, читателю станет ясно, когда он прочтет всю книгу.

Работа эта велась много лет, за это время появлялись новые издания старых поэтов, которые мы не всегда успевали учесть: поэтому приходится просить прощения за то, что в списках источников, приложенных к каждой главе, ссылки делаются подчас на разные издания. Мы включили в эти списки – для полноты картины – также и некоторые стихотворения, в тексте не цитируемые и не упоминаемые.

Эту книгу я хотел бы посвятить светлой памяти Кирилла Федоровича Тарановского, которому она обязана своим возникновением.

Глава 1. «Ах! Почто за меч воинственный...»

4-ст. хорей с окончаниями ДМДМ: нахождение ореола

Человек, обладающий некоторым опытом стихосложения, знает, что стихотворный размер является эквивалентом определенного душевного состояния, порой не одного, а нескольких. Поэт «подбирается» к духу произведения посредством размера. Таящуюся в употреблении стандартных размеров опасность механистичности речи каждый поэт преодолевает по-своему, и чем сложнее процесс преодолевания, тем сложнее становится – и для него самого, и для читателя – картина данного душевного состояния. Часто кончается тем, что поэт начинает воспринимать стихотворные размеры как одушевленные – одухотворенные – предметы, как некие священные сосуды. Это, в общем, справедливо. Форма еще менее отделима от содержания в поэзии, чем тело от души, а всякое тело тем и дорого, что оно смертно (в поэзии подобием смерти является именно механистичность звучания или возможность соскользнуть в клише). Во всяком случае, у каждого стихотворца есть свои излюбленные, доминирующие размеры, которые можно рассматривать в качестве его автографов, ибо они соответствуют наиболее

часто повторяющемуся душевному состоянию автора.

И. Бродский. Об одном стихотворении

1. Предыстория. По подсчетам современных исследователей, 17–18 % слов русского языка имеют дактилическое окончание³². Из этого можно было бы заключить, что дактилическая рифма в русском языке вполне естественна и должна быть употребительна. На самом деле это не так. Система русского классического стихосложения, установленная Тредиаковским и Ломоносовым, опиралась прежде всего на опыт западноевропейского стиха их эпохи, а в этом стихе дактилической рифме фактически не было места. Во французской поэзии, которая была законодательницей норм, дактилических окончаний в словах и стихах не существовало. В немецкой поэзии, которая была посредницей между французским стихосложением и русским, дактилические окончания, благодаря «небентонам», пририфмывались к мужским (*Zeit-Frömmigkeit* и т. п.). Поэтому и первые русские силлабо-тонисты не обратили на дактилическую рифму почти никакого внимания. Они упоминали в трактатах о ее существовании, применяли ее в специально сочиняемых примерах («Вьется кругами змия по траве, обновившись в

³² *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих: Метрика и ритмика. М., 1974. С. 81–86; ср.: *Рейсер С. А.* Словарь трехстопного ямба поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» // Труды по знаковым системам. 1969. Т. 4. Тарту. С. 368–385 (с. 377).

расселине» – Ломоносов; «Не всегда дожди льют наводнения...» – Третьяковский); поздний Третьяковский вставляет строки с дактилическими рифмами в сложные барочные строфы «Эпиталамической оды» («Дайте руки сердцем искренним В твердый знак любви пред выпренним!»); но все это были исключительные случаи.

Наоборот, для русского фольклорного стиха дактилические окончания были и оставались в высшей степени характерны. В эпическом стихе они господствуют (только для духовного стиха, более позднего жанра, характерно женское окончание), в лирическом стихе – по крайней мере преобладают³³. На фоне норм классического стиха XVIII века дактилические окончания отчетливо воспринимались как примета народного стиха, как экзотика «народного духа». Поэтому неудивительно, что когда с первыми веяниями предромантизма в русском литературном стихе стали появляться имитации русского народного стиха, то почти все они были оснащены белыми дактилическими окончаниями (с возможными сверхсхемными ударениями на последнем слоге). Как мы постарались показать в другом месте³⁴, основа русского народного стиха – 3-иктный тактовик, совмещающий ритмические вариации, часть которых совпадает с силлабо-тоническими размерами:

³³ Гаспаров М. Л. Русский былинный стих // Исследования по теории стиха. Л., 1978. С. 3–47; Bailey J. Three Russian Lyric Folk Song Meters. Columbus, 1993.

³⁴ Гаспаров М. Л. Русский былинный стих.

Как во городе во Киеве... (4-ст. хорей)

Как во городе да во Киеве... («5-сложник» 5+5)

Как во городе было во Киеве... (3-ст. анапест)

Как во славном городе во Киеве... (5-ст. хорей)

Как во славном было городе во Киеве... (6-ст. хорей)

Почти все эти размеры были использованы в XVIII – начале XIX века для литературных имитаций народного стиха, и почти все – с дактилическими окончаниями:

На минуту позабудемся В чародействе красных
вымыслов... (4-ст. хорей, *Карамзин*);

О, темна, темна ночь осенняя! Не видать в тебе ни
одной звезды... («5-сложник», *Львов*);

Оседлаю коня, коня быстрого; Полечу, понесусь
легким соколом... (3-ст. анапест, *Тимофеев*);

Корабли мои объехали Сицилию, И тогда-то были
славны, были громки мы... (6-ст. хорей, *Львов*).

Любопытно, что когда поэты смелее использовали ритмические возможности народного тактовика – не замыкались в пределах одной ритмической вариации, а играли их совмещением, – то потребность в дактилических окончаниях отпадала: их нет ни в сумароковском «Хоре к превратному свету», ни в восточковских переводах сербских песен, ни в пушкинских «Песнях западных славян». Экзотический ритм делал ненужными экзотические окончания.

Из всех этих размеров нас сейчас займет только один – заведомо самый употребительный и уже привлекавший внима-

ние исследователей³⁵. Это 4-ст. хорей с дактилическим окончанием. Как стилизация народной песни он появляется уже в чулковском сборнике, причем в текстах заведомо не фольклорного, а авторского происхождения (например, III, 69, написанная правильными восьмистишиями:

Ты несчастный добрый молодец,
Бесталанная головушка,
Со малых ты лет в несчастьи взрос,
Со младых дней горе мыкати... —

или солдатские песни, сочинявшиеся, конечно, не солдатами, а для солдат, – III, 74 «К удивленью тута егери, Не довольствуясь всем этим, Они брали с собой две пушки, Чрез глубокий ров тащили их...»). В лирической поэзии традиция его не прерывается от песенников XVIII века до Дельвига, Кольцова, Никитина, Клюева. В эпической из него явился «Илья Муромец» Карамзина (1795, с примечанием: «...В рассуждении меры скажу, что она совершенно русская. Почти все наши старинные песни сочинены такими стихами»):

...Ах! не все нам горькой истиной
Мучить томные сердца свои!
Ах! не все нам реки слезные

³⁵ Астахова А. Из истории и ритмики хорей // Поэтика. Временник отдела словесных искусств ГИИИ. Л., 1926. Вып. I. С. 54–66.; ср.: Brik O. M. Two Essays on Poetic Language. Ann Arbor, 1964. (Michigan Slavic Materials, 5). P. 79.

Лить о бедствиях существенных...

«Илья» породил волну подражаний («Бахарияна» Хераскова, «Певислад и Зора» Востокова, «Бова» молодого Пушкина и т. п.), конец которой положила лишь «Руслан и Людмила» Пушкина.

Делались в этом размере и попытки расширения круга тем: еще Николев использовал этот стих в духовной оде «Плач Филофееи на развалинах аллегорического храма совести» (12-стишиями), Гнедич написал так «Последнюю песнь Оссиана» (1804, с примечанием: «Мне и многим кажется, что к песням Оссиана никакая гармония стихов так не подходит, как гармония стихов русских»), Д. Давыдов – «Подражание Горацию» (1809), Батюшков – переложение Грессе («К Филисе», ок. 1805: «...Тут Вольтер лежит на Библии, Календарь на философии...»).

Однако общий эмоциональный колорит этого 4-ст. хорей со сплошными дактилическими окончаниями остается определен печальной тематикой протяжных русских песен («Ты несчастный добрый молодец, Бесталанная головушка...») в преломлении через сентиментальную меланхолию Карамзина («На минуту позабудемся В чародействе красных вымыслов»). Свидетельство тому – показание В. Подшивалова³⁶: говоря об этом размере, он цитирует Карамзина, ссылается

³⁶ Подшивалов В. Краткая русская просодия, или Правила, как писать русские стихи. М., 1798. С. 33.

(с карамзинских же слов) на «все почти старинные русские песни» и пишет: «Стихи такие, как мне кажется, более сродны к выражению томногорестных чувств стесненного скорбию сердца, нежели шумных, бурливых радостей, и вообще к описанию чего-нибудь печального, нежели веселого».

В этих словах Подшивалова – разгадка того неожиданно-го факта, что в 1820-х годах, в эпоху абсолютного господства ямба в русской поэзии, открытие дактилической рифмы в русском стихе совершается не в ямбе, а именно в хорее – в стихотворениях Жуковского «Ах! почто за меч воинственный Я мой посох отдала...» и «Отымают наши радости Без замены хладный свет...».

Отступление. Собственно, об «открытии» здесь говорить неосторожно: рифмовать дактилические окончания начинали еще в XVIII веке, но чередовать их с мужскими еще не умели. Слишком сильна была привычка к изосиллабизму строк: из-за чередования дактилических и мужских окончаний получалась разница в длине строк на 2 слога, т. е. на объем целой стопы, и это резало слух стихотворцев. Поэтому, например, Н. Николев делал в своих стихах строки с мужскими окончаниями на одну стопу длиннее, чем строки с дактилическими окончаниями. Образцом может служить начало оды 1793 года на мир с Турцией (стопность – 4545445445, окончания – ДМДМ ДДМДДМ; любопытно, что 5-стопные стихи здесь – для соизмеримости с 4-стопными – двухкон-

стантны: как 4-я, так и 5-я стопы несут обязательное ударение):

Не смейте боле, тучи темные,
В тенях кровавых появляться к нам!
Велите в пропасти подземные
Удары смертны низвергать громам!
Не в гневе росс – грозит не мщением:
Делится с миром утешением —
Зовет на пир умы, сердца и зрак.
Сладчайший, вспламенен заботою,
Екатериной щедротою,
Он торжествует мир – дней райских знак.

Николев написал так три ямбические и одно хореическое стихотворения, Державин – хореический отрывочек «О, отрада дней мучительных...» в опере «Добрыня»; эксперименты остались экспериментами. Для того чтобы поэты научились чередовать дактилические окончания с мужскими, не сбиваясь со счета стоп, нужно было приучить слух к чередованию строк разной длины. Эту привычку дал им балладный стих (4–3-ст. ямб и амфибрахий), открытый для русской поэзии Жуковским. Жуковский же открыл и чередование дактилических и мужских рифм в равностопном хорее (4-ст. хорео ДМДМ), и те два стихотворения, в которых он это сделал, оказались определяющими для семантики этого размера на много десятилетий.

2. Жуковский и его последователи. Монолог Иоанны из «Орлеанской девы» Шиллера был переведен Жуковским около 1820 года и напечатан в начале 1824 года:

Ах! почто за меч воинственный
Я мой посох отдала
И тобою, дуб таинственный,
Очарована была?..

«Песня» Байрона переведена тогда же и напечатана в 1822 году:

Отымает наши радости
Без замены хладный свет;
Вдохновенье пылкой младости
Гаснет с чувством жертвой лет...

Размер подлинника в обоих случаях – иной: у Шиллера – 4-ст. хорей с женскими и мужскими окончаниями, у Байрона – энергичный 7-ст. ямб с парными мужскими рифмами:

Frommer Stab! O hätt ich nimmer Mit dem Schwerte
dich vertauscht! Hätt es nie in deinen Zweigen, Heil'ge
Eiche, mir gerauscht!..

There's not a joy the world can give like that it takes
away, When the glow of the early thought declines in
feeling's dull decay...

Что объединило для Жуковского эти два несхожие стихотворения в общей лирической интонации? Очевидно, тема: скорбный контраст светлых надежд былого и безотрадной действительности настоящего. Что побудило Жуковского выбрать для выражения этой лирической интонации именно 4-ст. хорей с дактилическим окончанием? Очевидно, то самое ощущение, которое навеял его поколению «Илья Муромец» Карамзина и которое с такой наивной ясностью высказал Подшивалов: «Стихи такие... более сродны к выражению томногорестных чувств стесненного скорбию сердца».

Стихи Жуковского имели успех и разом вызвали волну отголосков – причем не у рядовых эпигонов, а у крупных и оригинальных поэтов. И всюду, почти без исключения, метр и тема перенимались одновременно. Единообразие получавшихся стихов было удивительно:

Где ты, время невозвратное Незабвенной старины?
Где ты, солнце благодатное Золотой моей весны?..

Не сбылись, мой друг, пророчества Пылкой юности
моей: Горький жребий одиночества Мне сужден в кругу
людей.

Между мною и любимого Безнадежное «прости!».
Не призвать невозвратимого, Дважды сердцу не
цвети...

Жизнь моя едва колышется, В тяжком изнываю сне.
Счастлив, если хоть послышится Шаг царицы песней
мне!

Ах, когда ж жильцам-юдольникам, Возвратят полет

и нам, И дадут земным невольникам Вольный доступ к небесам?..

При желании эти пять четверостиший можно прочитать подряд как единое лирическое стихотворение, достаточно связное и законченное композиционно. Однако на самом деле все пять строф принадлежат пяти различным авторам: Полежаеву («Негодование», 1835), Рылееву («Стансы», 1824), Бестужеву («Осень», 1831), Кюхельбекеру («Слепота», 1846), Ф. Глинке («Ангел», 1837).

Впервые сопоставил метрику некоторых стихотворений этой традиции И. Н. Розанов³⁷, но тематического сходства их он не касался, а оно разительно.

Конечно, эта подборка примеров скорее показательна, чем доказательна, но и более подробный анализ может только подтвердить сказанное. В каждом стихотворении – контраст светлого прошлого и горького настоящего. Прошлое обрисовывается мотивами «света» и «пыла»: от Жуковского – «зрела я небес сияние», «свет небесного лица», «пылкая младость», «ланит пылание» – появляется «пылкая юность» у Рылеева, «души моей сияние» у Бестужева (калька строчки «Но души моей желание...» Жуковского), «солнце благодатное», «видение прекрасное в блеске радужных лучей» у Полежаева, «солнце красное», «утро ясное» у Кюхельбекера. Настоящее обрисовывается мотивами «хлада» и «увяда-

³⁷ Розанов И. Н. Лермонтов в истории русского стиха // Литературное наследство. 1941. № 43/44. С. 425–468 (с. 456–457).

ния»: от Жуковского – «хлад, как будто ускоренная смерть», «сердца увядание», «сверху лист благоухающий – прах и тление под ним» – появляется «хлад забвения мирительный», «радуга наснежная на могильные цветы», «дважды сердцу не цвести» у Бестужева. У Рылеева и (от него) у Полежаева эти мотивы «естественного увядания» осложняются мотивом «разочарования в людях»: «опыт грозный», «быть сосудом истин тягостных», «ищешь, суетный, людей, а встречаешь трупы хладные» у Рылеева, «грозен ум, разочарованный светом истины нагой», «друзья... предали меня», «люди, люди развращенные!» у Полежаева. Отсюда уже один только шаг до гражданской тематики: «Насылает Скандинавия Властелинов на славян» («Вадим» Рылеева), «притеснители торжествуют на земле» (Полежаев). Но эта тематическая тенденция развития не получила: господствующей семантической окраской размера осталась элегическая тоска по былому.

Ритмико-тематическая инерция, заданная элегичностью Жуковского, захватывает даже следующее поколение поэтов. Мы читаем:

Иль борьба неумолимая Мила друга унесла? Иль тебе, моя родимая, С ним разлука тяжела? (Огарев, «Дон», 1839);

И меня весна покинула, Милый друг меня забыл, С ним моя вся радость минула, Он мою всю жизнь сгубил... (Никитин, «Черемуха», 1854);

Вспоминаю очи ясные Дальней странницы моей,
Повторяю стансы страстные, Что сложил когда-то ей
(Некрасов, «Три элегии», 1874).

3. Некрасов и его последователи. Весь этот эмоциональный фон 4-ст. хорее с рифмовкой ДМДМ следует прочно держать в памяти, чтобы по достоинству оценить ту «семантическую революцию», которая произошла в этом размере в 1850–1860-х годах, когда Некрасов написал им вещь диаметрально противоположную и по теме, и по тону – «Коробейников» (1861):

Ой, полна, полна коробушка,
Есть и ситцы и парча,
Пожалей, моя зазнобушка,
Молодецкого плеча!..

Это – характернейший образец тех перемен в русском стихе, которые принесла с собой эпоха реализма. Переход от классицизма к романтизму сказался в метрике резким расширением репертуара стихотворных размеров; переход от романтизма к реализму сказался в метрике резким разрывом традиционных связей метров с жанрами и темами³⁸. Когда Некрасов писал размером «Рыцаря Тогенбурга» – «Парень был Ванюха ражий...», а размером «Двенадцати спящих дев» – «...Жил некто господин Долгов С женой и доч-

³⁸ *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха: метрика, ритмика, рифма, строфика. М., 1984.

кой Надей»³⁹, он обогащал средства русского стиха не меньше, чем когда-то Жуковский. Может быть, даже больше: утверждение новой традиции на пустом месте бывает не столь ощутимо, сколь деформация старой, уже пустившей корни. Трехсложные размеры в русскую поэзию ввел Жуковский, но это прошло почти незамеченным, потому что совершалось почти на пустом месте, – однако когда Жуковский написал «Шильонского узника» 4-ст. ямбом со сплошными мужскими рифмами, все были потрясены, потому что привыкли к 4-ст. ямбу с чередующимися мужскими и женскими рифмами. Трехсложные размеры ввел Жуковский, а Некрасов только переосмыслил, – и именно поэтому «поэтом трехсложных размеров» в русской поэзии прослыл не Жуковский, а Некрасов, хотя трехсложниками у него написано совсем не подавляюще много. Точно так же Некрасов «потрясал основы» семантики стиха и тогда, когда переносил элегический размер «Отымает наши радости...» на две неожиданно новые сферы применения – на крестьянский быт и юмор.

Применительно к крестьянскому быту классикой нашего размера остались «Коробейники» (им подражал в поэме «Дуняша» и С. Дрожжин); однако очень важны еще два стихотворения, как бы связывающие новую стадию его бытования с прежней. Во-первых, это «Влас» (1855) – стихотворе-

³⁹ Ср.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы, кино. М., 1977. С. 18–27; Гаспаров М. Л. Тынянов и проблемы семантики метра // Тыняновский сборник: I Тыняновские чтения. Рига, 1984. С. 105–112.

ние с традиционным для нашего размера контрастом прошлого и настоящего, но стихотворение не лирическое, а эпическое, и, в отличие от традиции, рисуящее прошлое мрачным, а настоящее – просветленным: от «Брал с родного, брал с убогого, Слыл кашеём-мужиком...» до «Сила вся души великая В дело Божие ушла, Словно сроду жадность дикая Непричастна ей была...» И, во-вторых, это «Песня Еремушке» (1859), где полемика Некрасова с элегической традицией обнажена до предела: первая песня, скорбная и унылая, как бы транспонирует на крестьянскую тематику прежнюю элегическую грусть, вторая – с ее вызывающим оптимизмом – выдвигает новые мотивы, контрастные по идеям и эмоциям: от «Ниже тоненькой былиночки Надо голову клонить, Чтоб на свете сиротиночке Беспечально век прожить...» до «Будешь редкое явление, Чудо родины своей: Не холопское терпение Принесешь ты в жертву ей...». (На том фоне кульминационные строки: «Силу новую Благородных юных дней В форму старую, готовую Необдуманно не лей!» – применительно к старому стихотворному размеру в новой функции приобретают парадоксальную остроту.)

Примечательно, что у продолжателей Некрасова 1870–1880-х годов (и далее) этот бодрый оптимизм иссякает довольно рано, а скорбь держится прочно – традиция элегического настроения сильна:

Разыграйся, непогодушка, Ветер, жалобно завой, Что пришла ко мне невзгодушка, И поник я головой...

(*Дрожжин*, «Лучинушка»);

Придорожну скатну ягоду Топчут конник,
пешеход, – По двадцатой красной осени Парня гонят во
поход... (*Клюев*, «Недозрелую калинушку...»);

И была, мол, смелость бойкая, Да затоптана судьбой;
И была, мол, воля стойкая, Да разбита злой нуждой...
(*Суриков*, «Покойник»);

Давят грудь рыданья страстные, Встала дум
мятежных рать... Приходи, моя прекрасная, Вместе
мыслить и страдать!.. (*Якубович*, «Тревога»).

Но в целом 4-ст. хорей с рифмовкой ДМДМ не сросся прочно с крестьянской тематикой: здесь он сильно отступает перед 4-ст. хореем со сплошными дактилическими окончаниями ДДДД (с рифмовкой АВАВ, ХАХА, ААВВ; это – не что иное, как тот же размер «Ильи Муромца», разбавленный рифмами), лучшие образцы которого дал тот же Некрасов в «Орине, матери солдатской», «Калистрате», «Думе» («Сторона наша убогая...») и который стал затем самым ходовым размером у Никитина, Сурикова, Дрожжина и прочих поэтов, выработав свою систему метрико-синтаксических штампов, на которой мы здесь останавливаться не можем.

Что касается юмористической поэзии середины XIX века, то здесь один из первых образцов нашего размера тоже дал Некрасов – это «Филантроп» (1853):

Частью по глупой честности, Частью по простоте –

Пропадаю в неизвестности, Пресмыкаюсь в нищете!..

Здесь несомненно влияние «водевильного» и «фельетонного» 3-ст. ямба с рифмовкой ДМДМ («Говорун» и т. п.), о котором еще будет у нас речь: семантическая близость 3-ст. ямба и 4-ст. хорей на всем протяжении истории русского стиха (с «анакреонтики» XVIII века) хорошо известна. Мы находим наш размер у Курочкина («...Ах, зачем же я читал Господина Аскоченского Назидательный журнал!»), у Гольцмиллера («Чем не гражданин?»), у Добролюбова («Средь Акрополя разбитого...» – с ощутимой пародией на элегическую традицию), у А. К. Толстого («Разных лент схватил он радугу...» – с блестящими дактилическими созвучиями). Любопытно, что тот же А. К. Толстой применяет тот же размер и в патетичнейшем месте «Иоанна Дамаскина» («Тот, кто с вечною любовью Воздавал за зло добром...»); очевидно, старая и новая семантические традиции в этом размере существовали для него столь же отдельно, сколь и для Некрасова, автора и «Коробейников», и «Трех элегий».

4. После Некрасова. Эпоха модернизма не стала этапом в развитии нашего размера: широкие эксперименты с новыми метрами, рифмами и строфами отвлекают внимание поэтов от скромного 4-ст. хорей с рифмовкой ДМДМ. Из двух уже выделившихся семантических традиций в это время явно господствует старшая, элегическая: Коневской пишет «С холодной воли» («Сердце ноет, как безумное, Внемя жизни

в небесах...»), юный Брюсов – «Уныние» («Сердце, полное унынием, Обольсти лучом любви...») и т. д.

Любопытна эволюция: эпоха Жуковского подчеркивала прежде всего мотив разочарования в прошлом, эпоха 1870–1880-х годов – мотив тоски и убожества в настоящем, новая эпоха – мотив сна и забвения в будущем:

Ляг, усни, забудь о счастье. Кто безмолвен – тот забыт. День уходит без участия, Ночь забвеньем подарит... (*Лохвицкая*, 1890-е годы);

В голубой далекой спальне Твой ребенок опочил. Тихо вылез карлик маленький И часы остановил... (*Блок*, 1905);

Мы повесим нашу писанку Рядом с папиным ружьем. Мы с тобой уложим кисоньку, Будет нам тепло втроем... (*Инбер*, 1913).

К этому же ряду примыкает – несмотря на отклонения от хоря – и блоковское «Поздней осенью из гавани...»: «В самом чистом, самом нежном саване Сладко ль спать тебе, матрос?» Этим же размером написано одно из лучших стихотворений Ф. Сологуба о любви-смерти: «Бога милого, крылатого Осторожнее зови...».

В советскую эпоху эта элегическая традиция в нашем размере отнюдь не отмирает: Г. Санников пишет им «Прощание с керосиновой лампой» («За окном соборов зодчество Без крестов и без огней. Я затеплил в одиночестве Лампу юности моей...»), а строфа из его «Фосфоресценции» (1956)

«Не собрать мне в горсть рассеянных Тех мерцающих огней, Не вернуть друзей потерянных, Не вернуть прошедших дней...» кажется прямой цитатой из эпохи Жуковского и Бестужева. У Бестужева стихотворение начиналось «Пал туман на море синее, Листопада первенец...» (1831), у С. Орлова начинается «Пал туман на море синее, Горы скрыл и море скрыл...» (1972/1977) – с такими кальками, скорее подсознательными, чем сознательными, мы еще встретимся не раз.

Но на первый план все решительнее выступает младшая, некрасовская, «коробейниковская» традиция с ее песенным оптимистическим задором. Так пишет Д. Бедный «Диво-дивное, коллективное», начинающееся прямыми реминисценциями из Некрасова («косынька-полосынька»), а кончающееся:

Урожай диво-дивные! Не узнать: не та земля! Вот что значит: коллективные, Обобщенные поля!

Так пишет М. Исаковский «В дороге» («А дорога расстилается, И шумит густая рожь, И, куда тебе желается, Обязательно дойдешь!»), «Хорошо весною бродится По сторонке по родной...» и, пожалуй, самое знаменитое – «Где ж вы, где ж вы, очи карие? Где ж ты, мой родимый край? Впереди страна Болгария, Позади река Дунай...» (где основной мотив «воспоминания» неожиданно связывает стихотворение и с элегической традицией). Так параллельно живут две семантические традиции в одном размере до недавних дней.

5. Заключение. Для этого обзора мы просмотрели два известных серийных издания русской поэзии: «Библиотека поэта. Малая серия» и «Библиотека советской поэзии». В них нашлось около трех десятков стихотворений, написанных 4-ст. хореем с чередованием дактилических и мужских окончаний. Это, конечно, ничтожно мало, но по крайней мере отводит подозрения в тенденциозности: вряд ли стихи в этих сериях отбирались по метрическим признакам. Но мы видим: все они, без опущений, связаны уследимыми семантическими перекличками. Это и позволяет нам сказать: семантика этих стихотворений складывается в «семантический ореол» 4-ст. хореем с окончаниями ДМДМ.

На примере нескольких стихотворений эпохи Жуковского мы попытались показать, как эта общая семантика складывается из отдельных повторяющихся мотивов – «прошлое-настоящее», «пыл-холод» и т. д. В дальнейшем для таких подробных анализов у нас почти не будет возможности. Но читатель может быть уверен, что каждое утверждение о семантической (образной, тематической) перекличке тех или иных стихотворений, с которым он встретится в этой книге, при более детальном рассмотрении («под микроскопом») могло бы быть подкреплено таким же анализом.

Далее мы видим: этот семантический ореол нашего размера неоднороден. Уже в нашем небольшом материале мы видели по меньшей мере три группы стихотворений: «эле-

гические», по образцу Жуковского, «народные», по образцу Некрасова, и «юмористические», по образцу того же Некрасова и Курочкина. По некоторым признакам они размежевываются, по некоторым – пересекаются: так, часть «народных» стихотворений, заунывно-страдальческие, по эмоциональной окраске сближаются с «элегическими», а другая часть, задорно-радостные, – с «юмористическими». Критерии группировки могут быть различные: общее содержание, конкретные слова-сигналы, ритмико-синтаксические штампы, интонационные фигуры, композиционные приемы, – здесь исследователю приходится идти индуктивно, ошупью; вместо одной группировки всякий оппонент может предложить другую, но вряд ли кто решится утверждать, будто никаких образно-эмоциональных групп перед нами вообще нет и все стихи сливаются в однородную массу. Эти группообразующие наборы взаимосвязанных образно-эмоциональных признаков внутри семантического ореола мы предлагаем называть «семантическими окрасками».

Семантический ореол складывается из семантических окрасок точно так же, как общее значение слова складывается из частных значений слова. Скажем, для слова «сторона» Малый академический словарь отмечает 8 значений и при них еще 8 смысловых оттенков. Аналогично мы можем сказать, что семантический ореол 4-ст. хорей с окончаниями ДМДМ состоит из 3 семантических окрасок, из которых в одной («народные» стихотворения) при желании мож-

но дополнительно выделить два оттенка. И, конечно, эти три окраски, во-первых, не исчерпывают всю семантику данного размера и, во-вторых, не абсолютно четко разграничиваются друг с другом, – как и значения слова, перечисляемые в словаре.

Наконец, мы видим: эта семантическая связь между рассмотренными стихотворениями – не органическая, а историческая. Мы могли проследить ее возникновение – из семантики народных протяжных песен и их литературных силлабо-тонических имитаций. Мы могли проследить ее развитие – от Жуковского до Исаковского. В ходе этого развития преобладала преемственность по сходству: новые стихи писались (осознанно или неосознанно) в подражание старым. Были и случаи преемственности по контрасту (заведомо осознанные) – когда Некрасов и его современники переносили старый размер на новые темы; но и здесь на следующем же шагу экспериментальные стихотворения по контрасту тотчас обрастают подражаниями по сходству. Во всяком случае, нам ни разу не было нужды гадать о проблематическом родстве ритма 4-ст. хорей и «ритмов радости» или ритма дактилического окончания и «ритмов грусти». Если Подшивалов и полагал простодушно, что размер этот по природе склонен «к выражению томногорестных чувств», то мы с уверенностью можем сказать, что полагал он это лишь потому, что привык к стихам и песням, в которых этот размер и эти эмоции сосуществовали. А если утонченный В. Марков воскли-

дает: «Как, например, объяснить иностранцу, что начало ахматовского „От любви твоей загадочной...“ смешно не только оттого, что поэт явно не заметил другого, „физического“, смысла своих строк, но и, главным образом, из-за дактилической рифмы в строфе»⁴⁰, – то столь же ясно, что здесь ему заслонили слух некрасовские «Филантропы» и «Коробейники».

Эти три первые наблюдения мы постараемся подкрепить в дальнейшем на более обширном и разнородном материале.

ИСТОЧНИКИ УПОМИНАЕМЫХ И ЦИТИРУЕМЫХ ТЕКСТОВ. Здесь и далее для удобства большинство ссылок дается на издания «Библиотеки поэта». Простое БП означает большую серию, 2-е изд.; БП1, БП3 – большую серию, 1-е и 3-е изд.; БПм – малую серию, 3-е изд. – Жуковский, БП1, I, 110, II, 208; Рылеев, БП, 97, 328; Бестужев, БП, 180; Кюхельбекер, БП1, I, 210; Ф. Глинка, БП, 417; Полежаев, БП, 136; Огарев, БП, 379; А. К. Толстой, БП, I, 241, 346; Никитин, БП, 204; Некрасов, БП, I, 164, 175, II, 18, 70, 399; Поэты «Искры», БП, I, 113 (Курочкин); Поэты 1860-х годов, БПм, 293 (Гольцмиллер); Добролюбов, БП, 207; Якубович, БП, 57 (ср. 67); Суриков, БП, 176; Дрожжин, БПм, 13, 94, 195; Клюев, БПм, 170; Брюсов, Собр. соч. (1973), I, 35; Блок, БП1, I, 222; Инбер, Собр. соч. (1965), I, 50; Санников, Стих. и поэмы (1959), 34; Д. Бедный, БПм, 295; Исаковский, БП,

⁴⁰ Марков В. О свободе в поэзии. СПб., 1994. С. 287.

Глава 2. «По вечерам над ресторанами...»

4-ст. ямб с окончаниями

ДМДМ: становление ореола

Я перевернул страницу. «Ямбические стихотворения» – было написано сверху страницы. – «Нужно вам сказать, что сия тетрадь заключает в себе двадцать восемь отделов, кои все носят заглавия по названию того размера, коим трактованы. Мне показалось это удобнее», – прибавил он скромно. – «Конечно, конечно, – подхватил я, – если б все наши поэты...»

Н. А. Некрасов. «Без вести пропавший пиита»

В феврале 1907 года юная Анна Ахматова писала С. В. Штейну про «второй сборник стихов Блока. Очень многие вещи поразительно напоминают В. Брюсова. Напр., стих. „Незнакомка“, стр. 21, но оно великолепно...» и т. д.⁴¹ Читателю наших дней, вероятно, трудно почувствовать в самом знаменитом стихотворении Блока какое бы то ни было сходство с Брюсовым. Но такое сходство было, и в чем оно со-

⁴¹ Литературное наследство. 1982. Т. 92. Кн. 3. С. 271, с примечанием: «... В это время Ахматова очень любила стихи Брюсова». На это суждение обратил наше внимание Р. Д. Тименчик.

стояло, можно угадать без ошибки: это стихотворный размер, 4-ст. ямб с дактилическими и мужскими окончаниями (ДМДМ) и связанные с ним семантические ассоциации.

Этот размер поздно возник в русской поэзии. Его впервые осваивают символисты, причем каждый из больших символистов – по-своему; но прочнее всех наложил свою печать на его семантику именно Брюсов. А потом он переходит к наследникам символизма, в их творчестве персональные манеры основоположников начинают переплетаться и взаимодействовать, семантика размера размывается, память о зачинателе-Брюсове выцветает, и на ее месте всплывает память о продолжателе-Блоке.

1. Разумеется, экспериментальные обращения к 4-ст. ямбу с дактилическими и мужскими рифмами случались и гораздо раньше. Дактилическую рифму, как известно, ввел в русскую поэзию Жуковский, в 1820–1821 годах написав «Ах! почто за меч воинственный Я мой посох отдала...» и «Отымают наши радости Без замены хладный свет...». Оба стихотворения написаны 4-ст. хореем: этот размер знал дактилические окончания (без рифм) еще в народной поэзии. Почти тотчас Жуковский попробовал перенести свою находку и в ямб: в 1824 году он пишет «Мотылек и цветы»: «Поляны мирной украшение, Благоуханные цветы...». Почти одновременно и независимо от него такие же опыты делают Баратынский («Дало две доли провидение...», 1823) и Язы-

ков («В альбом Ш. К.», 1825, с нарочито экспериментальным чередованием рифмовок ЖМЖМ и ДМДМ; из переписки Языкова видно, что образцом его были хорей Жуковского, а «Мотылька» он еще не знал). Но в ямбе дактилические окончания не имели опоры на традицию (ни на народную, ни на западную), поэтому судьба этих экспериментов в двух размерах была очень разной. В 4-ст. хорее, как мы видели, чередование окончаний ДМДМ тотчас привилось и породило длинный ряд интонационно-тематических подражаний с той же «томногорестной» семантикой. В 4-ст. ямбе, наоборот, обращения к такой рифмовке в 1830–1840-х годах очень редки и друг с другом не связаны. Семантика их повторяет семантику хореев Жуковского (разве что усиливая эмоциональный накал): кажется, что поэты ощущают новый размер как тот же 4-ст. хорей, надставленный в начале на один слог:

Сбылись души моей желанья, Блеснул мне свет в печальной мгле... (К. Аксаков, 1835);

...Одна мечта неуловимая За мной везде несется
вслед... (Подолинский, 1842);

...Меня томит печаль глубокая, С тобою поделю
ее... (К. Аксаков, 1835);

Умри, заглохни, страсть мятежная, Души печальной
не волнуй!.. (Губер, 1839);

...Мой друг, прочти ее страдания, Вглядись в
печальные черты... (Красов, 1835);

С глубокой думой у Распятия Благоговейно
предстоя... (Шахова, 1846).

В середине века, на переломе от романтизма к реализму, эта семантическая традиция замирает: 4-ст. хорей ДМДМ сумел переключиться на новый, бытовой материал, 4-ст. ямба ДМДМ не сумел этого сделать и временно перестал существовать. За всю вторую половину века мы знаем только четыре стихотворения этим размером, и все – сатирические или юмористические: размер не воспринимается всерьез (Ф. Глинка, «Не стало у людей поэзии...», 1852; Добролюбов, «Ужасной бурей безначалия...», 1860; Минаев, «Мне в жены бог послал сокровище...», 1880; В. Соловьев, «Я был ревнитель правотверия...», 1894).

2. Повторное открытие размера происходит около 1895–1905 годов и начинается, естественным образом, с возрождения чисто романтической тематики и стилистики. Вряд ли новые поэты внимательно читали Губера и Подолинского, но Жуковский и Баратынский были перед их глазами, а вновь усилить эмоциональный накал было вполне в их силах. Главную часть работы сделал тот, кто всего непосредственнее был связан с замирающей позднеромантической инерцией, – Бальмонт: в 1898–1904 годах он пишет не менее десятка стихотворений этим размером, и его подхватывают его партнерша М. Лохвицкая (1900–1904) и даже слабеющий Фофанов («Влача оковы мира тесного...» в «Иллюзиях», 1900). Темы Бальмонта в этих стихах – программные декларации, любовное неистовство, лишь позже – обычные у него голоса сти-

хий и проч.:

Как стих сказителя народного Из поседевшей старины, Из отдаления холодного Несет к нам стынущие сны... («Будем как солнце»);

Порой в таинственном молчании Я слышу – спорят голоса. Один – весь трепет и желание – Зовет: Туда! в простор, в сияние, Где звезд рассыпана роса!.. (Лохвицкая, 1900–1902);

Я ненавижу человечество, Я от него бегу, спеша. Мое единое отечество – Моя пустынная душа... («Только любовь»);

...Вы разделяете, сливаете, Не доходя до бытия, Но никогда вы не узнаете, Как безраздельно целен я... («Только любовь»);

Люблю тебя со всем мучением Всеискупающей любви! С самозабвеньем, с отречением... Поверь, пойми, благослови! (Лохвицкая, 1902–1904);

Я буду ждать тебя мучительно, Я буду ждать тебя года, Ты манишь сладко-исключительно, Ты обещаешь навсегда... («Горящие здания»);

...За новый облик сладострастия Душой безумной и слепой Я проклял все – во имя счастья, Во имя гибели с тобой! («Будем как солнце»);

...Отдать себя на растерзание, Забыть слова – мое, твое, Изведать пытку истязания И полюбить, как свет, ее... («Только любовь»);

...Зачем чудовище – над бездною, И зверь в лесу, и дикий вой? Зачем миры, с их славой звездною, Несутся

в пляске гробовой? («Горящие здания»).

Почти так же декларативны и патетичны – только менее обильны – такие ямбы и у других старших символистов: «Откуда силы воли странные? Не от живых плотей их жар...» (Коневской, 1899); «...Свобода – только в одиночестве. Какое рабство – быть вдвоем!..» (Сологуб, 1903); «...Без ропота, без удивления Мы делаем, что хочет бог. Он создал нас без вдохновения И полюбить, создав, не мог...» (Гиппиус, 1896). Брюсов пришел по следам этих первых экспериментаторов: его первые 4 стихотворения в нашем размере пишутся только осенью 1904 года (одно – по черновику 1903 года) и печатаются в сборнике «Stephanos» на рубеже 1905/1906 годов. Брюсов делает с нашим размером то же, что делал со всей своей поэзией: умеряет символистскую расплывчатость и декадентское неистовство парнасским спокойствием и строгостью. Из четырех стихотворений, цитируемых ниже, первое можно вообразить у Бальмонта, два следующих – уже неповторимо брюсовские, а последнее – с эпиграфом из бодлеровского «К прохожей», запомним это слово, – вносит в материал новую тему, загадочно-урбанистическую, открывателем которой в символизме был опять-таки сам Брюсов:

Опять душа моя расколота Ударом молнии, и я,
Вдруг ослепленный вихрем золота, Упал в провалы бытия. С победным хохотом, товарища, Лемуры встретили меня – На пепле старого пожара, В дыму

последнего огня. («Молния»);

Целит вечернее безволие Мечту смятенную мою.
Лучей дневных не надо более, Всю тусклость мига признаю!.. («Целение»);

Свершилось! молодость окончена! Стою над новой крутизной. Как было ясно, как утонченно Сиянье утра надо мной... («В полдень»);

О, эти встречи мимолетные На гулких улицах столиц!
О, эти взоры безотчетные, Беседа беглая ресниц!
На зыби яростной мгновенного Мы двое – у одной черты;
Безмолвный крик желанья пленного: «Ты кто, скажи?» – Ответ: «Кто ты?»... («Встреча»).

3. «Незнакомка» Блока датирована 24 апреля 1906 года, т. е. по горячим следам чтения брюсовского «Stephanos». Она возникла на скрещении двух мотивов – внешнего прохождения и внутреннего прозрения, внешнего городского быта и внутреннего ощущения вечной женственности. Первый из этих мотивов восходит к Брюсову, второй – к Гиппиус. Вспомним:

И каждый вечер, в час назначенный (Иль это только снится мне?) Девичий стан, шелками схваченный,
В туманном движется окне. И медленно, пройдя меж пьяными,
Всегда без спутников, одна, Дыша духами и туманами,
Она садится у окна... И странной близостью закованный,
Смотрю за темную вуаль И вижу берег очарованный
И очарованную даль...

Стихотворение Гиппиус – «Она» (1905, печ. 1906): «Кто

видел Утреннюю, Белую Средь расцветающих небес, – Тот не забудет тайну смелую, Обетование чудес... Душа моя, душа свободная! Ты чище пролитой воды, Ты – твердь зеленая, восходная, Для светлой Утренней Звезды». Для Блока оно было важно: когда Гиппиус зимой 1909/1910 годов предложила Блоку выбрать стихотворение для посвящения ему («Мой лунный друг», 16), Блок выбрал именно это, и оно появилось с этим посвящением во II книге ее «Собрания стихов». Блок, несомненно, знал его еще до публикации 1906 года, но откликнулся на него, повторив его размер, лишь по выходе «Stephanos»: камерная бесплотность Гиппиус совместилась с уличной эротикой Брюсова, и отсюда явилась уникальная образность блоковского стихотворения. Вместо столицы у Блока – загород, вместо яростного желания – хмельное прозрение, но мотив *движения, прохождения*, отмечающий у Блока кульминацию, – почти несомненно, подсказан брюсовской «Встречей» (а через нее бодлеровской «К прохожей»): «далеко, там, в толпе скользит она...», «но миг прошел, и мы не с ней...». В. Н. Топоров указал нам, что мотив прозрения в литературе возникает обычно в трех ситуациях: во сне, в предстоянии и, что важно для нас, в бесцельной ходьбе, похожей на прострацию; здесь это движение передано самому видению.

Что этот мотив движения был для Блока небезразличен, видно из того, что второе его стихотворение в этом размере, «Все помнит о весле вздыхающем...» (1908), целиком

построено на тонких вариациях темы движения, буквально-го и метафорического: «весло» в начале, «бесцельный путь» в конце, «под этим взором *убегающим...*», «твои движения несмелые, неверный *поворот* руля, и *уходящий* в ночи белые неверный призрак корабля... и в ясном море *утопающий* печальный стан рыбацких шхун...».

Опубликована «Незнакомка» была зимой 1906/1907 годов в «Нечаянной радости» – к этому времени Брюсов напечатал еще одно броское стихотворение нашим размером и тоже с городским фоном – «Вечерний прилив» (1906): «Кричат афиши пышно-пестрые, И стонут вывесок слова, И магазинов свету острому Язвят, как вопли торжества... Скрыв небеса с звездами чуткими, Лучи синеют фонарей – Над мудрецами, проститутками, Над зыбью пляшущих людей...». Надо ли удивляться, что первыми читателями «Незнакомка» воспринималась как осязаемая вариация на брюсовскую тему?

Сам Блок через несколько лет признал важность брюсовского размера в своем сознании, повторив его в 1912 году в послании «Валерию Брюсову (при получении „Зеркала теней“»». В «Зеркале теней» были напечатаны еще три стихотворения Брюсова тем же размером: «Фирвальштеттское озеро», «В игорном доме», «Демон самоубийства»; в своем ответе Блок образцово стилизует поэтику Брюсова (изысканные дактилические рифмы), но брюсовское отстраненное спокойствие и конкретную образность подменяет своей соб-

ственной привычной взволнованностью: кажется, что это отклик не на «Зеркало теней», а на стихи из «Stephanos»:

И вновь, и вновь твой дух таинственный
В глухой ночи, в ночи пустой
Велит к твоей мечте единственной
Прильнуть и пить напиток твой.
Вновь причастись души неистой,
И яд, и боль, и сладость пей,
И тихо книгу перелистывай,
Впиваясь в зеркало теней...
Что жизнь пытала, жгла, коверкала,
Здесь стало легкою мечтой,
И поле траурного зеркала
Прозрачной стынет красотой...
А красотой без слов повелено:
«Гори, гори. Живи, живи.
Пуускай крыло души прострелено –
Кровь обагрят алтарь любви».

4. К этому времени 4-ст. ямб с окончаниями ДМДМ уже прочно считался фирменной маркой Брюсова. Свидетельство этому – пародии. Уже в 1908 (?) году в «Альманахе молодых» П. Потемкин в «Дружеских пародиях Жака» для пародии на Брюсова избирает именно этот размер:

Опять галопами и рысями,
Сурово сумрачный всегда,
Вонзаясь в даль глазами рысьими,
Я измеряю города...
Под небом вывески основаны
В мерцаньях сумеречных лун.
Мои ботинки – лакированы,
А в проводах узывы струн.
Дыша вечерними витринами
В туманных грохотах колес –
Дышу легендами старинными
(Моряк на океане грез!)...
И, утомленный снами жуткими
(До иступленности, до слез!),
Опять с ночными проститутками
Впиваю грохоты колес.
Так услаждаюсь в полной мере я,
Вертясь, как слон на

вертеле! Так имя «Брюсова Валерия» Увековечу на земле.

(Заметим здесь, однако, несомненную реминисценцию уже из «Незнакомки», из «Дыша духами и туманами...»: блоковская семантика размера начинает свою экспансию.) Любопытно, что от этой пародии пошли по меньшей мере два других стихотворения-портрета, не совсем пародическое и совсем не пародическое: Б. Лившиц пишет этим размером портрет Д. Бурлюка (1913: «Сродни и скифу и ашантию, Гилеец в модном котелке...»), а С. Городецкий – некролог Гумилева (печ. 1925: «На львов в агатной Абиссинии, На немцев в каиновой войне Ты шел, глаза холодно-синие, Всегда вперед, и в зной и в снег... Тесня полет Пегаса русого, Был трезвым даже в забытье И разрывал в пустынях Брюсова Камеи древние Готье...»). Городецкий отсылал этим к собственным стихам Гумилева тем же размером (о которых дальше), но Бурлюк, как кажется, этим размером не писал.

Молодые ученики Брюсова, прямые и косвенные, быстро усвоили «его» размер. Мы находим его у Ходасевича (1907): «Когда, безгромно вспыхнув, молния, Как птица, глянет с вышины...», «Ужели я, людьми покинутый, Не посмотрю в лицо твое?...» – с реминисценциями, соответственно, из выщитированной «Молнии» и из «Ахиллеса у алтаря». (В первом стихотворении, кроме того, опять-таки присутствует «Незнакомка», особенно в черновике: «Когда серебряными перьями Блеснет в глаза, пахнет в лицо, – Я, полон давними

поверьями, Всхожу на тихое крыльцо», «И в небе огненные трещины, И озаренная сирень»; отмечено Н. А. Богомол-вым.) У Б. Лившица (1909) «Ночь после смерти Пана»: «О ночь священного бесплодия, Ты мне мерещишься вдали...» У Гумилева (1908) в письме Брюсову, с изысканными неточностями в рифмах: «На льдах тоскующего полюса, Где небосклон туманом стерт, Я без движенья и без голоса, Окровавленный распростерт...»; ср. затем «Одиночество» (1909): «На синевато-белом мраморе Я высоко воздвиг маяк, Чтоб пробегающие на море Далеко видели мой стяг...». У Шершеневича «Уединение»: «Когда в зловещий час сомнения Я опьянен земной тоской, Свой челн к стране Уединения Я правлю твердою рукой...». У Лозинского (1908): «Один над дышащею бездною, Над морем плещущих времен, Чьей непокорностью железною Мой дух отверженный зажжен?...». У Зенкевича (1909–1911) «Магнит» и «Свершение»: «... Два полюса, как сфинксы, лапами В граниты льдистые впились», «...Круг ежедневного вращения Земля усталая замкнет...» (с откликами на «Царю Северного полюса» и «Последний день»?). У Грааля-Арельского (1913): «Над горизонтом в дымке розовой Расцвел вдруг солнечный бутон, И вечной тайной небулозовой Растаял звездный небосклон». У Эллиса (1911): «Пред Дамой строгой, вечной Девою Одно колено преклоня, Я меч сжимаю дланью левою, Десницей – чашу из огня...». У С. Боброва: «О, в этом топоте и шепоте Все новое здесь для меня: Шум площади, и эти лоша-

ди, И бешеная пляска дня...» (другое стихотворение в «Вертоградарях над лозами», 1913, прямо посвящено «Валерию Брюсову»). Критика не замедлила отозваться на это опять-таки пародиями: А. Измайлов в «Кривом зеркале» 1910 года пишет этим размером пародию на А. Рославлева, хотя Рославлев таким размером не писал, и эпитафия из него перед пародией – обычным 5-ст. ямбом:

...Противны мне цветы домашние И сонмы
комнатных людей. В душе своей построил башню я И
взгромоздил себя на ней ...Жить – и не видеть Еву
голою! Адам в манишках – стыд и грусть! Как слон, иду
стопой тяжелою И смехом каменным смеюсь!..

Самая систематическая разработка этого размера – у самого малоуважаемого из «подбрюсников», у А. Тинякова: в его книге «*Navis nigra*» (1912; отмечалось ли, что «пожар черепа» на с. 49–50 повлиял на «Облако в штанах»?) в тематическом цикле «*Morituri*» целых четыре стихотворения 1907 и 1910 годов написаны нашим размером (и еще при одном этот размер стоит в эпитафии «Дало две доли Провидение...»). Ссылка на брюсовского «Демона самоубийства» – в эпитафии к первому же стихотворению:

«Шесть тонких гильз с бездымным порохом»
Вложив в блестящий барабан, Отдернул штору с тихим
шорохом, Взглянул на улицу в туман... («Самоубийца»,
далее – реминисценция из Кузмина); Я подойду к
холодной проруби, Никто не крикнет: «берегись!»...

(«Утопленник»); Я буду водку пить горячую, И будет молодости жаль... («Бульварная»); Мой труп в могиле разлагается, И в полновластной тишине, Я чую, – тленье пробирается, Как жаба скользкая, по мне... («Мысли мертвеца»); ср. у позднего Тинякова: Существование беззаботное Природа мне в удел дала: Живу – двуногое животное, – Не зная ни добра, ни зла... В свои лишь мускулы я верую И знаю: сладостно пожрать! На все, что за телесной сферою, Мне совершенно наплевать...

Любопытно, что здесь подражатель-тематизатор как бы указал дорогу образцу: поздний Брюсов обращается к этому размеру часто (после 1910 года не менее 13 раз), и самые заметные из этих стихотворений – о смерти и о страсти – обычно столь же аккуратно классифицируют и ту, и другую: «Демон самоубийства» (1910: яд, нож, мост, револьвер), «Царица страсть» (1915: мальчик, девушка, женщина), «Выходы» (1916, рифмовка ДЖДЖ; об этом стихотворении неожиданно вспомнил Эренбург в 1967-м: «Мое уходит поколение... Исхода нет, есть только выходы...»), «Уйди уверенно» (1916), «Одно лишь» (1921: «Я ль не искал под бурей гибели...»). Не исключено, что и Ходасевич оглядывался на эти стихи Тинякова в берлинском «Нет, не найду сегодня пищи я...» (1923, про уличных собак).

5. О любви Брюсов этим размером почти не писал (можно назвать разве что два стихотворения 1921 года: «Руками плечи...» и «Римини»). Здесь смягчающее успокоение после

Бальмонтовского неистовства установили Вяч. Иванов и Кузмин. Колебания Иванова в его редких экспериментах очень интересны: в «Кормчих звездах» безукоризненная стилизация бесплотной романтической традиции, с эпитафией из Шиллера в переводе Жуковского, в «Прозрачности» проходное пейзажное стихотворение из «Горной весны», в «Эросе» (1906) вновь яркая стилизация священной чувственности Бальмонта, в «*Cor ardens*» (в «домашнем» разделе «Пристрастия») выход из бурь и успокоение. Потом Иванов вернется к этому размеру лишь в рождественском стихотворении 1944 года из «Римского дневника» – тоже о выходе из бурь (военных) и успокоении под Вифлеемской звездой.

По бледным пажитям забвения Откуда, странники? куда?.. Кто знал тебя, о челн отчаянья! – Тому пророчила любовь: Я вновь твоя на бреге чаянья, Тобой угаданная вновь! («Кормчие звезды»);

Люблю тебя, любовью требую; И верой требую, любя! Клялся и поручился небу я За нерожденного тебя. Дерзай предаться жалам жизненным Нам соприродного огня... («Эрос»);

...Блажен, кто из пучин губительных, При плеске умиранных волн, До пристаней успокоительных Доводит целым утлый челн... Сгорели молниями тернии, И страсть пролилась бурей слез. Скользи, скользи, ладя вечерняя, Над негой поздней влажных роз! («*Cor ardens*»).

Кузмин подхватывает эту тему в «Мудрой встрече», по-

священной Иванову (1907): «Моя душа в любви не кается – Она светла и весела. Какой покой ко мне спускается! Зажглися звезды без числа...»; потом она трижды проходит в этом же размере в «Осенних озерах» («Что сердце? огород неполотый...», «Теперь я вижу: крепким поводом...», «Над входом ангелы со свитками...») и один раз в «Вожатом» («Под вечер выдь в луга поемные...»). Из того же круга Иванова выходят стихи В. Бородаевского (печ. 1914) «Моя свирель – из белой косточки...» и «Довольно. Злая повесть кончена...» с очевидной реминисценцией из брюсовского «Свершилось! молодость окончена...». Когда Ахматова посвящает стихотворение в своем первом сборнике «Вере Ивановой-Шварсалон»: «Туманом легким парк наполнился, И вспыхнул на воротах газ. Мне только взгляд один запомнился Незнающих, спокойных глаз. Твоя печаль, для всех неаяная, Мне сразу сделалась близка, И поняла ты, что отравная И душная во мне тоска...», – то здесь так же явен отголосок брюсовской «Встречи» («...О, эти взоры безотчетные...»), с которой началась вся эволюция нашего размера. Решительнее всех упрощает любовную тему все тот же Тиняков (1907–1908): «Двенадцать раз пробили часики В пугливо-чуткой тишине, Когда в плетеном тарантасике Она приехала ко мне...», «...Мы словно в повести Тургенева: Стыдливо льнет плечо к плечу, И свежей веткою сиреневой Твое лицо я щекочу...».

Диапазон вариаций любовной темы от Бальмонта до Ти-

някава очерчен и заполняется далее без всякого труда; можно заметить лишь некоторую отстраненность, парадность, зрительность образов: «Когда рукою неуверенной К ногам роняли вы платок...» Шершеневича, «И вот она! Театр безмолвнее Невольника перед царем...» С. Парнок, «Я рад тому, что ложью зыбкою Не будет ваше „нет“ и „да“, И мне Джиокондовой улыбкою Не улыбнетесь никогда» (Мережковский, 1913), «Мне тело греет шкура ти'гровая, Мне светит нежности звезда...» (Г. Иванов, 1911, с удлинением рифм до гипердактилических; ср. у Парнок «Забыла тальму я бережевую...»); интроспективные стихи, как «Да, я одна. В час расставания...» у Парнок, здесь реже. У Городецкого почти все стихи этим размером – на женскую тему: «Полуверка», «Итальянка» (1912), «Ты начернила брови милые...» (1914), «Ты все такая же нарядная...» (1916), «С мороза алая, нежданная, Пришла, взглянула и ушла...» (1913, с откровенной реминисценцией из Блока).

На этих успокоенных интонациях новый вариант 4-ст. ямба начинает легко осваивать всю толщу нейтральной поэтической топики: и природу, и раздумья, и фантазии, и быт (насколько быт допускался в этой поэзии). Гумилев в «Старине» (1910) еще считает нужным оттенить быт буйной мечтой: «Вот парк с пустынными опушками, Где сонных трав печальна зыбь... Теперь бы кручи необорные, Снега серебряных вершин!...», – а в «Старых усадьбах» (1913) уже не нуждается в таком оттенении: «Дома косые, двухэтажные, И

тут же рига, скотный двор... На полке рядом с пистолетами Барон Брамбеус и Руссо». Для младших поэтов 1910-х годов именные клейма основоположников явно уже стираются с этой стихотворной формы: «...Туда, где рожь еще колосится Меж захудалых деревень, Простых молитв многоголосица Благословляет каждый день...» (Рыбинцев, 1914); «Уж хартию самозаконную Чертит небрежная весна...» (А. Штих, 1915); «Вот осень загрузила льдинками, Отчетливее писк синиц...» (Эльснер, 1913); «На стекла стужей приморозило Коронами литой хрусталь...» (Эльснер, 1913); «Я был в норвежской тихой гавани, В дверях серебряной земли, Где ожидают новых плаваний Задумчивые корабли...» (Шенгели, 1916; отсюда потом «У палача была любовница...» Анжелики Сафьяновой); «В какой-то книге – не запомнилось – Прочла про белую тайгу...» (Шкапская, 1915); «Закрыл глаза. Встает минувшее В далекой дымке полусна...» (М. Струве, 1916); «...Зачем так рано все погасли вы, Мои вечерние огни?..» (С. Киссин-Муни); «Как лебедь, мчит меня бессонная На голубых крылах тоска...» (Ф. Коган, 1912) и т. д.

Общедоступность и всеохватность нового размера закреплена, как обычно, Игорем Северянином, который отважно переводит в свою стилистику все символистские темы: и величие поэта, и душевный надрыв, и экзотику, и любовь:

Я – царь страны несуществующей, Страны, где имени мне нет... Я, интуит с душой мимозовой, Постиг

бессмертия процесс. В моей стране есть терем розовый
Для намагниченных принцесс... («Грезовое царство»,
1910); Всю ночь грызешь меня, бессонница, Кошмарен
твой слюнявый шип. Я слышу: бешеная конница –
Твоих стремлений прототип... («Симфониетта», 1912);
Въезжает дамья кавалерия Во двор дворца, под алый
звон. Выходит президент Валерия На беломраморный
балкон... («Процвет Амазонии», 1913); В ее руке
платочек-слезовик, В ее душе – о дальнем боль... О, как
ненужен подберезовик, О, как несладок гоноболь! ...
Страдать до смерти кем-то велено, И к смерти все ведут
пути!.. («Поэза о тщете», 1915).

6. С появления блоковской «Незнакомки» прошло почти
десять лет, но мы видим: влияние ее ничтожно, она остается
на обочине разливающегося потока 4-ст. ямба с рифмов-
кой ДМДМ. Стихотворение Блока возникло, как сказано, на
скрещении мотивов *прохождения* и *видения*, а они не вос-
требованы массовой продукцией. «Видение» так и останется
невостребованным. «Движение» же оживает в стихах после
1910 года. Гумилев (по воспоминаниям Н. Чуковского) го-
ворил, что когда поэту нечего сказать, он пишет: «Я иду...». В
некоторых стихах, видимо, так и было: у Сологуба «...
Иду, иду дорогой новою, Стихами сладкими хваля Тебя за
ласковость суровую, Моя воскресшая земля...» («Весенним
дождиком разнежены...», печ. 1915, может быть, под влия-
нием брюсовского «Веселый зов весенней зелени...», печ.
1912), у самого Брюсова «Ищу грибы, вскрывая палочкой

Зелено-бархатные мхи...» (1916). Блоковское происхождение этого мотива не вызывало сомнения у современников: А. Альвинг, рецензируя («Жатва», I, 1912) «Стихи» Эренбурга (1910), писал: «Метрика – обычна. Иногда заметно влияние блоковской поэзии, например: „Когда над урнами церковными Свои обряды я творю, Шагами мерными и ровными Оне проходят к алтарю...“».

Но художественно осмыслено это было только в псевдотуристическом стихотворении В. Комаровского из «Итальянских впечатлений» (1913):

Как древле к селам Анатолии Слетались предки-казаки, Так и теперь – на Капитолии Шаги кощунственно-тяжки. Там, где идти ногами босыми, Благословляя час и день, Затягиваюсь папирос<ами> И всюду выбираю тень. Бреду ленивою походкою И камешек кладу в карман, Где над редчайшею находкою, Счастливый, плакал Винкельман! Ногами мучаюсь натертыми, Накидки подстилая край, Сажусь – а здесь прошел с когортами Сенат перехитривший Кай... Минуя серые пакгаузы, Вздохну всей полнотою фибр И с мутною водою Яузы Сравню миродержавный Тибр!

Толчком к осмыслению была сама фиктивность «Итальянских впечатлений»: Комаровский писал их по воображению, сидя в Царском Селе и мучась психической болезнью; таким образом, собственные «шаги» стали для него художественным объектом, обросли историческими ассоциа-

циями и т. д. Образцом для Комаровского был Брюсов: в цитированном стихотворении это подчеркнuto эпитафией из его только что напечатанного «Как Цезарь жителям Алезии К полям все выходы закрыл, Так Дух Забот от стран поэзии Всех, в век железный, отградил...» (с намеком на собственную отгражденность от Италии), связь двух других стихотворений с брюсовскими стихами об Италии очевидна и без эпитафий («И ты предстала мне, Флоренция, Как многогрешная вдова...», «В гостинице (увы, в Неаполе) Сижу один, нетерпелив...»). Отсюда оставался один шаг до любовно-туристических стихов Цветаевой (связь, на которую впервые указал К. М. Поливанов).

Но на этом пути, по-видимому, включился еще один усилитель темы движения: маршевые стихи 1914 года. Размашистый диподический ритм 4-ст. ямба ДМДМ оказался удобен для патетических военных стихов с их темой наступательного движения. Любопытным образом первое из этих стихотворений опередило время: «Мое прекрасное убежище...» Гумилева было напечатано еще в январе 1914 года (а еще раньше – «Возвращение» Мережковского, уже с Россией, еще без марша: «...О Русь! И вот опять закована, И безглагольна, и пуста...»). После объявления войны явились стихи Кузмина и скандальный залп стихов Северянина (тотчас спародированных «размером подлинника» в «Новом Сатириконе», 1914, № 45), в следующие годы – Брюсова, опять Гумилева и даже С. Парнок.

...Иду в пространстве и во времени, И вслед за мной мой сын идет Среди трудящегося племени Ветров, и пламени, и вод... (*Гумилев*, 1914); ...По минированным фарватерам Взлетают, взорваны, суда. Весь мир к давно забытым кратерам Летит, как беглая звезда. Одумается ли Германия Оставить пагубный маршрут, Куда ведет смешная мания И в каске вагнеровский шут?! (*Кузмин*, 1914); Смешна пангерманизма мания, В нее поверит лишь профан! С ушами влезешь ты, Германия, В просторный русский сарафан!...; Еще не значит быть изменником – Быть радостным и молодым... Пройтись по Морской с шатенками, Свивать венки из кризантэм...; ...Друзья! Но если в день убийственный Падет последний исполин, Тогда, ваш нежный, ваш единственный, Я поведу вас на Берлин! (*Северянин*, 1914); ...Одно: идти должны до края мы, Все претерпеть, не ослабеть... (*Брюсов*, 1915); ...С победной музыкой и пением Войдут войска в столицу. Чью?.. (*Гумилев*, 1916); Люблю тебя в твоём просторе я И в каждой вязкой колее. Пусть у Европы есть история, – Но у России житие... (*Парнок*, 1916).

(У Кузмина этот размер всплывет потом в стихотворении 1920 года «Декабрь морозит в небе розовом, Нетопленный чернеет дом, А мы, как Меншиков в Березове, Читаем Библию и ждем...», где его гражданская тема соединяется с бытовой и становится живее и выразительнее.)

7. Цветаева впервые соединила мотив движения с мотивом

вом любовным; это было далеко не то же, что соединение «движения» с «видением» в «Незнакомке», однако все же было ближе к блоковскому образцу, чем к Брюсовским и подбрюсовским. Можно считать, что именно с ее стихов начинается постепенная переориентировка 4-ст. ямба ДМДМ с Брюсова на Блока. Сделала она это в трех стихотворениях 1914–1919 годов, обращенных к трем разным адресатам:

Как весело сиял снежинками Ваш серый, мой
соболый мех, Как по рождественскому рынку мы
Искали ленты ярче всех... Как в час, когда народ
расходится, Мы нехотя вошли в собор, Как на
старинной Богородице Вы приостановили взор... Как
в монастырскую гостиницу – Гул колокольный и закат
– Блаженные, как именинницы, Мы грянули, как полк
солдат... Как я по Вашим узким пальчикам Водила
сонною щекой, Как Вы меня любили мальчиком, Как я
Вам нравилась такой... (к С. Парнок, декабрь 1914);

Ты запрокидываешь голову Затем, что ты гордец и
враль. Какого спутника веселого Привел мне нынешний
февраль! Преследуемы оборванцами И медленно
пуская дым, Торжественными чужестранцами
Проходим городом родным... Помедлим у реки,
полощущей Цветные бусы фонарей. Я доведу тебя
до площади, Видавшей отроков-царей... (к О.
Мандельштаму, 18 февраля 1916);

Заря малиновые полосы Разбрасывает на снегу,
А я пою нежнейшим голосом Любезной девушки
судьбу. О том, как редкостным растением Цвела в

светлейшей из теплиц: В высокосветском заведении
Для благороднейших девиц... И как потом домой на
праздники Приехал первенец-гусар... И как сам граф,
ногами топая, Ее с крыльца спустил в сугроб... И как
художникам-безбожникам В долг одолжала красоту,
И как потом с вором-острожником Толк заводила на
мосту... И как рыбак на дальнем взморьи Нашел двух
туфелек следы... (к С. Голлидэй, апрель 1919).

В первом стихотворении связь с образцом В. Комаровско-го очевиднее всего: речь идет действительно о «туристиче-ской» поездке Цветаевой с Парнок в Ростов Великий под Рождество 1914 года. 11 строф-впечатлений единообразно начинаются словом «Как...», смена их создает ощущение движения, собственно глаголов движения почти нет; мотивировка внимания к ним и поэтизации их – любовь к подруге, все больше обнажаемая к концу. Второе стихотворе-ние вдвое короче; речь идет о «туристической» прогулке, когда Цветаева «дарила» Мандельштаму Москву, – вместо картин на виду, наоборот, глаголы движения («чужестран-цы» и папиросы – от Комаровского, отмечает К. Полива-нов), прохладная любовь выдвинута в центр и в концовку, но замаскирована мыслью о прошлом и будущем спутника. Третье стихотворение окончательно переключается с обо-зрения пространства на обозрение времени: это серия кар-тин (12 строф, 13 «Как...») из жизни романтической героини, которой Цветаева уподобляет актрису-адресатку (вспом-ним «Итальянку» Городецкого), а любовь, понятным обра-

зом, – основное их содержание. Потом Цветаева еще дважды обратилась к этому размеру в любовных стихах (к Н. Выше-славцеву, 1920: «Да, друг невиданный, неслыханный...» и «В мешок и в воду – подвиг доблестный...»), но коротких и свободных от описательных осложнений.

Почти одновременно и независимо от Цветаевой скрещивает те же мотивы движения и любви Пастернак в стихотворении 1916 года «На пароходе». Здесь обстановка – пароход, река, природа – демонстрирует движение в пространстве, а на их фоне (как всегда у Пастернака, очень развернутом) любовный разговор демонстрирует движение во времени – во времени разговора и во времени прожитой жизни:

...Под Пермь, на бризе, в быстром бисере
Фонарной ряби Кама шла... По Каме сумрак плыл
с подслушанным, Не пророня ни всплеска, плыл...
Сквозь грани баккара вы суженным Зрачком могли
следить за тем, Как дефилируют за ужином Фаланги
наболевших тем, И были темы те – эмульсией
Из сохраненных сердцем дней, А вы – последнею
конвульсией Последней капли были в ней... И утро шло
кровавой банею, Как нефть разлившейся зари...

Может быть, выбор блоковского размера был дополнительно подсказан Пастернаку стихотворением А. Штиха о любовном прощании (печ. 1915, с реминисценцией из Фета): «Вы уезжали. О, как жалобно Полозья бороздили снег... И если б мог, руками сжал бы я Коней задохнувшийся бег...»

При переработке 1928 года Пастернак внес изменения в строфы о разговоре, и мотив движения в них ослабел.

8. На этом период семантического становления 4-ст. ямба ДМДМ можно считать законченным. Мы видели, как его семантический ореол возник «под знаком Брюсова», расплылся в стихах его эпигонов и начал вновь структурироваться, ориентируясь уже не на Брюсова, а на «Незнакомку» Блока, которая оторвалась от брюсовской традиции и все больше стала заслонять ее собой. Цветаева и Пастернак сделали первый шаг; после 1917 года эта переориентировка на Блока стала еще стремительней. Отчасти это было потому, что Блок еще до революции оказался первым символистом с массовой, «уличной» популярностью (в частности, именно как певец «Незнакомки»); отчасти – потому, что после революции внимание к нему было приковано как к певцу «Двенадцати». Сосредоточенность поэтов – весьма разных – на блоковском мотиве движения становится почти наивной:

Тот звук, что долетел таинственно В твой
нежный соловьиный сад, Был звон мечей, был шум
воинственный, Был наш призыв, прекрасный брат...
Ты видишь Незнакомку новую, Ее горящие глаза, И
грудь стальную и суровую, И кудри – горная гроза...
(*Луначарский*, 1918);

Воспламенились стрелы звездные Ресниц над глубиоу
голубой, Ты – светозарная и грозная, Машинный
слушаешь прибой... А ты прошла между машинами,

В сердца включая чудный ток, И, дрогнув дружными дружинами, Поплыл торжественный поток. Валами разливались синими От фабрик миллионы блуз, Над городами, над пустынями Я в коллективе вознесусь... (Герасимов, 1919);

Я вновь здоров. Но взглядом раненым, Лишь выйду я в читальню-сад, Частенько поскользнусь с «Бухарина» На острый, на любовный взгляд... Такая нежная и хмурая, Как лес на утренней заре, Она всегда с литературою К нам приходила в лазарет. Мелькнет чудесно улыбкою – И снова складки меж бровей... (Жаров, 1925);

Ночь свищет, и в пожары млечные, В невероятные края, Проваливаясь в бездны вечные, Идет по звездам мысль моя, Как по волнам во тьме неистовой, Где манит Господа рука Растрепанного, серебристого, Скользящего ученика... (Набоков, 1923);

...И ночь моя, играя блесками Зажженных кем-то огоньков, Мне шла навстречу перекрестками Под звон серебряных подков... (Д. Кнут, до 1925).

Проследивать историю 4-ст. ямба ДМДМ в советской (и эмигрантской) поэзии мы не имеем возможности. Как кажется, семантика его – сильно размытая, нейтрализованная, приемлющая самые разные темы, но когда в нем возникает воспоминание о какой-то семантической традиции, то о традиции Блока; Брюсов забыт. Чуткость поэтов именно к традиции Блока и именно к мотиву движения в ней видна в случайном замечании по поводу стихотворения в смежном

размере, 4-ст. ямбе ДЖДЖ: «...Самое простое слово „шли“ в стихах Пастернака „Август“, „Вы в одиночку шли и парами...“, напоминает нам о том, как „шла“ героиня блоковского стихотворения „Бывало, шла походкой чинною“, – именно потому, что здесь Пастернаком повторена блоковская интонация»⁴². Под интонацией здесь имеется в виду не что иное, как стихотворный размер.

ИСТОЧНИКИ УПОМИНАЕМЫХ И ЦИТИРУЕМЫХ ТЕКСТОВ. Поэты 1840–1850-х годов (БП), 145 (Губер); Поэты круга Н. Станкевича (БП), 205, 310, 313 (Красов, К. Аксаков); Ф. Глинка (сб. «Раут», 2, 1852, 423); Шахова, «Стих.» (1911), II, 12; Добролюбов (БП), 194; Минаев, «Чем хата богата» (1880), 115; В. Соловьев (БП), 161; Фофанов, «Иллюзии» (1900), 228; Лохвицкая, «Стих.», III, 39, IV, 11, 89, V, 26; Коневской (1904), 102; Сологуб, Собр. соч. (1913 сл.), V, 73; «Алый мак» (1917), 168; З. Гиппиус, «Стих.; Живые лица» (1991), 40, 116, 151, 179, 187, 209; Мережковский, Полн. собр. соч. (1914), XXIII, 172, XXIV, 81, 82; Бальмонт, Полн. собр. ст., II, 34, 67, III, 124, 142, IV, 75, 78, 95, V, 15, 90, 109, VI, 11. «Зарево зорь», 140; Брюсов, Собр. соч.: В 7 т., I, 375, 396, 400, 412, 416, 516, II, 16, 61, 104, 108, 146, 269, 292, 294, III, 8, 72, 92, 99, 312, 361, 414; Блок (БП1), 279, 439,

⁴² Куинер А. С. Манделъштам и Ходасевич // Столетие Манделъштама: материалы симпозиума / Ред. – сост. Р. Айзелвуд и Д. Майерс. Тенафлай, 1994. С. 44–55 (с. 52).

453; Тиняков, «Navis nigra», 8, 45, 46, 47, 49, «Треуг.», 14; Эльснер, «Выб. Париса», 33, 45; Эллис, «Stigmata» (1911), 114; В. Иванов, Собр. соч. (1971 сл.), I, 568, 81 1, II, 341, III, 642; Кузмин (БПЗ), 96, 144, 168, 644; Городецкий (БП), 259, 261, 304, 310, 434, 436; Гумилев (БПЗ), 139, 215, 349, 382, 401, 406; Ахматова (БП), 47; Ходасевич (БП), 52, 57, 606, 164; Бородаевский, «Уедин. дол» (1914), 101, 106; Потемкин, «Альманах молодых» (б. г.), 109–110; Измайлов, «Кривое зеркало» (1910), 31; «Рус. поэзия детям» (БПЗ), II, 483 (С. Соловьев); Лозинский, «Горн. ключ» (1922), 74; Зенкевич, «Дикая порфира» (1912), 7, 12; Грааль-Арельский, «Летейский брег» (1913), 6; Булдеев, «Потер. Эдем» (1910), 118; Стражев, «Стих.» (1910), 94; Ф. Коган, «Моя душа» (1912), 40; М. Струве, «Стая» (1916), 28; Рыбинцев, «Осенняя про-синь» (1914), 26; Шкапская, «Час веч.» (1922), 9; Г. Иванов, Собр. соч.: В 3 т., I, 121, 387; Северянин, Собр. соч.: В 5 т., I, 150, 310, 319, 323, 548, 552, 553, II, 236, 269, 273; Лившиц, «Крот. полдень» (1928), 25; Шершеневич, «Carmina» (1913), 20, 53, 92; Шенгели, «Гонг» (1916), 51; Бобров, «Вертогр. над лозами», 6, 104, 125; Штих, «Стихи» (1916), 26, 27, 30; Б. Евгеньев, «Заря» (1921), 27; Парнок, Собр. стих. (1979), 117, 122, 126, 134; Комаровский, «Первая пристань» (1913), 64, 65, 67; Цветаева, Собр. соч.: В 7 т., I, 220, 243, 470, 524, 526; Пастернак (БПЗ), I, ПО, 386; Лит. насл., 92/3, 563 (Луначарский); В. Кириллов, Стих. и поэмы (1970), 138; Орешин, «Ржаное солнце» (1923), 94; М. Герасимов, «Железные

цветы» (1919), 38, 59; Жаров, «Комсомолец» (1925), гл. 6;
Д. Кнут, Собр. соч., I (1997), 83.

Глава 3. «Горные вершины...»

3-ст. хорей с окончаниями жмжм: исчерпание ореола

*О вы, размеры старые,
Захватанные многими,
Банальные, дешевые,
Готовые клише!*

*Звучащие гитарою,
И с рифмами убогими,
Прекраснее, чем новые,
Простой моей душе!*

И. Северянин. «Поэза о старых размерах»

Мы обследовали семантический ореол 4-ст. хорей типа «Ах! почто за меч воинственный...» по очень маленькой выборке текстов. Теперь напрашивается необходимость проверить нашу работу на более обширном материале, – по возможности охватив все без исключения стихотворения выбранного размера, какие удастся найти. Конечно, для этого нужно выбрать размер не из числа самых популярных, чтобы обзор не затянулся до бесконечности. Это соответствует и естественной логике: чем менее употребителен размер, тем

отчетливее его семантическая специфика. У редкого гексаметра или фольклорного стиха семантический ореол узок до однозначности, а у массового 4-ст. ямба или 4-ст. хоря широк до полной нейтрализации: в этих размерах возможна практически любая тематика. (Впрочем, насчет 4-ст. хоря придется сделать некоторые оговорки – об этом далее, в главе 8.)

Мы выбрали для массового обследования 3-ст. хорей с обычным чередованием женских и мужских окончаний (ЖМЖМ) – размер лермонтовского стихотворения «Горные вершины Спят во тьме ночной...». Конечно, абсолютной полноты охвата материала и здесь достичь невозможно: например, мы и не пытались просматривать всю массовую журнальную продукцию за двести лет. Когда мы впервые приступили к этому обзору, то удалось обнаружить около 140 текстов⁴³. За последующие 20 лет это количество возросло более чем в полтора раза: восполнились недосмотры, появились новые стихи современных поэтов. Однако от этих добавлений картина лишь дополнилась, но не изменилась: и выделившиеся семантические окраски, и их преемственные связи, и их пропорции остались в прежнем виде.

1. Предыстория. Хотя 3-ст. хорей и не был никогда в числе ведущих, популярнейших размеров русской метрики,

⁴³ *Гаспаров М. Л.* Метр и смысл: к сематике русского 3-ст. хоря // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1976. № 4. С. 357–366.

интересно, что хронологически это один из самых первых русских силлабо-тонических размеров. Первый известный образец его приводит еще Третьяков в «Новом и кратком способе...» 1735 года: это 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 в этом размере немногочисленный ряд стихотворений XVIII – начала XIX века. Все это – песни; какие именно «французские голоса» поддерживали жанровую прикреплённость этого размера – вопрос очень интересный, но пока неясный. У Державина это «Небеса, внимлите Чистый сердца жар...»; у Богдановича – «Без тебя, Темира, Скучны мне часы...»; у Дмитриева – «Всех цветочков боле Розу я любил...» (все – 1790-е годы); ту же традицию продолжают лицеисты: Дельвиг («Други, други, радость Нам дана судьбой...») и Пушкин («Ты ль передо мною, Делия моя...») (1810-е годы). Оглядки на песенный жанр нам еще встретятся в нашем материале.

Другая линия этой песенной традиции – сатирическая, по-видимому, более скудная: к ней принадлежат у Пушкина «Брови царь нахмуря...» (продолжение куплетов Дм. Эрнстова «За трапезой царской...») и у Соколовского «Русский император В вечность отошел...» (1826).

Третья линия – более поздняя, уже в предромантическом

и романтическом стиле. Ее предвосхищает замечательная песня Львова (1790-е годы), в которой уже есть и грусть, и путь, и ночь, – но лишь предвосхищает, потому что напечатана она не была:

Солнышко садится, Меркнет, меркнет день, С гор
цветов ложится Мне на сердце тень. Лестною мечтою
Сон меня прельстил, Утренней росой Путь я освежил.
Нина мне казалась Лестным только сном, Будто
дождалась Там за ручейком. Силой что ль какую Чрез
горы и лес Как-то подо мною Трудный путь исчез. Тень
и шум, движеньи Ниной я считал, В каждом ощущеньи
Нину я встречал. Но и ждать коль мило, Так можно ль
пенять? Лишь бы только было, Кого было ждать.

По-настоящему этот ряд открывается «Песней» Жуковского (из Ветцеля, 1815) «Розы расцветают, Сердце, отдохни...»; к ней примыкают в 1820-х годах «Разлука» Ф. Глинки («с богемского», на смерть милой), «Слезы» Вяземского, «Пленный грек в темнице» Козлова («Родина святая, Край прелестный мой...»), «Детство» Шкляревского («Пурпуром пылают Облаков гряда; Ласково сияет Вечера звезда...» – контаминация нескольких стихотворений Маттисона, из которых, однако, ни одно не написано 3-ст. хореем). Таким образом, уже на этой ступени накапливаются такие мотивы, как и «отдохни», и «путь», и «смерть», и «вечер», и «родина», и «детство». Можно считать, что для лермонтовских «Горных вершин» почва уже отчасти подготовлена.

2. Лермонтов: путь, смерть и восьмистишность.

Лермонтовское восьмистишие появляется в 1840 году:

Горные вершины
Спят во тьме ночной;
Тихие долины
Полны свежей мглой;

Не пылит дорога,
Не дрожат листья...
Подожди немного,
Отдохнешь и ты.

Самое любопытное в нем – заглавие «Из Гете». Дело в том, что «Ночная песнь странника» Гете, как известно, написана не 3-ст. 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 строфы Гете «Warte nur – balde Ruhest du auch» в переводе как бы сами собой укладывались в 3-ст. хорей. Собственно, только эти три строки и являются у Лермонтова настоящим переводом; остальное – его собственные вариации на тему Гете.

Содержание стихотворения – природа, путь и отдых, почти однозначно воспринимаемый как аллегория смерти. (У

Гете, где было заглавие «...песнь странника», «отдых» больше воспринимался в буквальном смысле слова.) Все эти темы прочно войдут в семантический ореол нашего размера. Форма стихотворения – восьмистишие, причем благодаря четкому ритму и рифмовке – более осязаемое в своем лаконизме, чем оригинал. Композиция – 6+2 строки, с отчетливым выделением концовки. Эта выразительность формы приводит к тому, что наряду с тематикой одним из признаков семантической окраски становится форма восьмистишия (6+2). Серия таких восьмистиший выделяется в 3-ст. хорее XIX – XX веков как особенно близкие подражания Лермонтову.

Любопытно, что последующие переводы «Ночной песни» Гете (Анненского, Брюсова) не воспроизводили лермонтовский хорей, а держались ближе к размеру подлинника; исключения – перевод Чролли (К. Тарасова) «...Скоро все печали, Верь, забудешь ты» (указано Р. Д. Тименчиком) да высмеянный «Лит. газетой» (1980. 22 окт.) перевод В. Гадаева «...Нет, и там – далеко – Ты не отдохнешь». Гораздо легче (что вполне понятно) встретить лермонтовскую форму в прямых пародиях и перепевах: у Апухтина («...Подожди немного: Захрапишь и ты!»), у Трефолева в 1877 году («... Подожди немного: Встанешь, серб, и ты!»). Но интереснее отклики не только на форму, но и на тему Лермонтова:

Тяжела дорога – Камень да песок. Ну, теперь
немного, Путь уж недалек. Трудновато было, Что-

то впереди? – Впереди? могила. Что же стал? иди!
(*Розенгейм*, 1848/1858);

В тишине глубокой Все в деревне спят, На небе
высоко Звездочки горят; Но одна упала И исчезла вдруг.
Так тебя не стало, Мой сердечный друг (*Дрожжин*,
1907);

Много птичек скрылось, Лилий – отцвело, Звездочек
– скатилось, Тучек – уплыло; Много вод кипучих
В бездну унеслось, Много струн певучих В сердце
порвалось! (*С. Андреевский*, 1878);

Осень взоры клонит, Вечер свеж и мглист. Ветер
гонит, гонит Одинокий лист. Так и ты, забвенный Лист
в ночных полях, Прокружишь, мгновенный, И уйдешь
во прах (*С. Кречетов*, 1910);

Тихий шум дубравы, Песня соловья, Робкое
журчанье Горного ручья; Темный лес дремучий,
Пестрые луга... Родина, о как ты Сердцу дорога! (*М.
Леонов*, 1898);

Глушь родного леса, Желтые листья. Яркая завеса
Поздней красоты. Замерли далече Поздние слова,
Отзвучали речи – Память все жива (*А. Блок*, 1901);

Задремали волны, Ясен неба свод; Светит месяц
полный Над лазурью вод. Серебрится море, Трепетно
горит... Так и радость горе Ярко озарит (*К. Р.*, 1879);

Солнечные блики Испещряют сад, Розовой гвоздики
Вьется аромат. Шумные стрекозы Пляшут над травой...
О, родные грезы, О, души покой (*В. Палей*, 1915).

Из 8 стихотворений в 5 соблюдается композиционное чле-

нение 6+2 строки; в одном оно размыто (у Андреевского), в одном смещено (у Кречетова); мягкое лермонтовское «и ты» дважды усиливается до настойчивого параллелизма «так и...». У Андреевского стихотворение называется «Из Гаммерлинга», но оригинал Гаммерлинга написан не хореем, а ямбом: ориентиром остается Лермонтов. В трех стихотворениях налицо обе лермонтовские темы, природа и смерть, еще в двух смерть приглушена, только в одном концовка вызывающе оптимистична. В самом раннем из этих подражаний, у Розенгейма, почти исчезает пейзаж, остается только путь. Наоборот, в остальных стихотворениях исчезает путь, а у Леонова вообще остается только пейзаж: финальное «о как ты...» – несомненно, от привходящего влияния фетовского «Как ты мне родна».

Эпилогом к этой веренице восьмистиший могут считаться еще два стихотворения с пейзажем и смертью, но уже без композиции 6+2:

Мертвые зарыты; Вспахана земля; Травами покрыты
Жирные поля; Кое-где лопатой Вскопаны луга, Да
торчит измятый Кончик сапога (*Б. Лапин*, 1925);

Голубая речка, Зябкая волна. Времени утечка
Явственно слышна. Голубая речка Предлагает мне
Теплое местечко На холодном дне (*Г. Иванов*, конец
1940-х).

Стихотворение Иванова перекликается с другим его стихотворением того же времени, из трех восьмистиший: «Каж-

дой ночью грозы Не дают мне спать... Точно распустилась Розами война... Поджидают бабы Мертвых сыновей...»

Наконец, как эпилог к эпилогу можно представить случайные стихотворения уже последнего, постмодернистского периода: первое, под заглавием «Колыбельная» (от другой лермонтовской традиции), замечательно тем, как в 8 строчках старательно перемешаны и Лермонтов, и Фет, и мрачность, и бодрость; второе было написано как открыто пародическое (6 строк извлечены из длинной «Грусти девушки» Апухтина, «милищанер» пришел из Д. Пригова) и помещено в статье в «Новом литературном обозрении» (1996. № 19. С. 290):

Небо голубое, Черная сосна. А над головою Желтая луна. В жизни или смерти, А бывает и Хорошо на свете, Страшные мои (А. Шельвах, 1989);

Призатихло поле, В избах полегли. Уж слышней на воле Запах конопли. Уж туманы скрыли Потемневший путь... Свист милищанера Не дает заснуть (В. Курицын, 1993).

3. Фет: природа и разлука. Что касается тематики лермонтовского восьмистишия, то она нашла отклик у других поэтов почти тотчас, в 1840-х годах: «путь» у Плещеева, «природа» у Фета, только «смерть» выступает поначалу смягченно или завуалированно. Тема «пути», появившись, на время исчезает, и мы вернемся к ней позже. Тема же «природы» почти тотчас порождает тему «быта», которой у Лер-

монтова еще не было, и она (оттеняемая «природой») становится господствующей на целые полвека.

Фет прямо ориентируется на Лермонтова, это видно из того, что оба первых его стихотворения нашим размером – восьмистишия, одно с композицией 2+6, другое – 6+2. В первом (1842) лермонтовский южный пейзаж замещается северным, снежным, а путь – санным:

Чудная картина,
Как ты мне родна:
Белая равнина,
Полная луна,

Свет небес высоких
И блестящий снег,
И саней далеких
Одинокий бег.

Во втором (1843) лермонтовская тема отдыха-смерти смягчается в тему любви-разлуки: «Облаком волнистым Пыль встает вдали... Друг мой, друг далекий, Вспомни обо мне!» Наконец, третье стихотворение, «Колыбельная песнь сердцу» (1844: «Сердце – ты малютка! Угомон возьми...», – самая развернутая вариация на тему «отдохни»), скрещивает влияние лермонтовских «Горных вершин» с лермонтовской же «Казачьей колыбельной песней». Потом к этому у Фета добавились «Заревая вьюга Все позамела...» (1855)

и два стихотворения на сплошных женских рифмах: «Спи: еще зарею...» и «В дымке-невидимке...» – тоже грустные пейзажи, луна и сон.

Фетовское «Облаком волнистым...» нашло себе продолжателей: тема разлуки разрабатывается и позднейшими поэтами. Суриков кончает свое стихотворение: «...Пожалей о друге В дальней стороне И в тиши вечерней *Вспомни обо мне!*» – а у Трефолева невеста тоскует о женихе-ссылном: «В этот день ненастный В дальней стороне *Друг мой, друг несчастный, Вспомни обо мне!*» Лермонтовский пейзаж входит в «Разлуку» Огарева: «...Нашей старой ивы *Не качался лист...*»; лермонтовский размер подсказывает схему лермонтовского «Сна» стихотворению Сурикова «Часовой»: в зимнюю ночь часовой думает о жене, которая, может быть, сейчас видит его во сне. О том, что разлука и сон – лишь псевдонимы смерти, напоминает Жадовская: «Тот, кого любила, Взят сырой землей... И его глубокий Непробуден сон... Мысль его стремится, Может быть, ко мне?..» Фетовская же «Колыбельная песня сердцу» получает прямой отклик у Сологуба в стихотворении с такими же припевами: «...Кто-то безмятежный Душу пьет мою, Шепчет кто-то нежный: Баюшки-баю...» (и с неожиданной реминисценцией из Губера: «Молодость мелькнула, Слава отнята...»). Но главным образцом для подражаний остается «Чудная картина» и ее тема – русский пейзаж.

Правда, эмоциональная окраска этого пейзажа быстро ме-

няется. Наступающая эпоха мрачного реализма стилизует и пейзаж в унисон социальному гнету. Фетовский восторг отвергается – иногда молча, иногда и с вызовом. Результатом становится серия стихотворений, почти нарочито переключаящихся друг с другом:

Грустная картина! Облаком густым Вьется из овина
За деревней дым... (Жадовская, 1848, напечатано в 1857 году);

Грустная картина! Степь да небеса, Голая равнина,
Чахлые леса... (Минаев, 1858; Минаев в это время еще не определился как юморист, и его стихотворение кажется не пародией, а «доработкой» стихотворения Жадовской);

Скучная картина: Тучи без конца, Дождик так и
лется, Лется у крыльца... (Плещеев, 1860).

Подобный же пейзаж вставляет в поэму Розенгейм: «... Небо, как тряпица Грязная, висит...» – и аллегорически осмысляет Добролюбов: «Низко наше небо: Над землей оно Тяжело нависло, Мутно и темно...». Мотивы «сна» и «смерти» присутствуют почти в каждом из этих стихотворений. Мы уже не говорим о прямой пародической полемике с Фетом: «Чудная картина: Грезы всюду льнут...» Минаева; «Чудная картина... Чахлая скотина, Хлеба ни зерна...» Минаева же; «... Чудная картина, Да не для него...» Лакиды (ср. пародию на «Облаком волнистым...» Вормса). И наоборот, сама эта серия «грустных картин» вызвала полемическую от-

поведь от старого Вяземского – тем же скромным 3-ст. хореем, только с изысканной рифмовкой АХАх: «Тихие равнины, Ель, ветла, береза, Северной картины Облачная даль, Серенькое море, Серенькое небо, Чуется в вас горе, Но и прелесть есть... Грех за то злословить Нашу мать-природу, Что нам изготовить Пиршеств не могла... Струны есть живые В этой тихой песни, Что поет Россия В сумраке своем».

На «грустных картинах» плещеевского образца воспитался С. Дрожжин: его пейзажи – унылые предзимние и зимние:

С теплою весною Лето уж прошло, Замерло родное
Милое село...;

Миновало лето. Солнце из-за туч С ласковым приветом
Не бросает луч...;

Осень. Ходят тучи В глубине небес...;

Вьюга завывает, Крутит и мятет... и т. п.

Из этого круга стереотипных образов осени выбивается разве что пейзажный набросок Некрасова, при жизни автора не печатавшийся: «Белый день недолог, Вечера длинней... Пес работу чует: Дупельшнепов жди».

Напротив, когда поэты хотят нарисовать радостный пейзаж, то они обращаются через голову Фета к Лермонтову и рисуют пейзаж летний (в котором то и дело всплывают узнаваемые лермонтовские мотивы):

В зареве огнистом Облаков гряда... На душе
покойно, Сердце будто спит (Суриков);

Дремлет лес: ни звука, *Лист не шелестит...* (он же);
Светят неба очи Трепетным огнем... Тише все,
темнее, *Не дрогнет листок...* (он же);

...В тишине глубокой Дремлет темный сад. *Лист не
шелохнется...* (*Дрожжин*);

Зорька догорает, *Дремлет* старый сад, Пламенем
пожара Рдеется закат... (*Ап. Коринфский*);

...*Листьями* чуть слышно Ветки шелестят...
(*Сологуб*).

Пейзаж может почти раствориться в лермонтовской теме тишины и желанного покоя – так у Жадовской: «Ночь... Вот в сад тенистый Стукнуло окно... Сердце замирает, Взор горит слезой» (ср. у нее же «Небо голубое... Отвращаю взор», где пейзажа еще меньше); так у Сурикова: «В воздухе смолкает Шум дневных тревог; *Тишь* с небес на землю Посылает бог. *Тихо...* Отчего же <...> Скорбь сжимает грудь? Боже мой! От горя Дай мне отдохнуть!»

Бунин твердо держится образцов второй половины XIX века, лишь по-новому их подкрашивая: «На лиловом небе Желтая луна...», «Осень. Чащи леса. Мох сухих болот...», «Ночь и даль седая, В инее леса...». Отмечено, что бунинский пейзаж в этих стихах вечерний, статичный и часто сонный: сон выступает смягченной формой смерти⁴⁴. Есенин добавляет к этому эмоциональные мотивы: «Топи да болота, Синий плат небес... Край ты мой забытый, Край ты мой род-

⁴⁴ *Гайнуллина Ф. А.* Хореические трехстопники Ивана Бунина // Проблемы стиховедения и поэтики. Алма-Ата, 1990. С. 129–131.

ной!», «Дымом половодье Зализало ил... Помолюсь украдкой За твою судьбу». Есенинская «Белая береза Под моим окном Принакрылась снегом, Точно серебром...» обнаруживает любопытное влияние другого фетовского стихотворения – «Печальная береза У моего окна...».

В целом пейзажный 3-ст. хорей занимал в фетовском творчестве очень скромное место, но в сознании читателей он связался с его именем очень прочно. Поэтому когда сто лет спустя О. Дмитриев пишет стихи о Фете, то выбирает для них именно этот размер (хоть и пишет его сдвоенными строчками): «Лето, вечер тихий. Зажигает свет В доме на Плющихе Афанасий Фет... Видит он, усталый, юность, старину, Дом господский старый, белую луну...». С такой же отсылкой к первоисточнику возникает пейзажный 3-ст. хорей и у Лосева: «Уж не тень заката, А от тени тень Увела куда-то Стылый этот день. Краденый у Фета Нежный сей товар Втоптан, как конфета, В снежный тротуар...». Другие поздние поэты предпочитают называть другие образцы: «Это очень много: Даль да тишина. Чистая дорога – Наша сторона... Я, до дна весенний, Полюбил печаль: Что я не Есенин, Мне до боли жаль...» (И. Григорьев, 1985; стихотворение кончается «Мир тебе, дорога, Родина моя!»).

4. Огарев: быт. Если Фет, таким образом, развернул в лермонтовском размере русский пейзаж, то Огарев сделал следующий шаг – развернул русский быт. В том же 1842 го-

ду, что и фетовская «Чудная картина», появляется его «Изба»:

Небо в час дозора
Обходя, луна
Смотрит сквозь узора
Мерзлого окна... —

и далее: *спит* дед, улеглася мать, засыпают дети, лишь борется с дремотой молодая дочь. Другое стихотворение Огарева, «Дорога» (1841, со сплошными женскими рифмами), стало образцом для «Дороги» Михайлова (1845: «Черными ветвями Машет мне сосна, Тусклыми лучами Светит мне луна...») и далее воспоминание о родном доме; несомненно перекрестное влияние Фета) и для пародии Розенгейма.

«Изба» Огарева оказала подавляющее влияние на тематику 3-ст. хорей второй половины XIX века: из стихотворения в стихотворение повторяется эта ночь, холод, изба, в ней все спят и не спит только молодая дочь (Дрожжин, «Пряха»), молодая жена (Никитин, «Жена ямщика»; Дрожжин, «Грусть молодой крестьянки»), одинокая старуха (Никитин, «Зимняя ночь в деревне»; Дрожжин, «Мать», «Забота матери», «В крестьянской семье», «Бабушкино горе»), умирающий старик (он же, «Чуть в избе холодной...») или уже лежит покойник на столе (Никитин, «Тишина ночи»; Розенгейм, «У гроба»).

Никитин и Плещеев пытаются разнообразить эту карти-

ну, внося в нее пейзажные элементы не созвучные, а контрастные скорбному быту. Так, Никитин начинает свое первое стихотворение (1849): «Тихо *ночь* ложится На *вершины гор*, И луна глядится В зеркало озер...», а кончает: «Лишь во мраке ночи Горе и разврат Не смыкают очи, В тишине не спят». Это как бы набросок, развернутый в следующем стихотворении: «В глубине бездонной, Полны чудных сил, Идут миллионы Вековых светил...» – а город спит, бедняк мертв, и дочь его «жертвою порока умереть должна». «Зимняя ночь в деревне» тоже начинается «Весело сияет Месяц над селом...», а кончается страхом за дочь: «Мудрено ль связаться С человеком злым?...» На том же контрасте построены и два стихотворения Плещеева, но у него сюжетный момент сперва стушевывается («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 («Теплый день весенний, Солнышко блестит, Птичка, заливаясь, В поле всех манит...» – и только поэту шепчет тоска: «...твой путь Пройден: не пора ли Навсегда *уснуть?*»).

Но игра контрастом, по-видимому, оказывается 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 огаревской схемы, а «природа» остается лишь заунывным аккомпанементом.

Комната в светелке. Как в ней холодно! Ветер дует в щели, Дождь стучит в окно. Мать лежит больная, За работой дочь... (а рядом уже сводня и т. д.) (*Розенгейм*);

Чуть в избе холодной Теплился ночник, На печи безродный Умирал старик (*Дроздзин*);

Холодно зимою Людям, тяжело. Вижу я родное Милое село... Бедная старушка На печи лежит... (и ей приносят весть о смерти сына) (*он же*);

Детство золотое, Грустно ты прошло! Предо мной родное Милое село. На печи больная Бабушка лежит... (о родимом сыне думает она и т. д.) (*он же*);

Предо мной деревня И знакомый дом. Бедная старушка Смотрит из окна. Молодую дочку Ждет она домой... и т. д. (*он же*).

Крестится избенка В скудные поля, Скудная сторонка – Родина моя (*Анисимов*).

К этому же ряду относится и «Шарманщик» Анненского (из В. Мюллера, музыка Шуберта): «...По снегу да босый Еле бродит дед, – На его тарелке Ни копейки нет...»; а характерные для него зачины откликаются еще у Межирова («Что-то дует в щели, Холодно в дому. Подошли метели К сердцу моему...») и у А. Наймана («Губы дуют в наледь, На стекле глазок...»).

В первое лицо переводится этот скорбный быт у Сурикова: «Эх, не троньте! С горя Запил, братцы, я. Эх ты, доля, доля Горькая моя!...» (и т. д., об измене жены); у Дрожжина: «От тоски-кручины Истомился я: Где ты, золотая Молодость моя...» (и т. д., о первой любви). Из сельских декораций в городские переносится он у Минаева: «...Ты лежишь больная, Не сомкнешь очей; Я сижу, не зная Сна уж пять ночей...». Любопытно у Дрожжина почти механическое смешение всех эмоций в устоявшейся интонации: «Избы застилает И туман и мгла, *Грустно* завывает Ветер вдоль села. Бодро воротились С поля мужики, *Ярко* засветились В избах огоньки. По задворью льется Песня и *тоской* Далеко несется, Плачет над рекой». Любопытна и попытка уйти от сюжета в чистый лиризм: «Ох, стори, кручина, Ты навеки сгинь...», кончающаяся хорошо знакомым образом: «Дай за все терпенье Хоть на склоне лет Мне *успокоенье* От гнетущих бед».

У Сурикова («Солнце утомилось, Ходя день-деньской...») и у Дрожжина («Вечерняя песня», 1886) появляется «песня вдаль», пришедшая от Никитина («Ярко звезд мерцанье...»). В суриковском «Утре» перефразируется (из другого хореического размера) никитинское «Утро на берегу озера» – «Сквозь тростник высокий Озеро глядит». У Дрожжина в характерном восьмистишии на лермонтовский образец наслаиваются и плещеевские, и суриковские мотивы: «За кустами *тени* На траву *легли*, И блеснула зорька Ясная вдали. Кончена тревога Прожитого дня, *Улеглись печали*

В сердце у меня». Иногда словесные совпадения с прежними поэтами бывают удивительны: суриковская огнистая «облаков гряда» возвращает нас к Шкляревскому (которого Суриков заведомо не читал), а дрожжинское «Детство золотое, Грустно ты прошло!» звучит калькой с «Песни» Д. Сушкова («Раут», 2, 1852) – «Годы молодые, Скоро вы прошли!» Это ритмико-синтаксическое однообразие порождается, конечно, тесными рамками нашего размера; подробнее об этом будет речь ниже (см. Приложение, с. 76–86).

Этот упрощенный мир как бы просит себе упрощенных обитателей: в 1870–1890-х годах в 3-ст. хорей прочно входит тема детей и детства. Еще в 1848 году в «Звездочке» была напечатана анонимная «Песенка при сеянии цветов»: «... Зернышко! я также Доживу до дня, Как в могилке темной Спрячут и меня. Буду спать, но так же Встану из земли, Чуть Господь мне скажет: Гриша, оживи!» Теперь спрос на этот детский размер резко оживает. Поначалу дети в стихах бытописцев еще не свободны от взрослых забот – отмежевание от никитинской традиции еще не полное. У Сурикова («У пруда») «...рой вопросов темных, Рой бессвязных дум Занимают детский Неразвитый ум», у Плещеева стихотворение «Хорошо вам, детки, Зимним вечерком...» кончается: «Но не всем такое Счастье бог дает: Есть на свете много Бедных и сирот». Но эти минорные ноты исчезают у того же Сурикова («Солнышко уж встало И глядит в окно...») и у того же Плещеева («Домик над рекою, В окнах огонек...» – ср. от-

клик на него в «Домике над рекою» О. Фокиной). А знаменитое суриковское «Детство» – «Вот моя деревня, Вот мой дом родной, Вот качусь я в санках По горе крутой...» – одно из самых радостных стихотворений во всем нашем материале. Когда Блок было заказано стихотворение для детского журнала, он взял за образец именно Сурикова: «Ветхая избушка Вся в снегу стоит. Бабушка-старушка Из окна глядит... Весел ребятишкам Санок быстрый бег. Бегают, смеются, Лепят снежный ком...» Брюсов переносит сцену детских игр в город: «В ярком летнем свете, В сквере, в цветнике Маленькие дети Возятся в песке...». Есенин пишет 3-ст. хореем (с окончаниями ЖЖЖЖ) свою «Сказку о пастушонке Пете...», ему вторит в нашем размере П. Комаров («Петя на примете У всего села. Люди хвалят Петю За его дела»); и К. Ваншенкин использует его в стихах «Внучке».

Городецкий, тоже следуя Сурикову, вводит многообещающую тему сказок: «...Там у Белоснежки Дикая краса, Серебромережки, Свистоголоса...»; она разрастается у Городецкого в большую «Сказку», у Ю. Анисимова – в «Самоцветные камни», а отсюда впоследствии являются и «Сказка» Орешина («Витязем Русланом В огненной броне По дорогам рдяным Еду на коне...»), и «Сказка» Пастернака («Встарь, во время оно, В сказочном краю Пробирался конный Степью по репью...»). Если бы это произошло поколением раньше, эта семантическая ветвь тоже имела бы шанс развиваться (строки ХЗ короткие, но при рифмовке ХаХа они

как бы срastaются в строки Хб, вполне удобные для подробного повествования); но в поэзии ХХ века преобладал спрос на лирику.

5. Периферия: сатира и гражданственность. За рамки, поставленные традицией Лермонтова – Фета – Огарева, поэзия второй половины XIX века выходит совсем редко. При этом обычно поэты оглядываются через голову Лермонтова на более раннюю традицию: лирической и сатирической песни. Лирическая традиция найдет продолжение в ХХ веке, и разговор о ней будет дальше. Сатирическая традиция оказалась тупиковой, и о ней следует сказать сейчас.

Сатирическая песня в узком смысле слова оставила малый след в нашем материале: пожалуй, только песню Некрасова «Кушай тюрю, Яша, Молочка-то нет...» и вставные куплеты в его «Современниках»: «Не люблю австрийца!..» (а также, усложненной строфой, переводной «Маркиз де Караба» Курочкина). Однако отсюда 3-ст. хорей переходит в юмор и сатиру, хотя и не очень широко. Этим размером написаны «Кто он?» и «Сорвалось!» Минаева, «Отставной майор и „ландышка“» Жулева, «Общественное мнение» Буренина, «Свежо предание» Шумахера, «Майская невзгода» Добролюбова, «Современный гидальго» Михайлова. Об эквиметрических пародиях на «Чудную картину» Фета уже говорилось; но любопытно, что 3-ст. хореем писались и не эквиметрические пародии: Минаева – на Кускова (оригинал –

3-ст. хорей с окончаниями ЖЖЖЖ) и на Вяземского (оригинал – может быть, 3-ст. хорей с изысканными окончаниями ЖДЖД, «Где вы, мои розы?..»), Ломана – на лирику «под Гейне» («Ты меня любила – Я тебя любил; Ты меня забыла – Я тебя забыл»). Некрасов начинал этим размером поэму о бродяге «Без роду, без племени» (замысел драматический, но интонация простовато-комическая) – «Третий год на воле, Третий год в пути...»: может быть, это неожиданный отголосок «Ночной песни странника». На исходе этой юмористической линии стоят шуточные стихи в «Москве» и «Масках» Андрея Белого: «Истины двоякой Корень есть во всем: В корне взять, – собака, Не дерись с котом...».

Из сатиры 3-ст. хорей перекидывается в гражданскую поэзию, но здесь образцы его совсем единичны. Переходным может считаться большое публицистическое стихотворение Бенедиктова «На новый 1857 год» (33 четверостишия!). Но далее можно назвать лишь писанные в Сибири последние стихи Михайлова («Вышел срок тюремный...», «Вам смешно, что часто...» и особенно восьмистишие «Снова дней весенних...» с лермонтовской темой «...Между гор зеленых Темной полосой Вьется вдаль дорога К стороне родной»), стихотворение Синегуба на смерть того же Михайлова, а позднее – стихотворение Якубовича о 9 января и аллегорию Н. Морозова о том, что «скоро все растает – и вражда, и гнет!». Единственное стихотворение, по публицистической нагрузке соизмеримое хотя бы с бенедиктовским, –

это «Полно!», отклик Брюсова на февраль 1917 года (с лермонтовской реминисценцией в конце: «Знаю: ждет нас много Новых светлых дней: Чем трудней *дорога*, Тем *привал* милей»).

6. Импрессионистическая интонация: путь. Модернизм редко обращается к нашему размеру, но когда обращается, то пытается использовать его по-новому – не как подсказку для темы, а как образец для интонации. Интонация вступительной части лермонтовского восьмистишия вызывает у Бальмонта его импрессионистические перечни: «Лютик золотистый, Греза влажных мест, Луч и шелк цветистый, Светлый сон невест...», интонация заключительной части – его вескую сентенциозность: «...Радость совершенства Смешана с тоской. Есть одно блаженство – Мертвенный покой». (До сих пор такая сентенциозная интонация возникала в нашем размере, кажется, только в случайном альбомном стихотворении С. Дурова 1848 года.) Далее темы возникают или возрождаются уже вокруг этих интонаций. Импрессионистическая интонация порождает тему «путь», торжественная – темы «смерть» и «бог». Можно сказать, что модернизм возвращается через голову Фета и Огарева к Лермонтову: мимо «пейзажа» и «быта» к «пути» и «смерти». Только путь из страннического возвышается до жизненного, а смерть освящается богом и воскресением.

Одним из первых откликов на лермонтовское «Из Гете»

было плещеевское «Из Рюккерта» (1844, очень далекая контаминация стихотворений «Abendlied» и «Waldandacht», последнее – 3-ст. хореем): «Тени *гор* высоких На воду легли... Весело выходит Странник утром в *путь*, Но под вечер дома Рад бы *отдохнуть*». В те же годы у Губера в конце стихов о том, как «...Новгород Великий Тихо *опочил*...», мимолетно появляется «*путник*...», который «*задремлет*, Тайной думы полн». После этого лермонтовская тема пути надолго исчезает из 3-ст. хореев XIX века; едва ли не единственный раз она возникает у такого неожиданного поэта, как Разоренов: «Вот уж потухает За *горою* день... Тихо до ночлега Я бреду один...» (и слышу голос друга из могилы); концовка: «Но, быть может, скоро Дни мои пройдут, И нужду и горе – Все с собой возьмут».

Если у Гете тема пути присутствовала в заглавии, у Лермонтова – в финальном намеке, а после Плещеева исчезла совсем, то теперь она возрождается (со своей характерной рифмой «путь – отдохнуть»). Символист Брюсов пишет: «Мерно въет дорога Одинокий путь. Я один у бога, Сладко дышит грудь...» (и дальше: свисли ветки, слышны птицы и т. д.). Акмеист Городецкий выбирает этот размер для вступления к книге восьмистиший «Цветущий посох»: «... Мой цветущий посох! Я с тобой иду». Даже футурист Д. Бурлюк (в «Дохлой луне») пишет, хоть и без знаков препинания, удивительно традиционно звучащее стихотворение: «Полночью глубокой Затуманен путь В простоте далекой Негде

отдохнуть... Я старик бездомный Всеми позабыт Прошлых лет огромный Груз на мне лежит...». В этот же ряд любопытным образом вписывается и переводное брусоевское стихотворение из Верлена: «Тянется безмерно Луговин тоска. Блещет снег неверно, Как пласты песка...». А у Лозина-Лозинского за началом, копирующим Фета, следует и уподобление странничьего пути жизненному пути – несомненно, подсказанное лермонтовским же «Выхожу один я на дорогу...»: «Гладкая дорога. Полная луна. С моего порога Моря даль видна... Беглый, бесконечный Вьется путь змеей. Путь на небе Млечный Освещает мой. Путь мой молчаливый, Не присяду я. Пусть бегут извивы, Как и жизнь моя...». Эпигонским продолжением этой традиции может считаться стихотворение Ф. Вермеля (1924, РГАЛИ), где гетевская южная дорога оборачивается железнодорожными туннелями под Сочи: «Сразу потемнели Горы – мрак кругом. Из сырых ущелий Тянет холодком. Словно беспокоясь И теряя цель, Неуклюжий поезд Врезался в туннель... Жалкий, ненавистный Медленный червяк, Пусть тебя притиснет И раздавит мрак...» и т. д.

В советской поэзии импрессионистическая стилистика в 3-ст. хорее характернее всего для стихов К. Ваншенкина. И не случайно в них неоднократно, хоть и затушеванно, появляется мотив пути: «...Слева от проселка Удивляет вновь Голубая елка – Голубая кровь...»; «...Духота вокзала. Храп со всех сторон... И в вагоне скоро, Придержав платок, Ты

глотнешь простора Этого глоток»; «... За три дня сгорела На ногах кирза...». И даже программное «Вспыхнувшая спичка, Венчик золотой...» кончается образом «... Где на перекрестках Мрак со всех сторон, – Сруб из пальцев жестких Слабо озарен». Стихи под заглавием «Зимняя дорога» есть у И. Григорьева, и в них, как у Лермонтова и Розенгейма, отбиты последние две строки: «Зяблая ракета, Сотая верста. Гулко и сердито Ветер в брешь моста... (и т. д., 3 строфы) ... Что вы встали? Трогай! Ночь. Не отставать!». Как бы полемикой с Лермонтовым выглядит стихотворение Г. Горбовского (начальное в его сборнике) – путь, но не с мрачной, а со светлой концовкой: «Как среди собраний Дорогих картин, Меж прекрасных зданий Я иду один. Чисто, пусто, рано. Сердце жить непрочь... Полусвет кварталов, Полутень аллей... Вот и снова стало На душе светлей».

7. Переосмысление: смерть, любовь и бунт. Тема смерти присутствовала в нашем размере с самого лермонтовского начала, теперь она выделяется и подается более концентрированно. Общим эмоциональным знаменателем почти всех рассмотренных нами стихотворений была тоска, но обычно она подавалась со стороны, взглядом на природу или на быт. Изображались старик или старуха в избе, тоскующие под ночную выюгу. Достаточно поэту поставить себя в положение такого героя и повести изложение от первого лица, как получится стихотворение о тоске как таковой.

В качестве пейзажного фона единообразно предпочитается дождь: «Дождь неугомонный Шумно в стекла бьет...» (Сологуб, 1894), «Капли дождевые Об окно стучат...» (Лозина-Лозинский, 1912), «Мир закутан плотно В сизый саван свой, В тонкие полотна Влаги дождевой...» (Волошин, 1905, с выходом на «медленную Майю Торопливых дней»). Блок перерабатывает традиционный сюжет – бедное жилье и покойник на столе – в «Что на свете выше Светлых чердаков?.. Тихая – не дышит, Белая – молчит... Как мне любо слушать Вьюжную свирель...» (ср., наоборот, тоску женщины об умершем в его «Я живу в пустыне...»). Однако до сих пор отношение к смерти выражалось лишь в тихом бессилии или горьком отчаянии, теперь оно становится торжественным священнодействием, приобщением к другому миру и грядущим воскресением. Здесь и утверждаются интонации, которых не было раньше:

Вновь закат оденет Небо в багрянец. Горе, кто
обменит На венок – венец. Мраком мир не связан.
После ночи – свет. Кто миропомазан, Доли лучшей
нет... (*Брюсов*, 1902);

Витязь Тайной Дали, Стоек я в бою – Древний щит
из стали Кроет грудь мою. Свиты вязью странной Лилия
и Серп... Три великих знака – Молот, Посох, Крест
(*Балтрушайтис*, 1912);

Тихо льется в чашу Жертвенная кровь. Звезды
славят нашу Кроткую любовь... Отрок непорочный,
Между вами – Я. В чаше полуночной Эта кровь – Моя...

Вас, как мир, Я движу. Только плоть мою В хороводе вижу. Кровь мою Я пью (*Сологуб*, 1907);

Лестница золотая Прянула с небес. Вижу, умирая, Райских кринов лес... Лоскуты рубахи Треплются у ног... Камни шепчут в страхе: Да воскреснет бог (*Н. Клюев*, 1913).

Стихи Брюсова – это «Гимн» из трагедии «Земля», стихи Сологуба – из «Литургии Мне», стихи Клюева – из радельных «Братских песен». Это как бы перемена эмоционального знака при изначальной теме смерти.

Мы видим, насколько интонация в этих стихах становится напряженнее, чем во всех, с которыми мы встречались раньше; к сожалению, формулировке эта разница плохо поддается – она зависит от сложного взаимодействия полноударности строк и полновесности фраз. Предела достигает эта напряженность в двух стихотворениях Цветаевой, из которых одно – о гибели, а другое – о преодолении смерти через творчество. Если Цветаева и опиралась на какую-нибудь из прежних традиций 3-ст. хорей, то, скорее всего, на эту, торжественно-гимническую, только обновляя ее привычной ей агрессивной интонацией; у нее это связано со стремлением к коротким сжатым ритмам, все более отчетливым в ее 1930-е годы:

С фонарем обшарьте Весь подлунный свет! Той страны – на карте Нет, в пространстве – нет. Той России – нету. – Как и той меня («Страна»);

Вся его наука – Мощь. Светло – гляжу. Пушкинскую руку Жму, а не лижу... Пушкиным не бейте! Ибо быю вас – им! («Стихи к Пушкину»).

Советская поэзия подхватывает эту тему преодоления смерти, – но, конечно, без религиозных оттенков. Асеев пишет этим размером «Годовщину смерти вождя» («Нет слов об этом... Песня, честной будь! По его заветам Направляй свой путь...»), а Инбер – 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 Олейников – в иронический гротеск «Маленькая рыбка, Жареный карась...»; впрочем, эти стихотворения отклоняются от строгой рифмовки ЖМЖМ и потому выпадают из нашего обзора. Любопытную параллель образуют два восьмистишия-диалога, советское стихотворение Н. Грибачева и эмигрантское – Л. Алексеевой (под заглавием «Диалог с жизнью»):

Долгие дороги, Черный лик войны... Сколько по тревоге Мы встать должны? Спрашивал у сада, У полей чуть свет. «Столько, сколько надо!» – Следовал ответ (Грибачев, 1985);

С миною довольной Мучит, как всегда. Спрашивает: «Больно?» Отвечаю: «Да». – «Очень больно?» – «Очень». – «Что ж, погасим свет? Отвечай же: хочешь?» Отвечаю: «Нет» (Алексеева, 1966).

Произведенная модернизмом перестройка лермонтовского ядра в семантическом ореоле нашего размера сказывается и на других его семантических окрасках. Так, пейзаж монументально преобразуется религиозными образами в стихах Балтрушайтиса: «Зыбля дым свой сизый В поле, в тайный срок, В пламенные ризы Вечер даль облек... В час их кроткой славы, Искрясь, ввысь простер Огненные главы Огненный собор...». И, что еще интереснее, через тему смерти в нашем размере возрождается, переосмысляясь, долермонтовская тема любви. Наиболее значительное стихотворение здесь – «Два голоса» Брюсова, где на страстный призыв влюбленной отвечает возлюбленный: «...Кто зовет меня?; ...В склепе я – с тобой; ...Понял. Мы – в раю». Как бы вариациями его ощущаются «Голос» М. Лозинского («... Позови, мой милый, Позови меня»), «Утешение» Гумилева («...Но идешь ты к раю По моей мольбе...») и «Чудесное посещение» А. Кочеткова («...Звал меня – Софией Светлый сонм подруг», РГАЛИ). Как видение возникает любовь у раннего Брюсова («...Там к цветку склоненный Юный женский лик»), как колдовство – у Сологуба («...Не моей ли силой Милый лик возник?»), потом как космическая сила – у Пастернака («...Тянется к вселенной Ощупью припасть»). Впрочем, конечно, иногда несчастная любовь появляется в модернистском 3-ст. хорее и более традиционным образом – как мотивировка смертной тоски (у С. Рафаловича, у Я. Година, в восьмистишии Мережковского). А у К. Волгина (в

парижских «Вечерах», 1, 1914, рядом с молодым Эренбургом) оживают даже простенькие домодернистские стереотипы (но в форме лермонтовского восьмистишия со структурой 6+2!): «Утро льется жидкой Теплой бирюзой; Золотою ниткой Рдеет волос твой. За окном синицы, Солнце и роса. Раствори ресницы, Девушка-краса».

Огаревская тема быта претерпевает гораздо более существенные изменения. Здесь происходит такая же перемена эмоционального знака, как в стихах о смерти: подобно тому как тема смерти перерастает в тему возрождения, так же и тема быта в новую эпоху перерастает в тему бунта, рядом со стихами о народе угнетенном и бедствующем являются стихи о народе вольном и сильном.

Поэт нового поколения, Клюев придает традиционному быту небывалую многозначительность. Характерно его стихотворение, начинающееся как очередная «грустная картина»: «Болезнь да засуха, На скотину мор. Горбясь, шьет старуха Мертвецу убор...», – а кончающееся вселенским обобщением: «Глухо божье ухо, Свод надземный толст. Шьет, кляня, старуха Погребальный холст». В смежном стихотворении 1913 года быт уже заслоняется образами «привидений» и загадочных святых, а смерть оборачивается исцелением через молитвы покойницы: «... В божьем вертограде Не забудь меня... В белом балахонце Скотий врач – Медост... И меня, как зверя, Исцелил Медост». Ранний Есенин крепче держится традиционных образов («... Край ты мой забытый,

Край ты мой родной!»), но около 1916 года тоже переходит в новую образность: клюевский зачин «Месяц – рог олений, Тучка – лисий хвост...» стал прямым образцом для есенинского «Тучи – как озера, Месяц – рыжий гусь...». (Отсюда потом у Герасимова: «Месяц в синем своде Пригвожден звездой. Ночь зарю уводит Звездною уздой».)

Это преодоление быта через мистический экстаз скрещивается с преодолением быта через социальный бунт. Здесь опорой была смежная традиция «народного хорейя». Еще у Никитина было известное стихотворение про вольного бобыля: «Дай взгляну веселей: Дума не подмога. Для меня ль, бобыля, Всюду не дорога?» В этом логееде четные строки представляют 3-ст. хорей; через это сходство тема воли могла связаться ассоциациями и со сплошным 3-ст. хореем. Еще Коневской облакает в удалые русские образы стихотворение про путь на неведомый зов: «Заломивши лихо Шапку набекрень, Залился ты взором В ясный божий день...». После 1905 года Ап. Коринфский еще ближе подхватывает никитинский образец: «Волен ветер в поле, Сам себе закон; А на вольной воле Я – в себе волен... Ни угла, ни дома, Ничего-то нет, Бобылю – хорома Бел-широкий свет!...». Аллегорическим откликом на первый революционный подъем является «Барка жизни встала На большой мели...» Блока (с ее грустной концовкой), аналогическим откликом на второй революционный подъем – «Вечер. Стенька Разин, Верный атаман...» Орешина. Февральскую революцию приветство-

вали 3-ст. хореем и Ширяевец («Загуди сильнее, Красный, вольный звон! Злого чародея Взяли мы в полон!..»), и Есенин («...Дрогнул лес зеленый, Закипел родник. Здравствуй, обновленный Отчарь мой, мужик!..»). И картина социально-го обновления тотчас перерастает у Есенина в картину все-ленского духовного обновления: «Верю: завтра рано, Чуть забрезжит свет, Новый под туманом Вспыхнет Назарет...»; «Радуйся, Сионе, Проливай свой свет! Новый в небосклоне Вызрел Назарет. Новый на кобыле Едет к миру Спас. Наша вера – в силе. Наша правда – в нас».

После этой «Инонии» Есенин к 3-ст. хорее с окончания-ми ЖМЖМ не возвращался: расставшись с ранними своими темами и стилем, он расстается и с размером⁴⁵. Но когда Есенин умер, его все тем же 3-ст. хореем оплакал Орешин: «... Что же ты наделал, Синеглазый мой?..», «...И его глазами Я увидел: вот Смерть за всеми нами Наблюдает счет». Конечно, здесь дополнительной опорой послужила давняя связь нашего размера с темой смерти. Впрочем, Орешин пользуется этим размером очень широко, так что его семантика от этого начинает нейтрализоваться. Недаром А. Архангельский выбрал для своей пародии на Орешина именно наш 3-ст. хорей.

⁴⁵ О влиянии этого размера в стихах Есенина на смежные см.: *Бельская Л. Л.* Об эволюции есенинских хорейческих 3-стопников // *Композиция и стиль художественного произведения.* Алма-Ата, 1978. С. 60–69.

8. Упрощение: опять песня. Мы помним, что первым истоком семантики 3-ст. хоря были любовные песенки XVIII века. Память об этом не терялась, но обращения к песенной традиции были редки. Первоначальную, салонную песню позволил себе стилизовать лишь Сологуб в своих бержеретах: «Солнце в тучу село – Завтра будет дождь... Хорошо, что дождик Вымочит весь луг – Раньше или позже Кроще выйдет друг». Для большинства же поэтов XIX века и особенно советского времени лирическая песня – это, конечно, песня не салонная, а народная. Ее стилизует Мей: «У молодки Наны Муж, как лунь, седой...» («моравская песня»), ее стилизует Апухтин («Грусть девушки»): «...Пусть же веселится Мой жених седой!»; через полвека к ней возвращается Бунин: «Зацвела на воле В поле бирюза, Да не смотрят в душу Милые глаза...». Зачин Бунина, в свою очередь, послужил образцом для зачина известнейшей песни Исаковского «Ой, цветет калина В поле у ручья, Парня молодого Полюбила я...» – сознательно или бессознательно, мы не знаем.

Постепенно песенные признаки стираются, и любовные стихи советских поэтов выглядят лишь осторожными попытками освоить новую для этого размера область: «Как ты в жизнь входила? Весело? легко?...» (Саянов), «Меж бровями складка, Шарфик голубой...» (Ваншенкин); «Долго дорогая Смотрит на меня, С книгой засыпая, Не гасит огня...» (Голлодный; трудно не припомнить никитинских прях); «Губы дуют в наледь. На стекле глазок. Дай глаза попятить Мне

еще разок... Где панели хрупки, Знобок сумрак ниш, Где в холодной шубке Ты сейчас стоишь» (А. Найман; тема пришла из пастернаковского ЯЗ «Засыплет снег дороги...»). Конечно, и здесь иногда вдруг напоминает о себе форма лермонтовского восьмистишия со структурой 6+2: «Синий-синий вечер, Белый лунный свет, Худенькие плечи, Восемнадцать лет. Слезы на ресницах. Ждет меня в саду. Мне давно за тридцать. Лучше не пойду» (Регистан).

В совсем другом, но тоже народном стиле складывает Саянов свое знаменитое четверостишие (из «Песни», в которой смешаны хорей и ямба): «Гай да гай, отрада – Жить – не помереть! Только песню надо Легким горлом спеть», – и на него потом сочиняет свою вариацию Прокофьев: «Чтобы легким горлом, Чтоб была проста, Чтоб с тропы подгорной Шла бы на уста...». Знаком песни является 3-ст. хорей для таких несхожих поэтов, как А. Фатьянов («Шел отряд сторонкой По степи родной...», «Шел дорогой дальней Третий батальон...», «...По родной России Шествует весна...» – не от лермонтовской ли темы пути?), А. Тарковский («Я – рыбак, а сети В море унесло...»), К. Ваншенкин («Песенка» о том, что «...Хочется любви») и А. Вознесенский («Каждым утром рано У своих ворот Местный Челентано Песенку поет...»). Кроме лирической песни, существует и эпическая, балладная. В дореволюционной поэзии она в 3-ст. хорее не появлялась, в советское время появляется: «Тучи пыли едкой, Гулкий храп коней. Выручать разведку Едет Ко-

чубей...» (Голодный, «Иван Кочубей»); «Красные мадьяры, Бурая тайга, Яростно и яро Бурей на врага...» (Долматовский, «Красные мадьяры»); «Три минуты время И от силы – пять: Подтяну я стремя, Сяду я опять...» (Уткин, «Провокатор»); «И у переправы В памятном бою Не гадал про славу Парень про свою...» (Твардовский, «Шофер Артюхов»). Уткин расширяет балладу до поэмы (правда, недописанной) «Двадцатый», Твардовский углубляет в ней лиризм почти до бессюжетности («На родного сына Молча смотрит мать. Что бы ей такое Сыну пожелать?..»). 3-ст. хорей сравнительно редок в советской поэзии и, как мы видели, по большей части распылен по разным семантическим окраскам; но можно с уверенностью сказать, что в лирической и эпической песне он появляется в это время особенно часто.

И у лирической, и у эпической песни есть общий семантический знаменатель: простота. Как кажется, именно эта семантика является определяющей для последних десятилетий бытования 3-ст. хорей. После торжественной напряженности эпохи модернизма стих как бы расслабляется. Знаком простоты 3-ст. хорей был уже в 1925 году для А. Квятковского, когда он начинал свою тактовиковую «Санную лунату» нарочито упрощенным ритмом «Белые поляны, белые поля. Лунные беляны, длинная земля» с пояснением, что это – как в «Весело сияет Месяц над селом...» (может быть, образцом были также строки из «Мюнхена» И. Аксенова: «Полая поляна Палево бела Плакала былая Плавная пила...»). Черуби-

на де Габриак, сочиняя для антропософских эвритмических упражнений образец хорей, выбрала для этого именно 3-ст. хорей – несомненно, из-за его простоты и четкости («...Розы крови, рея, Дали красный нимб... Ровный бег хорей Подарил Олимп»). До пародийности доходит эта простота в таких стихах, как у Клюева и у Безыменского:

Я – кузнец Вавила, Кличка – Железня. Рудовая сила
В жилах у меня...

Я – Кобзарь Евлаха, Красный коммунист. Наша
мамка пряха, Батька машинист...

И до прямой цитатности – в стихах Евтушенко: «Травка зеленеет, Солнышко блестит. Боль моя умнеет – Больше не грустит... Если в жизни туго – Поучать грешно. Улучшать друг друга – Это же смешно...». Так же несомненна (но осознанна ли?) цитатность в стихах на случай у Р. Казаковой: «В городе Алтае, Скромном, небольшом, В облаках витая, Пили мы боржом...» (из Северянина «На горах Алтая, Под сплошной галдеж, Собралась, болтая, Летом молодежь...»). Спрос на простоту в советскую эпоху был очень велик, но 3-ст. хорей, видимо, оказался все же слишком беден выразительными возможностями и использовался редко. Самой удобной формой утилитаризации его простоты оказалась, как мы видим, песня: начавшись с песни, семантическая история русского 3-ст. хорей и кончается песней.

9. Заключение. Мы рассмотрели около 270 стихотворе-

ний, написанных 3-ст. хореем с окончаниями ЖМЖМ. Не все из них удалось упомянуть в обзоре, многие указаны только в приложенном списке источников. В другой нашей книге⁴⁶ приводится полный текст 74 стихотворений этого размера, относящихся к 1890–1925 годам (с группировкой по семантическим окраскам: «Путь», «Природа», «Быт», «Тоска», «Любовь», «Смерть», «Бунт», «Возрождение»), – эта подборка может служить примером синхронического среза семантики стихотворного размера.

Неупомянутыми остались преимущественно те стихотворения, которые плохо укладывались в отчетливые типы семантических окрасок. Но это не значит, что они разрушают картину общего семантического ореола. Воспринимаясь на фоне остальных стихотворений 3-ст. хореем, они как бы актуализируют те мотивы, которые объединяют их с общей семантической традицией. Вот пример, взятый наудачу, – стихотворение С. Викулова (1946):

Рельсы, перегоны, Тополиный цвет... На плечах погоны – Труд военных лет. Еду пятый день я. Встреча так близка. А в груди сомненья, А в груди тоска. Неужель забыла? Столько лет прошло... Было, было, было, Былью поросло. Нет, тебе я верил На войне вдвойне. Постучусь – и двери Ты откроешь мне. Выбежишь навстречу, Бросив все дела. Обниму за плечи И пойму: ждала. Улетай, тревога! – Тихо говорю.

⁴⁶ *Гаспаров М. Л.* Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях. М., 1993.

И летит дорога Напрямик в зарю.

Стихотворение называется «В дороге». Главная тема его – тема пути, заданная еще лермонтовским восьмистишием и оживленная на рубеже XX века. С нею скрещивается тема разлуки и ожидания, восходящая к фетовскому «Облаком волнистым...» (только с обратной перспективой: не от лица оставшегося, а от лица едущего). Разлука же – мы видели – выступает в нашем размере как смягченная форма смерти, другой традиционной темы 3-ст. хорей; здесь об этом напоминает то, что герой стихотворения возвращается с войны. Более поздние семантические окраски отодвинуты на второй план: от «природы» только строка «Тополинный цвет», от «быта» только «Бросив все дела». Словесные и рифменные клише напоминают даже о таком тексте (вряд ли знакомом автору), как стихотворение С. Рафаловича (1916) «Ты ль меня забыла И не вспомнишь вновь? Но тому, что было, Имя – не любовь...».

В начальной главе мы сделали три наблюдения над семантическими ореолами: они существуют, они складываются из разнородных семантических расцветок и они развиваются исторически, не только через подражание, но и через оттачивание младших поэтов от старших. Новый материал, по видимому, подтверждает, что они существуют, и добавляет к этому новые подробности.

Для 4-ст. хорей типа «Ах! почто за меч воинственный...» мы могли выделить три семантические окраски: «элегиче-

скую», «юмористическую» и «народную». Для 3-ст. хорей с окончаниями ЖМЖМ мы выделили иные три центральные окраски (одну из них – раздваивающуюся): «путь и смерть – природа – быт». При этом унылый «быт» может оборачиваться в «бунт», а «смерть» в «возрождение», как бы наизнанку. Кроме того, в начале и конце развития нашего размера выделяется семантическая окраска «песня», и под конец намечаются еще две окраски: «любовь» и торжественное «кредо» (вроде брюсовского «гимна»). Всего перед нами, таким образом, в семантическом ореоле 3-ст. хорей с окончаниями ЖМЖМ от 6 до 8–9 семантических окрасок.

Можно было бы возразить, что это такой широкий тематический диапазон, в котором свободно уместится все что угодно. Это не так: заметим, во-первых, почти полное отсутствие эпоса (кроме нескольких поздних баллад), во-вторых, очень слабое развитие темы любви (особенно счастливой любви), в-третьих, отсутствие гражданской тематики и недолговечность сатиры. Да и центральная семантическая окраска «путь и смерть», воспринимаясь на фоне «природы и быта», производит совсем иное впечатление, чем, например, в 5-ст. хорее, где она воспринимается на фоне «природы и любви» и эпических мотивов (как мы сможем увидеть далее).

Можно было бы указать и на другую непоследовательность: определения окрасок «путь», «смерть» и проч. – тематические, определение «песня» – жанровое, а наряду с

этим нам приходилось выделять группы стихотворений и по признаку «восьмистишие», слишком формально-узкому, и по признаку «простота», слишком неопределенно-широкому. Это так: стихи могут группироваться, семантические окраски могут выделяться по самым разнородным признакам. Какие из них имеют больше организующей силы и при каких обстоятельствах – вопрос очень интересный, но для ответа на него мы еще не имеем достаточного опыта.

Для 4-ст. хоря типа «Ах! почто за меч воинственный...» мы могли отметить перелом в семантической истории – от господства «элегической» окраски к господству «народной»: явление Некрасова с «Коробейниками». В 3-ст. хорее ЖМ-ЖМ этот перелом не так заметен: между «элегическим» восьмистишием Лермонтова и «народной» зарисовкой Огарева лежат не 30–40 лет, а только два года. Кроме того, между этими двумя семантическими полюсами лежит переходное звено – фетовская «природа»: это тоже смягчает противоположность. Так на протяжении всего лишь нескольких лет складывается центральный тематический треугольник 3-ст. хоря: смерть – пейзаж – быт. Но для дальнейшей судьбы размера этот перелом оказался ощутительным. «Младшие темы» (пусть младшие только на два года), пейзаж и быт, стали господствующими семантическими окрасками 3-ст. хоря на всю вторую половину XIX века, а «старшая тема», лермонтовская, взяла на себя роль эмоционального оттенения и лишь изредка напоминала о себе отдельными про-

скальзывающими мотивами: сон, лист и т. п. Лишь на рубеже XX века поэты обращаются через голову ближайших предшественников к Лермонтову, к «пути и смерти», а потом, в советское время, – еще дальше, через голову Лермонтова к общему истоку нашего размера: к песне. В семантической истории нашего размера XIX век – это век дифференциации окрасок от «песни» через «элегию» ко всему набору от «смерти» до «любви»; XX век – это век интеграции окрасок, вновь стекающихся в «песню» (и, шире, в «простоту», «примитив»). Эти явления дифференциации и интеграции внутри семантического ореола мы теперь рассмотрим на материале других размеров.

ИСТОЧНИКИ УПОМИНАЕМЫХ И ЦИТИРУЕМЫХ ТЕКСТОВ. Третьяков, БП, 384; Богданович, БП, 180; Поэты XVIII в., БП, II, 250 (Львов); Державин, БП, 166; Дмитриев, БП, 95; Жуковский, БП1, I, 80; Ф. Глинка, БП, 211; Козлов, БП, 71; Вяземский, БП, 219; Пушкин, Полн. собр. соч. (изд. АН СССР, 1949), I, 273, II, 319; Дельвиг, БП, 88; Поэты 1820–1830-х годов, БП, I, 485 (Шкляревский), II, 368 (Соколовский); Подолинский, Соч. (1860), II, 234; Лермонтов, Полн. собр. соч. (1954), II, 160; Бенедиктов, БП, 437; А. Григорьев, БП, 131; Огарев, БП, 153, 267; Плещеев, БП, 141, 214, 223, 224, 280, 311, 327; Фет, БП, 157, 251, 254, 466; Поэты-петрашевцы, БП, 226 (Дуров); Поэты 1840–1850-х годов, БП, 47 (Губер); Жадовская, Полн. собр. соч., I (1885),

102, 109, 164, Соч. (1886), 210; Мей, БП, 281; Некрасов, БП, II, 470, III, 201, 273, 346; Никитин, БП, 47, 54, 110, 136, 285; Добролюбов, БП, 89, 168; Михайлов, БП, 47, 68, 106, 112; Розенгейм, «Стих.» 5-е изд. (1896), 231, 234, 326, 336, 544; Поэты «Искры», БП, II, 51, 134, 186, 263 (Минаев), 689 (Жулев), 761 (Буренин), 787 (Ломан), 858 (Лакида); Поэты «Искры», БП1, 241 (Минаев); Минаев, «Думы и песни» (1864), 259, «Всем сестрам по серьгам» (1881), 145; «Русская стихотворная пародия», БП, 515 (Вормс); Шумахер, БП1, 47; Поэты-демократы 1870–1880-х годов, БП, 135 (Синегуб), 209 (Морозов); Якубович, БП, 265; Садовников, «Песни Волги» (1911), 118; Суриков и поэты-суриковцы, БП, 18, 62, 68, 78, 90, 97, 101, 113, 118, 136, 163, 234 (Суриков), 355 (Разоренов), 376, 377 (Леонов), 422, 427 (Дрожжин); Дрожжин, «Стихотв.», 2-е изд. (1894), 139, 145, 3-е изд. (1907), 102, 220, 313, 366, 386, 414, 417, 472, 482, 487, «Поэзия труда и горя» (1901), 5, 121, 145, «Новые стих.» (1904), 28, «Песни старого пахаря» (1913), 39, 44, 64, 67, 115, 125; Трефолев, БП, 102, 220; Апухтин, БП3, 107, 264; Поэты 1880–1890-х годов, БП, 269 (Андреевский), 459 (К. Р.); А. Коринфский, «Песни голи» (1909), 44, 57, «В лучах мечты» (1912), 215, 223; Бунин, Собр. соч. (1956), I, 357, II, 323, 396, III, 363; Мережковский, Полн. собр. соч. (1914), XXIV, 80; Фофанов, БП, 75; Лохвицкая, «Стих.» (1900–1904), II, 29, IV, 54, 89; Бальмонт, Полн. собр. стих. (1909–1911), I, 65, V, 85; Коневской, «Мечты и думы» (1900), 56; Брюсов, Собр. соч.

(1973), I, 167, 288, 404, II, 223, III, 36, 268; Сологуб, БП, 125, 164, 176, 242, 423, 474, Собр. соч. (1913–1914), V, 51, IX, 26, «Алый мак» (1917), 22, 53, «Свирель» (1922), 40, «Неизданное и несобранное» (1989), 13, 14, 57, 62; Анненский, БП, 233; Волошин, БПм, 103, 212; Балтрушайтис, «Дерево в огне» (1969), 281, 346; Блок, Собр. соч. (1960), I, 477, 533, II, 161, 205, 322; Гумилев, БПЗ, 264; Городецкий, БП, 266, 275, 297; Лозинский, «Горный ключ» (1922), 20; Г. Иванов, «Стих. [и др.]» (1989), 95, 125; Кречетов, «Летучий голландец» (1910), 45; Черубина де Габриак, «Исповедь» (1998), 93; Анисимов, «Обитель» (1913), 17, «Земляное» (1926), 13; Арсенева, «Стихи о жизни» (1916), 25; Годин, «Северные дни» (1912), 74; Рафалович, «Стих.» (1916), 42; Палей, «Стих.» (1916), 65; Чролли, «Гуингм» (1915), 9; Северянин, БПм, 406; Клюев, Полн. собр. соч. (1954), I, 169, 193, 204, БПм, 426; Есенин, Собр. соч. (1961), I, 61, 88, 96, 143, 249, 273, II, 44; Орешин, Избр. (1968), 35, 165, 168, 188, 203, 221, «Соломенная плаха» (1925), 12, 137, «Откровенная лира» (1928), 7; Архангельский, «Карикародии» (1935), п. 19; Герасимов, «Железные цветы» (1919), 87; Асеев, Собр. соч., I (1963), 246; Пастернак, БПЗ, II, 67, 258; Цветаева, БПЗ, 411, 415; Зенкевич, «Поздний пролет» (1926), 76; В. Рождественский, БП, 116; Инбер, Собр. соч., I (1965), 286, 315; Тарковский, Собр. соч. (1991), I, 266, 291; Безыменский, Избр. произв. (1958), I, 76; Уткин, БП, 152, 288; Голодный, Стихи (1986), 156, 242; Саянов, БП, 117; Проко-

фьев, БП, 587; Исаковский, БП, 313; Твардовский, Собр. соч. (1966), I, 129, 243; Долматовский, Собр. соч. (1979), II, 417; «Советские поэты, павшие на Великой Отечественной войне», БП, 383 (Лапин); Межиров, Избр. произв. (1981), II, 127; Грибачев, «Да не умрет» (1985), 130; Винокуров, Избр. (1968), 89; Ваншенкин, Избр. (1969), 191, Собр. соч. (1984), II, 16, 22, 165, 256, 294, 594; Фатьянов, Избр. (1983), 37, 87, 187; Викулов, «Всходы» (1982), 5; О. Дмитриев, Избр. (1980), 50; И. Григорьев, «Уйти в зарю» (1985), 19, 48; Чепуров, «Еще биография пишется» (1983), 24; Горбовский, «Черты лица» (1985), 3; Регистан, Избр. (1983), 164; Казакова, Избр. произв. (1985), I, 371, II, 273, 309; Кушнер, «Приметы» (1969), 22; Евтушенко, Собр. соч. (1984), II, 437; Вознесенский, Собр. соч. (1984), III, 261; Лосев, «Новые сведения о Карле и Кларе» (1996), 35; «Строфы века» (1995), 548 (Н. Стефанович); «Поздние петербуржцы» (1995), 338 (О. Охапкин).

Приложение

Ритм и синтаксис

Цитаты, приводимые в этой книге, все похожи друг на друга: в том числе и задача ее, чтобы показать единообра-

зие метрических и семантических ходов даже там, где они скрываются за видимостью индивидуального разнообразия. Но цитаты, приводимые в этой главе, – независимо от семантических разветвлений традиции – всем, у кого хватит терпения их прочесть, непременно покажутся особенно однообразными. Это оттого, что в нашу основную тему – метр и семантика – здесь вторгается другая, смежная: ритм и синтаксис. Метр, эмблема семантики, реально выступает в тексте стихотворения в виде ритмических вариаций – строк с различными расположениями ударных и безударных слогов по сильным и слабым метрическим позициям. Смысл стихотворного текста реально выступает в нем в виде слов, связанных в синтаксические конструкции. 3-ст. хорей – размер с короткими строками: самыми короткими в нашем материале. А в коротких строках и число ритмических вариаций, и число умещающихся в них синтаксических конструкций ощутимо ограничено. Это и производит впечатление однообразия.

Ритм и синтаксис – тема особая, сложная, и мы надеемся в дальнейшем посвятить ей отдельную книгу. Здесь мы лишь ограничимся тем, что покажем, как семантические стереотипы переходят в словесные стереотипы – в формульную поэтику, которая обычно считается достоянием фольклора, на самом же деле прослеживается и в литературном стихе⁴⁷.

⁴⁷ Подробнее об этом см.: *Гаспаров М. Л.* Ритмический словарь и ритмико-синтаксические клише // Проблемы структурной лингвистики – 1982. М., 1984. С.

Для обследования мы взяли тексты второй половины XIX века: *Огарев*, «Небо в час дозора» («Изба»), «Ночь была прозрачна» («Разлука»); *Плещеев*, «Скучная картина», «Хорошо вам, детки» («Зимний вечер»), «Теплый день весенний», «Домик над рекою» («На берегу»), «Травка зеленеет» («Сельская песня»), «Капля дождевая», «Тени гор высоких»; *Никитин*, «Тихо ночь ложится», «В глубине бездонной» («Тишина ночи»), «Весело сияет» («Зимняя ночь в деревне»), «Жгуч мороз трескучий» («Жена ямщика»), «Ярко звезд мерцанье»; *Суриков*, «Полночь. Злая стужа» («Часовой»), «Ярко светит зорька» («Утро»), «Вот моя деревня» («Детство»), «Солнышко уж встало» («Дети»), «Эх, не троньте! С горя» («С горя»), «От деревьев тени» («Несчастный»), «У пруда, где верба» («У пруда»), «Легкий сумрак ночи» («Летняя ночь»); *Дрожжин*, «Вечер. Потемнели», «Детство золотое», «Осень. Ходят тучи», «Полночь. Ветер злится», «Вьюга завывает», «По задворью злится», «Весело на воле», «За кустами тени», «Избы застилает», «Ох, сгори, кручина», «Рано в небе летом», «Солнышко садится», «По полю гуляет», «Миновало лето», «Чуть в избе холодной», «В тишине глубокой», «С теплою весною», «Эх! куда зимою», «От тоски-кручины», «В поле непогода», «Холодно зимою»⁴⁸. Брались только четверостишия с чередованием

169–185; *Он же*. Ритмико-синтаксическая формульность в русском 4-ст. ямбе // Проблемы структурной лингвистики – 1983. М., 1986. С. 181–199.

⁴⁸ См. в большой серии БП: Огарев, 153, 267; Плещеев, 141, 214, 223, 224, 280, 311, 327; Никитин, 47, 54, 110, 136, 285; Суриков и поэты-суриковцы, 62, 68, 90,

женских и мужских окончаний. Всего из 1560 строк учтено 1557.

3-ст. хорей с женскими и мужскими окончаниями дает следующие 4 ритмических и 11 словораздельных вариаций: 27 % трехударных, 72 % двухударных, 0,4 % одноударных.

С женским окончанием		С мужским окончанием	
1а <i>Край небес алеет</i>	84	<i>Все кругом молчит</i>	65
1б <i>Грусть-кручина злая</i>	48	<i>Вся деревня спит</i>	20
1в <i>Белый снег кружится</i>	54	<i>Чудный сад цветет</i>	70
1г <i>Зимний вечер длится</i>	55	<i>Вольный ветер спит</i>	26
2а <i>Улеглись печали</i>	173	<i>Прокричал петух</i>	144
2б <i>Миновало лето</i>	93	<i>Молодая дочь</i>	66
3а <i>Лист не шелохнется</i>	17	<i>Лист не шелестит</i>	18
3б <i>Травка зеленеет</i>	124	<i>Теплый ветерок</i>	185
3в <i>Бедная старушка</i>	116	<i>Милое село</i>	178
3г <i>Праздничные лица</i>	9	<i>Радостные сны</i>	6
4 <i>И не улыбнутся</i>	5	<i>Да веретена</i>	1

Сравнительная частота тех или иных ритмических вариаций

97, 101, 113, 163, 234, 427; Дрожжин, «Стихотв.», 3-е изд. (1907), 102, 220, 234, 243, 246, 313, 386, 414, 472, 482, 487; «Поэзия труда и горя» (1901), 5; «Новые стихотв.» (1904), 28, «Песни старого пахара» (1913), 38, 44, 64, 67, 115, 125.

ций и их словесного заполнения определяется общими тенденциями русского языка:

1) средняя длина слова – 2,7–2,8 слога, поэтому ритмические вариации с 1-сложными или 4-5-сложными словами встречаются реже, чем остальные;

2) положение ударения в русском фонетическом слове стремится к срединной позиции, а если смещается (в четносложных словах), то чаще к концу, чем к началу;

3) глаголы предпочитают сдвиг ударения к концу и длинное безударное начало (за счет приставок), прилагательные – сдвиг ударения к началу и длинный безударный конец (за счет флексий).

Ритмическое членение стихотворного текста, как известно, стремится к совпадению с синтаксическим: концы строк совпадают с концами предложений или колонов, анжамбманы ощущаются как исключения. Это значит, что синтаксические связи внутри строки обычно теснее, чем между строками: слова, составляющие строку, обычно образуют синтаксически связанное словосочетание. Типы синтаксических словосочетаний в русском языке известны, число их ограничено. Глядя, каковы пропорции употребительности этих типов в стихотворных строках, мы замечаем, что некоторые словораздельные вариации явным образом предпочитают определенные типы словосочетаний: господствующий тип (или небольшая группа господствующих типов) охватывает от трети до половины всех строк данного ритмического строе-

ния, а остальные типы словосочетаний распылены в небольших количествах по остальным строкам. Иногда это определяется тяготением глаголов и прилагательных к тем позициям, на которых требуются, соответственно, слова с длинным безударным началом и безударным концом; иногда же, по-видимому, вступают в действие какие-то еще не выясненные тенденции.

Мы ограничимся рассмотрением словораздельных вариаций 2а, 2б, 3б и 3в с мужскими и женскими окончаниями: они состоят из двухсловных словосочетаний и составляют две трети всего нашего материала. Вариация 1 с ее трехсловными строчками дает больше разнообразия на меньшем материале и поэтому менее удобна для анализа.

С точки зрения синтаксической двухсловные ритмические вариации прежде всего разделяются на словосочетания глагольные и безглагольные. Их приблизительно поровну ($50 \pm 8\%$ в каждой из 8 словораздельных и клаузульных вариаций).

В глагольных словосочетаниях выделяются, понятным образом, три основные вида: П – С, подлежащее – сказуемое (*Солнышко садится, Думает старушка*; здесь же – немногочисленные безличные конструкции: *Дочери не спится*); Г – Д, глагол – дополнение (*Избу освещает, Топает ногою, С матерью прощалась*; здесь же – немногочисленные случаи глагольных дополнений: *Полно горевать-то, Обещал вернуться*); Г – О, глагол – обстоятельство (выраженное наречием

или существительным: *Весело сияет, Улицей гуляет, Думает в кручине*); остальные случаи отводятся в рубрику «прочие» (однородные члены, сочетания со служебными словами и проч.: *Думает-гадает, Если приведется*).

В безглагольных словосочетаниях выделяется один основной вид: О – О, определяемое – определение (выраженное прилагательным или, реже, существительным: *Бедная старушка, В комнатке уютной, В зеркале залива, Месяца сиянье*); остальные дробные случаи отводятся в рубрику «прочие» (однородные члены, безглагольные сказуемые и проч.: *Девочка-малютка, Грустная такая, Холодно зимою, Кончена тревога, Выбито цепами*).

Наконец, как в глагольных, так и в безглагольных строчках некоторая часть состоит из слов, не соединенных в словосочетание («несв(язанные)»): обычно это слова одного предложения (*Замерло родное..., Выюгами глубоко..., С Ванькою в избушку...*), реже – двух предложений (*Кажется, мир сонный..., Веточка? какая?*).

Соотношение этих видов: П(одлежащее) – С(казуемое), Г(лагол) – Д(ополнение), Г(лагол) – О(бстоятельство), О(пределяемое) – О(пределение), проч(ие), несв(язанные) – в 8 вариациях словораздельных (2а, 2б, 3а, 3б) и клаузульных с М(ужскими) и Ж(енскими) окончаниями – представлены в следующей таблице (все показатели – в процентах):

В том числе:

	2аЖ	2аМ	2бЖ	2бМ	3бЖ	3бМ	3вЖ	3вМ	ср.	жен.	муж.
Глагольные:											
П-С	17	23	31	27	27	16	35	29	24	26	23
Г-Д	26	32	25	43	15	34	10	21	25	20	31
Г-О	30	40	31	20	30	36	37	35	35	34	35
проч.	5	3	2	—	13	8	10	3	6	8	4
несв.	13	3	11	10	15	6	8	12	10	12	7
<i>Число стихов</i>	83	78	45	30	71	88	49	86	530	248	282
	2аЖ	2вМ	2бЖ	2бМ	3бЖ	3бМ	3вЖ	3вМ	ср.	жен.	муж.
Безглагольные:											
О-О	36	62	46	69	38	31	54	62	48	43	52
проч.	33	31	31	14	42	47	19	27	32	31	33
несв.	31	7	23	17	20	22	27	11	20	26	15
<i>Число стихов</i>	90	65	48	35	53	97	67	92	547	258	289
<i>Всего стихов</i>	173	143	93	65	124	185	116	178	1077	506	571

Сравнивая клаузульные вариации, мы видим: в женских вариациях по сравнению с мужскими повышен процент «несвязанных» двусловий; в мужских по сравнению с женскими – процент связей О – О и Г – Д. Как уже отмечалось⁴⁹, есть основания считать, что среди синтаксических связей самой сильной является определительная (О – О), а тотчас за ней следует дополнительная (Г – Д). Если так, то можно сказать, что в женских стихах синтаксическая связность слабее, в мужских – сильнее. Это объясняется расположением предложений по 4-стишию 3-ст. хорей: предложения стремятся в нем совпадать если не со стихами, то с двустишиями, фра-

⁴⁹ Гаспаров М. Л. Ритм и синтаксис: Происхождение «лесенки» Маяковского // Проблемы структурной лингвистики – 1979. М., 1981. С. 148–168 (с. 150–152).

зораздел после 4-го стиха приходится в 100 %, а после 2-го стиха – в 75 % случаев, так что женские строки совпадают с началом предложений, мужские – с концом; а по предварительным наблюдениям, в силу обычного порядка слов русского языка синтаксические связи в предложении располагаются асимметрично и сгущаются к концу.

Сравнивая словораздельные вариации, мы замечаем, что доля конструкции О – О в полтора-два раза выше в вариации Зв, нежели в Зб (*Бедная старушка* – чаще, чем *Старый старичина* или *Ветер перелетный*). Это, несомненно, потому, что акцентный тип слова с дактилическим окончанием (на две безударных) больше притягивает прилагательных, чем акцентный тип слова с женским окончанием (на один безударный). Но считать это объяснением для всех аналогичных случаев нельзя. Например, конструкция П – С встречается почти вдвое чаще в ЗвМ, нежели в ЗбМ (*Солнышко встает* – чем *Вечер настаёт*); между тем, по вероятностному расчету, скорее приходилось бы ожидать противоположного. Точно так же и в вариации 2бЖ (*Миновало лето* – чем *Улеглись печали*), хотя и здесь теоретический расчет не дает для этого достаточных оснований. Может быть, здесь расчеты должны учитывать более тонкие вероятности – например, разницу акцентного облика существительных в именительном и косвенных падежах или силу тенденций к прямому и обратному порядку подлежащего и сказуемого.

Если выделить те словосочетательные варианты, которые

составляют не менее 10 % всех глагольных или безглагольных строк каждой словораздельной и клаузульной вариации, то мы получим не очень много предпочтительных случаев. Большинство из них объяснимы склонностями акцентных типов слов, составляющих словосочетание. Интереснее, однако, не количество, а качество этих строк – их удивительное единообразие. Это подборка стихотворных клише, переходящих от автора к автору и порой дословно повторяемых по два (а то и по три) раза. Выпишем полностью только те словосочетательные варианты, в которых число строк не менее 10:

ВАРИАЦИЯ 2аЖ. – О – О: *В тишине глубокой* (3 раза, у Никитина и потом у Дрожжина), *Тишина немая, И в тиши вечерней, В глубине бездонной, Над рекой широкой, По траве высокой, Сквозь тростник высокий, И село большое* (2 раза, Никитин, Суриков), *И мужик плечистый, Мальчуган курчавый, А мороз суровый, И в мороз трескучий, Что из стран далеких, К Покрову святому, И к семье довольной, У толпы нарядной, Дурака седого.*

Г – Д: *Посадил сынишку, Почесал затылок, Постелю постельку, Опустив ручонки, Позабыв тревогу, Привезти обнову, Перевестъ дыханье, Ведь учить художу, И повел корову, И глядит на сына, Пожалей о друге, Щебетал о воле, Щебетал о небе.*

Г – О: *В ворота стучится, На печи ложится, Вдоль реки несетя, И в глазах мутится, На лугу пестреют, И на ней*

сияют, И за стол сажает, Из кружка выходит, Но меж
тем уж село, В уголке согнувшись, Да в Москву приехав.

Проч.: И Иван-царевич, И друзья-мальчишки, И любовь,
и радость, Да печаль и скука, От тоски-кручины, О траве
и хлебе, И с утра до зорьки, И без слез, без речи, На дворе
и в поле, На краю, в избушке, На скамье за прялкой, Уж в
избу в окошко.

ВАРИАЦИЯ 2аМ. – О – О: Золотым лучом, над боль-
шим ручьем, Над большим селом (2 раза, Никитин, Дрож-
жин), Над моей бедой, На родных полях, На его глазах, На его
щеке, Что в немой тоске, Вековых светил, Голубых небес,
Из чужих людей, И людских тревог, Про своих сирот, Не в
хмельном вине. – На горе крутой, По горе крутой, С стороны
чужой (2 раза, Огарев), По дворам чужим, Над селом род-
ным, На пути глухом, Ни сестры родной, Болтовня одна, И
весна милей, Полотна белей. – Огонек светца, По ветвям бе-
рез, На ветвях берез, В глубине небес, В синеве небес, И в глу-
ши лесов, В зеркала озер, На лице у всех, Мальчуган в лап-
тях, Мальчуган с сумой.

Г – Д: Развязал язык, Запустил окно, Принесу снопок, И
ведут меня, Схоронить печаль, Стерегут утят, Не всполошь
детей, Не видать огня, Наловил всего, Замахал кнутом, Не
дрогнет крылом, Говорит другим, Принесла с собой, Обещал
для ней, Не грусти о том.

Г – О: В стороне стоит, В уголке сидит, В камышах бле-
стит, На печи лежит, На стене лежит, На сучке висит, На

дворе трещит, На часах стоит, И в ушах звенит, Не к добру лежит, Перед ней горит, На полях стоят, В тишине не спят, На луга легли, На траву легли, Соловьем свистит, Из Москвы привел, Как в тиски попал, Как до гор дошла.

П – С: *Прокричал петух, Заиграл пастух, Рассуждал мужик, Умирал старик, Поднялся шум-звон, Началась возня, Отцвела весна, Не могла вдова, Запрудил народ, Не дрогнет листок, И трещит мороз.*

ВАРИАЦИЯ 26Ж. – О – О: *Золотая клетка, Серебристый иней, И людские муки, И в счастливой доле (2 раза, Дрожжин), И в морозной дали, И горячим светом, И до поздней ночи, Над глухою степью, Бесконечной цепью, У большого зданья, О родимом сыне, Молодую дочку, И белее снега.*

П – С: *Миновало лето, Воротилось стадо, Потянулись чайки, Поднялася выюга, Набежала стража, И блеснула зорька, Еще просит сердце, И стучится ветер, И сверкает поле, Уж щебечут птички, Отвечают капли, И начнет мне бабка, Поиграй нам, мама, Утони ты, горе.*

ВАРИАЦИЯ 26М. – О – О: *Обнаженный лес, Невеселый взгляд, Молодая дочь, Неразвитый ум, В неизвестный путь, На далекий юг, И тяжелый труд, От гнетущих бед, Да господский дом, И знакомый дом, Беззаботным сном, Закоптелых хат, И как легкий пух, На увядший луг, Средь осенних выюг, Во всю долгу ночь, Пережитых дней, Прожитого дня, О прожитых днях, Непогожим днем.*

ВАРИАЦИЯ 36Ж. – О – О: *Детство золотое, Небо голу-*

бое, Горе молодое, Баба молодая (2 раза, Дрожжин), Капля дождевая, Мальчик смуглолицый, Ветер легкокрылый, Ветер перелетный, Месяц светлорогий, Сторож беззаботный, Голод утомленный, В чаще молчаливой, Ночи молчаливей, С садом запустевшим, Прялки однозвучной.

Г – О: *Грустно завывает, Всюду расстилает, Слабо освещает, Часто прерывает, Тщетно унимает, Часто ль вспоминают, Чаще раздавался, Долго раздавался, Мерно раздается, Бодро воротились, Ярко засветились, Сладко засыпая, Тихо догорая.*

П – С: *Травка зеленеет, Полночь наступает, Вьюга завывает, Песня замирает, Баба наливает, Сосны рассыпают, Иней серебрится, Песня раздается, Рыбки встрепенутся, Весь ты перезябнешь, Солнце утомилось, Утро проглянуло, Слезы заблестали, Листья облетели, Птички улетели.*

ВАРИАЦИЯ 3БМ. – О – О: *Бледный огонек, Бедный старичок, Новый лапоток, Теплый ветерок, Ранним ветерком, Зимним вечерком, Синим огоньком, С милым муженьком, В дальней стороне, В старом зипуне, В тесном уголке, С длинной бородой, Снежной пеленой, Чудной тишиной, Бравый часовой, Звонких голосов.*

Г – Д: *Избы занесло, Ноги обняла, Руку протянул, Иней отряхнул, Сивку привязал, Сивку обрядил, Дверь-то прихватил, Землю обдает, Сад весь обдает, Уток стережет, Дела не найдет, Руки не согнешь, Сказку говорить, Песни на-*

певать, Песни распевать, Песни услышав, Поле засеивать, Горе передать, Ночи коротать, Обувь припасти, Глупых оболстать.

Г – О: *Смотрит из окна, Сидя у окна, Мокнет под окном, Плачет за окном, Стукну под окном, Стонет за углом, Вьется над селом, Дремлют над рекой, Плачет над рекой, Билась за стеной, Стоя надо мной, Вышел за водой, Ходит у ворот, Ходит в тростнике, Свозят на гумно, Тают в тишине, Длится без конца.*

П – С: *Время настаёт, Вечер настаёт, Жук лишь прошумит, Лето уж прошло, Зорька занялась, Песня раздалась, Баба начала, Грусть-то и взяла, Кто-то пропощал, Бог, знать, наказал, Боже сохрани.*

Проч.: *Рожи и поля, Горе и беда, Горе и разврат, Бедных и сирот, Мужа и детей, Хлеба и угла, Света и тепла (2 раза, Плещеев), С рожью и травой, С свекром-стариком.*

ВАРИАЦИЯ ЗВЖ. – О – О: *Скучная картина, Чахлая рябина, Дымная лучина, Бедная старушка (3 раза, Никитин, Дрожжин), Смуглая сестренка, Частая разлука, Пятая неделя, Экая погодка, Светлые заливы (2 раза Никитин), Новые салазки, Мерными шагами, Пестрыми толпами, Яркими огнями, Мерзлыми дровами, Детскую головку, Ветхую шубенку, Скучного обеда, С теплою весною, С солнечным заходом, С чудною прохладой, С вечною тревогой, С ласковым приветом, Несколько избенок.*

Г – О: *Медленно ложится (2 раза, Дрожжин), Весело сия-*

ет, Весело хохочут, Весело выходит, Весело вскочила, Весело текли вы, Ласково мерцали, Скоро ли напишет, Кубарем качуся, Поедом заела.

ВАРИАЦИЯ ЗВМ. – О – О: *Мирное село (3 раза, Дрожжин), Сонное село, Спелое зерно, Каждое зерно, В тусклое окно, Мерзлого окна, Милая жена, Чертова жена, Горькая полянь, Яркая листва, Яркие цветы, Темные листья, Чудные края, Детские года, Первая любовь, Утренней зарей, Утренней росой, Влажной росой, Прошлою весной, Теплою весной, Каждую весной, Зимнею порой, Жгучею тоской, Дряхлою рукой, Бледною луной, С раннего утра (2 раза, Никитин, Суриков), В добрые глаза, Теплового угла, Пламенных очей, Трепетным огнем, Сереньким пятном, С снежного пути, Снежную постель, Дремлющих сирот. – Песенник лихой (2 раза, Никитин), Улицей большой, В улице пустой, В улице глухой, В улицах пустых, К бабушке седой, Грезею ночной, Сторожем ночным, Голосом своим, В городе большом, В городе чужом, В гнездышке своем, В гнездышке родном (2 раза, Дрожжин), Молодость моя, Лапушке моей.*

Г – Д: *Пашенку пахать, Нечего сказать, Головы вскружить, Весточки не шлет (2 раза, Никитин, Дрожжин), Правдою живет, Инеем блестит, Бедному сулит, По душу послал, С птицею бежать.*

Г – О: *На воду легли, На воду он лег, На небе горит, За лесом встает, За город идет, По миру идет, По миру ходит, По снегу скрипит, По снегу блестит, По двору катать, В*

воздухе звенит, С криками летит, С завистью взглянул, С вечера крепчал, С силою трещал.

П – С: *Солнышко встает, Солнышко блестит* (2 раза, Плещеев), *Солнышко глядит* (2 раза, Суриков, Дрожжин), *Озеро глядит, Мельница стучит, Улица молчит, Бабушка лежит, Дерево растет, Звездочки горят, Весточка пришла, Молодость прошла, Облако нашло.* – *Теплился ночник, Теплится огонь, Смотрится заря, Крутится метель, Крутится снежок, Тянутся деньки, Слышатся слова, Сгорбился больной, Сделалась она, Думает она, Думает бедняк.*

Перед нами – хорошо знакомая исследователям фольклорной и раннелитературной поэтики картина формульного стиля: готовые ритмико-синтаксические клише, заполняемые отчасти одними и теми же, отчасти варьируемыми словами: из сочетаний таких формул-клише монтируется текст. Наблюдения над такими синтаксическими стереотипами в стихе уже делались⁵⁰; мы лишь заострили внимание на дифференциации материала по ритмическим и словораздельным вариациям. От этого делается виднее, что порождаются такие клише в конечном счете ритмическим словарем языка – тем, какие части речи естественнее укладываются в словосочетания, отвечающие естественному ритму стиха. Чем ко-

⁵⁰ *Vickery W.* On the question of the syntactic structure of the Gavriliada and Boris Godunov // *American Contributions to the 6th International Congress of Slavists. Vol. 2: Literature.* The Hague, 1968. P. 355–367; и особенно *Дозорец Ж. А.* Синтаксическая структура строки и ее членение на синтагмы // *Актуальные вопросы грамматики и лексики русского языка.* М., 1978. С. 79–96.

роче стих, тем ограниченнее круг этих словосочетаний и с тем большей законченностью выступает каждое из них.

Говоря, что стихотворные тексты нашей подборки монтируются из готовых формул, мы вряд ли преувеличиваем: думается, что каждый, у кого хватило терпения прочитать вышеприведенную опись стиховых стереотипов, сам без большого труда сможет импровизировать подобные хореические тексты. Даже не выходя из списка процитированных строк, можно составлять центоны, не повторяющие ни одного словосочетания оригиналов:

Скучная картина: Сонное село. Миновало лето,
Избы замело. Солнце утомилось В синеве небес,
Грустно завывает Обнаженный лес. В тишине глубокой
Зимним вечерком Песня раздается Над большим селом.
Мерными шагами По горе крутой Из кружка выходит
Мальчуган с сумой. А мороз суровый На дворе трещит;
Бедная старушка На печи лежит. И мужик плечистый
С длинной бородой, В уголке согнувшись, Плачет над
рекой. Баба молодая Смотрит из окна; Сладко засыпая,
Думает она. Дымная лучина Дела не найдет: Слабо
освещает Бедных и сирот... – и т. д.

Не следует думать, что удручающее однообразие нашего списка есть лишь результат бесталанности Дрожжина, Сурикова и других взятых нами авторов. Причина – не в поэтах, а в языке: будь взяты другие авторы, может быть, словесных совпадений и было бы меньше, но ритмико-синтаксических осталось бы столько же. Это можно проверить, обратясь к

двухсловным стихам Пушкина. В его 4-ст. ямбе есть одна (VI) двухсловная ритмическая вариация с 4 словораздельными вариациями: *Удивлена, поражена, Уединенный кабинет, Уединенные поля, Законодательнице зал*. Возьмем одну из них – третью: в «Евгении Онегине» таких строк 118 с мужскими окончаниями и 70 – с женскими. Больше половины их построены по нашей знакомой схеме О – О: прилагательное + существительное. Выпишем эти словосочетания.

С мужскими окончаниями: *Уединенные поля, Нецеремонные друзья, Иноплеменные слова, Необходимые глупцы, И распущенные влася, Над безыменною рекой, Благословенное вино, На потопленные луга, Как и надменная Москва, Уж белокаменной Москвы, Чья благосклонная рука, Первоначальные красы, Ни чужеземные красы, И переимчивый Княжнин, И недоверчивый старик, Или задумчивый Вампир, Или таинственный Сбогар, Или разыгранный Фрейшиц, Чтобь двухутренний цветок, Мой неисправленный чудак, Перекрахмаленный нахал, Разочарованный другом, Разочарованный лорнет, И невнимательный лорнет, И неотвязчивый лорнет, В Академический словарь, В хронологической пыли, Их поэтическим огнем, Ни поэтическим огнем, И по Балтийским волнам, Олигархических бесед, Философических таблиц, Я сквозь магический кристалл, И гармонических затей, Без элегических затей, Без раздражительных затей, Очаровательных актрис, И привлекательным лицом, Для добродетельной жены, При вдохновительной луне, При*

отуманенной луне, На отуманенном стекле, И продолжительный присест, Среди обольстительных сетей, И соблазнительных ночей, Ряд утомительных картин, Перед медлительным огнем, То вопросительным крючком, И среди полуденных зыбей, И необузданных страстей, И в необдуманном письме, Близ неоконченных стихов, С неизъяснимою красой, О государственных делах, Без неприметного следа, Как величаяя жена, И перелетная метель, Чуть из младенческих одежд.

С женскими окончаниями: Одушевленные создания, Но отдаленные надежды, Новорожденное творенье, Иноплеменными словами, И умиленными очами, Да за смиренное кладбище, Без грамматической ошибки, Иль грамматических ошибок, Иль сатаническим уродом, Траги-нервических явлений, В философической пустыне, И запоздалые наряды, И запоздалые отзывы, Чтоб на волшебные напевы, Великолепные альбомы, Где благородное стремленье, Так! равнодушиное забвенье, Вы, равнодушные счастливицы, Вы, деревенские Приамы, Чтобы насмешливый читатель, Перед померкишими домами, Неотразимыми лучами, неоценимую награду, С неизъяснимою отрадой, Полумучительной отрадой, Так в ослепительной надежде, В сей утомительной прогулке, И снисходительный Евгений, Но равнодушиною княгиней, Но неприступною богиней, Самолюбивую ничтожность, И вслед за чинною толпою, И за могильною чертою, Нетерпеливому герою, Мне неприятной стихии, За полу-

русского соседа, Но от косматого лакея, Перед шумящею пучиной, Над отуманенной рекою, Как на досадную разлуку, И боязливými шагами.

Однообразие этих словосочетаний совершенно очевидно, есть даже почти полные повторы. Можно обратить внимание (вслед за Ходасевичем) на строки *И гармонических затей, Без элегических затей, Без раздражительных затей* (и *Без романтических затей* в «Графе Нулине»). Не менее формульно выглядит ряд *И невнимательный (И неотвязчивый, Разочарованный*; ср. в «Путешествии Онегина» *А разыскательный*) *лорнет*: словоформа «лорнет» встречается в стихах Пушкина 6 раз, в том числе в конце стиха 5 раз, из них в составе нашей формулы 4 раза и вне ее лишь 1 раз (*Держите прямо свой лорнет*). Еще неожиданнее выступает подобная формульность в некоторых других словораздельно-клаузульных вариациях пушкинского 4-ст. ямба. Вот полный список 15 строк одной такой вариации IV ритмической формы из «Евгения Онегина»: *Любви пленительные сны, Ни с чем не связанные сны, Меня преследуете вы, Мои счастливейшие дни, Строфа, слагаемая мной, Что, сплин иль страждущая спесь, Всегда восторженную речь, Его тоскующую лень, Ее рассеянную лень, Его страдальческая тень, Едва рождающийся день, Она в оставленную сень, Сойду в таинственную сень, Лесов таинственная сень, Вдался в задумчивую лень.* Видимо, как «пушкинская формула» ощущались эти словосочетания и поэтами: у Ахматовой мы на-

ходим строки *Как на шелку возникла стертом Твоя стра-
дальческая тень*, а у Блока – *Теперь проходит предо мною
Твоя развенчанная тень* (с курсивной реминисценцией из
пушкинского «Наполеона»).

Так цепляются друг за друга реминисценциями, осо-
знанными и неосознанными, ритмические структуры стиха,
складываясь в ритмо-синтаксические традиции. Заглянув в
эту область микроанализа стиха, оставим ее: нам пора вер-
нуться к явлениям более крупным, различимым невоору-
женным глазом – к метрическим структурам стиха и к тому,
как они складываются в семантические традиции.

Глава 4. «В минуту жизни трудную...»

3-ст. ямб: дифференциация ореола

*Мы говорим Л., подразумеваем П. (не Пушкин)
мы говорим П., подразумеваем Л. (не Лермонтов)*

...

*мы говорим одну сонату вечную, подразумеваем
одну молитву чудную...
М. Сухотин.*

Когда мы говорим о проблеме «метр и смысл», то важно
уточнять, в каких формах реализуются оба эти понятия.

Говоря о «смысле», мы уже различили в нем два уровня:
это (а) «семантическая окраска» – отдельная тема, жанр, те-
матическая или жанровая вариация, т. е. более или менее

ограниченный набор взаимосвязанных образов и мотивов, повторно появляющихся в данном размере; и (б) «семантический ореол» – совокупность всех семантических окрасок данного размера: семантический ореол складывается из семантических окрасок таким же образом, как и общее значение слова складывается из частных значений слова.

Точно так же, говоря о «метре» (в широком смысле слова), мы должны различать в нем три уровня: это (а) метр в узком смысле слова, например «ямб»; (б) размер, например «трехстопный ямб» или «чередование четырех- и трехстопного ямба»; (в) разновидность размера, например «трехстопный ямб с чередованием женского и мужского или дактилического и мужского окончаний». Сокращенно мы можем обозначать разновидность размера как «3-ст. ямб с окончаниями ЖМЖМ, ДМДМ» или, еще короче, «ЯЗжм, ЯЗдм».

До сих пор мы имели дело с разновидностями размеров Х4дм, Я4дм, Х3жм. Но уже при этом невозможно было не учитывать переключек со смежными разновидностями тех же размеров. От Я4дм «По вечерам над ресторанами Весенний воздух дик и глух...» приходилось оглядываться на Я4дж «Под насыпью, во рву некошенном, Лежит и смотрит, как живая...». От огаревского Х3жм «Небо в час дозора Обходя, луна...» очень близко до огаревского же Х3жж «Тускло месяц дальний Светит сквозь тумана...» (Михайлов и Розенгейм в перепевах этого стихотворения прямо использовали Х3жм) и огаревского же Х3дм «Тихо в моей комнатке И

крутом все спит...», а оттуда до кольцовского ХЗдд «Без ума, без разума Меня замуж выдали...». Насколько сильно взаимодействуют семантические окраски смежных разновидностей размера и насколько сводятся они в общий семантический ореол, вопрос очень важный; его мы и попробуем рассмотреть в этой главе.

Мы попытаемся выявить семантический ореол одного размера 3-ст. ямба, выделив в нем в общей сложности 15 семантических окрасок. Размер этот не настолько употребителен, чтобы ощущаться нейтральным и стертым: на общем фоне русских размеров он всегда заметен, хотя бы как «короткие строчки» – а их специфическую семантику отмечал еще Маяковский в «Как делать стихи». В то же время он имеет настолько давнюю историю, что представляет обширный материал, допускающий как синхроническую, так и диахроническую систематизацию. В этом размере употребительны 9 разновидностей: ЯЗж-м нерифмованный, ЯЗж-м с вольной рифмовкой, ЯЗжм, ЯЗмж, ЯЗмм, ЯЗжж, ЯЗдм, ЯЗдж, ЯЗдд. Наиболее употребительны и имеют больше всего семантических окрасок ЯЗжм и ЯЗдм. Первая из этих разновидностей восходит в конечном счете к античному истоку (анакреонтике), вторая – к народному песенному стиху. Взаимодействие этих столь разнородных тенденций, по-видимому, и дало нашему размеру его семантическое богатство и жизнеспособность. Мы рассмотрим последовательно семантические окраски (1–4) ЯЗжм и связанных с ним разновид-

ностей, (5–8) ЯЗдм и связанных с ним разновидностей, (9–12) окраски, общие для ЯЗжм и ЯЗдм во взаимодействии их традиций, (13–15) окраски других, менее употребительных разновидностей размеров.

1. ЯЗж и ЯЗж-м нерифмованный: анакреонтика. Исток этой стиховой традиции – греческий «ямбический диметр усеченный», один из самых популярных размеров эллинистической анакреонтики (но не самого Анакреонта!). В силлабо-тонической имитации он давал ЯЗ со сплошными женскими окончаниями. В таком виде он утвердился в Германии у Глейма и его современников (1740-е годы), перешел в Россию у Сумарокова в 1755 году —

Завидны мне те розы,
Которы ты срываешь.
К чему тебе уборы:
Прекрасней быть не можешь... —

был подхвачен Херасковым («Новые оды», 1762) и стал общим достоянием анакреонтики XVIII – начала XIX века (например, у Пушкина – «Фиал Анакреона», 1816), а когда вышли из моды подражания Анакреонту, этот размер остался служить переводам из него (иногда украшаясь рифмами, как, например, у Мея).

Однако ровные женские окончания казались непривычны русскому читателю: «единообразие оных на русском языке

делает какую-то неприятную звучность для слуха, привыкшего не только к разнообразному ударению стихов, но еще и к рифме», – пишет в 1794 году Н. Львов и переводит Анакреонта со смешанными окончаниями ЯЗж-м (некоторые стихотворения – в двух вариантах, ЯЗж и ЯЗж-м):

Любить, любить я буду:
Мне это сам Ерот
Советовал недавно;
Безумный! я в упрямстве
Послушался его...

В таком виде, вероятно, античные ассоциации ощущались меньше, и этот размер мы чаще встречаем в применении к неантичной легкой поэзии – например, у Богдановича в 1773 году в переводе из Метастазиио (строфа ЖЖЖМЖЖЖМ, подлинник – с рифмами): «О, грозная минута! Прости, дорогая Ниса! Я буду жить в разлуке, Но как я буду жить!..»; а у Деларю в 1832 году в «Эротических станцах индийского поэта Амару»: «Итак, уж решено! И ненависть сменила Любовь в душе твоей. Пусть будет так, согласен! Ты требуешь, и должно Неволей покориться...».

Были попытки использовать эту разновидность размера и для более серьезной тематики, но они остались единичны: в середине XIX века таково одно стихотворение у Ф. Глинки («Разбит на поле жизни Несчастный человек...»), а в конце у Н. Энгельгардта («В таинственной глуши Задумчивого

леса... Во влажном мхе болот Жизнь вечная ликует И бьет живым ключом...»). Здесь несомненно влияние малоисследованного 3-ст. нерифмованного хоря кольцовских «дум».

2. ЯЗжм: песня. Однако главное влияние на европейскую поэзию анакреонтический стих оказал не через германское, а через французское посредничество. Здесь он был освоен еще в XVI веке («оделетты» Ронсара), скрестился со стиховой традицией французской народной песни и дал форму куплета шестисложных стихов с чередованием женских и мужских окончаний. Из Франции эта форма распространилась по всей Европе (часто вместе с музыкальными мотивами, вспомним «Мальбрук в поход собрался...»), при этом в стихосложениях силлабо-тонических, немецком и русском, она приобретала вид рифмованных четверостиший ЯЗжм. В таком виде античные семантические ассоциации совершенно терялись, и ЯЗжм воспринимался как размер, «свойственный» всякой легкой, а особенно песенной поэзии.

Одним из первых русских образцов этого рода была песня, частично цитируемая Ломоносовым в «Риторике» 1748 года («Уж солнышко спустилось И село за горой...»), полностью напечатанная Чуйковым в 1770 году («Молчите, струйки чисты, И дайте мне вещать...»), а в переработке сохранившая популярность вплоть до XX века («...Ты где ж, моя отрада, Сережа-пастушок?...»). В дальнейшем формы ЯЗжм

не миновал почти никто из писавших песни в XVIII веке:

Ночною темнотою Покрылись небеса... (*Ломоносов*);

Ты сердце полонила, Надежду подала... (*Сумароков*);

...С пастушкой прелестной Сидел младой пастух...

(*Попов*);

У речки птичье стадо Я утром стерегла...

(*Богданович*);

Хоть черна ряса кроет Мой сильный жар в крови...

(аноним-«монах»);

Кто мог любить так страстно, Как я любил тебя?..

(*Карамзин*);

Куда мне, сердце страстно, Куда с тобой бежать?..

(*Дмитриев*);

...Я лиру томну строю Петь скорбь, обьявшу дух...

(*Капнист*);

...Я строю томну лиру, К разлуке осужден...

(*Мерзляков*);

Недавно я на лире Уныло, томно пел... (*В. Л.*

Пушкин, «на голос» Капниста).

По примерам видно, как пасторальная топика постепенно сменяется предромантической. Эпоха романтизма дает такие высокие образцы песенного ЯЗжм, как «Кольцо души-девицы...» и «К востоку все, к востоку...» Жуковского (1818, оба – с немецкого, второе без рифм); а затем традиция, словно исчерпав себя, обрывается. Стихотворная форма слишком срослась с музыкальными ассоциациями и утратила семантическую гибкость; осознание этого ясно видно

из иронической реплики Некрасова: «... вот куплеты: поподробуй, танцуя, Театрал, их под музыку петь!» – перед знаменитой «сменой метра» на ЯЗ в сатире «Балет» (1866: «Я был престранных правил, Поругивал балет...»).

Дальнейшее развитие этой семантической традиции идет как бы по косвенным линиям. Во-первых, «легкая поэзия» естественно переходит в «шуточную поэзию»: ЯЗжм становится размером комических стихотворений, самое знаменитое из которых – «История государства Российского» А. К. Толстого (1868, не без влияния традиции баллад, о которой ниже, п. 4).

Во-вторых, легкая поэзия естественно переходит в «простую поэзию»: ЯЗжм становится размером коротких лирических стихотворений, иногда с намеком на аллегорию – от таких, как «Зима недаром злится, Прошла ее пора...» Тютчева и «Печальная береза У моего окна...» Фета, до таких, как «Последний снег вывозят, Счищают корки льда...» и «Подсолнуху от ливня Не скрыться никуда...» Щипачева (ср. его же «Чу», «Календарь» и др.).

В-третьих, наконец, легкая поэзия опускается из «большой литературы» в литературу детскую и уличную. ЯЗ – это размер таких песен, как полубезымянные «Слети к нам, тихий вечер, На мирные поля...» (Л. Модзалевский, 1864, из Клаудиуса) и «Живет моя зазноба В высоком терему...» (С. Рыскин, 1882; ср. замечательное соединение Рыскина с Пастернаком у Вс. Рождественского: «... Царевна-несмеяна В

высоком терему, Твой взор прошел, как рана, По сердцу моему...») и как вовсе безымянные «Разлука ты, разлука, Чужая сторона...» и «Маруся отравилась, В больницу повезут...». (Интересно, что ритмико-синтаксическая формула «Разлука ты, разлука» находит отголоски даже в стихах тематически довольно далеких: ср. не только «Маруся ты, Маруся, Открой свои глаза...», но и «Сирени вы, сирени...» у Тарковского, «Мария ты, Мария, Солдатская жена...» у Рыленкова, «Калуга ты, Калуга, Передовой район» у Алтаузена, «Работа есть работа, Работа есть всегда...» у Окуджавы, «Решетка есть решетка, Хоть золоти ее...» у Кирсанова.)

Все эти три струи, на которые раздробился поток традиции, еще сольются вновь, но уже во взаимодействии с традицией другой разновидности размера – ЯЗдм (см. ниже, п. 9–10). Однако на пути к этому слиянию не обошлось без оглядок на прошлое. Трудно не признать реминисценций топики и стиля романсов XVIII века, например, у Есенина (1918): «...О тонкая березка, Что загляделась в пруд?.. И мне в ответ березка: О любопытный друг, Сегодня ночью звездной Там слезы лил пастух...»; у Г. Иванова (1914): «Ужели, о Мария, Слова мои мертвы? Проплачу до зари я, Когда уйдете вы...»; у Ахматовой (1913): «И на ступеньки встретить Не вышли с фонарем... Ах! кто-то взял на память Мой белый башмачок...» (отсюда у Ваншенкина, 1977: «Присели на дорожку, И некого винить... Ах, чем теперь заколем Сиреневый платок?»); у нее же (1916): «Ни в лодке, ни в

телеге Нельзя попасть сюда... Ах! близко изнывает Такой же Робинзон...». Можно сравнить даже более поздние ахматовские «Чугунная ограда, Сосновая кровать...» (с реминисценцией из «Старинного дома» Белого) и «Первая песенка» («Несказанные речи, Безмолвные слова...»). Можно вспомнить также «Вдали поет валторна Заигранный мотив...» Кузмина, две прямые стилизации в «Свириели» Сологуба и проч., вплоть до «Желанное случилось В последний этот день: У окон распустилась Персидская сирень...» (к теме цветов – ср. ниже, п. 9–10, о Гумилеве и Прокофьеве).

3. ЯЗж-м с вольной рифмовкой: дружеские послания. Эта «большая форма» традиции анакреонтики и легкой песни особенно ярко выделяется в русской поэзии XVIII – начала XIX века, хорошо знакома литературоведам и поэтому не требует здесь подробного обзора. Напомним лишь, что начало этой семантической традиции восходит дальше, чем обычно кажется. Еще у Хераскова в «Нравоучительных одах» мы находим послание «К А. А. Ржевскому» – четверостишиями с правильной рифмовкой ЖМЖМ и синтаксической замкнутостью, но без пробелов; затем в 1770-х годах у Муравьева – послание «К А. В. Нарышкину», уже и без синтаксической замкнутости четверостиший; наконец, в 1786 году у Княжнина – «Письмо к гг. Д. и А.», уже с вольной рифмовкой и топикой эпикурейской умеренности:

...Все счастье составляет
Умеренность одна:
Кто через край хватает
И кто все пьет до дна,
Один лишь тот страдает,
Один порочен тот.
Вкушать блаженства плод,
Не преступая чувства,
Знай меру – вот искусство!..

Потом в 1790-х годах эта форма мелькает у Горчакова и Смирнова.

В «арзамасском» кругу эту форму ввел (о чем часто забывают) вечный новатор Жуковский («К Блудову», 1810: «Веселого пути Я Блудову желаю Ко древнему Дунаю...»), но величайшую популярность ей обеспечил, конечно, Батюшков («Мои пенаты» к Жуковскому и Вяземскому, 1811): и Жуковский, и Вяземский откликнулись посланиями в том же размере, и в 1810-х годах этого жанра не миновал почти ни один поэт (у Пушкина-лицеиста это – «К сестре», «Городок» и др.). Но к началу 1820-х годов жанр как бы исчерпывает средства и от ведущих поэтов переходит к эпигонам; пушкинское послание к чернильнице (1821) «Подруга думы праздной, Чернильница моя...» имеет уже вид подведения итогов. Однако отдельные отголоски этой традиции звучат еще неожиданно долго: у М. Дмитриева, например, так написаны послания «Ф. Б. Миллеру» и «П. М. Бакуни-

ной» (1849): «В глуши уединенья, В родной моей глуши Какое наслажденье Услышать песнопенье Знакомой мне души...».

4. ЯЗжм: баллады. Сила песенно-анакреонтической «французской» традиции в семантике русского ЯЗжм виднее всего из того, что она решительно заглушает другую традицию – «немецкую», балладную⁵¹. Здесь ЯЗжм от анакреонтики независим: он явился из немецкого средневекового книжного «нибелунговского стиха» (6-ударная тоника, а в силлабо-тонизированном виде – Яб с женским наращением в цезуре), расчлененного на две строки. У немецких романтиков (например, у Уланда) это один из самых популярных балладных размеров. Однако в русских балладах первой половины XIX века такой стих появляется лишь изредка (например, «Тростник» молодого Лермонтова) – он слишком обременен семантическими ассоциациями песен. Только к середине XIX века, когда традиция легкой поэзии угасает, балладный ЯЗжм начинает привлекать внимание; да и то, например, «Сватовство» А. К. Толстого своими «Ой ладо, лельлюли!» откровенно ссылается на песню, а баллада Фрейлиграта, переведенная Ф. Миллером, сама становится популярной песней «Среди лесов дремучих Разбойнички идут...» и порождает подражания (аноним: «Во поле ветер веет, Сол-

⁵¹ Ср. иное мнение: *Seeman K. D. Die Nibelungenzeit in der russischen Ballade // Zeitschrift für slavische Philologie. 1993. Bd. 53. S. 319–348.*

датики идут, На грязненькой шинели Товарища несут. Несут его к вокзалу В холодненький вагон...» и т. д.).

Самая известная из баллад этого времени – пожалуй, «Князь Репнин» А. К. Толстого (с ее по-немецки сдвоенными строчками); затем этот жанр становится достоянием второстепенных подражателей:

Без отдыха пирует с дружиной удалой Иван Васильич
Грозный под матушкой Москвой... (А. К. Толстой);

...В кругу шляхетских панов, В дворце занявших
роль, Под звон коронных жбанов Пирует пан-король...
(Ап. Коринфский, «Доброгнева»);

В парижском славном замке Французских королей
Отбою нет от званых И незваных гостей... (он же,
«Бертрада»).

Лишь в начале XX века, после «Гризельды» Гиппиус (1895) являются такие образцы этого жанра, как «Собака седого короля», «Нюрнбергский палач» и «Чертовы качели» Сологуба (1905–1907), иронически использующие и лирические ассоциации, и ощущение нарочитой «простоты» размера. Сологуб тоже имел подражателей: ср. у Кречетова «Меня боятся дети И прочь бегут, крича. Поймет ли кто на свете Искусство палача?..», у Рославлева «...Томьясь, бродил по саду – Все листья на земле; И вспомнил я балладу О черном короле...» – может быть, вплоть до лирической «Башни королей» Асеева. В сниженном плане ту же манеру продолжает и «Баллада о том, почему испортились в Петрограде водо-

проводы» И. Одоевцевой (1921). Когда Андрею Белому понадобился предельно простой размер для предельно сложных экспериментов с графикой стиха, он выбрал из своих опытов именно балладный ЯЗжм («Шут», 1911).

В советское время этот балладный стих продолжает существовать не очень заметно, но довольно устойчиво, ориентируясь на образцы второй половины XIX века. Таковы «Князь Василько» и «Семь богатырей» Кедрина, «Отцовское наследство» Лебедева-Кумача (1937: «Прощался муж с женою, И плакала жена. Гудела над странною Гражданская война...»), «Отец и сын» и «В пути» Твардовского (1943), «Баллада о маленьком разведчике» и «Солдатка» Рыленкова (1943–1945); последнее произведение разрастается почти до величины небольшой поэмы.

5. ЯЗд нерифмованный: народный стих. Как было уже сказано, вторым после анакреонтики истоком семантики русского ЯЗ был народный стих. ЯЗ народной лирики – это одна из ритмических форм народного тактовика⁵², однако в самостоятельный размер он в фольклоре выделяется редко – во всем сборнике Чулкова, как кажется, только один раз (ч. 3, 111):

На улице то дождь, то снег,
То дождь, то снег, то вьялица,

⁵² Гаспаров М. Л. Современный русский стих. С. 352–372.

То вялица-метелица...

В XVIII веке этот стих в литературной поэзии не имитировался (песня Сумарокова «Не будет дня, во дни часа...» слишком сбивается на 4-ст. ямб, и даже рифмованный). Его литературные имитации являются лишь в «русских песнях» 1800–1830-х годов: у Мерзлякова (1806: «Ах, девица-красавица...»), Дельвига (1824–1828: «Со мною мать прощалась...», «Мой суженый, мой ряженный...»), Цыганова (1834: «Красен в полях, цветен в лугах Цветочек-незабудочка...», «Ахти! беда-неволюшка, Погибельная долюшка...»), Кольцова (1837: «...Так ты, моя Красавица, Лишилась вдруг Двух молодцев...» – заметим типичное для Кольцова дробление стиха на графические двустрочия). Отсюда И. Аксаков впервые перенес этот стих из лирики в эпос – в некоторые куски полиметрической поэмы «Бродяга» (1852). От знаменитой кольцовской «Поры любви» (1837) —

Весною степь зеленая
Цветами вся разубрана,
Вся птичками летучими,
Певучими полным-полна... —

Некрасов заимствовал ритм для своего не менее знаменитого весеннего стихотворения «Зеленый шум» (1862). Но Некрасов ввел здесь важное новшество: строки с дактилическим окончанием время от времени перебиваются в нем

строками с мужским окончанием, которые служат как бы ритмическими концовками синтаксических периодов. Образцом для Некрасова, как давно было отмечено, послужила здесь форма ЯЗдм, уже достаточно разработанная к тому времени. Найденный таким образом размер Некрасов использовал в поэме «Кому на Руси жить хорошо» (начатой в 1864–1865 годах); стих этот хорошо изучен⁵³ и в подробной характеристике сейчас не нуждается. Отметим только любопытные попытки упростить и схематизировать гибкую переменную строфику некрасовской поэмы. Минаев в своей имитации «Кому на Руси жить плохо» пользуется упорядоченным чередованием окончаний ДДДМ, а в сказке «Кто в лес, кто по дрова» – еще более простым ДДМ. Дрожжин в «Начале неоконченной поэмы» (1896) дает более изысканное чередование ДДДМДДМ, зато скрепляет мужские окончания рифмами: «Окончивши учение, Ребенок отправляется Куда-нибудь на фабрику Иль в город на завод. И часто возвращается В деревню, как работою Все силы надорвет...» (ср. еще более изысканные рифмованные дериваты в строфах «Лучей на закате» Фофанова и «Радоницы» Коневского).

Вообще же монументальная поэма Некрасова надолго исчерпала выразительные средства ритмической разновидности ЯЗд. Попытки вернуться к «чистому» ЯЗд, нерифмован-

⁵³ Рейсер С. А. Строфа в поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» // Русская советская поэзия и стиховедение. М., 1969. С. 192–206.

ному (как у Дельвига и Кольцова), почти прекращаются; исключения единичны (например, «Ужели ты, красавица...» Дрожжина, «Плясея» и «Летел орел за тучею...» Клюева). А образцы ЯЗдд рифмованного, впервые появляющиеся одновременно с «Зеленым шумом» (Мей, 1862: «Зачем ты мне приснилася, Красавица далекая, И вспыхнула, что в полыме, Подушка одинокая...»), занимают явно подчиненное положение при ЯЗдм и будут далее рассмотрены в сопоставлении с ним (п. 10).

Первоначально же было наоборот: метрическая разновидность ЯЗдм, столь преобразившая судьбу «народной семантики» нашего размера, впервые явилась в начале XIX века как второстепенная параллель ведущей разновидности «народного» ЯЗ. Рифмованными были только мужские окончания, или даже рифм не было совсем:

Среди долины ровныя, На гладкой высоте...
(*Мерзляков*, 1810);

По полю, полю чистому, По бархатным лужкам...
(*Цыганов*, 1834);

На что ты, сердце нежное, Любовью горишь...
(*Кольцов*, 1830).

Дактилическая рифма, только что освоенная русской поэзией (сперва – в 4-ст. хорее, прочно связанном с 3-ст. ямбом давними «анакреонтическими» ассоциациями), появляется в ЯЗдм на рубеже 1830–1840-х годов и сразу дает начало нескольким семантическим традициям.

6. ЯЗдм: комический стих. Эта семантическая окраска впервые явилась, по-видимому, в водевильных куплетах у Каратыгина и Ленского: уже в «Синичкине» (1839) мы находим: «Его превосходительство Зовет ее своей И даже покровительство Оказывает ей!» (реминисценция этих строк у Л. Камбека – «Его превосходительство Любил домашних птиц...» – хорошо известна по цитате в «Мастере и Маргарите» Булгакова, гл. 12). В 1840 году последовали «Петербургские квартиры» Кони с целыми тирадами ЯЗдм, затем водевили Некрасова и проч.

Из комической драмы этот стих тотчас перешел в комическую лирику. Памятью о его происхождении нередко были две приметы. Во-первых, это припев: таковы знаменитые «Фонарики-сударики» (1844) и «Комеражи» (1844) Мятлева. Во-вторых, что гораздо существенней, это форма монолога от первого лица: она позволяла к комическому примешивать трогательное и потому была особенно удобна для бытовой тематики писателей-демократов. У молодого Некрасова комические интонации еще преобладают:

Родился я в губернии Далекой и степной И прямо встретил тернии В юдоли сей земной... («Отрывок», 1844);

Столица наша чудная Богата через край, Житье в ней нищим трудное, Миллионерам – рай... («Говорун», 1845);

Хоть друг я аккуратности, Хоть я не ротозей,
Избегнуть коловратности Не мог я в жизни сей...
(«Провинциальный подьячий в Петербурге», 1840);

но у идущего вслед ему Никитина скорбных интонаций уже гораздо больше:

Ох, водкой зашибаюсь... Что делать! не таюсь...
И перед богом каюсь, Перед людьми винюсь...
(«Исповедь», 1861);

Ох, много, мои матушки, И слез я пролила, И
знала горя горького, И нужд перенесла... («Рассказ
крестьянки», 1854);

Зачем ты это, матушка, Кручинишься всегда, И
отдыха и праздника Не знаешь никогда... («Последнее
свиданье», 1855).

Переходя от зачинателей к подражателям, комический ЯЗдм постепенно опускался в низовую шуточную поэзию, он часто встречается в газетных фельетонах начала XX века (например, у молодого Маршака) и доживает до последних советских десятилетий (например, у Прокофьева, 1967: «О классики могучие... Скажите, если можете, О рифме корневой!..»). Грустные же обертоны этого размера находят отголосок в позднейших семантических окрасках (см. п. 9).

7. ЯЗдм: патетический стих. Эта семантическая окраска явилась одновременно с предыдущей: в том же 1839 году Лермонтов написал свое знаменитое

В минуту жизни трудную,
Теснится ль в сердце грусть,
Одну молитву чудную
Твержу я наизусть...

Семантическое наследие этого стихотворения не столь обильно, но очень ярко:

Так, в жизни есть мгновения – Их трудно передать,
Они самозабвения Земного благодать... (*Тютчев*, 1855);

Измучен жизни битвою, Устал я, боже мой, Но все
с одной молитвою Являюсь пред тобой... (*Розенгейм*, 1850-е);

...Я в слабости, я в тленности Стою перед тобой – Во
всей несовершенности Укрой меня, укрой... (*Гиппиус*, 1904);

...Молитвою усердную Душа моя горит, Рукою
милосердную Господь меня хранит... (*Сологуб*, 1895);

...Когда душа измаяна, Распаяна, как плоть, И
в радости нечаянной Ты сходишь к нам, Господь...
(*Рафалович*, 1916);

Пробил час вдохновения, С небесною мечтой
Настало пробуждение Поэзии святой. Душа моя
воспрянула... (*Дрожжин*, 1909);

Мечтательно-возвышенный, Стыдливый и простой,
Мотив, когда-то слышанный, Пронесся надо мной. И
грезой заколдованной Наполнилась душа... (*Фофанов*,

Лермонтовский образец задает два мотива – «минуты трудной» и «молитвы чудной»; приведенный ряд примеров иллюстрирует преимущественно второй мотив, но не менее усердно разрабатывался и первый: «Есть райские видения...» Лохвицкой, «Сосны», «Глухота», «Тварь» Гиппиус – вплоть до неожиданной в таком соседстве песни П. Горохова «Истерзанный, измученный Наш брат мастеровой...», которая начинается реминисценцией из «Пьяницы» Некрасова (ср. «Запуганный, задавленный, С поникшей головой...»), а кончается реминисценцией из Лермонтова и Тютчева: «...И жить-то, братцы, хочется, И жизнь-то нелегка!» Отсюда протягивается прямая нить к семантическим окраскам «гимнов» и «кредо», о которых речь будет ниже (п. 11–12).

Завершается же этот ряд «молитв», конечно, печальной пародией Мандельштама: «Жил Александр Герцович, Еврейский музыкант... Одну сонату вечную Играл он наизусть...» (1931) – стихотворением, в котором «патетический» ЯЗдм как бы скрещивается с «(траги)комическим» ЯЗдм. С нею можно неуверенно сопоставить другую, веселую пародию (вряд ли осознанную) – А. Барто (1946): «С утра сидит на озере Любитель-рыболов... А песенка чудесная – И радость в ней, и грусть, И знает эту песенку Вся рыба наизусть...».

8. ЯЗдм: лирический стих. Это ответвление берет нача-

ло тоже от Лермонтова – от его «Свиданья» (1841):

Уж за горой дремучею
Погас вечерний луч...

Через три года этот зачин копирует молодой Фет:

Уж верба вся пушистая
Раскинулась кругом... И над
душою каждую Проносится весна —

по существу, это повторение лермонтовской экспозиции, оборванное там, где у Лермонтова начинался сюжет. Фета пародировал, как известно, А. К. Толстой («Весенние чувства необузданного древнего», 1859); подражал ему Розенгейм («Весна, весна живительно Стучит ко мне в окно, Что ж сердце так мучительно, Так больно стеснено?..», 1860-е), а потом, еще откровеннее – Есенин («Черемуха душистая Весною расцвела И ветки золотистые, Что кудри, завилала...», 1915), дополнительным источником здесь был, конечно, Яб популярного Бальмонта («Черемухой душистой с тобой опьянены...»). Этот ряд весенних картин дотягивается опять-таки до А. Барто: «Весна, весна на улице, Весенние деньки...» (1940).

Если Фет отделил от лермонтовского образца экспозицию, то Полонский в знаменитой «Затворнице» (1846) отделил само свидание:

В одной знакомой улице Я помню старый дом, С
высокой темной лестницей, С завешенным окном...

Южный экзотический фон сменился здесь бытовым, некрасовско-никитинским, но остался в контрастном намеке: «Мы будем птицы вольные, Забудем гордый свет...» (ср. в отголоске П. Якубовича «Что я скажу? (На смерть Н. А. Карауловой)» упрек: «Не ты ль мне кистью пламенной Даль жизни рисовал И в город душный, каменный От нив родимых звал?..»). Еще резче этот контраст выступает у Анненского в «Квадратных окошках», где на том же городском фоне, «за чахлыми окошками, За мертвой резедой», проходит мечта о несбывшемся южном свидании: «Ты помнишь, серебристую Из мальвовых полос, Как ты чадру душистую Не смел ей снять с волос...». А затем в этом размере появляются стихи и о сбывшемся южном свидании – это Пастернак (1917): «О бедный homo sapiens...» и «Она со мной. Наигравай...». Интонационно эти стихи так непохожи на все предыдущие, что требуется психологическое усилие, чтобы ощутить одинаковость размера⁵⁴; и все же ясно, что появление их в сборнике, который «посвящается Лермонтову», неслучайно. А за южным свиданием следует южная разлука: это Тихонов (1937–1940): «Уедешь ты к оливковым Кремнистым берегам...» и «Твой день в пути извилистом...». Наконец, вновь в городской быт возвращает нас поздний Пастернак в «Первом снеге» (1956): «Утайщик нераскаянный, Под белой бахромой Как часто вас с окраины Он разводил домой... Но петель не расцепите, Которые он сплел».

⁵⁴ Тренин В. В «мастерской стиха» Маяковского. М., 1937. С. 80–82.

Лермонтовский финал – измена и месть – в этих стихах не отразился, но Полонский возвращается к нему в поздней вариации той же темы, «У двери» (1888, черновая редакция еще от 1851):

Однажды в ночь осеннюю, Пройдя пустынный двор,
Я на крутую лестницу Вскарabalся, как вор... Я
дрогнул весь и замер я, Дыханье затая: Так вот ты как,
изменница! Лукавая змея!..

А отсюда он доходит и до популярной песни «Изменница» П. Горохова (1901): «Бывало, в дни веселые Гулял я, молодец... Любил я деву юную, Как цветик хороша... Изменница презренная Лишь кровь во мне зажгла... И дело совершилося: С тех пор я стал злодей... Теперь в Сибирь далекую Угонят молодца За деву чернооую, За старого купца!» (Эта концовка неожиданно предвосхищает блоковскую: «...За жадные герани, За алые уста!»)

Оглядываясь на рассмотренный материал, мы видим, что в XVIII и первой половине XIX века разрабатывалась преимущественно традиция ЯЗжм (п. 1–4), во второй половине XIX века – традиция ЯЗдм (п. 5–8); после этого неудивительно увидеть, что в XX веке эти две традиции скрещиваются и находят, так сказать, общий семантический знаменатель. Это – группа семантических окрасок, более или менее общих для ЯЗжм и ЯЗдм (иногда строфы ЯЗжм и ЯЗдм в этих стихах даже смешиваются). Если попытаться найти понятие, их объединяющее, то этим понятием будет «просто-

та»: простота предмета, простота чувства, простота мысли – «быт», «песня», «гимн» и «кредо» (п. 9–12). С обобщающей семантической окраской «простоты» мы уже сталкивались, рассматривая 3-ст. хорей. Она оказывается общей у 3-ст. хорей и 3-ст. ямба, несомненно, потому, что оба эти размера – короткие и поэтому ритмически небогатые: ритмическая простота побуждает к семантической простоте.

9. ЯЗжм и ЯЗдм: быт. Эта семантическая окраска развилась из опустившихся в низовую словесность традиций (2) и (6): размер становится знаком среды своего бытования. Этапными произведениями здесь были «Хожу, брожу понурый...» Блока (1906) и особенно «Поповна» (1906, с пародией на «Сватовство» А. К. Толстого?), «Телеграфист» и «Станция» Белого (1908). За ними следуют «Писаря» Потемкина (1910):

Когда весной разводят Дворцовый мост, – не зря
Гулять тогда выходят Под вечер писаря...;

«Шарманщик» Рославлева (1911):

...Зачем с тобой, смутьянка, Связался невзначай?
Играй, играй, шарманка, Живого отпевай...;

«Почтовый чиновник» Гумилева (1914, первоначальный подзаголовок «Мотив для гитары»):

Ушла... Завяли ветки Сирени голубой, И даже
чижик в клетке Заплакал надо мной... —

с цитатой-образцом в концовке: «Разлука ты, разлука, Чужая сторона!» Сюда же примыкает, например, в крестьянских декорациях – у Клюева (1913) «Разохалась старуха Про молодость, про ад...», а в барских декорациях – «Старинный дом» Белого (1908) «Трясутся папилютки, Кошется браслет Напудренной красотки Семидесяти лет...»; ср. у Городецкого, «На Смоленском» (1906): «Краснеют густо щечки, Беззубый рот дрожит, На голые височки Седая прядь бежит...». Лирические черты сочетаются здесь с эпическими, трагические с сатирическими; общий колорит неизменно мрачен, так что неудивительно, что именно этот размер выбрал Ходасевич для стихотворения о самоубийце («Висел он, не качаясь, На узком ремешке...»), а Есенин – о покойнике («Пушистый звон и рута, И камень под крестом...»).

В послереволюционной поэзии эта традиция переключается на изображение умирания старого мещанского мира («Под равнодушный шепот Старушечьей тоски Ты будешь дома штопать Дешевые носки... Постылые иголки; А за стеной зовут, Хохоцут комсомолки, Хохоцут и живут...» – Корнилов, 1927), или мимолетного обольщения былым уютом («...Спешить, как мне, не надо Гражданочке моей...» – Ушаков, 1929), или безвременно сгорающей молодости («Рябина в огороде Редет и горит, И в тот же срок приходят Ангина и плеврит...» – Ушаков, 1928).

В этой теме преобладает, как мы видим, ЯЗжм; когда появляется ЯЗдм, он привносит дополнительный оттенок иро-

нии и гротеска – такова известная «Московская транжирочка» того же Ушакова (1927: «...Захлопали, затопали На площади тогда: – Уже в Константинополе Былые господа...»), таково «Одиночество» того же Корнилова (1934, о конце одиночника: «Приснился сон хозяину: Идут за ним, грозя, И убежать нельзя ему, И спрятаться нельзя...»), таково – много лет спустя – «Братья К.» Лосева (1987: «Куличики, калачики, Крестики, нули. Папашку раскулачили, Мы трое утекли...»). Более игрушечная смерть – в «Снегурочке» Уткина (1940): «Любовь моя, снегурочка, Не стоит горевать! Ну что ты плачешь, дурочка, Что надо умирать?..»

Таким образом, семантика «быта» оказывается как бы связующим звеном между семантикой «песни» и «смерти». Но эти крайние звенья могут быть соединены и непосредственно друг с другом, и такое антитетическое сочетание («петь – умереть») встречается не раз. Самая броская его формулировка – в знаменитых стихах Уткина на смерть Есенина: «Кипит, цветет отчизна, Но ты не можешь петь. А кроме права жизни Есть право умереть» (1926); к тому же году относится и «Предчувствие» Саянова, где ночь поет над будущей могилой поэта: «Ты спи, ты спи без страха, Гремит оркестра медь: Сгниет твоя папаха, А песня будет петь...». Наряду с традицией песни здесь может включаться и традиция баллады: таково у Щипачева стихотворение «Есть домик на Дунае...» (1937: «В том домике старушка Теперь совсем одна... Два сокола, два сына Уж не вернутся к ней...»).

Но характерно, что подсказанное им известное стихотворение Винокурова «В полях за Вислой сонной...» (1953) – это уже чистая песня, а подсказанное Винокуровым стихотворение Ваншенкина «Встреча» (1960: «Пока дрались солдаты На дальних рубежах, Ровесницы-девчата Росли, как на дрожжах...») – это опять чистый «быт».

10. ЯЗжм и ЯЗдм: снова песня. Если в предыдущей семантической окраске преобладала разновидность ЯЗжм, то здесь преобладает ЯЗдм: черты песенности были уже в окрасках (6), (8), теперь они выходят на первый план. Для осознания этого, по-видимому, сильный толчок дало стихотворение Блока (1907):

Гармоника, гармоника! Эй, пой, визжи и жги!..
Неверная, лукавая, Коварная – пляши!..

Во всяком случае, его почти копирует такой непохожий поэт, как Прокофьев («Гармоника», 1940):

Под низенькими окнами, дорожкой вдоль села, Вот
выросла, вот охнула, Вот ахнула – пошла... Прости
меня, прости меня, Подольше погости, Вся близкая, вся
синяя, Вся алая – прости! —

ср. у него же такие песенного типа стихотворения, как «Песенка» (1932: «Жара стучала в градусы И жгла траву огнем, Я шел к девчонке радостной Таким смятенным днем...»), «Черемуха», «Рябина», «Не жалуйся иль жалуй-

ся...» и др.

В советской песне этот размер утверждается с конца 1930-х годов как один из ведущих:

Не яблочко румяное Сожгла зима в саду – Пришла
любовь незваная На девичью беду... (Сурков, 1936);

На солнечной поляночке, Дугою выгнув бровь,
Парнишка на тальяночке Играет про любовь...
(Фатьянов, 1942);

Горит свечи огарочек, Гремит недалъний бой. Налей,
дружок, по чарочке, По нашей фронтовой... (он же,
1944)

(любопытный прообраз, заведомо Фатьянову неизвестный, – стихотворение С. Парнок, 1925: «Налей мне, друг, искристого Морозного вина. Смотри, как гнется истово Лакейская спина. Пред той ли, этой сволочью – Не все ли ей равно? Играй, пускай иголки, Морозное вино!» – с замечательным скрещением двух знакомых нам семантических линий, анакреонтики и сатиры);

Ходили мы походами В далекие моря... (Жаров,
1946);

...Но дружбе мы по-старому, по-прежнему верны!
(Матусовский, 1955);

Веселая и грустная, Всегда ты хороша, Как наша
песня русская, Как русская душа! (Глейзаров, 1955);

Лучами красит солнышко Стальное полотно... (С.
Васильев, 1947, с припевом: «Любимая, знакомая,
Широкая, зеленая Земля родная русская... И все вокруг

мое!» и т. д.);

Цветут необозримые Колхозные поля, Огромная,
любимая Лежит моя земля... (*Лебедев-Кумач, 1937*)

(ср. опять-таки еще у Дрожжина, 1871: «Крутом поля раз-
дольные, Широкие поля. Где Волга многоводная, Там роди-
на моя... И хочется мне белый свет Обнять и обойти!»);

Страна моя прекрасная, Легко любить ее.
Да здравствует, да здравствует Отечество мое!..
(*Прокофьев, 1967*).

Мы видим, как естественно обслуживает этот размер и се-
мантику «песен о любви», и семантику «песен о Родине»,
постепенно переходя в семантический строй «гимнов», о ко-
торых речь ниже (п. 11).

Рядом с ЯЗдм оживает как вспомогательная вариация и
ЯЗдд – уже рифмованный и утративший прежнюю специфи-
ческую «народность». Он тоже употребителен и в любовных
песнях, и в патриотических:

Услышь меня, хорошая, Услышь меня, красивая...
(*Исаковский, 1945*);

Когда проходит молодость, Длиннее ночи кажутся...
(*Фатьянов, 1947*);

Костры горят далекие, Луна в реке купается...
(*Шамов, 1949*);

А мы споем о Родине, С которой столько связано...
(*Уткин, 1942*);

Люблю мое отечество, Пою мое отечество...

(Прокофьев 1962).

Любопытно при этом, как долго слышатся в этой метрической разновидности отголоски «Зеленого шума»: «Под вешним солнцем жмурятся, Идут сады за Пулково Своей зеленой улицей...» (Прокофьев, 1953; ср. еще в конце XIX века «Пришла пора весенняя, Цветут цветы душистые...» у Дрожжина, «Полны пахучей сладости Поля зазеленевшие...» у Коневского). Сосуществование этих двух разновидностей породило такую промежуточную форму, как сдвоенные строки (д)Д(д)М: «За дальнею околицей, за молодыми вязами...» (Акулов, 1949); «Вернулся я на родину, шумят березки встречные...» (Матусовский, 1949).

На этом широком фоне отчетливо выделяется особый семантический оттенок менее употребительной метрической разновидности ЯЗжм. Это «песня о (боевом) прошлом» и, в частности, «песня о песнях». Несомненно, это связано с тем, что форма ЯЗжм с ее корнями, уходящими в XVIII век, ощущалась, вряд ли даже осознанно, как более «старинная», чем ЯЗдм. Открывателем этой семантики был, по-видимому, Уткин с его знаменитой «Гитарой» (1926): «Не этой песней старой Растоптанного дня, Интимная гитара, Ты трогаешь меня...». На нее тотчас отозвался Корнилов в «Музыке» (1927): «Почет неделям старым – Под боевой сигнал Ударим по гитарам Интернационал! И над шурум-бурумом В неведомую даль Заплавала по струнам Хорошая печаль...». Едва ли не от этого корниловского оборота – нашу-

мевшая в свое время концовка «Прощания с романтикой» Прокофьева (1929): «...А где-то в поле пусто, Тишь да благодать, Шурум-бурум капуста – И песни не видать!» Прокофьев энергично пытался перебить ностальгическую тенденцию «Песнями о Ладоге», демонстративно обращенными не к прошлому, а к настоящему (1927: «О Ладога-малина...», «Туман мой, сивый мерин...» и т. д.; ср. позднейшие автореминисценции – «Неясные рассветы...», «Вот радостные вести...» и другие стихи 1959 и 1963–1965 годов). Но и в этом цикле самым «цитируемым» стихотворением оказалось ретроспективное «Мы, рядовые парни, Сосновые кряжи, Ломали в Красной армии Отчаянную жизнь...», и именно его он повторил в типичной «песне о песне» (1927): «Неясными кусками На землю день налег. Мы „Яблочко“ таскали, Как песенный паек...».

Прокофьеву отозвался Алтаузен: «...С тех пор прошло немного, Всего семнадцать лет. В стране по всем дорогам Мы проложили след. Мы Врангеля лупили У южной полосы, Юденичу спалили Аршинные усы...» («Путешествие в Австралию», 1930) (ср. позже у Тихонова, 1937: «Мы отстояли Астрахань, Ломали белым кряж, Водил нас в битвы частые Любимый Киров наш...»). Алтаузену отозвался Сурков: «Не много и не мало – Прошло пятнадцать лет. За питерским вокзалом Затерян песни след...» («Дело было весной», 1932; и далее почти по Уткину: «Пришлось тебе красиво, Товарищ, умереть...» – и почти по Корнилову: «Спо-

койно спи, кудрявый! Идет в атаку взвод... Эх, Нарвская застава, Путиловский завод!»). Суркову 1932 года – Сурков 1942 года: «...День гулко рвется миной, Снарядом воет зло, А с песенкой старинной Не страшно и тепло... Баян ты мой певучий, Оружие мое!» (балладная «Песня о слепом баянисте»). Суркову 1942 года – Винокуров: «...Напев летел в ободы, До сердца пробирал, И старческие слезы Обозник вытирал...» («Аккордеон», 1955). И когда Ушаков пишет стихи о прошлом «В газетном комбинате», он поминает зачинателя этой традиции его собственным размером: «...Меж нами юный Уткин, Багрицкий молодой...» (1960). А когда Кушнер спорит с сентиментальностью во имя «сухого стиха», он выбирает символом уткинский предмет и уткинский размер: «Еще чего, гитара! Засученный рукав. Любезная отрава. Засунь ее за шкаф...» (1969). Любопытный осколок этой же традиции – «Голубое платье» Заболоцкого, утерявшее музыкальную тему, но сохранившее «боевое прошлое»: «Дитя мое родное, Я бился в том бою За платье голубое, За молодость твою...» (1957).

Сохраняется ЯЗжм и в традиции детской песни – явной («Мы едем, едем, едем В далекие края...» и «По улице шагает Веселое звено...» Михалкова) или скрытой («Лети, весенний ветер, В луга, в леса, в поля. Нам нет милей на свете, Чем русская земля...» Прокофьева по образцу «Слети к нам, тихий вечер, На мирные поля...» Модзалевского), но такие примеры немногочисленны. Любопытно, что едва ли не к то-

му же «Слети к нам, тихий вечер» восходит, по-видимому, эмигрантское стихотворение Ю. Мандельштама, звучащее удивительно по-комсомольски («Стихи о романтике», 1938: «Лети, моя надежда, В далекие края! Как юноша-невежда, Тебе поверил я...»).

11. ЯЗжм и ЯЗдм: гимн. Эта семантическая окраска по эмоциональной простоте примыкает к «песне», о которой речь была выше, а по программной прямоте – к «кредо», о которых речь будет ниже. Среди стихов такого рода некоторые звучат почти как «гимны» в буквальном смысле слова:

Да здравствует Россия, Великая страна! Да
здравствует Россия, Да славится она!.. (Сологуб, 1914);
Советская Россия, Родная наша мать! Каким
высоким словом Мне подвиг твой назвать?..
(Исаковский, 1944).

Но здесь интереснее два особенных семантических оттенка, связанных с двумя метрическими разновидностями, – ЯЗжм и ЯЗдм; очень условно их можно назвать «путевым» и «боевым».

ЯЗжм еще на исходе XIX века освоил мотив «пути» (может быть, не без влияния 3-ст. хорей с его неоднократно «путь – отдохнуть»). Особенно охотно обращался к нему Сологуб: «О жизнь моя без хлеба, Зато и без тревог! Иду. Смеется небо, Ликует в небе бог...» (1898); «...И в поле ты, босая, В платочке голова, Пойдешь, цветкам бросая Весе-

лые слова...» (1901); «Он шел путем зеленым В неведомую даль...» (1898); «...Измять босые ноги Безмерностью дорог...» (1906); ср. «Опять в дороге» Анненского, «Москва! Какой огромный Странноприимный дом...» Цветаевой и т. п.

Эту тему «странничества» превратил в тему «апостольства» Клюев: «На мне бойца кольчуга, И, подвигом горя, В туман ночного луга Несу светильник я...» (1910); «Без посов, без злата Мы двинулися в *путь*. Пустыня мглой объята, Нам негде *отдохнуть*... В божественные строки, Дрожа, вникаем мы, Слагаем, одиноки, Орлиные псалмы...» (1912). Вариациями этой темы одинаково являются как упражнения Г. Иванова – «...Иконе чудотворной Я земно поклонюсь. Лежит мой путь просторный Во всю честную Русь...» (1915), – так и известные стихи-перечни Есенина (1917) «О Русь, взмахни крылами...» и «О муза, друг мой гибкий...» (с упоминанием «апостола нежного, Клюева» и др.). Эти «О...» в зачинах едва ли не подсказаны, например, «Вертодубом» Городецкого (1908: «О молодость, о буйность, О хмель славянских глаз!..») и «Хлыстовской» Кузмина (1916: «О, кликай, сердце, кликай, Воздвигни к небу клич...»).

А затем внимание смещается с славящих на славимое – возникают такие есенинские стихи, как:

О пашни, пашни, пашни, Коломенская грусть! На сердце день вчерашний, А в сердце светит Русь...;
О Русь, о степь и ветры, И ты, мой отчий дом...;

Земля моя золотая! Осенний светлый храм!..

О родина, о новый С золотою крышей кров... (1917–1918)

(мотивы странствия сохраняются: «Брожу по синим селам, Такая благодать...», «Как птицы, свищут версты Из-под копыт коня...»). У зрелого Есенина этот размер исчезает, но остается связан с его именем и возникает – с теми же восклицательными интонациями – в стихах его памяти: в «Плаче о Есенине» Клюева («Мой край, мое поморье!...»), в «Легла дорога в Константиново» Прокофьева («О ветер, ветер, ветер, Его Октябрь занес..., О Родина, по зову С тобою говорю...»). Вспомним также «Слово Есенину» Уткина и «Так хорошо и просто...» Корнилова (1927), неожиданно возвращающее нас к истоку – сологубовской теме пути.

ЯЗдм («боевой») в XIX веке почти не имеет образцов – разве что «Ночь перед приступом» А. К. Толстого с отголосками «патетической» традиции этого стиха. Истоком здесь послужила, как ни странно, совсем иная традиция – балладная⁵⁵. Была немецкая баллада Ю. Мозена об Андрее Гофере, она стала популярной тирольской песней, а на мотив этой песни около 1900 года возникла польская революционная «Рабочая песня» (в русском переложении Г. Ривкина «Кто кормит всех и поит...») и около 1918 года – немецкая революционная «Wir sind die junge Garde des Proletariat...» (в русском переложении А. Безыменского – «Вперед, заре на-

⁵⁵ Seeman K. D. Die Nibelungenzeit in der russischen Ballade. S. 319–348.

встречу...»). По-видимому, на тот же мотив и Клюев в 1919 году написал «Гимн великой Красной армии» («Мы – красные солдаты, Священные штыки, За трудовые хаты Сомкнулись в полки...»). Песня Безыменского (1922, ср. новый текст 1958) получила широчайшую популярность, а ритм припева «Мы – молодая гвардия Рабочих и крестьян!» стал образцом для целого ряда «гимнов» ЯЗдм (иногда в чередовании с ЯЗжм):

За море синевольное, За сто земель и вод Разлейся,
песня-молния Про пионерский слет!.. (Маяковский,
1929);

Добьемся урожая мы – Втройне, земля, рожай!
Пожалте, уважаемый Товарищ урожай!.. (он же, 1929);

Я знаю – город будет, Я знаю – саду цвeсть, Когда
такие люди В стране в советской есть! (он же, 1929)

(Л. Кацис⁵⁶ правдоподобно предположил «антиобразец» Маяковского в «Москве» Волошина (1917): «В Москве на Красной площади Толпа черным-черна. Гудит от тяжелой поступи Кремлевская стена... По грязи ноги хлипают, Молчат... Проходят... Ждут... На папертях слепцы поют Про кровь, про казнь, про суд...» – которой, можно добавить, подражал потом Эренбург (1921): «...Я не забуду очередь, Старуший вскрик и бред, И на стене всклокоченный Невы-

⁵⁶ Кацис Л. Ф. «...Но слово мчится, подтянув подпруги» (Полемиические заметки о Владимире Маяковском и его исследователях) // Известия Академии наук. Серия литературы и языка. 1992. Т. 51. № 4. С. 52–61.

сохший декрет...». Но гимнических интонаций у Волошина и Эренбурга не было);

Громадой раскаленную Широкий ветер, май,
Колонну за колонную Всю землю подымай!.. (Асеев,
1930);

Вставай, мечта законная, Я больше не могу, Лети
навстречу, конная, Проклятому врагу!.. (Корнилов,
1933, через год после «Не спи, вставай, кудрявая...»);

Долой мечтанья вздорные, Развейтесь чередой!
Лети, огонь, над черною Фашистскою ордой! (Асеев,
1927);

Вставай, страна огромная, Вставай на смертный бой
С фашистской силой темною, С проклятою ордой!.. (А.
Бодэ – В. Лебедев-Кумач, 1941).

(К мотиву «Вставай...» косвенно примыкает и ЯЗдд песни Луговского из «Александра Невского», 1938: «Вставайте, люди русские...» – и, прямее, стихи Тихонова о Гражданской войне, 1939: «Встают бойцы упорные На утре давних дней...»; поздний отголосок – у Асеева, 1957: «Вставай, стена зеленая, По улицам Москвы...».) А ритм «Священной войны» отозвался, в частности, в известном стихотворении Евтушенко (1955): «О, свадьбы в дни военные! Обманчивый уют, Слова обыкновенные О том, что не убьют...».

12. ЯЗжм и ЯЗдм: «кредо». Если в программном «гимне» заменить общее «мы» на личное «я» и свести до минимума эмоционально-песенные элементы традиции, то перед нами будет новая семантическая окраска, которую условно

можно назвать «кредо». Она складывается на рубеже веков, подобно «торжественной интонации», которую мы отмечали в 3-ст. хорее. Сперва она появляется в ЯЗдм:

...Я – раб моих таинственных Необычайных снов,
Но для речей единственных Не знаю здешних слов...
(Гиппиус, 1901);

...Хочу, чтоб всюду плавала Свободная ладья, И
Господа и Дьявола Хочу прославить я... (Брюсов, 1901,
в обращении к Гиппиус; ср. его же, 1900: «Мы выше
мира тленного, И в наших душах – бог...»),

затем – в ЯЗжм:

Снега, зарей одеты В пустынях высоты, Мы –
Вечности обеты В лазури Красоты... (Вяч. Иванов,
1904; ср. его же «Крест Зла»);

Грядите в мир, пророки, Примите мир, как я. Горите
звездно, строки, Сгорай, душа моя... (Рославлев, 1910).

Мы видим, как с переключением на «мы» нарастает «гимническая» окраска, напоминающая будущего Есенина. На формирование этого «кредо»-стиха повлияли, может быть, короткие строчки знаменитой «Поэтики» Готье.

Однако классический образец этой семантики дал для современности Пастернак своею «Ночью» (1957):

Не спи, не спи, художник,
Не предавайся сну.
Ты – вечности заложник
У времени в плену.

Впервые и этот ритм, и эта ночь, и тема обреченности на бессмертие возникают у Пастернака еще в «Безвременно умершему»: «...Ты не узнаешь смерти, Хоть через час сгоришь... И выезд звезд верхами В передовой дозор... Покойся. Спи. Да будет Земля тебе легка» (1936). К ритмико-синтаксической формуле «Не спи, не спи...» ср. также уже цитированное «Предчувствие» Саянова: «Ты спи, ты спи без страха... А песня будет петь» – и, еще раньше, «Иорданскую голубицу» Есенина: «Лети, лети, не бейся, Всему есть час и брег, Века стекают в песню, А песня канет в век».

Отсюда идет целый ряд стихотворений-кредо – и личного, и творческого, и общественного содержания. Таковы стихи Вознесенского на смерть Пастернака: «Художники уходят... Побег их – победы. Уход их – как восход К полянам и планетам От ложных позолот...» (1960). Любопытна история стихотворения Лосева «Памяти поэта» (1987): он нашел у К. Льдова четверостишие, звучащее очень «по-пастернаковски», и написал стихи о Льдове, а заодно и о себе: «Сижу под вечер стихший, Застыл, как идиот, Одно четверостишье С ума нейдет, нейдет: *Вся сцена, словно рамой, Окном обведена, И жизненной драмой Загадочно полна...*» (приметами пастернаковского стиля оказываются «рама» и, менее явно, «окно», но никаких прямых намеков на Пастернака в стихотворении нет).

Стихотворениями-кредо можно считать поздние стихи

Яшина: «Я обречен на подвиг, И некого винить, Что свой удел свободно Не в силах изменить» (1966). Таков же целый цикл Винокурова с характерными заглавиями «Серьезность», «Легкость», «Овладевание» (впрочем, тут были и другие образцы – его зачин «Низка моя осадка...» любопытным образом копирует цветаевское «Проста моя осанка...»). Таковы исповеди-воспоминания Межирова («Мне цвет защитный дорог...», «Москва. Мороз. Россия...», «Отпускник», «Отец»). Таковы «стихи о стихах» у Ваншенкина (1958): «Мои стихи живые, Моей души запал...»; у Маршака (1964): «Свои стихи, как зелье, В котле я не варил...»; у Тарковского (1958): «Я долго добивался, Чтоб из стихов своих Я сам не порывался Уйти, как лишний стих...». А концовка Тарковского «Вот почему без страха Смотрю себе вперед, Хоть рифма, точно плаха, Меня сама берет» – как бы сама подводит к его же «Петровским казням»: «Передо мною плаха На площади встает...» (ср. стихотворение Евтушенко «Идол» тех же лет).

Большинство образцов этой семантики, как мы видим, держится метрической разновидности ЯЗжм. Но когда «кредо» становится выражением эмоции прежде всего, то в нем являются и дактилические окончания с их песенной традицией. Таково пастернаковское ЯЗдм «Душа моя, печальница О всех в кругу моем...» и отклик на него в ЯЗдж Тарковского: «..А ты, душа-чердачница, О чем затосковала?..» (эти стихи о стройке включают и иронический от-

клик на «город-сад» Маяковского: «Здесь будет сад с эстрадами...» и т. д.). Впрочем, определяющая ритмико-лексическая формула здесь еще старше: ср. «...Душе моей, затворнице, Не выйти за порог...» Коневского.

13. ЯЗмж: импрессионистическая лирика. Мы замечаем: по мере того как мы все дальше отходим от обоих песенных истоков ЯЗ, анакреонтического и русского народного, интонационно-синтаксический строй стиха становится все менее плавным и связным, все более дробным и отрывистым. Когда мы переходим от более традиционных разновидностей ЯЗжм и ЯЗдм к развившимся в наши дни разновидностям ЯЗмж и ЯЗмм, то эта отрывистость превращается из тенденции в норму. Действительно, при плавной интонации два стиха ЯЗмж просто сливались бы в один стих ЯБ (как и происходит, например, в «Тишайшем снегопаде» Межирова). Таким образом, ритм задает отрывистую интонацию, а отрывистая интонация подсказывает специфические темы – например, быструю смену разрозненных картин. Это ощущение связи между поэтикой импрессионистических «деталей» и «размеренностью» четко членимого стиха было заявлено еще в стихотворении Пастернака (1917) «Давай ронять слова...».

ЯЗмж в русской поэзии появляется, по-видимому, у Жуковского в балладе «Старый рыцарь»: «Он был весной своей В земле обетованной...» (1832; в оригинале Уланда – ЯЗм-

м). Лермонтов, как известно, пародировал это стихотворение («Он был в краю святом...»), однако заимствовал из него мотив своей «Ветки Палестины». Затем эта разновидность мелькает у Козлова, потом, через шестьдесят лет, – у Бальмонта («Вершины белых гор... Мгновенье красоты – Бездонно по значению...») и, наконец, возрождается через сто лет тоже в теме южной экзотики – в «Стихах о Кахетии» Тихонова (1935; ср. потом «Стихи о Тбилиси», 1948, и сон о горах в «Палатке под Выборгом», 1940) и в «Путевых записках» Пастернака (1936). Впервые у Пастернака этот размер появляется еще в 1915 году («Последний день Помпеи»: «Был вечер, как удар, И был грудною жабой Лесов – багряный шар, Чадивший без послабы...»), но тогда он прошел незамеченным.

Замечательно ритмическое, тематическое и даже стилистическое сходство этих стихов 1939–1950-х годов:

И жизнь – вина густей, И смерть полна лукавства,
Как призраки страстей В ребячем сне сигнала...
Просите снова жизнь Зубчатым басом глыбы, Чтоб
осени ножи Несчетность лоз нашли бы... Что там ни
говори, А есть места на свете, Где смотришь, как с
горы, А день особо светел. Таков, Тбилиси, ты: Тут не
в соблазнах дело, А в чувстве простоты Душевной до
предела... Когда уж не душой, А жертвуй жизнью всюю,

—

эти строки Тихонова могут показаться цитатами из Па-

стернака.

Свободная композиция «Путевых заметок» позволяла связать отрывистой последовательностью различные темы, и семантические отклики на них очень многообразны. О полноте ощущения жизни пишет этим размером Евтушенко (1970: «...И внутренний зажим На мелкие осколки, И мир не разложим Ни на какие полки...»), о юге – Тарковский («Где вьюгу на латынь Переводил Овидий, Я пил степную синь И суп варил из мидий...»), о горах – Шаламов («Так тихо, что пейзаж Как будто нарисован – Пастельный карандаш, Перекричавший слово...»), о городе с горы – Щипачев («Нам полночь не упрек. Вот город перед нами, Весь вдоль и поперек Исчерченный огнями...»), о художнике – Озеров («Иду встречать зарю И, песней душу теща, Себе я говорю: Оляха, олень, Олеша...»), о чужом городе глазами художника – Е. Рейн («Ухмылка Леонардо»: «Я вышел на канал Через настил горбатый, И Амстердам мерцал Под вечер бесноватый...»). Города размножаются, Р. Казакова пишет: «У старых, старых стен Москвы или Парижа Воскреснет давний день – Лишь подойди поближе... У старых, старых стен Лахора или Рима – Особенная тень, А в ней – душа незримо...». Пастернаковский Тифлис («...Он был во весь отвес, Как книга с фронтисписом...») порождает кирсановскую Москву («Кремлевская стена Заглавной вьется лентой... И вдруг я узнаю Гравюру давней резки...»); пастернаковский овчар и (метафорический) кочегар на баке – щипа-

чевского истопника («Он мается спиной, Но молодого стоит. Огнем озарено Лицо его худое...») и ваншенкинского электросварщика («Поднявшийся туда Причастен к светлой доле, Став рыцарем труда, И даже в ореоле...»); пастернаковская гроза – грозу Антокольского («Ты движешься, грозя, Лениво и с опаской. Тебя узнать нельзя Под черной полумаской...»). Умножать примеры нет возможности: стихи такого рода повторяются не только у Кирсанова, Ваншенкина, Винокурова, Шаламова, но и у самого Пастернака (1956: «Плетемся по грибы. Шоссе. Леса. Канавы...»). Достаточно сказать, что интерес к «импрессионистическому» ЯЗмж дошел до того, что из лирики этот размер перерос в эпос: на основе именно этой метрической разновидности возник вольно-рифмованный ЯЗ поэмы Д. Самойлова «Последние каникулы» (1974), явно ориентированной на Пастернака и путевым фоном, и мироприемлющим чувством, и открытой композицией, и пестрой тематикой, и вызывающим размером: «Четырехстопный ямб Мне надоел. Другьям Я подарю трехстопный, Он много расторопней...»⁵⁷.

14. ЯЗмм: трагическая лирика. Здесь отрывистость разрозненных картин сменяется отрывистостью расстроенных чувств. Самые ранние образцы этой метрической раз-

⁵⁷ См.: Руднев В. П. Трехстопный ямб Д. Самойлова // Сборник трудов СНО филологического факультета (ТГУ): Русская филология. 5. Тарту, 1977. С. 109–118; Дж. Смит указал нам, что таким же зачином открывается «У вод Мононгахилы» И. Елагина.

новидности еще случайны: это юношеская проба Ломоносова «Хочу воспеть Атрид...» (где сплошные мужские окончания – от заботы о чистоте ямбических стоп) и стихотворение Жуковского «К младенцу» (1828). Потом после большого перерыва этот стих подхватывает и сразу нащупывает в нем устойчивую трагическую интонацию Якубович: «Все, все простить бы вам Без злобы я готов! – Что осквернили храм Моих вы дум и снов... Но не прощу я вам, О палачи мои!..» (1876); «...Но взор прозревший мой В тревоге увидел В неволе край родной, В позоре идеал...» (1890); «Все снится – в мрачный склеп Навек попали мы: Стучим, зовем – увы! Недвижен свод тюрьмы. Нет песен, смеха нет... Ни солнца, ни цветов... Печален круг друзей, Темно лицо врагов!..» (1907). Отсюда – прямая линия к стихам Бальмонта о японской войне: «История людей – История войны, Разнужданность страстей В театре Сатаны...» (1904), а отсюда – к самым жестоким стихам поздней Цветаевой: «Пора – пора – пора Творцу вернуть билет. Отказываюсь – быть. В Бедламе нелюдей Отказываюсь – жить. С волками площадей Отказываюсь – выть...»; «О, с чем на Страшный суд Предстанете: на свет! Хвататели минут, Читатели газет!» (1935–1939).

Интонации цветаевских параллелизмов переходят – в ослабленном, конечно, виде – к младшим поэтам (так как темы у них больше не мировые, а личные, то похожи они от этого не столько на Цветаеву, сколько на Фофанова: «... Та песнь была не песнь, А слезы или кровь: Ужасна, как бо-

лезнь, И знойна, как любовь...», 1895):

Я был к тебе жесток – Ты злом ответил мне, И мир на волосок Приблизился к войне... (Куняев, 1985);

Лишь пять недолгих лет – Каких? – коротких пять, А целой жизни нет. Сказать или смолчать?.. (Яшин, 1966);

Опять мы говорим Не так, как я хочу. Я знаю много слов И потому молчу... (Казакова, 1982–1984);

О этот страшный круг! И только ли он в нас? Предательство ли рук? Предательство ли глаз?.. (Евтушенко, 1961);

Скелет, почти что труп. И странны в этот час Полуулыбка губ, Огонь в провалах глаз... (Савостин, 1982);

Движенье легких рук, Невидимых для нас, И ты постигнешь вдруг: Всегда всему свой час... (Дмитриев, 1985);

Приемлю все сполна, Не жму на тормоза, Не полагаюсь на, Не укрываюсь за... (М. Борисова);

Любите при свечах, Танцуйте до гудка, Живите – при сейчас, Любите – при когда?.. (Вознесенский, 1967);

Нас посещает в срок – Уже не отшучусь – Не графоманство строк, А графоманство чувств... (он же, 1977).

Конечно, среди этих стихотворений есть и такие, в которых демонстрируется не заострение, а преодоление трагизма – как у Мережковского (1891–1895): «Больной усталый лед, Больной и талый снег... Что жив мой бог вовек, Что Смерть сама умрет!», как у Фирсова (1980): «Но сквозь печаль и

грусть, Сквозь павших имена Я гордо вижу Русь, Что не покорена...». Любопытна здесь «Поэма о движении» Винокурова (1961), совмещающая трагический цветаевский ритм с оптимистической цветаевской же темой: «Полы трет полотер. Паркет да будет чист! Он мчит – пустынен взор! – Как на раденье хлыст...».

С меньшей напряженностью звучит та же отрывистая интонация в другой любопытной серии текстов, в начале которой стоит стихотворение Бальмонта (1896): «Вечерний свет погас, Чуть дышит гладь воды. Настал заветный час Для искристой звезды...». В трагический сюжет включается этот образ у Сологуба (1902): «Никто не убивал. Он тихо умер сам, – Он беден был и мал, Но рвался к небесам... Но он любил мечтать О пресвятой звезде, Какой не отыскать Нигде – увы! – нигде...». Порывом к небесам это перекликается с Мандельштамом (1937): «О как же я хочу, Нечуемый никем, Лететь вослед лучу, Где нет меня совсем! А ты в кругу лучись, Другого счастья нет, И у звезды учишь Тому, что значит свет...». Порыв ослабеваает в призыв у Белого (1908, с замечательной вязью повторов, предвосхищающей Цветаеву): «Сверкни, звезды алмаз: Алмазный свет излей! Как пьют в прохладный час Глаза простор полей; Как пьет душа из глаз Простор полей моих; Как пью – в который раз? – Души душистый стих...». Звезда из реальной становится метафорической у Северянина («Эксцентричка», 1908 – образец для Мандельштама?): «Звезда горит звезде, Волне журчит волна.

Но в ней, чего нигде: Она собой полна!..» Горение из небесного становится земным у Окуджавы: «Неистов и упрям, Гори, огонь, гори... А там пускай ведут... На самый Страшный суд...». И, наконец, уже не беспокойный герой стремится к звезде, а звезда нисходит к спокойному герою у Щипачева (1938): «Он здесь, в моем окне, Звезды далекой свет, Хотя бежал ко мне Сто сорок тысяч лет...» (ср. в другом его ЯЗмм – о возрасте планеты Земля, которой «при коммунизме жить Уж с самых детских лет»).

Заметим, что все три «непесенные» типа ЯЗ (12–14), очень активно развиваясь в современной поэзии, взаимодействуют друг с другом и порой как бы меняются темами. Так, «кредо» можно встретить и в ЯЗмж (Антокольский, об эпохе: «...Не я в тебе гощу, А ты во мне – как дома»; Тихонов: «Стих может заболеть И ржавчиной покрыться...»; Евтушенко: «...Поэзия чудит, Когда нас выбирает...»); пейзаж – и в ЯЗмм («Ленинградская тетрадь» Кирсанова); трагедию – и в ЯЗжм («Ложная тревога» Пастернака), и в ЯЗмж («Ночная уха» Яшина) с любопытными сочетаниями семантических окрасок. Перед нами живой и плодотворный процесс скрещивания еще не окостеневших традиций.

15. ЯЗжж и ЯЗдж – разновидности редкие и самостоятельных семантических окрасок не выработавшие; о них можно говорить лишь как бы в разделе «разное». В ЯЗжж сосуществуют «Как не в своем рассудке...» Пастернака и «Бы-

ла пора глухая...» Асеева; в ЯЗдж «Тебе бы только кланяться, Грудями оземь плюхать...» («Автобиография Москвы») Асеева и «...Страна очарования За далью непогоды...» Ушакова; в редкой строфе ДЖДЖ+ДМДМ «Эвридика» Тарковского («...Дитя, беги, не сетуй Над Эвридикой бедной И палочкой по свету Гони свой обруч медный...»), несомненно, отозвалась в «Дальней дороге» Окуджавы, но тут же рядом стоит и совсем непохожее «Давайте после драки Помашем кулаками...» Слуцкого.

Здесь можно выделить разве что маленькую группу стихотворений, объединенных неожиданным истоком – итальянским. Мы упоминали об анакреонтических «оделеттах» Ронсара с рифмовкой ЖМ; в Италии они нашли отклик в «канцонеттах» Фругони с «удлинившейся» рифмовкой ДЖ (от «мартеллианского» александрийского стиха); при Парини эта форма перешла в высокую поэзию, при Мандзони достигла расцвета; переводами из Мандзони были первые русские стихи ЯЗдждж+дмдм: «Разбросанные локоны Упали к груди белой...» Козлова и «Высокого предчувствия Порывы и томленье...» Тютчева (ок. 1830 года). Единственное заметное оригинальное стихотворение такого вида – это «Твои движенья гибкие, Твои кошачьи ласки, То гневом, то улыбкою Сверкающие глазки...» Ап. Григорьева, – и оно было написано (в 1858 году) во Флоренции. Можно думать, что от Григорьева отгалкивался Блок, создавая строфу ЯЗждм для своей «Флоренции» (1909): «...Пляши и пой на пире, Фло-

ренция, изменница, В венке спаленных роз!» А отголосок инвективной интонации Блока можно расслышать в 1935 году в «Ночном Париже» Тихонова с его вольным сочетанием ЯЗжм и ЯЗдм.

16. Заключение. Мы рассмотрели здесь более 300 примеров употребления русского 3-ст. ямба. Конечно, выделение 15 семантических окрасок не покрывает всех оттенков его семантического ореола. Это лишь вехи, расставленные в обследованных местах семантического поля, чтобы служить ориентирами при дальнейшем изучении неисследованных мест. Могут опять заметить: «Набор тем, с которыми сочетается этот размер, настолько широк, что охватывает почти всю тематику русской поэзии, – а если так, то вряд ли можно говорить о специфической семантике данного размера». Это не так: набор тем в разных размерах может быть одинаков или почти одинаков, но структура этого набора одинакова не будет. Те связи, которые мы старались проследить между 15 окрасками 3-ст. ямба и которые позволяют им плавно переходить друг в друга, в любом другом размере заведомо будут иными. О несчастной любви можно писать практически в любом размере, но в каждом эта тема будет перекликаться с разными темами, жанрами и интонациями. Можно сравнить: две горные вершины в двух разных хребтах могут иметь одинаковую высоту, но от каждой будет открываться совсем иная картина окрестного рельефа.

Мы можем сказать, что все размеры семантически синонимичны, но не можем сказать, будто они тождественны. В языке любое слово может быть окказионально применено к любому предмету, а в стихе любой размер к любой теме; но это не мешает нам говорить об обычном круге значений слова и не должно мешать нам говорить о семантическом ореоле стихотворного размера.

И, наоборот, мы можем сказать, что когда разные семантические окраски стихотворного размера сильно расходятся, то они ритмически омонимичны. Число метров в стиховой культуре обычно сравнительно невелико, число типичных построений содержания – во много раз больше, поэтому один метр может служить знаком нескольких и даже многих тематических рядов. В таких случаях, когда мы приступаем к стихотворению, то, воспринимая метр, угадываем сразу некоторый набор обычных в нем тематических ожиданий, а воспринимая лексику, устанавливаем, какой вариант из этого набора избран автором. Именно в этом смысле Дж. Холлэндер⁵⁸ считал возможным называть метр стиха его «эмблемой», предупреждающей читателя о содержании стихов приблизительно так же, как предупреждает о нем заглавие. Например, услышав знакомый нам 4-ст. хорей с окончаниями ДМДМ, мы бессознательно настраиваемся то ли на элегическую грусть «Ах! почто за меч воинственный...», то ли на

⁵⁸ Hollander J. The metrical emblem // *Style and Language* / Ed. by Th.A. Sebeok. Cambr. (Mass.), 1960. P. 191–192.

простонародный задор «Ой, полным-полна коробушка...», а на что именно – подсказывает нам лексика. Если же ожидания наши не подтверждаются, то возникает неприятное ощущение, что «размер не подходит к содержанию стихов».

Материал 3-ст. ямба показывает нам, с какой властью навязывается эта общая семантика размера (или разновидности размера) даже стихам очень крупных поэтов. Нет ничего легче, как объяснить семантическую традицию 3-ст. хоря подавляющим влиянием гения Лермонтова и Фета на последующих эпигонов. Но в 3-ст. ямбе мы видим, как Пастернак заимствует не только интонацию у Тихонова, а и ритмико-лексическое клише у Саянова, и как Цветаева воспроизводит звучание стиха не только Бальмонта, но и Якубовича-Мельшина. Это лишний раз напоминает нам о том, о чем не все охотно вспоминают: что история поэзии делается не гениальностью одиночек, а общими усилиями, что все поэты являются вольными или невольными соавторами друг другу в коллективном труде творчества словесной культуры. Много, что мы принимали за неповторимые приметы шедевра и таланта, оказывается заимствованным или общедоступным добром. Это значит: индивидуальность следует искать не в элементах, а в структуре; и это значит: только эгоцентрическая перспектива заставляет нас видеть нормы, шаблоны и каноны за исторической далью и не замечать их рядом с собой.

Далее, материал 3-ст. ямба яснее, чем прежние, показы-

вает нам механику дифференциации и интеграции семантических окрасок. Мы видели, как все они в конечном счете восходят к трем истокам: стиху античному, русскому народному и западноевропейскому (в трех изводах – французском, немецком и итальянском), как они сперва расходятся по жанрам и жанровым разновидностям («песня», «дружеское послание», «баллада», «комическая поэзия»...), потом перегруппировываются по темам и эмоциям («быт», «песня» – но уже в другом смысле, чем прежде! – «гимн», «кредо») и наконец сходятся по интонациям («импрессионистическая поэзия», «трагическая поэзия»), хоть само понятие «интонация» и очень трудно формально определить. Никого не удивляет, когда говорят: «В поэзии XVIII века размеры закреплены за жанрами»; менее привычно утверждение «В поэзии XIX века размеры закреплены за темами и эмоциями»; и заведомо спорным будет предположение: «В поэзии XX века размеры закрепляются за интонациями». Мы не будем настаивать на такой эволюционной схеме, однако попытаемся собрать некоторый материал в ее подтверждение. Семантический ореол 3-ст. ямба хорошо продемонстрировал дифференциацию семантических окрасок; следующий наш размер лучше покажет интеграцию семантических окрасок.

ИСТОЧНИКИ УПОМИНАЕМЫХ И ЦИТИРУЕМЫХ ТЕКСТОВ. «Народные лирические песни», БП, 465; «Песни и романсы русских поэтов», БП, 67, 73, 79, 92, 98, 107,

109, 134, 147, 170, 188, 205, 921 (XVIII в.), 224, 226, 429, 437, 447, 645, 756, 773, 820, 864, 865 (XIX век); Сумароков, БП1, 75; Богданович, БП, 183, 216; Княжнин, БП, 658; Муравьев, БП, 198; Поэты XVIII в., БП, II, 212 (Львов); Поэты 1790–1810-х годов, БП, 199 (Смирнов); Поэты-сатирики конца XVIII – начала XIX века, БП, 142 (Горчаков); Мерзляков, БП, 78; Жуковский, БП1, 1, 81, 87, 321, II, 105, 109; Батюшков, БП, 134; Козлов, БП, 183, 308; Вяземский, БП, 86; Дельвиг, БП, 186, 205; Мятлев, БП, 71, 127; Пушкин, Полн. собр. соч. (изд. АН СССР, 1949), I, 38, 91, 227, II, 42; Лермонтов, Полн. собр. соч. (изд. АН СССР, 1954), II, 64, 127, 204, 228; Ф. Глинка, Соч. (1869), I, 355; Поэты 1820–1830-х годов, БП, II, 507 (Деларю); Кольцов, БП, 87, 127, 133; Тютчев, БП, 102, 147, 203; Фет, БП, 134, 156; А. Григорьев, БП, 174; Полонский, БП, 96, 379; А. К. Толстой, БП, I, 121, 123, 186, 318, 325; Аксаков, БП, 179; Розенгейм, «Стих.» (1896), 226, 383; Мей, БП, 107, 268; Некрасов, БП, I, 59, 85, 98, 347, II, 141, 206; Никитин, БП, 201, 229, 329; Суриков и поэты-суриковцы, БП, 385 (Дрожжин); Дрожжин, «Новые стих.» (1904), 153, «Песни старого пахаря» (1913), 119; Якубович, БП, 128, 137, 160, 278; Фофанов, БП, 138, 178, «Иллюзии» (1900), 245; Лохвицкая, «Стих.», IV (1903), 55; Энгельгардт, «Стих.» (1890), 15; А. Коринфский, «Черные розы» (1896), 47, 70, 102; Поэты 1880–1890-х годов, БП, 172 (Мережковский); Коневской, Стихи и проза (1904), 22, 45, 87; Гиппиус, Собр. стих. (1904–1910), I, 39, 85, 119, II, 50,

112; Сологуб, БП, 220, 222, 256, 260, 311, 341, 347, «Алый мак» (1917), 101, 179, «Свирель» (1922), 19, 26; Бальмонт, БП, 200, 311; Брюсов, Собр. соч. (1973), I, 236, 354; В. Иванов, БПм, 123, 131, 140; Белый, БП, 143, 165, 169, 219, 251, 315, 339; Блок, БП1, 287, 338, 422, 478; Волошин, Стих и поэмы (1982), I, 223; Кузмин, «Вожатый» (1918), 44, 59; Рославлев, «Карусель» (1910), 6, 23, «Цевница» (1912), 160; Рафалович, «Стих.» (1916), 20; Поэты-сатириконтцы, БП, 72 (Потемкин); Северянин, Соч., I (1995), 457; Гумилев, БПЗ, 249; Городецкий, БП, 218; Г. Иванов, Собр. соч. (1994), I, 132, 473; Ахматова, БП, 58, 110, 116, 239; Мандельштам, БП, 154, 199; Пастернак, БП, 115, 116, 121, 150, 185, 385, 387, 398, 451, 462, 471; Цветаева, БП, 83, 166, 316, 336; Парнок, Собр. стих. (1979), 220; Головина, «Вилла Надежда» (1992), 14; Клюев, БПм, 122, 172, 379; Есенин, Собр. соч. (1961), I, 155, 280, 290, II, 20, 26, 30, 35, 54, 59; Маяковский, Полн. собр. соч. (1955), X, 24, 128, 275; Асеев, Собр. соч. (1963), I, 30, 121, 381, II, 120, 195, IV, 339; Тихонов, Собр. соч. (1973), I, 250, 282, 327, 334, 347, 414, 503, II, 104; Вс. Рождественский, Избр. (1974), 220; Антокольский, Собр. соч. (1971), II, 475; Лебедев-Кумач, БПм, 52, 226; Маршак, БП, 140; Исаковский, БП, 267, 276; Сурков, Собр. соч. (1965), I, 83, 378, II, 342; Щипачев, Избр. произв. (1970), I, 88, 101, 107, 108, 112, II, 72, 131; Ушаков, «Мой век» (1973), 59, 79, 81, 326, 346; Кирсанов, Собр. соч. (1975), III, 430, IV, 356; Саянов, БП, 63; Прокофьев, БП, 81, 86, 100, 191, 284, 318,

391, 466, 486, 487, 488, 557, 601, 612, 669, 670, 680, 695, 701, 702, 716; Уткин, БП, 74, 79, 206, 230; Корнилов, БП, 50, 54, 73, 224, 316; Кедрин, БП, 104, 169; Твардовский, Собр. соч. (1966), I, 338, 341; Рыленков, Стих. и поэмы (1959), I, 249, 336; Озеров, «Лирика» (1966), 163; Шаламов, «Огниво» (1961), 41; Тарковский, «Вестник» (1969), 54, 111, 145, 175, 189; Яшин, Избр. произв. (1972), I, 406, 442, 465; Межиров, «Поздние стихи» (1971), 14, 21, 98, 130, 138; Винокуров, Избр. (1968), 45, 55, 108, 192, 363, 402, 403; Ваншенкин, Избр. (1969), 187, 219, 257, Собр. соч. (1984), II, 446; Самойлов, Избр. произв. (1989), II, 43; Окуджава, «Чаепитие на Арбате» (1996), 10; Казакова, Избр. произв. (1985), II, 313, 359; Фирсов, Избр. произв. (1983), II, 221; Куняев, Избр. произв. (1988), II, 201; Савостин, Избр. (1982), 304; О. Дмитриев, «Для одной души» (1985), 37; Кушнер, «Приметы» (1969), 69; Евтушенко, Избр. произв. (1975), I, 44, 86, 125, II, 10, 100, 197; Вознесенский, Собр. соч. (1983), I, 249, 271, III, 293; Лосев, «Тайный советник» (1987), 37, 44; «Песни нашей Родины» (1957), 16, 31, 37, 193, 303, 305, 312, 340, 369, 373, 375, 381, 384, 390, 452, 455, 476 (Безыменский, Жаров, Лутовской, Лебедев-Кумач, Михалков, С. Васильев, Акулов, Фатьянов, Глейзаров, Матусовский, Шапов); «Поздние петербуржцы» (1995), 474 (Борисова).

Глава 5. «По синим волнам океана...»

3-ст. амфибрахий: интеграция ореола

*Был верен себе до кончины
Почтенный и старый шаблон.
Однажды с насмешкой змеиной
Кинжалом он был умерщвлен.*

*Когда с торжеством разделили
Наследники царство и трон, —
То новый шаблон, говорили,
Похож был на старый шаблон.*

Саша Черный, 1910

3-ст. ямба был одним из самых старых размеров русской силлабо-тоники. 3-ст. амфибрахий по сравнению с ним на сто лет моложе, его активная разработка начинается только в 1840-х годах. Кроме того, он однороднее: подавляющее большинство стихотворений 3-ст. амфибрахия (Ам3) имеют рифмовку ЖМЖМ, иные разновидности – редкие исключения. Этим он легче для анализа: в нем сравнительно легко выделить основные семантические окраски, и в каждой – некоторое ядро (или несколько ядер), наиболее устойчивый метрико-семантический стереотип, иногда сопровождаемый ритмико-семантическими стереотипами, и вокруг него – слои менее отчетливых случаев. Семантический оре-

ол АмЗ уже привлекал внимание исследователей. Ему были посвящены две заметки⁵⁹. Л. Маллер считает основной темой русского АмЗ преодоление препятствий, труд, героизм, подвиг; В. Мерлин указывает вторую основную тему: осень, утрата, грусть (некоторые другие его указания опираются уже на наши данные). И то, и другое наблюдение справедливо; но это лишь выхваченные наудачу фрагменты довольно сложной системы семантических окрасок. Наметить общие очертания этой системы в целом – задача нашего обзора.

Рассматриваться будет почти исключительно АмЗ с окончаниями ЖМЖМ, остальные разновидности размера придется упоминать лишь эпизодически. Поэтому вне рассмотрения останутся некоторые намечающиеся метрико-семантические традиции разновидностей АмЗжж («Древняя колонна» Щербины; «Вечер» Полонского; «Сагурамо», «Я трогал листья эвкалипта...» Заболоцкого; «Розы Лидице» Дудина) и АмЗмж («Мне снилось, что ты умерла...» Якубовича; «Обряд похоронный там шел...» Анненского; «Упрек не успел потускнеть...» Пастернака; «В могилу поставили гроб...» Куняева). Но они немногочисленны: здесь, кажется, еще не успели сложиться сколько-нибудь отчетливые семантические ореолы.

⁵⁹ Маллер Л. М. Экспрессивно-тематический ореол трехстопного амфибрахия; Мерлин В. В. Семантические традиции трехстопного амфибрахия в творчестве А. Гребнева.

Предыстория. АмЗ – сравнительно молодой размер в русской поэзии. В XVIII веке мы его не знаем, до 1840-х годов примеры его единичны. Это «Что есть жизнь?» Мерзлякова (1808) и «Селянин» Мещевского; потом «Ночь», «Жалоба» и «Ночной смотр» Жуковского (1815, 1828, 1836, все с нестандартным началом от мужского стиха). У старших поэтов и позднее остается тематическая свобода в обращении с АмЗ («Несколько строк о Крылове» Бенедиктова, «Люцерн» его же, «К лагунам, как *frutti di mare*...» Вяземского, «На прощанье» Ростопчиной, «Мотылек» Павловой). Даже начинающееся влияние Гейне преломляется здесь необычным образом («Казалось» Бенедиктова, «Она ничего не сказала, И он ничего не сказал...» Ф. Глинки). Дальнейшее же направление разработки АмЗ подсказали в конечном счете три немецких поэта, два маленьких и один большой: Коцебу, Цедлиц и Гейне. К этим трем точкам сводятся все линии эволюции.

1. Заздравные песни. Их традиция начинается с перевода Дельвига (1822, совместно с Баратынским и др.) из Коцебу, «*Es kann schon nicht alles so bleiben Hier unter dem wechselnden Mond...*» (тема бегущего времени нередка в АмЗ немецких песенников начала XIX века: «*Sekunden vedrängen Sekunden...*», «*Wie schön ist das Wechsel der Zeiten...*» и др.):

Ничто не бессмертно, не прочно Под вечно-изменной луной. О дружба, да вечно пылаем Огнем мы бессмертным твоим!...;

на тот же «голос» – дельвиговский же экспромт на лицейскую годовщину 1824 года: «Семь лет миновало, но, дружба, Ты та же у старых друзей...». Этот мотив доходит до «Сколия» М. Дмитриева (1842: «Неверно ничто под луною...») и до «Друзьям» Вяземского (1862):

Я пью за здоровье немногих,
Немногих, но верных друзей,
Друзей неуклончиво строгих
В соблазнах изменчивых дней...

Но, конечно, были здравицы и без темы времени (Кроль, 1866, и особенно Языков, 1829: «...Да здравствует Марья Петровна, И ручка и ножка ея!»).

В советской поэзии эта окраска оживает сперва именно на материале XIX века:

Я ставлю за пьянство и карты, За братство, за взлет журавлей С полей запотевшего марта Весь бренный поэт елей... (Ю. Липин, 1922);

За юность, за алые розы, За все, что восторгам дано, За полные страсти угрозы Я пью золотое вино... (Л. Никулин, 1918);

Не надо ни нот, ни оркестра – Была бы гитара шумна. Юристы шестого семестра Сейчас веселее вина.

Пылают воскресные ленты, А Кетхен целует меня. Так лейте же больше, студенты, В широкую глотку огня! (*Вс. Рождественский*, 1922–1926);

Сегодня ты сызнава в Царском, От жженки огонь к потолку. Ликуя, идут вкруговую Бокалы, стаканы, ковши... (*Корнилов*, о Пушкине, 1936);

Течет разговор о «Полтаве», Шипя, остывают чай. А он мне читает о славе Последние ямбы свои... (*Недогонов*, 1936).

Сюда же примыкает инфернальное «Мы» Антокольского (1927–1967: «Мы – волны растущей лавины, Солдаты последней войны... Мы – Хлебников, Скрябин и Врубель, И мы не хотим умирать!..»); нарочито архаизированная «Заздравная песня» Самойлова (1970–1974: «Забудем заботы о хлебе, Хлебнув молодого вина. Воспомним заботы о небе, Где плавает в тучах луна...») и, конечно, мандельштамовское (1931, сдвоенными строками):

Я пью за военные астры, за все, чем корили меня,
За барскую шубу, за астму, за желчь петербургского
дня...

Заздравные песни на современные темы начинают появляться в конце 1930-х годов и строятся обычно на формуле «Да здравствует...» или «За..! за..!»:

Да здравствует наша пирушка, Веселый и тесный
кружок, По правую руку – подружка, По левую руку –

дружок... (*Прокофьев*, 1939);

...Да здравствует наша дорога, Земля от версты до версты И небо, которое строго Смотрело на нас с высоты... (*Межиров*, 1946);

...Будь счастлива, молодость, где бы Ни шла ты сквозь вьюги и зной. Да здравствует мирное небо Над каждой былинкой земной!.. (*Щипачев*, 1958);

...Так грянем, товарищи, «горько!», Наполним бокалы вином И хором студенческим дружным Заздравную песню споем! (*Доризо*, 1950);

...И друг обращается к другу, И песня выходит вперед... (*Дудин*, 1960);

...Мы снова сошлись воедино, Мы снова за старым столом... (*Недогонов*, 1946);

...За мужество – наше богатство, За пушечный грозный набат, За наше окопное братство Прямых и упрямых ребят!.. (*Сурков*, 1942).

Самое монументальное из этих стихотворений – «Заздравный тост» Тихонова (1939) – 12 восьмистиший с 50 «за..!». От таких здравиц легко и естественно совершается переход к торжественной, гимнической семантике (о которой ниже, п. 4), например: «Да здравствует долгие годы, Да будет во все времена Страна трудового народа, Советская наша страна!..» (*Исаковский*, 1946).

К заздравным песням восходит и «Курсантская венгерка» Луговского (1939), местами почти напоминающая цитированную «Пуншевую песню» Рождественского:

Сегодня не будет поверки, Горнист не играет поход.
Курсанты танцуют венгерку, Идет девятнадцатый
год... И шелест потертого банта Навеки уносится
прочь – Курсанты, курсанты, курсанты, Встречайте
прощальную ночь!..

Здесь совмещены и старинный фон, и современный быт,
а с праздничной темой скрещиваются торжественная «мар-
шевая» и тревожная «романтическая» (о которых ниже, п.
4–5), ср.:

...Заветная ляжет дорога На юг и на север – вперед!
Тревога, тревога, тревога – Тревога курсантов зовет...
(*Луговской, 1939*);

...Веселая в сердце тревога, И кровь молодая поет:
Дорога! дорога! дорога! Веди нас, дорога, вперед!..
(*Лебедев-Кумач, 1937*).

Несомненным отголоском «Венгерки» являются «В го-
родском саду» Орлова (1949–1953) и «1917 год» Ушакова
(1967), а поздней полемикой против «Венгерки» – «Про-
щальное» Рубцова (1968): «...Замолкли веселые трубы И
танцы на всем этаже, И дверь опустевшего клуба Печально
закрылась уже... И сдержанный говор печален На темном
печальном крыльце. Все было веселым вначале, Все стало
печальным в конце».

2. Баллада. Во главе этой традиции стоят четыре образца
(не считая пробного языковского «Романса», 1824): «Ноч-

ной смотр» Цедлица – Жуковского (1836), «Воздушный корабль» Цедлица – Лермонтова (1840), «Тамара» Лермонтова (1841) и «Гренадеры» Гейне – Михайлова (1846). Немецкий оригинал «Ночного смотра» – 3-иктный дольник, «Воздушного корабля» и «Гренадеров» – 4-3-иктный дольник, переработка дольника в более силлабо-тонически привычный амфибрахий, как известно, – общее явление в русском XIX веке. Жуковский в черновиках колебался, выравнять ли ему «Ночной смотр» в 3-ст. ямба или 3-ст. амфибрахий; выбрав амфибрахий, он определил дорогу и для Лермонтова, и для всей последующей балладной традиции.

Заметим две стилистические приметы лермонтовских баллад: а) зачин от обстоятельства места («По синим волнам океана», «В глубокой теснине Дарьяла»), б) параллелизм с отрицанием («Не слышно на нем капитана, Не видно матросов на нем»). И то, и другое станет приметой традиции; ср., например, зачины:

По славному русскому царству...
По гребле неровной и тряской...
По диким степям Забайкалья...
По рынку враждующих партий...
В счастливой Москве на Неглинной...
В Москве за Калужской заставой...
В Москве у Коровьего вала...
В Москве в отдаленном районе...
В одной новгородской деревне...

В лесу под зеленым навесом...
В лесу возле кухни походной...
В лесу над росистой поляной...
В лесу на проталой полянке...
На взморье у самой заставы...
Над озером тихим и сонным...
На душных путях отступленья...
От павших твердынь Порт-Артура...
У дальней восточной границы...
У самой границы в секрете... и проч.

(А. К. Толстой, аноним, Пальмин, Некрасов, Лебедев-Кумач, Алмазов, Матусовский, Симонов, Минаев, Твардовский, Маршак, Случевский, Клычков, К. Прутков, Долматовский, Щепкина-Куперник, Тан-Богораз, Исаковский). Ср. пародическую смену пространства на время: «В проклятый период застоя, Прощенья которому нет, Хотела отважная Зоя Придумать хороший сонет...» (З. Эзрохи).

Менее всего откликов вызвала «Тамара», популярная в песенниках, но, из соображений педагогических, непопулярная в школьных хрестоматиях: таковы «Подражание восточным» Мея (1856: «...И вслед за женою поспешно Безумная жертва пошла...») и «Статуя» Случевского, где тема «Тамары» скрещивается с темой лермонтовской же «Русалки». От Случевского, в свою очередь, эта тема переходит в «Сон» Лозина-Лозинского: «...И зная, что я умираю, Что кровь леденеет моя, Я тело наяды ласкаю, Холодное тело ея...» —

но тут уже присоединяется дополнительное влияние традиции «сна» (см. п. 36). Более отдаленное сходство (мотив оболыщения) – со стихотворениями А. К. Толстого «Где гнутся над омутом лозы...» (1856) и Заболоцкого «Одиссей и сирены» (1957).

«Гренадеры» Михайлова дали особенно много прямых перепевов и цитат. Таковы «Три ландштурмиста» Ушакова (1930; рядом в том же цикле «высоких пародий» – такой же перепев «В двенадцать часов по ночам Монарх переходит границу...»); такова «Баллада» Светлова (1927) о мертвых верденских солдатах; таковы стихи Эренбурга (1947):

...Но вдруг замолкают все споры, И я – это только
в бреду, – Как два усача гренадера, На запад далекий
бреду...

Ср. повторение синтактико-интонационной схемы «Гренадеров» в «Песне старого шахтера» Смелякова (1947): «Когда повалюсь я на уголь, Ты слез понапрасну не лей – Возьми мою лампу, старуха, И ниже отцовской прибай...». Сюжетная ситуация «Гренадеров» («возвращение на родину») переходит в анонимную песню «По диким степям Забайкалья...» (упом. с 1887 года), а от нее – к Щепкиной-Куперник (1905): «От павших твердынь Порт-Артура, С кровавых маньчжурских полей Калека, солдат истомленный К семье возвращался своей...» (отсюда АмЗ в «Портрете» Симонова, 1938: «...Как вспомню напрасные раны, Японскую вспомню войну...»). Эта же ностальгическая тема прочно связывается

с 3-ст. амфибрахием у Адамовича: «Когда мы в Россию вернемся... о Гамлет восточный, когда? Пешком, по размытым дорогам, в стоградусные холода...» (1929, сдвоенными строками; потом такие же сдвоенные строки – в «Старых песнях» Седаковой: «... Вставай же, товарищ убогий! солдатам валяться не след. Мы выпьем за верность до гроба: за гробом неверности нет»); у него же – «Когда успокоится город И смолкнет назойливый гам, Один выхожу я из дома В двенадцать часов по ночам... И то, что забыла Россия, Опять вспоминается мне...» (1923 – по «наполеоновской» ассоциации опять скрещение с «Ночным смотром»); «Есть память, есть доля скитальцев, Есть книги, стихи, суета, А жизнь – жизнь прошла между пальцев На пятой неделе поста» (1953).

«Воздушный корабль» сразу любопытно скрещивается с лермонтовским же «Последним новосельем» (Михайлов, «Могила», 1846):

Из бездны далекого моря Глядит одинокий гранит...
На острове том есть долина... А с листьев катились
слезы На желтый холодный песок... (ср. потом у
Кречетова: «Есть остров на море далеком, Покоем
забвенья объят...»).

Потом, не считая прямых перепевов (Трефолев, 1877; Маяковский, 1928: «...У корня под кедром дорога, А в ней император зарыт...»), этот АмЗ становится знаком морской романтической темы – например, у Тана («Цусима», 1905), Бальмонта («В пустыне безбрежного моря Я остров нашел

голубой...» – «Мертвые корабли, 5», «С морского дна, 5», 1895–1902). Пастернак выбирает для инвективы против Маяковского АмЗ именно под влиянием «морского» образа «... Вы, певший Летучим Голландцем Над краем любого стиха...». Под «корабль-призрак» окрашивается даже броненосец «Потемкин» (Шенгели, 1924: «...Лишь ночью прозрачный прожектор Тревожным взмывает крылом, И трогает звезды, и молит О мирном и милом былом...»). Потом эта тема продолжается у Светлова (1928: «...Летучий Голландец убит»), Луговского (1924, «Как рокот железных уключин...»); ср. «Свидание» Уткина, 1926) вплоть до метафорического «Пирата» Долматовского (1960: «...Пират управляет конторой Под маркой „такой-то и Ко“...») и стихов о возложении венков на Балтике (Вс. Рождественский и тот же Долматовский, 1972).

Даже оторвавшись от морской темы, этот АмЗ остается знаком экзотики: таковы «Еврейские песни» Мея (1860), «В раю» Брюсова (1912), «Океания» Асеева (1921). Экзотика может быть не только географической, но и исторической: таковы у Белого (1903) «Опала» («Блестящие ходят персоны, Повсюду фаянс и фарфор...») и «Объяснение в любви» («Сияет роса на листочках... Смеется под звук клавиесина И хочет подругу обнять...»); отсюда «Алиса» и «Маскарад в парке» Ахматовой, 1912: «Как вы улыбаются редко, Вас страшно, маркиза, обнять...». У Белого это сопровождается автопародиями «Скромная любовь» и «Роскошная де-

ва» (1908) и антиэкзотикой карикатурной бытописи «Из окна» и «Незнакомый друг» (1903). Излишне напоминать, что в русском XVIII веке 3-ст. амфибрахий не существовал; его применение к этому материалу давало приблизительно такой же художественный эффект, как у художников «Мира искусства» – применение современных графических и живописных приемов к тематике рококо. Как намек на старину, этот АмЗ доходит до «Старого замка» и «Цыганки» Кедрина (1939, 1943).

Два любопытных скрещения АмЗ «Воздушного корабля» с другими лермонтовскими темами мы находим у Г. Иванова (1930, 1950-е): «...И нет ни России, ни мира, И нет ни любви, ни обид: По синему царству эфира Свободное сердце летит» (ср. «На воздушном океане...»), «...И не отзываются дрожью Банальной и сладкой тоски Поля с колосающейся рожью, Березки, дымки, огоньки...» (ср. «Родина»).

2а. Песня. Затем баллада переходит в песню. «После битвы» Щербины (1844), откровенно копируя лермонтовское «Не слышно на нем капитана...», —

Не слышно на палубе песен, Эгейские волны шумят... Раскинулось небо широко, Теряются волны вдали... —

дало начало популярной песне Г. Зубарева «Раскинулось море широко...» (ок. 1900 года). Одновременно явились анонимные «Морская легенда («Свершилось ужасное дело —

Командой убит капитан...») и еще более популярное

Окрасился месяц багрянцем, Где море шумело
у скал. Поедем, красотка, кататься, Давно я тебя
поджидал...

Этот размер част в народных балладах о современных событиях: например, о разбойнике, убившем женщину с младенцем и испепеленном молнией: «По старой Калужской дороге, Где сорок восьмая верста, Стоит при долине широкой Разбитая громом сосна...» (вариант цитируется в «Золотом тельце» Ильфа и Петрова). Ср. песню 1907 года «На Нижнетагильском заводе Над старым большим рудником Стряслася беда роковая Над тем молодым бедняком...» и стилизацию Долматовского «Старинная шахтерская» (1949): «На шахте „Крутая Мария“ Однажды случился обвал. На уголь, на глыбы сырые Мой верный товарищ упал...». Отголоски той же поэтики – в песне Исаковского (1942): «Летели на фронт самолеты, Над полем закат догорал, И пели бойцы на привале, Как сокол в бою умирал...» и в балладе Смелякова «Цыганская рапсодия» (1967): «...Сработано намертво дело, Рыдает наутро семья. Не бодрым стишком, а расстрелом Кончается песня моя».

Конечно, море может служить знаком романтической традиции не только в эпических, а и в лирических песнях; некоторые образно-синтаксические стереотипы сложились и здесь:

Мы вышли в открытое море, В суровый и дальний

поход... (Букин, 1944);

Мы в море выходим, ребята, Нам Родина машет
рукой... (Долматовский, 1941);

Бушует полярное море, Вздывается борт корабля...
(Алтаузен, 1940);

Грохочет Балтийское море И, пенясь в расщелинах
скал... (Клюев, 1918);

Сурово Балтийское море, Стою на родном берегу...
(Прокофьев, 1956);

Бушует Балтийское море, И ветер ему по душе... (он
же, 1956);

Играет Цимлянское море, Волну догоняет волна...
(Ушаков, 1952);

Мелеет Азовское море. Волну громоздит на волну...
(он же, 1952);

Шумело Эгейское море, Коварный туманился вал...
(Заболоцкий, 1957);

Охотского моря раскаты Тревожили душу мою...
(Куняев, 1963).

26. Небольшое ответвление образует некрасовский «опыт современной баллады» «Секрет» (1855: «В счастливой Москве на Неглинной...»). Основная часть баллады, воспоминания скупца, уводит к семантике «памяти», завещанной русскому амфибрахию не Цедлицем, а Гейне (см. п. 3а), но предконцовочное «Воспрянул бы, словно из гроба, И словом и делом могуч...» ориентировано на «Воздушный

корабль», как отметил еще Тынянов⁶⁰. Неожиданный отголосок этой баллады – «Старик» Суркова (1955) об индийском ростовщике («Умрешь ты во вторник, а в среду Начнут твои сейфы терзать, И внуки-наследники деду Забудут спасибо сказать...»), а также зачин поэмы Антокольского «Кощей» (1930-е годы): «Чертог на замках и затворах, Играет мощною Кощей...».

2 в. По образцу «Воздушного корабля» А. К. Толстой написал свой «Курган» (ок. 1850 года): затерянная в степи могила, «Сидит на кургане печально Забытого рыцаря тень, Сидит и вздыхает глубоко... Доколе заря золотая Пустынную степь озарит». В печати Толстой отбросил этот конец, от этого связь «Кургана» с «Воздушным кораблем» затемнилась. Но вокруг «Кургана» разрослась серия баллад в древнерусских декорациях: Вс. Рождественского «Юность витязя», Сологуба «Вдали над затравленным зверем...» (1896), аллегория Минаева «Сон великана» (1873), антиалкогольная баллада самого Толстого «Богатырь» (1859) и такая же аллегорическая «Истина» Пальмина (1878). С ними родственны и «Колодники» А. К. Толстого (1876) – хотя они бессюжетны («...Идут они с бритыми лбами... Что, братцы, затынемте песню... Про дикую волю поют...»), но намек на балладное содержание здесь несомненен. Любопытную параллель представляет у Случевского «На Раздельной (После Плев-

⁶⁰ Тынянов Ю. Н. Поэтика. С. 20.

ны)» (1881): поезд с новобранцами встречает поезд с инвалидами, всем стыдно и тяжело, но командир гаркает: «Сыграйте ж нам что, черт возьми! – И свеялось прочь впечатленье...» и т. д. Может быть, отголосок «Колодников» есть в «Пленных» Кедрина (1944: «Шли пленные шагом усталым Без шапок, в поту и в пыли...») и «Пленных» Гудзенко (1944: «По городу в пыли кирпичной Пленные немцы идут...»).

Но гораздо важнее, что за «Колодниками» следует «бродяжий» цикл амфибрахий Андрея Белого в «Пепле» (1904–1908). Промежуточным звеном была стилизованная «Фабричная» Брюсова (1901): «Есть улица в нашей столице... Прими меня, матушка Волга, Царица великая рек» (ср.: «Прильнул он к решетке железной...» Сологуба, 1893, с реминисценциями из Фета). От Брюсова же (с эпиграфом!) происходит «Алкоголик» Тинякова (1907): «Последний пятак на прилавок! Гуляй, не кручинься, душа!.. Твое горевое веселье Разбитую душу прожжет, А завтра больное похмелье Похабную песню споет!», где строчка про «горевое веселье» предвещает Блока.

Из десяти 3-ст. амфибрахий в «Пепле» центральными можно считать следующие:

«Каторжник» («Бежал. Распростился с конвоем...»
и далее о гибели в «темной Волге»),

«Бегство» («...Вон мертвые стены острога, Высокий
слепой частокол...»),

«Бурьян» («...А нынче в родную деревню,
Пространствами стертый, бредет...»),

«Шоссе» («...Иду. За плечами на палке Дорожный
висит узелок...»),

«Путь» («Измерили верные ноги Пространств
разбежавшихся вид...»),

«На рельсах» («...Улегся на рельсах железных,
Затих: притаился – молчу...»),

но с ними смыкаются, конечно, и «городские» стихи («...
Прижался к железной решетке – Прижался: поник голо-
вой...»), и «железнодорожные» («Жандарма потертая фор-
ма...» – может быть, не без влияния на будущий «Вокзал»
Пастернака), и «программные» («...Исчезни в пространство,
исчезни, Россия, Россия моя!» – ср. ниже, п. 4). Некоторые
интонации Белого предвосхищены очень непохожими поэта-
ми: строки Фофанова, 1900, «Там цепь фонарей потонула
В дали, отуманенной сном, Там ранняя лампа мелькнула В
окне красноватым пятном...» могут показаться цитатой из
«Пепла». Потом Белый пытался составлять из этих (и дру-
гих) стихов «Пепла» связные поэмы; но и без этого внутрен-
нее единство перечисленных образцов достаточно ясно.

2 г. Наконец, от той же балладной традиции приходит
Амз и в «Мороз, Красный нос» Некрасова (1863): вся эта по-
эма напоминает разросшуюся и перестроившуюся балладу,
речи Мороза – «Лесного царя» и «Тамару», стиль «Не ветер
бушует над бором...» – отрицательные параллелизмы «Воз-

душного корабля». Может быть, сыграл роль и АмЗ лирической аллегории Вяземского «Зима» (1849, о природе, засыпающей в мороз), и сентиментально-реалистические «Нищие» Плещеева (1861: «Один он... Свезли на кладбище Вчера его старую мать...»).

Поэма быстро стала классикой. Курочкин в 1873 году уже смело цитирует: «Как некогда Дарья застыла В своем заколдованном сне, Так образ Снегурочки милой Теперь представляется мне... Ни звука! Душа умирает... Недвижно сомкнулись уста...», хотя именно строка «В своем заколдованном сне», в свою очередь, заимствована Некрасовым у Случевского. Реминисценции «Мороза» всплывают потом у Дрожжина («В школе у дьячка», 1905: «Зимою метелица злится... Неслись голоса, а за печкой Трещал без умолку сверчок...»), у Шубина («Работник», 1936: «...Теперь он лежит предо мной С приподнятой вверх бороною, Огромный, плечистый, седой»), у Фирсова («Первый учитель»: «... В некрашеном светлом гробу. Ушел, говорили, до срока, Все беды теперь позади. Рука его так одиноко Лежала на впалой груди»).

Обе внебалладные темы «Мороза», крестьянская смерть и женская доля, получили дальнейшее развитие. Знаменитый отрывок «Есть женщины в русских селеньях...» определил размер «Москве» Уткина (1943): «Ты стала красивей и строже... Но веет и силой и волей От русской печали твоей...»; «Русской женщине» Шубина (1944): «Ты нас на вой-

ну провожала... Ты с нами, родная, ты с нами, – Мы шепчем в кровавом бою...»; «Русской женщине» Исаковского (1945): «...В то утро простился с тобою Твой муж, иль твой брат, иль твой сын... Была ты и пряхой и ткахой, Умела иглой и пилой... Как клятву шептал, как молитву, Далекое имя твое...», – не говоря уже о знаменитом восьмистишии Коржавина «Вариации из Некрасова» (1960):

...Столетье промчалось. И снова, Как в тот незапамятный год – Коня на скаку остановит, В горящую избу войдет. Ей жить бы хотелось иначе, Носить драгоценный наряд... Но кони – все скачут и скачут, А избы – горят и горят.

Ср. также: Луговской, «Трактористка Валя» (1947); С. Васильев, «Девушка в красном» (1959); Смеляков, «Портрет» (1945); Межиров, «Женщины» (1961–1964). В подражание «Морозу» Л. Столица в своей книге «Русь» (1915) написала 3-ст. амфибрахийем целый аккуратный цикл «Бабь»: «Жница», «Швея», «Шинкарка», «Пололка», «Солдатка», «Богомолка», «Знахарка». Здесь «балладная» семантика смыкается с «трудовой», идущей от другого истока (см. п. 3в).

Тема смерти переходит в лирику в знаменитом мачте-товском «Замученный тяжкой неволей...» (1876) с его концовкой о «мстителе», перефразирующей «Энеиду», IV, 625. Прямым подражанием ему было «Памяти Баранникова» Фигнер (1887: «Зачах ты в страданьях неволи...»), а потом

отчасти «Матрос» Клюева (1918: «...Замучен за дело святое... О где же тот мститель суровый...»). В советское время здесь важнее всего «Памяти Ленина» Твардовского (1949) с явными некрасовскими реминисценциями: «Ему бы, ему бы, родному, Подняться из гроба сейчас...». Этот же размер повторяется в стихах о солдатских могилах: Луговской, «Дивизия встала на отдых...» (1939) и потом: «У насыпи братской могилы Я тихо, как память, стою...» (Смеляков, 1945), «Покоятся в вечной постели Мои боевые друзья...» (Дудин, 1961), «Над свежей могилой героя Клянутся сурово друзья...» (Уткин, 1942). Здесь вырабатывалась «торжественная» семантика АмЗ, о которой речь дальше (п. 4).

3. Гейне. Здесь определяющее влияние оказало «Возвращение на родину»: отдаление от милой, воспоминания, мечты с виденьями и снами, столкновение возвышенной любви с прозой быта. Иронические, сатирические, гневные стихи Гейне не нашли отклика: в XIX веке единичны остались «Идеальная ревизия» Курочкина (1860), «Свобода» Оммулевского (1867) и даже «Ах, были счастливые годы...» Некрасова (1852), а в XX веке – «Друзьям» Блока («...Молчите, проклятые книги!» с эпитафией из Майкова); в свою очередь, строки Блока становятся эпитафией у Ю. Манделштама, «Ты знаешь ли это мученье... Молчите, проклятые строки, Я вас никогда не писал»). Может быть, от Блока происходят стихи Вс. Рождественского на смерть Есенина «Ко-

гда умирает поэт», Галича – «Когда-нибудь дошлый историк Возьмет и напишет про нас...» и два «для себя» написанных стихотворения Кедрина (1936) «Когда кислородных подушек Уж станет ненадобно мне...» и «Соловей».

Любопытно, впрочем, что на первых порах в Гейне привлекала не тематика, а структура: схематичность и гиперболичность. Ср. Плещеев (1845): «На небо взглянул я, и тучи Увидел я черные там... И в душу к себе заглянул я: Как на небе, мрачно и в ней»; Михайлов (1847): «Весной перед пышною розой Я тихо с малюткой стоял... Один на то место пустое Я осенью поздней пришел. И что же?...»; Жадовская (1845): «Ты скоро меня позабудешь, Но я не забуду тебя...»; Щербина (1848): «Любить я способен душою, Ты сердцем способна любить». Отсюда уже только шаг до пародии Ломана «Стихотворения в гейневском духе» (1861): «1. С саркастическим оттенком: „Я верю: меня ты любила, Да я-то тебя не любил; Меня ты еще не забыла, Тебя я давно позабыл“. 2. С оттенком иронии: „Меня ты когда-то любила, Тогда я тебя не любил; Теперь ты меня позабыла – И что ж? я тебя не забыл“» и т. д.

За. Память. У начала этой темы стоят три стихотворения А. К. Толстого (1840–1850-е): это «Шумит на дворе непогода...», «Дождя отшумевшего капли...» и особенно «По гребле неровной и тряской...», классическое описание феномена *déjà vu*:

Мне кажется все так знакомо,
Хоть не был я здесь никогда:
И крыша далекого дома,
И мальчик, и лес, и вода...

Первое стихотворение отозвалось у Чюминой, «Из зимних снов» (1901: «За окнами снежно и бурно...»), и у Кедрина, «Природа» (1942: тоже о покинутых домах), третье – в стихах Брюсова (1913): «Над морем, где древние фризы... Бреду я в томленьи счастливом... И кажутся сердцу знакомы... Не с вами ли, древние фризы, Пускался я в дерзкий поход?»

Дальше наступает серия стихов с личными воспоминаниями:

Ты помнишь? поникшие ивы Качались над спящим прудом... (*Плещеев*, 1858);

Ты помнишь ли? мягкие тени Ложились неслышно кругом... (*Фофанов*, 1891);

Ты помнишь дворец великанов, В бассейне серебряных рыб... (*Гумилев*, 1910);

Ты помнишь, как молоды были Мы той обручальной весной... (*Соколов*, 1963);

Я вспомнил иные рассветы, Я заново как бы возник... (*Шефнер*, 1977);

Я вспомнил далекие годы... (*Тарковский*, 1947);

Я помню двадцатые годы... (*Недогонов*, 1939);

Мы помним степные походы... (*Сикорская*, 1935);

Я помню паденье Смоленска... (Алигер, 1945);

Я помню декабрь Подмосковья... (С. Смирнов, 1958);

Я помню монтажные доки... (Дудин, 1958);

Мы помним остывшие топки Линкоров, отправленных в док... (Инге, 1941; а кончается заздравной темой: «...За новое счастье народа! За зоркую вахту, друзья!»);

Я помню парады природы И хмурые будни ее... (Слуцкий, 1957: «...Но я ничего не запомнил, А то, что запомнил, – забыл, А что не забыл, то не понял: Пейзажи солдат заслонил...»);

Я вспомнил и угол мой дальний, Отца и покойницу-мать... (Михайлов, 1848);

Мне вспомнились чувства былые: Полвека назад я любил... (Случевский, до 1900);

Припомню ровесниц, которым Я сердце открытое нес... (Рыленков, 1938);

Я помню, как звезды светили, Скрипел за окошком плетень... (Рубцов, 1970);

Наверное, с резкою грустью Я родину вспомню свою... (он же, 1970);

И юность, и плач радиолы Я вспомню, и полные слез Глаза моей девочки нежной... (он же, 1968) —

и, наконец, почти автопародийное «Угрюмое» Рубцова (1970): «Я вспомнил угрюмые волны, Летящие мимо и прочь! Я вспомнил угрюмые молы, Я вспомнил угрюмую ночь. Я вспомнил угрюмую птицу, Взлетевшую жертву стержень. Я вспомнил угрюмые лица, Я вспомнил угрюмую речь.

Я вспомнил угрюмые думы, Забытые мною уже... И стало угрюмо, угрюмо И как-то спокойно душе».

Менее формульно построены, но принадлежат к той же семантической окраске, например:

Картины далекого детства Порой предо мною
встают... (*Плещеев*, 1882);

Виденья далекого детства Опять меня сводят с ума...
(*Жигулин*, 1971);

В саду том душистые липы, Березы и клены шумят...
(*Плещеев*, 1880; ср. он же, 1882);

Три старые липы, мне вторя, Сочувственным звуком
шумят... (*Жемчужников*, 1888);

Родные венгерские липы Шумят над его головой...
(*Симонов*, 1937; все последние три примера – в
концовках воспоминаний);

Как прежде, шумят кипарисы... Все так же луна
проплывала... (*Луговской*, 1939: повторение мотива
déjà vu);

Зачем же так ропщет и страждет Бессонная память
моя?... (*Фофанов*, 1990);

Перстом указательным память Листает мое бытие...
(*Дудин*, 1946);

И прошлое в памяти живо... Куда мне от памяти
деться?... Нет с каменной памятью слада... (*он же*,
1962–1963).

Понятно, что сюда же относится не только повторяюще-ся «помнить», но и повторяющееся «не забыть»: «Забудь меня! Так мне и надо! Лишь я не забуду, мой друг...» (*Шеф-*

нер, 1946); «Ты думаешь, я забываю О мире, кипящем ключом?...» (Тихонов, 1937); «Забудут? вот чем удивили! Меня забывали сто раз...» (Ахматова, 1957). Еще одна повторяющаяся формула А. К. Толстого – это «И все мне до боли знакомо: Большой пионерский дворец, Бессонное зданье райкома, В котором работал отец...» (А. Коваль-Волков, 1972), «Мне все здесь знакомо до дрожи...» (Эренбург, 1947). Самым пространственным итогом этой мемуарной семантики можно считать длинное «Пойдем же вдоль Мойки, вдоль Мойки... Пойдем же! Чем больше названий, Тем стих достоверней звучит...» Кушнера (1968), зачин которого подсказан Шефнером («Пойдем на Васильевский остров...», 1957) и которое, в свою очередь, вызвало подражания («Пройдем же по улицам старым – Названий таинственный спектр: За Конногвардейским бульваром Ложится Английский проспект...» (Абельская, 1977).

3б. Сон. К этой смежной теме Гейне особенно настойчиво толкал своих русских переводчиков и подражателей: «Во сне я милую видел...» (перевод Фета); «Во сне неутешно я плакал: Мне снилось – ты умерла...» (Михайлов); «Мне снилось: на рынке, в народе, Я встретился с милой моей...» (Майков); «Объятый туманными снами, Глядел я на милый портрет...» (Михайлов); «Мне снилось: печально светила луна...» (Вейнберг); «Закрою ль усталые веки И тихо забудусь во сне...» (Михайлов), – не говоря уже о сти-

хотворении «Мне снился сон, что я Господь», которого из осторожности не переводили.

Главным откликом русской поэзии на эту тему был цикл Полонского «Сны» (1856–1860):

...Мне снилось, румяное солнце
В постели меня застает...
...Мне снилось, легка и воздушна
Прошла она мимо меня...

Последовавшие за этим более мелкие стихотворения также складываются в серию «Мне снилось...» не менее единообразно, чем в «Я помню...». Ср.:

Мне грезились сны золотые! Проснулся – и жизнь
увидал... И думалось мне: отчего бы – В нас, в людях,
рассудок силен – На сны не взглянуть, как на правду,
На жизнь не взглянуть, как на сон! (*Случевский*, до 1880
года);

Мне снилось, что солнце всходило, Что птицы
очнулись от сна... (*К. Р.*, 1885);

Нам снились видения рая, Чужие леса и луга...
(*Бальмонт*, 1895);

Мне снились веселые думы, Мне снилось, что я не
один... (*Блок*, 1903);

Мне снилось... Сказать не умею, Что снилось мне в
душной ночи... (*Вс. Рождественский*);

...И если б я был коронован, Мне снились бы своды
тюрьмы (*Гумилев*, 1911);

Я знаю, что сон я лелею, Но верен хоть снам я, – а ты?.. (Анненский, 1903);

Ты мог бы мне сниться и реже, Ведь часто встречаемся мы... (Ахматова, 1914);

Мне снилось какое-то море, Какой-то чужой пароход... (Тарковский, 1941);

Приснилось мне жаркое лето, Хлеба в человеческий рост... (Орлов, 1949–1953);

Мне берег приснился горбатый, Песчаника желтый обвал... (Дудин, 1960);

Приснился мне берег Катуня, Бегущей в алтайских горах... (В. Федоров, 1945–1950);

За тысячи верст от России Мне снятся московские сны... (Соколов, 1959);

Бывает, мне страшное снится, Но я пробуждаюсь в ночи... (Шефнер, 1977);

Мне снится такая реальность, Такая жестокая явь... (Мориц, 1976);

Товарищам что-нибудь снится: То лес, то цветы, то вода... (Прокофьев, 1953);

И снится мне, будто встаю я От тяжкого долгого сна... (Иванов-Классик, 1873),

и т. д., вплоть до почти пародического «Мне снилось, я – Анна Маньяни...» (Н. Полякова, 1980) или «На пятой неделе запыя Мне сон идиллический был...» (Е. Вензель, 1972).

Особое ответвление темы «видений» берет начало от Фета (1842): «Давно ль под волшебные звуки Носились по зале мы с ней? Теплы были нежные руки, Светлы были звез-

ды очей. Вчера пели песнь погребенья...». Ср. почти тотчас у Плещеева (1846): «Я слышу знакомые звуки, Я жадно им прежде внимал И молча на белые руки, На светлые очи взирал...» – и потом у Гумилева (1914): «...Какие-то бледные руки Ложатся на душу мою, И чьи-то печальные очи Зовут меня тихо назад... (возможно влияние Анненского, 1909: «Мои вы, о дальние руки...»). Михайлов отозвался на Фета пародией, которую можно принять и всерьез (1852): «Опять налетают роями Знакомые сердцу виденья... То видятся светлые очи...»; вне пародии повторяет то же Чюмина (1888): «Неясные звуки томят, Неясные грезы всплывают...»; наконец, от контрастного «погребенья», по-видимому, происходит у Случевского (1859) «Я видел свое погребенье, Высокие свечи горели...».

Другое амфибрахическое «видение» Фета, «К Офелии» (1842): «Не здесь ли ты легкою тенью, Мой гений, мой ангел, мой друг...», – повлекло его же (1846) «Офелия гибла и пела...» с неожиданными реминисценциями в XX веке: «История гибла и пела И шла то вперед, то вразброд...» (Антокольский, 1922–1924) и «Там, словно Офелия, пела Всю ночь нам сама тишина» (Ахматова, 1963). Два стихотворения Фета о ночной реке (1842: «Вдали огонек за рекою...» и «Я жду... Соловиное эхо...»; ср. вариации Случевского, 1899, «Качается лодка на цепи...» и «Серебряный сумрак спустился...») свободны от «видений», но пародия на них без «видений» не обходится (Медведев, 1863). Из дру-

гих АмЗ Фета долго помнилось: «Шумела полночная вьюга В лесной и глухой стороне. Мы сели с ней друг против друга...» и т. д. (1842; ср. пародию Сниткина, 1859); у Плещеева читаем (1858): «Томимы тоской, молчаливы, С тобой мы сидели вдвоем...»; у Саянова (1936): «О чем мы с тобой говорили? Слова позабыл я тогда...». Это – не говоря о живучести ритмико-синтаксической формулы: «Кружила полночная вьюга У темных столбов и стропил...», «Клубилась вечерняя вьюга, И ветер гудел стороной...» (Дудин, 1958, 1963). Приглушенный зачин одного из «видений» Фета породил целых две кальки (осознанных ли?) у советских поэтов: «Какая холодная осень! Надень свою шаль и капот...» (Фет), «Какая красивая осень... Закончился птиц перелет...» (А. Ярковец⁶¹), «Какая спокойная осень... Ни хмурых дождей, ни ветров...» (А. Дементьев, 1986).

Еще одно ответвление интересно тем, что быстро отрывается от темы и начинает сближаться с другими: это не семантическая окраска, а вспомогательный стереотип. Речь идет о перечислении (преимущественно картин природы). Так построено уже «По гребле неровной и тряской...»; одновременно появляется «Деревня» Фета (1842), где перечисление нанизано не на визионерское «Все так знакомо...», а на по-стороннее «Люблю я...». От А. К. Толстого берет начало «Гондола» К. Павловой (1858; ср. ее же «Рим», 1857); от Фета, после большого перерыва, – «На пути» Вс. Рожде-

⁶¹ День поэзии. Л., 1983.

стенского (1923–1927: «Такой пробежала Россия ...»). Около 1940 года к этому приему обращаются сразу Шубин («Так вот она, Охта!...»), Прокофьев («Три открытки на юг») и Исаковский («У самой границы, в секрете...»), и с тех пор такие перечни становятся обычными при семантической окраске «Россия» (см. п. 4).

Наконец, еще одно ответвление замечательно лишь тем, как быстро оно сошло на нет. В нем разрабатывалась вечная тема любви. При начале его стояло превосходное

Средь шумного бала, случайно,
В тревоге мирской суеты
Тебя я увидел; но тайна
Твоя покрывала черты...
Люблю ли тебя я, не знаю,
Но кажется мне, что люблю...

(А. К. Толстой, 1851, с характерным «И в грезах неведомых сплю»; любопытное эхо концовки – у раннего Шершеневича, «Дуэль», 1912: «...Не знаю я: это правдиво Иль сон принесли вечера, Но было все это красиво И – кажется мне, что вчера»). При конце его стоит популярное «Хорошая девочка Лида» Смелякова (1941, с характерным «Так Гейне, наверно, любил»; ср. позже его же «Опять начинается сказка...» и «Зимняя ночь»). И тем не менее для стихов о любви АмЗ не стал в XIX веке приемлемым размером, «любовь по Гейне» не вышла за пределы переводов. Любовные стихотворения Щербины (1844–1845, 1848), Плещеева (1846), Льдова (1888), Голенищева-Кутузова (1874), Трефолева (1894) не вызвали подражаний. Оживление темы на рубеже XX века («Она отдалась без упрека...» Бальмонта) происходило уже

не в «гейневской», а в новой, «романтической» интонации (см. п. 5). Это – напоминание, что, как ни широк семантический ореол размера, он все же покрывает не всякую тему.

Правда, здесь нужна оговорка. Не привившись в книжной поэзии о любви, 3-ст. амфибрахий привился в низовой, песенной поэзии. Связующим звеном, по-видимому, послужил упоминавшийся выше романс Жадовской «Ты скоро меня позабудешь...». Из последовавших полуанонимных песен наиболее памятен остался, пожалуй, романс Ожегова «Зачем ты, безумная, губишь Того, кто увлекся тобой?.. У церкви стояла карета, Там пышная свадьба была...». Это – напоминание, что пространство стиховой семантики многомерно и чего в нем нет на одном уровне, то может компенсироваться на другом уровне.

Зв. Быт. Он появляется в АмЗ как антитеза «сну», и связь их подчеркивается прямыми ссылками на Гейне: «На мотив из Гейне» у Якубовича (1892: «Из странствий далеких и долгих Во сне я вернулся домой...»; ср. 1891: «Мне снилось – окончились годы Тяжелой и долгой разлуки...» с рифмовкой ЖЖЖЖ – стихотворение, от которого пошли «Наскучили старые годы...» и «Тянулись тяжелые годы...» Белого, 1909 и 1921); «Подражание Гейне» у Брюсова (1901: «Мне снилось, я в городе дальнем, Где ты истомилась одна...»). Столь же прямо происходят от Гейне (хотя и без семантики «сна») «Надя» Михайлова (1847), «Приданое» Майкова

(1859: «...Просватал красавицу-дочь») и образцово-схематическое восьмистишие Вейнберга (тоже 1859):

Он был титулярный советник,

Она – генеральская дочь...

К «быту» примыкает «труд». Здесь влияние Гейне скрещивается с влиянием Т. Гуда: серия начинается его «Песней о рубашке» в переводе Михайлова (1860, с 4-ст. перебойми): «Работай! работай! работай, Едва петухи прокричат...» (ср. переработку Багрицкого, 1923). Отсюда – знаменитая переключка:

Работай, работай, работай – Ты будешь с уродским горбом
За долгой и честной работой, За долгим и честным трудом... (Блок, 1907);

Единое счастье – работа, В полях, за станком, за столом,
– Работа до жаркого пота, Работа без лишнего счета,
Часы за упорным трудом!.. (Брюсов, 1917).

У Брюсова это стихотворение было подготовлено двумя другими: «Век за веком» (1907: «...Влечется суровый, прилежный, Веками завещанный труд») и «Финскому народу» (1910: «Упорный, упрямый, угрюмый... В нужде и в труде терпеливый...»); здесь возможно и влияние «Мороза, Красного носа»). От последнего, во-первых, с несомненностью происходят шведский «Камень» Антокольского (1923), «Карелия» Шубина (1944), «На Вуокси» Шефнера (1944), а

во-вторых, с большой вероятностью, – «Армения» Мандельштама (1930): «Как бык шестикрылый и грозный, Здесь людям является труд...» – с перекрестным влиянием «экзотического» АмЗ, п. 2. (Любопытно, что первая строчка Мандельштама сделана по совсем стороннему образцу – «Как сон неотступный и грозный, Мне снится соперник счастливый» из патетического «Сомнения» Кукольника.)

Сюда же, но с резким усилением трагической эмоции, присоединяется блоковское «Окна во двор» (1906):

Одна мне осталась надежда: Смотреться в колодезь двора... И злое, голодное Лихо Упорно стучится в виски...

(ср. Сологуб, 1898–1909: «Со мною – безумное Лихо, И нет от него мне защиты...»), – а за ним: «На улице – дождик и слякоть...» (1915), «Когда невзначай в воскресенье Он душу свою потерял...», «Пристал ко мне нищий дурак...» (1913, ср. «Двойник», 1909 – может быть, не без влияния двух сонетов из «Юных страданий» Гейне). К этой же семантической окраске можно отнести «Кулачишку» Анненского (1906) и «Провинциалку» Корнилова (1929); а нечастая в поэзии «квартирная тема» связывает «Окна во двор» с «Кругом семенящейся ватой...» Пастернака (1931, с характерным упоминанием ночной фиалки, отсылающим к Блоку) и «Квартира тиха, как бумага...» Мандельштама (1933, с более сложно ориентирующим упоминанием о Некрасове).

...В квартире прохлада усадьбы. Не жертвуя ей для

бесед, В разлуке с тобой и писать бы, Внося пополнения
в бюджет... И вот я вникаю на ощупь В доподлинной
повести тьму. Зимой мы расширим жилплощадь, я
комнату брата займу... (*Пастернак*);

Квартира тиха, как бумага, Пустая, без всяких
затей, И слышно, как булькает влага По трубам внутри
батарей... И столько мучительной злости Таит в себе
каждый намек, Как будто вколачивал гвозди Некрасова
здесь молоток... (*Мандельштам*).

От Пастернака, где тема быта связывается с темой любви,
этот размер мог перейти к Заболоцкому («Жена», 1948), а
от Заболоцкого в стихи о Заболоцком (Самойлов, «Заболоц-
кий в Тарусе», 1960). У самого Пастернака потом тема быта
связывается и с темой смерти («В больнице», 1956).

4. Торжественная интонация. Эти разделившиеся
струи семантических традиций АмЗ XIX века в XX веке
вновь сливаются в двух интонационных типах. Один из них
можно условно назвать «торжественным»: он близок «за-
здравному», но темы его более высокие. Первые опыты его
– у Хомякова, 1853 («Вставайте! оковы распались, Проржа-
вила старая цепь!.. Вставайте, славянские братья, Болгарин,
и серб, и хорват!») и 1856 («Как часто во мне пробуждалась
Душа от ленивого сна...»), отсюда Мей, 1857: «Убей меня,
боже всесильный...»). Неожиданность такого сочетания раз-
мера и интонации подтверждается пародией Ростопчиной
(стихи Элейкина из комедии «Возврат Чацкого», 1856: «Ты,
Волга, целуйся с Дунаем!..» и проч.). После этого в XIX веке

можно указать лишь «К России» Трефолева (1877) и «Ночь. Тихо...» Якубовича (1855), последнее – МЖМЖ.

Открытие интонации, ставшее переломом, было сделано А. Белым в стихах о России – сперва отчаянных, потом ликующих. Это «Отчаянье» (1908) —

Довольно; не жди, не надейся – Рассейся, мой
бедный народ!.. Исчезни в пространство, исчезни,
Россия, Россия моя!

(размер мог быть подсказан «Гимнами родине» Сологуба, 1903, но Сологуб даже отдаленно не поднимается до пафоса Белого) – и затем «Родине» (1917):

Рыдай, буревая стихия,
В столбах громового огня!
Россия, Россия, Россия —
Безумствуй, сжигая меня!..
...Россия, Россия, Россия —
Мессия грядущего дня!

Оба стихотворения сразу получили широчайшую известность. «Довольно...» Белого получает отклик в «Смольном» Р. Ивнева (1917?: «Довольно! довольно! довольно Истошно кликушами выть...») и затем в «Хорошо!» Маяковского (вставная стилизация: «Довольно, довольно, довольно Покорность нести на горбах...»). Стихотворение же «Родине» почти тотчас за публикацией было использовано в революционных стихах Князева (1918: «...Не так же ль, друзья, и

Россия Воскреснет в грядущие дни?.. Да здравствует Первое Мая! Да сгинут последние льды!»). Но в дальнейшем слово «Россия» в советской поэзии долго избегалось – а с ним избегался и АмЗ в торжественной лирике.

Освоение размера наступает лишь в 1930-х годах, а применительно к теме России – в 1940-х:

Да здравствует наша держава, Отчизна великих идей, Страна всенародного права На радость и счастье людей!.. (Шолов, песня, 1939);

Цвети, наша Родина-песня, Останься, как песня, в веках!.. Красуйся, не зная невзгоды, А мы тебя будем беречь! (Прокофьев, 1949);

Я всю свою Родину вижу, И вся она рядом со мной... И все это Родина наша, А Родину надо беречь (Исаковский, 1940);

Россия... за малую горстку Из белого моря снегов Все прелести жизни заморской Отдать россиянин готов... (Уткин, 1943);

Родней всех встают и красивей Леса, и поля, и края... Так это ж, товарищ, Россия – Отчизна и слава твоя! (Прокофьев, 1942);

Россия, где собраны в стаю Простертые к солнцу края, Россия, как воля, простая, Россия, Россия моя! (он же, 1942);

Поля, да богатства лесные, Да синих озер благодать. Россия, Россия, Россия! Границ красоте не видать (С. Васильев, 1958);

Не страшны нам грозы любые, Бессмертен советский

народ. Россия, Россия, Россия! Веди нас к победам,
вперед! (*Лебедев-Кумач*, 1944);

Россия, Россия, Россия, Мы в сердце тебя пронесли.
Прошли мы дороги большие, Но краше страны не
нашли (*Фатьянов*, 1945).

Другим ядром, вокруг которого кристаллизуется «торже-
ственная» семантика, стали стихотворения-марши с обяза-
тельным мотивом «Иду...», «Идет...», «Шагает...», «Выхо-
дит...» и т. п. Первый толчок был дан еще «Ночным смот-
ром»; последний, вероятно, – анонимным маршем «Ору-
жьем на солнце сверкая...» (прямая его имитация – у Кан-
негисера, 1917: «На солнце сверкая штыками – Пехота. За
ней, в глубине, – Донцы-казаки. Пред полками – Керенский
на белом коне»).

В советской поэзии тон задала «Песня о встречном» Кор-
нилова (1932): от ее запевов пошел «маршевой» АмЗ, как
от ее припевов – «боевой» ЯЗ (см. выше, главу 4). Мотив
«встает» повторяется в каждой, мотив «идет» почти в каж-
дой строфе: «И радость поет, не скончая, И песня навстречу
идет, И люди смеются, встречая, И встречное солнце встает...
За нами идут октябрята, Картавые песни поют... Мы
жизни выходим навстречу, Навстречу труду и любви!» (Ср.
о песне Корнилова – «Встреча с песней» Ошанина, 1949, тем
же размером.) А далее за октябрятами Корнилова:

Идут комсомольцы, шагают В некрепких ботинках
своих... (*Ушаков*, 1961);

А рядом идут пионеры, Как сто Ломоносовых в ряд... (Светлов, 1952);

В костюмах простого покроя Ребята идут на завод... Идет комсомольская рота Дорогой труда в коммунизм (Гудзенко, 1952);

Смолкают последние птицы, Гудки перекличку ведут, Когда горняки Подмосковья На смену ночную идут... (Смеляков, 1949), —

и т. д., до «туристских» стихов Михалкова (1938: «Крутыми тропинками в гору... Веселый шагал человек...») и Евтушенко (1972: «Идем, как по бывшим державам, По скалам, где плеск родника...»).

Усилив символическую обобщенность этого марша, мы получим песни Лебедева-Кумача (1937–1938; первая цитата – под несомненным влиянием песни Щепкиной-Куперник из «Сирано де Бержерака», так нравившейся Горькому: «Дорогу свободным гасконцам... Мы все под полуденным солнцем И с солнцем в крови рождены»):

Согретые сталинским солнцем, Идем мы, отваги полны. Дорогу веселым питомцам Великой советской страны...;

По полюсу гордо шагает, Меняет движение рек, Высокие горы сдвигает Советский простой человек...

и затем:

Свободной земли новоселы Идут во всемирный совет... (Тихонов, 1938);

Пятнадцать республик советских, Пятнадцать могучих сестер – Нагорных, приморских, полесских, – На вольный выходят простор... (Асеев, 1958);

Победное знамя отчизны На труд и на подвиг зовет, Ты первым идешь к коммунизму, Счастливым советский народ... (Регистан, 1983);

Я русский по виду и сути, За это меня не виня, Таким вот меня и рисуйте, Ваяйте и пойте меня... (Смеляков, 1962);

Я строил окопы и доты, Железо и камень тесал, И сам я от этой работы Железным и каменным стал... (он же, 1947) —

отсюда размер стихотворения В. Соколова на смерть Смелякова; непохож на Смелякова, но тоже исходит из Кумача Светлов (1962): «Чудак, неизменно веселый, Иду по широкой стране, Волшебною цепью тяжелой Привязано счастье ко мне...».

Традиция Корнилова легко соединяется с традицией «Ночного смотря». Прямее всего это сделано в «Безымянном поле» Симонова (1942): «Восставши из праха, за нами Покойники наши следят... Встают мертвецы всей России, поют мертвецам трубачи... Впервые с Полтавского боя Уходят они на восток...»; ср.: «Равняясь незримо с живыми, Погибшие рядом встают...» (Дудин, 1969); «...И мертвые вместе с живыми Встают и в атаку идут...» (Рыленков, 1946). Наибольшую известность из таких стихов получила поэма Тихонова (1941): «В железных ночах Ленинграда По городу

Киров идет... Боец справедливый и грозный, По городу тихо идет...» (ритмико-синтаксическая реминисценция из Кукольника – как когда-то у Мандельштама); кроме «Ночного смотра», здесь присутствует, конечно, и «Мороз-воевода дозором...» (отмечено О. Роненом). Ср. у Алигер (1946): «Раскаты недавнего боя, Больших ожиданий полет. Петрищевской площадью Зоя На раннюю гибель идет...». Ту же интонацию Гудзенко переносит и на живого героя (1950): «Идет Горобцов по палаткам, Как будто спешит на парад... Идет, справедливый и строгий, – Солдатам он снился таким...».

Понятно, что в стихах военного времени мотивы дороги и марша возникают и независимо от «Ночного смотра»: «Размытых дорог непролазь Пехота напором берет...»; «Упрямая воля дороги Солдатскую ярость ведет...»; «Полей предвечерняя небыль, Похода размеренный шаг...»; «Стучит по дорогам Европы – Трик-трак – деревянный башмак...» (Сурков, Уткин, Долматовский, 1943–1944); «От Дона, от Волги – Ахтубы Идет все вперед наш солдат...» (Ушаков, 1945); «Идет с пехотинцами рядом Сестра нашей славы – весна...» (Сурков, 1944); «Победа идет по дороге В сиянии майского дня...» (Алигер, 1945). Ср. также послевоенные стихи Луговского о пограничных дозорах «На южном берегу» и «Ночь» (1950, 1953).

Вокруг этих двух семантических ядер, «России» и «марша», формируется остальная масса «торжественного» АмЗ; большинство этих стихов принадлежит военному и после-

военному времени: «Враги у ворот Сталинграда, Товарищ! Враги у ворот! Всей силой, всей яростью надо Отбить их, разбить, побороть!..» (Долматовский, 1942; прямое влияние В. Князева сомнительно); «Охвачена мыслью одною, Всей массой объединена, Встает большевистской стеною Взволнованная страна...» (Асеев, 1941); «Стеною огня и металла Встречай неприятеля так, Чтоб наша весна расцветала Всей яростью зимних атак...» (Светлов, 1943); «Ракета взмывает из мрака, И день этот будет таков: Атака, атака, атака, Кровавая пляска штыков!..» (Долматовский, 1944); «Сдвигаются брови с угрозой, Сжимается в ярости рот, И в бой за родные березы Бросаются люди вперед!..» (Уткин, 1942); «Пробитые в битвах знамена – У края родимой земли. Железных полков батальоны К заветной черте подошли...» (Шубин, 1945); «До крайних редутов и линий Прошли мы во гневе своем. Рубиново рдела в Берлине Звезда человека с ружьем...» (С. Смирнов, 1956–1958); «Мы силу сломили такую, Что вправе гордиться собой: И юностью нашей железной, И нашей бессмертной судьбой...» (Недогонов, 1945); «Мы слов этих праздничных стоим. Я славлю строкою своей Величие нашего строя, Величие наших идей, И небо страны голубое, И сорок ее Октябрей!..» (Смеляков, 1957). Мы видим, как нарастает в нашем материале мотив «да здравствует». Ср.:

Давно уже стало обычным, Как, скажем, дышать
или пить, О собственном нашем величье С газетных

страниц говорить... (*Смеляков*, там же);

Читая шинельную оду О свойствах огромной страны,
Меняющей быт и погоду Раз сто до китайской стены...
Как много от слова до слова Пространства, тоски и
судьбы!.. Но сила нужна и отвага Сидеть под таким
сквозняком, И вся-то защита – бумага Да лампа над
тесным столом (*Кушнер*, 1969).

Особую группу среди «торжественных» стихов составляют программные стихи о поэзии. Начало им положило одно из самых ранних «торжественных» – брюсовское «Поэту» (1907):

Ты должен быть гордым, как знамя,
Ты должен быть острым, как меч;
Как Данту, подземное пламя
Должно тебе щеки обжечь...

Отсюда можно вывести такие несхожие стихотворения, как:

Как облаком сердце одето, И камнем прикинулась
плоть, Пока назначенье поэта Ему не откроет Господь...
(*Мандельштам*, 1909);

Не говор московских просвирен, Но все же старайся
сберечь, Как песню, как гром в Армавире, Обычную
русскую речь... (*Саянов*, 1925);

Подумаешь, тоже работа – Беспечное это житье:
Подслушать у музыки что-то И выдать шутя за свое...
(*Ахматова*, 1959);

...И я за дешевую цену В накрашенный впутался хор. На сцену, на сцену, на сцену, На сцену! – зовет бутафор... (Асеев, «Дурацкое званье поэта», 1926);

...И рампа торчит под ногами, Все мертвенно, пусто, светло, Лайм-лайта холодное пламя Его заклеямило чело... (Ахматова, 1959);

...А голос божественно свежий Бессмысленно радостных птиц К нему залетает все реже, И он говорит ему: «цыц» (Оболдуев, 1947);

Он выступил с крупною ставкой, Играл он на тысячу лет. Он следовал моде. В отставку, В отставку уходит поэт... (Ушаков, 1961);

Хвалы эти мне не по чину, И Сафо совсем ни при чем, я знаю другую причину, О ней мы с тобой не прочтем... (Ахматова, 1959).

5. Романтическая интонация. Это название еще более условно, чем «торжественная» интонация, которой она противостоит (и которую по аналогии можно назвать «классической»); это тот же контраст, что и между «элегической» и «героической» семантикой, по В. Мерлину⁶². Определению она поддается еще трудней; для нее характерна повышенная эмоциональность, уклон к трагизму, динамичность, нарочитая беспорядочность образов, разорванность синтаксиса.

Школой «романтической» интонации была, по-видимому, любовная тематика (п. 3б); переломным моментом – ру-

⁶² Мерлин В. В. Семантические традиции трехстопного амфибрахия в творчестве А. Гребнева.

беж XX века; характерные тексты —

Она отдалась без упрёка, Она целовала без слов. —
Как темное море глубоко, Как дышат края облаков!..
(*Бальмонт*, 1901);

Зачем твое имя — Мария, Любимое имя мое? Любовь
— огневая стихия, Но ты увлекаешь в нее... (*Брюсов*,
1901);

О, что мне закатный румянец, Что злые тревоги
разлук? ...Пойми же, я спутал, я спутал Страницы и
строки стихов... (*Блок*, 1907);

...Читаю в насмешливом взоре Обман, и
притворство, и торг... Но есть упоенье в позоре И есть
в униженьи восторг!.. (*Брюсов*, 1911);

Я гибну, а ты мне простерла Два выгнутых лирой
крыла... (*Антокольский*, 1917);

...Прости мне, приблизься, останься, Останься,
приблизься, прости! (*он же*, 1950-е);

Смотри! Обернись! Ведь не поздно! Я не угрожаю,
но жаль... (*Асеев*, 1935);

За эту вот площадь жилую, За этот унылый уют И
мучат тебя, и целуют, И шагу ступить не дают?! (*он же*,
1924);

...И вот уже сумеркам невтерпь, И вот уж, за дымом
вослед, Срываются поле и ветер, — О, быть бы и мне в
их числе! (*Пастернак*, 1913–1928)

(эта концовка — от хрестоматийных «Ласточек» Майкова:
«И вот, их гнездо одиноко! Они уж в иной стороне — Далеко,
далеко, далеко... О, если бы крылья и мне!», — а у него, ви-

димо, от Гейне: «Mein Herz, Mein Herz ist traurig... Ich wollt' er schösse mich tot»). Более приглушенный вариант той же интонации разрабатывал в те же годы Анненский («Осенний романс», «Далеко-далеко...», «Лири часов», «Тоска миража», «Январская сказка», «Минута» и др.), но его влияние на последующее развитие размера было меньше.

Стихотворением, переключившим «романтическую» интонацию с любовной топики на более широкую и неопределенную совокупность тем, было, как кажется, блоковское

Опять с вековой тоскою
Пригнулись к земле ковыли...
...Развязаны дикие страсти
Под игом ущербной луны...
...Не знаю, что делать с собою,
Куда мне лететь за тобой!..

Это 1908 год, тотчас вслед за таким же переломным «Довольно, не жди, не надейся...» Белого. Отсюда – размер пастернаковских стихов о Блоке (1956): «Он ветрен, как ветер. Как ветер...». Быструю вульгаризацию этих интонаций отмечал Маяковский на полях стихов А. Кудрейко «Опять эта темная сила Заставила песню шуметь...»⁶³.

В советской поэзии «романтическая» интонация АмЗ распространяется немного позднее, чем «торжественная», не с

⁶³ Харджиев Н. И., Тренин В. В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. С. 287–289.

1930-х, а с 1940-х годов, и не выделяет таких «ядерных» стереотипов, как та: это – еще не устоявшаяся семантическая окраска, поэты в ней стремятся (по выражению Салтыкова-Щедрина) «безобидным образом излагать смутность испытываемых ощущений». Чаще всего в этих стихах присутствуют обе темы блоковского образца: «вековая тоска» по родине и «не знаю, что делать с собою»; иногда добавляется тема разгулявшейся стихии. Вот почти наудачу взятые примеры:

В прекрасном и яростном мире, Где много воды и земли,
Мы крепко друг друга любили И прожили жизнь как могли;

И зори летели, и ночи. Не взял ничего и не дал. Где что?
Все билеты просрочил, На все поезда опоздал;

Я жил нараспашку, наудаль, И было все внятным вполне,
А нынче и радость мне в убыль, И нежность уже не по мне;

Смеешься? И смейся. Ты рада? И радуйся. Счастлива ты?
Я все понимаю, не надо Стесняться своей правоты;

Я все позабыл. Фонарями Пронизана зимняя ночь.
Опять пропадать над стихами И бестолочь в ступе толочь;

Нет школ никаких. Только совесть, Да кем-то завещанный дар,
Да жизнь, как любимая повесть, В которой и холод, и жар;

И словно в надежде спасенья, Тревогу наивно глуша,
В мой край отдаленный, осенний, На север рванулась душа;

Качается мерзлый орешник, Стучит на холодном ветру, И я – неприкаянный грешник – Опушкой иду поутру;

В саду ли, в сыром перелеске, На улице, гулкой, как жель, Нетрудно, в сиянье и блеске, Казаться печальней, чем есть;

Довольно с тебя и окраины, И неба, и вспышек гвоздик. Ты, может быть, сам не без тайны, Но, к счастью, ее не постиг.

Авторы 10 четверостиший этого достаточно связного лирического текста – Кунаев, 1973; Соколов, 1955; Цыбин, 1973; Луконин, 1969; Дудин, 1946; Соколов, ок. 1970; Ваншенкин, 1956; Жигулин, 1972; Кушнер, 1969; Чухонцев, 1973. Обращаем внимание на то, что все это – не второстепенные эпигоны, а поэты, единогласно признававшиеся в советской критике заметными творческими индивидуальностями. Число таких примеров можно многократно умножить: по существу, почти каждый из авторов этого цента на столько специализировался в области нашей трудно определяемой «романтической» интонации, что только из его стихов можно выбрать достаточно образцов для самостоятельной подобной подборки.

6. Заключение. Таковы общие очертания семантической эволюции русского 3-ст. амфибрахия. Вначале это недолгие и беспорядочные поиски; потом – разработка трех традиций XIX века: заздравной песни, баллады (переходящей в песню)

и «гейневской» лирики, ветвящейся на семантику «памяти», «сна» и «быта» (с «трудом»); и, наконец, в XX веке традиция заздравной песни ложится в основу «торжественного типа» современного АмЗ, традиция Гейне – в основу «романтического типа», а балладная традиция разделяется между ними.

По сравнению с прежде рассмотренными размерами мы замечаем, во-первых, гораздо более конкретные семантические источники: не расплывчатую традицию, например, «легких песен», а такую-то заздравную песню или такие-то баллады. Как и прежде, эти семантические традиции уходят за границу, в Европу (античные и русские народные истоки здесь отсутствуют): как ритмы русской силлабо-тоники пришли из Германии, так и многие ее семантические окраски. Русская поэзия напоминает, что она – лишь часть европейской поэзии.

Во-вторых, здесь заметнее, чем раньше, группы стихотворений, стрóf и даже строк, близко перекликающихся не только образами и эмоциями, но и словесными формулами («да здравствует...», «я помню...», «мне снилось...» и т. п. с последующими синтаксическими клише). Мы позволили себе назвать такие шаблоны «семантическими ядрами», вокруг которых кристаллизуются те или иные семантические окраски. Не во всех окрасках можно их выявить: в «торжественной» они очень отчетливы, а в «романтической» почти неуловимы. Думается все же, что для дальнейших исследований это понятие может быть полезно.

В-третьих, наконец, мы еще раз видим: в XIX веке в семантике стиха преобладает тенденция к тематической дифференциации, а в XX веке – к интонационной интеграции семантических окрасок размера. Семантические струи, как бы растекшиеся по разным руслам, вновь стекаются в два больших бассейна – «торжественную интонацию» и «романтическую интонацию», отчетливо противостоящие друг другу. (Подобным образом в 3-ст. ямбе середины XX века противостояли «импрессионистическая лирика» и «трагическая лирика», но там они охватывали гораздо меньшую часть стихотворной продукции.) Откуда эти синкретические тенденции, которых не было в 3-ст. ямбе и хорее, трудно сказать: возможно влияние родственного размера XX века – 3-иктного дольника с его универсальной тематикой.

И в-четвертых, нужно еще раз напомнить: однозначная сортировка стихотворений по тем или иным подвидам семантических окрасок – конечно, дело невозможное. Всякое стихотворение скрещивает в себе несколько линий семантической традиции, несет несколько семантических окрасок, и чем «лучше» кажется стихотворение, тем оно ими богаче. Например, «Баллада» Ходасевича («Сижу, освещаемый сверху...») полнее всего ложится в рамки «гейневской» традиции – «сон» (или, точнее, «видение») в контрасте с «бытом»; даже неполная рифмовка (ХаХа) намекает на привычные переводы из Гейне. В то же время заглавие «Баллада» решительно обращает внимание читателя в другую сторону;

а центральная тема «музыка» и финальный образ «Орфей» делают стихотворение если не песней, то стихами о песне. Другой, предельно непохожий пример, – «Летят перелетные птицы...» Исаковского: по жанру это песня, зачин отсылает нас к балладе (ср. его же «Летели на фронт самолеты...») – статической балладе с размышлениями в декорациях; центральная тема «желанья мои и надежды связал я навеки с тобой» вводит семантическую окраску «памяти», «пускай утопал я в болотах...» и т. д. – тему «труда», «немало я стран перевидал, шагая с винтовкой в руке...» перекликается с маршевыми военными стихами (примеры которых мы приводили), и все это сливается в прославление отечества – «торжественную интонацию», искусно приглушенную интимным лиризмом. В итоге перед нами – сложное семантическое поле, и каждое стихотворение нашего размера неизбежно получает многостороннюю смысловую ориентацию. К сожалению, рамки нашей работы не позволяют подробнее показать это на конкретных примерах: это могло бы стать предметом особого разбора.

ИСТОЧНИКИ УПОМИНАЕМЫХ И ЦИТИРУЕМЫХ ТЕКСТОВ. «Народные лирические песни», БП, 504; «Народные баллады», БП, 369, 373; «Песни и романсы русских поэтов», БП, 611, 731, 790, 798, 888, 894, 912, 936 (Жадовская, Вейнберг, Голенищев-Кутузов, Мачтет, Тан, Щепкина-Куперник, аноним, Зубарев); «Народные русские песни и

романсы» (сост. А. Чернов, Нью-Йорк, 1949), 79, 145, 273, 410; Поэты 1790–1810-х годов, БП, 715 (Мещевский); Мерзляков, БП, 95; Ф. Глинка, БП, 443; Жуковский, Собр. соч. (1959), I, 109, 366, 389; Вяземский, БП, 283, 359, 379; Дельвиг, БП, 162, 185; Языков, БП, 134, 267; Бенедиктов, БП, 320, 460, 534; Поэты 1840–1850-х годов, БП, 77, 122 (Ростопчина); Хомяков, БП, 133, 140; К. Павлова, БП, 83, 212, 214; Щербина, БП, 118, 353, 400; А. К. Толстой, БП, I, 49, 50, 52, 58, 113, 114, 126, 304, 379; Майков, БП, 114, 140; Мей, БП, 74, 241, 255; Плещеев, БП, 63, 89, 128, 253, 354; Полонский, БП, 54, 225; Фет, БП, 132, 133, 169, 172, 203, 206, 255; Некрасов, БП, I, 145, II, 107; Михайлов, БП, 49, 54, 55, 69, 172, 293; Алмазов, Стих. (1874), 681; Поэты «Искры», БП, I, 135, 371 (Куручкин), II, 79, 251, 787, 802, 851, 865 (Минаев, Ломан, Сниткин, Кроль, Медведев); Трефолев, БП, 108, 193; Суриков и поэты-суриковцы, БП, 425 (Дрожжин); Якубович, БП, 91, 113, 178, 192; Поэты-демократы 1870–1880-х годов, БП, 231, 342, 421, 449 (Фигнер, Оммулевский, Пальмин, Иванов-Классик); Случевский, БП, 88, 150, 205, 231, 238, 267, 278; Жемчужников, БП, 164; Фофанов, БП, 132, 133, 158; Поэты 1880–1890-х годов, БП, 183, 321, 328 (Льдов, Чюмина); Бальмонт, БП, 102, 103, 115, 252; Сологуб, БП, 158, 212, 283; Брюсов, Собр. соч. (1973), I, 282, 313, 317, 447, 460, II, 37, 79, 111, III, 20, «Стихи Нелли» (1913), 21; Белый, БП, 87, 89, 101, 105, 159, 161, 163, 168, 171, 175, 231, 263, 267, 351, 381, 477, «Урна» (1909), 133, 135; Блок, БП1, I,

140, 287, 333, 336, 339, 362, 369, 384, 431, 448, 504; Анненский, БП, 84, 111, 114, 149, 165, 181, 210, 212, 215; Ходаевич, БПЗ, 152; Кречетов, «Алая книга» (1907), 44; Столица, «Русь» (1915), 71; Тиняков, «Navis nigra» (1907), 44; Гумилев, БПЗ, 390; Ахматова, БП, 41, 42, 147, 202, 203, 247, 298, 303; «Ковчег» (1991), 29, 32, 38 (Адамович); Ю. Мандельштам, Собр. стих. (1990), 84; Пастернак, БП, 69, 364, 372, 464, 467, БПЗ, II, 234; Эренбург, БП, 200; Ивнев, Избр. (1988), 37; Пролетарские поэты... БП, 265 (Князев); Клюев, БПм, 362; Клычков, «В гостях у журавлей» (1985), 118; Асеев, Собр. соч. (1963), I, 146, 271, 390, III, 258, IV, 7, 350; Багрицкий, БП, 56; Шенгели, «Планер» (1935), 75; Маршак, БП, 701; Антокольский, Собр. соч. (1971), I, 36, 181, 199, 412, II, 320, 538; Лутовской, Собр. соч. (1971), I, 69, 425, II, 77, 83, 297; Вс. Рождественский, Избр. (1974), I, 73, 142, 200, 285, «Большая Медведица» (1926), 20, 50, 70; Тихонов, БП, 406, Собр. соч. (1973), I, 345, 474, II, 266; Ушаков, БП, 122, 127, 345, 349, 369, 401, 432, 545; Саянов, БП, 172, 397; Светлов, БП, 160, 170, 283, 303, 374; Уткин, БП, 70, 192, 222, 225, 231, 233; Корнилов, БП, 79, 166, 294; Сурков, Собр. соч. (1965), I, 372, 564, II, 141; Лебедев-Кумач, БПм, 161, 165; Щипачев, Избр. произв. (1970), II, 28; Исаковский, БП, 204, 219; Твардовский, Собр. соч. (1966), I, 326, 444; Рыленков, Стих. и поэмы (1959), I, 105, II, 16; Прокофьев, БП, 290, 303, 313, 345, 411, 425, 427, 429; Смеляков, БП, 144, 158, 165, 169, 186, 191, 192, 254, 308, 381, 494, Избр. про-

изв. (1967), I, 315; Заболоцкий, БП, 97, 99, 110, 160; Оболдуев, «Устойчивое неравновесие» (1991), 120; Тарковский, Собр. соч. (1991), I, 397, 403; Кедрин, БП, 77, 79, 106, 166, 168, 209, 221; Михалков, Собр. соч. (1970), I, 313; Симонов, БП, 78, 133; Алигер, Стих. и поэмы (1970), I, 226, 240, II, 16; Долматовский, Собр. соч. (1978), I, 245, 326, 328, II, 15, 375, III, 23, 60; Инге, Стих. (1982); Недогонов, Избр. (1977), 29, 46, 183, 197; Шубин, Стих. и поэмы (1958), 28, 38, 143, 183, 270; Ошанин, Избр. произв. (1971), I, 125; В. Федоров, Стих. и поэмы (1970), I, 87; Луконин, Избр. стих. и поэмы (1969). I, 326; Орлов, Избр. (1971), I, 209; Дудин, Стих. Поэмы (1970), 134, 141, 283, 339, 344, 387, 407, 423, 591; Шефнер, Избр. произв. (1975), I, 101, Избр. произв. (1982), I, 134, 461, 463, «Пригород» (1946), 22; Гудзенко, Избр. (1957), 55, 180, 462; Межиров «Дорога далека» (1947), 76, «Поздние стихи» (1971), 93; Самойлов, Избр. произв. (1989), I, 85, 163; Соколов, «Четверть века» (1974), 51, 87, 181, Избр. произв. (1981), II, 49; Мориц, Избр. (1982), 364; Евтушенко, Избр. произв. (1975), II, 278; Регистан, Избр. (1983), 242; Жигулин, «Соловецкая чайка» (1979), 262, 274; Фирсов, Избр. произв. (1983), I, 229; Цыбин, Избр. (1979), 273; Фатьянов, Избр. (1983), 75; Рубцов, «Стих.» (1977), 132, 173, 201, 203, 207; Куняев, Избр. (1979), 74, 231, «Путь» (1982), 42; Кушнер, «Приметы» (1969), 88, 90, 99; «Поздние петербуржцы» (1995), 445, 505 (Абельская, Вензель); Чухонцев, «Из трех тетрадей» (1976), 109; «Песни нашей Родины» (1957),

164, 204, 391, 393, 437, 460 (Алтаузен, Сикорская, Шилов, Букин, Доризо, Матусовский).

Глава 6. «Спи, младенец мой прекрасный...»

4–3-ст. хорей с окончаниями жмжм; дополнительная иллюстрация

Размер, о котором теперь пойдет речь, – неравностоппный: чередование строк 4-ст. и 3-ст. хорей. В таких размерах порядок окончаний МЖМЖ чаще, потому что он как бы подравнивает длину строк, а порядок ЖМЖМ реже, потому что он как бы подчеркивает их неравенство. Сравним:

Раз в крещенский вечерок

Девушки гадали:

За ворота башмачок,

Сняв с ноги, бросали...

Спи, младенец мой прекрасный,

Баюшки-баю.

Тихо смотрит месяц ясный

В колыбель твою...

Мы займемся вторым вариантом (Х43жм), так как он реже, в нем семантические традиции выделяются заметнее и переплетение их прослеживается легче. Общая картина, которую мы увидим, будет похожа на картину 3-ст. амфибрахия: несколько стихотворений-образцов, от каждого – традиция особой тематической окраски, а потом эти тематические

окраски сплываются, интегрируют в менее определенные, но не менее ощутимые эмоциональные (интонационные) окраски.

Этот размер, как и предыдущие нами обследованные, восходит к нескольким разнородным источникам. Б. Томашевский в «Строфике Пушкина»⁶⁴ остановился только на одном из них, наименее важном – французском. Здесь чередование 7- и 5-сложных строк, по традиции приравнивавшихся к 4- и 3-ст. хорею, было употребительно (как и вообще нечетно-сложные размеры) в легких песнях и за их пределы почти не выходило. На семантику русского стиха это если и оказало влияние, то позже, в 1860-е годы.

Вторым источником, лишь мимоходом упомянутым у Томашевского, был немецкий стих. Здесь 4–3-ст. хорей развился как силлабо-тонизация народного дольника; мы увидим, что из немецких стихотворений 4–3-ст. хорей ЖМЖМ по крайней мере два (великого Шиллера и маленького Релынтаба) оказались важны для истории русского размера.

Наконец, третьим источником был украинский силлабический коломыйковый стих ([4+4]+6 слогов), воспринимавшийся русскими поэтами как Х43жж. Из украинского народного стиха этот размер перешел и в русский народный стих («Во саду ли, в огороде Девица гуляла...»), хотя был здесь гораздо менее употребителен. Подражания ему начались на рубеже XIX века («Чернобровый, черноглазый Молодец уда-

⁶⁴ Томашевский Б. В. Стих и язык. С. 279–280.

лый...» Мерзлякова; ср. у Пушкина первый вариант песни девушек в «Онегине»: «Вышла Дуня на дорогу, Помолившись богу»); а в XIX – XX веках, после Шевченко, они становятся обычными (от некрасовского «Отпусти меня, родная, Отпусти, не споря...» до мандельштамовского «Клейкой клятвой пахнут почки, Вот звезда скатилась...»).

Предыстория. Размер Х43жм появляется в русской поэзии сравнительно поздно – лет на шестьдесят-семьдесят позже, чем его «брат» Х43мж. «Выравнивающийся» Х43мж появляется уже в песнях Сумарокова (опираясь, конечно, на ходячие мотивы): «Позабудь дни жизни сей, Как о мне вздыхала, Выдь из памяти моей, Коль неверна стала...». «Неровный» же Х43жм дожидается первого известного нам появления до 1814 года – это «Казак» молодого Пушкина (напечатан в 1815 году, перепечатан только Анненковым в 1855 году):

Раз, полунощной порою,
Сквозь туман и мрак,
Ехал тихо над рекою
Удалой казак...

Здесь можно видеть взаимодействие всех трех вышеназванных традиций: французской – в эротическом сюжете; немецкой – в балладном жанре; украинской – в декорациях и стиле. Но стихотворение прошло незамеченным, и немно-

гие обращения к нашему размеру до 1840 года однозначно держатся только одной семантической традиции – немецкой.

«Рыцарь Тогенбург» Шиллера был переведен Жуковским в 1818 году; он запомнился размеру темой отречения от мира и тихой смерти во имя высшего идеала:

Сладко мне твоей сестрою,
Милый рыцарь, быть;
Но любовьию иною
Не могу любить...

Ritter, treue Schwesterliebe
Widmet euch dies Herz,
Fordert keine andre Liebe,
Denn es macht mir Schmerz...

Шиллеровская же «Надовесская похоронная песнь» была переведена Кюхельбекером (1818–1820; потом ее вновь переводил Михайлов); ее мотивы – смерть и обзор жизненного и посмертного пути – тоже оставят след в русском размере: «...Он на пир к духам умчался. Здесь оставил нас; Но герою в честь раздался Наш хвалебный глас...». «Прощание» («Романс») Ф. Глинки (печ. 1818) варьирует «тогенбургские» мотивы: отречение от счастья во имя высшего идеала (здесь – патриотического), война, верное ожидание и возможная смерть. «Утешение бедного поэта» Дельвига (1819, как «заимствованное с немецкого») выдержано в бо-

лее песенно-веселом тоне, но тоже построено вокруг мотива ожидания, преодолевающего всепогубляющее время («... Жду и верю в исполнение!..»). Этот мотив ожидания станет основным в хореических «колыбельных».

Переломом в судьбе размера были 1840–1841 годы, когда подряд явились «Казачья колыбельная песня» Лермонтова (печ. 1840, февраль), его же «Спор» (1841), «Деревенский сторож» Огарева (печ. 1840, октябрь) и его же «Серенада» из Релынтаба на музыку Шуберта (1840, печ. 1842). Отсюда идут четыре отчетливо дифференцированные семантические традиции Х43жм XIX века: «колыбельная», «балладная», «бытовая» и «серенадная»; рядом с ними оживает и пятая, менее отчетливая – «песенная» («Песня бандуриста» Гребенки, 1841). Это стремительное, почти одновременное формирование нескольких взаимооттеняющих семантических окрасок напоминает то, что мы видели в 3-ст. хоре в те же несколько лет, после лермонтовских «Горных вершин».

1. Колыбельная. Эта традиция обрисовывается наиболее отчетливо: здесь почти в каждом стихотворении присутствует сознательная отсылка к лермонтовскому образцу:

Спи, младенец мой прекрасный,

Баюшки-баю.

Тихо смотрит месяц ясный

В колыбель твою...

В этом образце есть приметы всех трех истоков нашего размера: ритм (скорее всего) от шубертовской серенады, рефрены от французской легкой поэзии и «казачья тема» от подражаний украинскому; но после Лермонтова они порознь уже не ощущались. Определяющая черта «колыбельной» схематики – контраст пассивного «сна» в настоящем и радостно-деятельного будущего в ожидании.

Первыми откликами на Лермонтова были прямые иронические перепевы: Некрасов (1845): «...Будешь ты чиновник с виду И подлец душой...»; Суриков (1864, транспонировка некрасовской «Колыбельной» из чиновничьего мира в купеческий): «...Все торговые обманы Сам поймешь собой...»; Минаев (1870-е): «...И запустишь смело руку В кассу иль в сундук»; Вейнберг (1862, о журналисте): «...Ты пиши из-под указки, Баюшки-баю...»; Минаев (1862, то же): «...Чтоб ребенок в колыбели улыбнуться мог; От иной гражданской цели Сохрани вас бог!...»; Огарев (1871, «Песня русской няньки у постели барского ребенка»): «Да, ты будь слугой народа, Помни цель свою, Чтоб была ему свобода, Баюшки-баю». Поздний случай такого использования готовой формы – у Чюминой (1905, с обращением схемы: в настоящем смута, в будущем «Со святыми упокой»).

Потом ирония отпадает, остается неподдельно светлая картина будущего. У одних поэтов она рисуется в бодрых трудовых красках («Сибирская колыбельная песня» Оммулевского, 1883: «Спи, дитя! В стране изгнания Ты – ей сын

родной; Все ее мечты, желанья Пусть растут с тобой...»; Иванов-Классик, 1891: «Жизнь – не проблеск, жизнь – не шутка, счастье впереди, В нашу жизнь, моя малютка, Ты трудясь входи...», с рефреном «Трудовой твой грош»; ср., уже с обращением не к дитяти, а к взрослому, у Фигнер, 1888). У других – в виде загробного блаженства (П. Жадовский, 1886, не без влияния «Тогенбурга»: «В царстве вечного покоя Ты придешь ко мне, И никто не разлучит нас В чудной стороне... Над тобою жизни буря, Милый, уж шумит. Так играй же беззаботно, Пока сердце спит...»). В советское время эта «колыбельная» традиция оживает у Инбер («Сыну, которого нет», 1926: «Ночь идет на мягких лапах, Дышит, как медведь. Мальчик создан, чтобы плакать, Мама – чтобы петь...»), у Кирсанова («Моя именинная», 1927: «Месяц глянул из потемок, Обернулся тьмой, И на лапки, как котенок, Встал будильник мой...»).

Форма колыбельного монолога легко побуждает к попыткам переадресовки. Так, у Городецкого возникает «Молитва воина» (1914): «Не меня храни, родная, В роковом бою, Ты храни, не покидая, Родину мою...»; ср. потом неожиданную реминисценцию у Сикорского (1958): «Вырос я, готовый к бою...». В «Колыбельной» Ахматовой (1915) образ сына оттесняется образом отца, а мотив будущего – мотивом разлуки: «... Спи, мой тихий сын, мой мальчик, Я дурная мать... Да хранит святой Егорий Твоего отца». В другом стихотворении 1915 года автор делает и следующий шаг: сын исче-

зает совсем, картина будущего перемещается на отца: «Будешь жить, не зная лиха, Править и судить, Со своей подружкой тихой Сыновой растить. И во всем тебе удача, Ото всех почет. Ты не знай, что я от плача Дням теряю счет...». У К. Арсеновой (1916) исчезает уже и видимость адресата, остается только разговор с собой: «Если б в детстве показали Даже полпути, Захотела бы едва ли Я его пройти...». Можно считать, что эти стихи уже выходят из рамок «колыбельной» традиции и вступают во взаимодействие со смежными; таких случаев будет еще много.

2. Баллада. Вторая традиция, «балладная», оказывается неожиданно скудной. Исключительная популярность лермонтовского «Спора» (ср. перепев Б. Алмазова, 1863) не только не вызвала подражаний, но даже не смогла заглушить влияния более давнего «Рыцаря Тогенбурга».

Тематическая схема «Спора» – контраст сонного «востока», отрекшегося от мира (повторяющийся мотив «сна» – может быть, отголосок «Колыбельной»; мотив отречения – наследие «Тогенбурга»), и деятельного, наступательного «севера».

– Не боюсь я Востока! —

Отвечал Казбек.

– Род людской там спит глубоко

Уж девятый век...

- Не хвались еще заране! —
Молвил старый Шат,
– Вот на севере в тумане
Что-то видно, брат!..

Из этих двух элементов только первый, «отречение от мира», переходит в баллады следующего поколения – в «Легенду» Фета, 1843 («...Всю неволю жизни яркой Втайне отлюбил...» и т. д. до финальной реминисценции из лермонтовской «Колыбельной»: «Снял кафтан, перекрестился – И махнул рукой») и в «Илью Муромца» А. К. Толстого (1871): «... Государыне пустыне Поклонюся вновь...». Даже в сниженно-иронической балладе Майкова «Lacrymae Christi» героем оказывается пустынный. От «Ильи Муромца» заимствован размер в балладе Винокурова «Богатырь» (1983), но и там герой вместо подвигов возвращается домой на печь.

Отголоски же исторической проблематики «Спора» обнаруживаются лишь в стихотворениях бессюжетных, т. е. выбивающихся из балладной традиции: таковы «Север» М. Дмитриева (1844: «Север грозный, север бранный! Богатырь седой!..»), «Новгород» К. Аксакова (1851: «...Все пустынно и уныло, Имя лишь одно Говорит о том, что было И прошло давно...»), «Каменные бабы» Случевского (1880, ироническое развитие той же лермонтовской темы отупелого сна: «Ветер, степью пролетая, Клонит ковыли, Бабам сказывает в сказках Чудеса земли», – как и на севере, и на востоке одинаково царят покой и невежество). Энергичный лер-

монтовский «Север» («Колыхаясь и сверкая, движутся полки») оживает лишь в совершенно бессюжетном марше Гербея «Уланы» (1855): «Выступают лейб-уланы, Трубачи трубят; Вьются белые султаны, Флюгера шумят...» и т. д.

Особняком в этой группе стихотворений стоит баллада Сурикова «Мороз» (1865) – несмотря на случайную лермонтовскую реминисценцию «...Я устала ждать» (ср. потом ту же формулу у Инбер), оно не связано со «Спором», сюжет в нем от некрасовского «Мороза» («...И красотка стынет... стынет... Сон ее клонит...»), а декорации от Огарева («... По селу мороз трескучий Ходит сам-большой»). Здесь тоже можно говорить о начинающемся взаимовлиянии разных традиций.

3. Серенада. Третья традиция, «серенады», обязана своим возникновением, конечно, главным образом музыке Шуберта на стихи Л. Рельнтаба «Leise fliehen meine Lieber Nach der Heimat hin...»). Первый перевод, Огарева, был вложен в уста поющему персонажу панаевской повести «Актеон» (1842) и поется в концертах до сих пор:

Песнь моя, лети с мольбою
Тихо в час ночной.
В рощу легкою стопою
Ты приди, друг мой...

Первое подражание, Ростопчиной, было озаглавлено

«Слова на серенаду Шуберта» (1846: «Замолчи, не пой напрасно, Сладкий соловей...»), стихотворение Апухтина – «Серенада Шуберта» (1857: «Ночь уносит голос страстный, Близок день труда... О, не медли, друг прекрасный, О, приди сюда!..»). Далее следуют:

О! приди ко мне скорее, В заповедный час, – Здесь никто в густой аллее Не увидит нас... (Красов, «Первая любовь», 1840-е);

...Там твои уста и плечи Буду целовать, Слушать пламенные речи, Звуки заучать!.. (Щербина, «Таганрогская ночь», 1844);

Где ты? Вечера сиянье Гаснет за горой, Весь я – трепет, ожиданье, Будто сам не свой... (Яхонтов, «Свидание», 1851),

и у присяжного имитатора – Дрожжина:

Ночь ясна, с небес глядится Звездочка одна... На скамье в густой сирени Девица сидит... Ах, приди, мой друг прекрасный, Поскорей приди... (1872);

Ночью тихой, серебристой Все в деревне спят... Даль в таинственном покое... Милая, скорей Выходи, стою давно я У твоих дверей! (1883).

В несколько сниженных тонах эта ситуация приглашения к свиданию предстает у А. К. Толстого (1840-е): «Милый друг, тебе не спится, Душен комнат жар... Встань, приют тебя со мною Там спокойный ждет...», а в рукописном варианте даже «Час настал нам быть счастливым, Друг, не откажи».

То же самое – у Крестовского (1856, концовка): «...Все-то льнешь ты только к книгам – Хуже день от дня; Хочешь вылечиться мигом – Полюби меня!» Промежуточное положение занимает Иванов-Классик (1880-е?): «Ночь тепла, любви приветом Дышит... а кругом... Выходи ж ко мне скорее, Девица-краса...». В конце этого ряда можно поставить песню Алискана из блоковской «Розы и креста» (1912): «День веселый, час блаженный, Нежная весна. Стукнул перстень драгоценный В переплет окна... Соловей тебе влюбленный Счастье принес...». А от серенады, через образы ночи и луны, этот размер пришел в центральный эпизод «Пьеро-убийцы» В. Маккавейского (1918): «Как фонарь в моей гостиной Льет лучи в закат, Заткан синей паутиной Белых лун брокат...» и т. д.

«Серенады» подобного рода хорошо вписывались в лирику XIX века, потому что схема их совмещала две самые популярные темы – природу и любовь; картина природы (обычно монтируемая из одних и тех же элементов: ночь, сад, луна, соловей, иногда река) оживлялась напряженностью любовного чувства. Такая двухчленность допускала упрощения: одна из тем могла быть представлена развернуто, а другая – лишь в намеке. Так, в цитированном стихотворении Крестовского «природа» остается лишь в начальной строке («Сядем вместе у березы – Что ты скучен так?»), а все дальнейшее развивает тему «полюби меня». Точно так же свидание без серенады изображает (от женского лица) П. Потем-

кин (1912): «Как весна мне сердце греет, Сколько в ней отрад! Только день завечереет, Ухожу я в сад...».

Чаще, однако, подробно разворачивается картина обстановки (даже не обязательно природы), а о свидании не упоминается или упоминается между прочим. В этом направлении сразу стал экспериментировать Фет. Его стихотворение под заглавием «Серенада» (до 1847 года) на деле оказывается не серенадой, а колыбельной (ср. такое же скрещение двух традиций у Ап. Григорьева: «Спи спокойно – доброй ночи...», 1843, где есть и другие переключки с Фетом). Картина вечерней природы остается, но вместо приглашения к свиданию за нею следует приглашение ко сну:

Тихий вечер догорает, Горы золотя. Знойный воздух холодает – Спи, мое дитя... Соловьи давно запели, Сумрак возвестя; Струны робко зазвенели – Спи, мое дитя. Смотрят ангельские очи, Трепетно светя; Так легко дыханье ночи – Спи, мое дитя.

Таковыми же «незаконченными серенадами» выглядят летний пейзаж (1842): «Теплым ветром потянуло, Смолк далекий гул. Поле тусклое уснуло, Гуртовщик уснул...» (в издании 1850 года в концовке еще было: «...малютка, Верно, ждет меня») – и два зимних пейзажа (1842 и 1858): «Перекресток, где ракирка И стоит и спит...» и «Скрип шагов вдоль улиц белых, Огоньки вдали...» (в первом из них – опять-таки рудимент свидания в концовке: «И вопрос раздается звонкий: – Как тебя зовут?»). Сохраняется мотив сви-

дания (но не в призыве, а уже в прошлом) в стихотворении (1847) «На двойном стекле узоры Начертал мороз... Месяц быстрыми лучами Пронизал стекло... Ты давно не отдыхала, Ты утомлена...». По этим образцам делали стихотворения и другие поэты: последнее стихотворение воспроизведено Ратгаузом (1893): «День погас... В дали туманной Сонмы звезд горят... Ты на грудь ко мне склонилась, И не спишь, и спишь...», а летний пейзаж – А. М. Федоровым (1898): «Зноен полдень. Степь не дышит. Влаги ждет земля...». Однако главное достижение Фета оказалось не здесь, а там, где он выделил для разработки не сами пейзажные или иные мотивы, а структурный принцип их нанизывания в серенаде – перечисление. Так явилось знаменитое безглагольное (1850):

Шепот, робкое дыханье, Трели соловья, Серебро и колыханье Сонного ручья, Свет ночной, ночные тени, Тени без конца, Ряд волшебных изменений Милого лица, В дымных тучках пурпур розы, Отблеск янтаря, И лобзания, и слезы, И заря, заря!..

Все эти стихотворения, как известно, сразу стали излюбленными предметами для пародистов, но любопытно, что пародии на «Серенаду» и «Шепот, робкое дыханье» идут обычно параллельно, не совмещаясь. «Серенаду» трижды пародировал Минаев: «Тихий вечер навевает Грезы наяву, Соловей не умолкает... Вот чем я живу» (рефрен) (1865); «Воздух майской негой тает, Гуще мрак ночной, Где-то пес на

месяц лаёт... Спи, городской!» (1860); «...Летний вечер догорает, В избах огоньки, Майский воздух холодает – Спи-те, мужички!» (1863). «Шепот, робкое дыханье» пародируется у Минаева дважды: «Холод, грязные селенья, Лужи и туман... Посрамленье, гибель Руси И разврат, разврат!» (1863) и «Топот, радостное ржанье, Стройный эскадрон... И марш-марш во все лопатки, И ура, ура!» (1863); ср. у Вормса: «Звуки музыки и трели – Трели соловья... Трели, я, она и небо, Небо и она...» (1864); у Добролюбова-Капелькина: «...Абрис миленькой головки, Страстных взоров блеск, Распускаемой шнуровки Судорожный треск...» (1860). Более интересны, пожалуй, такие пародические отголоски, как никитинский «Ночлег в деревне» (о котором далее) и, может быть, «Молодой турка» В. Соловьева (1889): «...Жду в саду нетерпеливо Я мою газель... Но папа блюдет ревниво Всех своих мамзель...».

4. Быт. Четвертая традиция, наметившаяся в 1840-х годах, «бытовая», наименее отчетливо схематизирована: это – простое описание (порой довольно пространное), часто с эмоциональным резюме (обычно – «скучно», «больно», «тяжело» и проч.). Первым произведением в этом ряду был, как сказано, «Деревенский сторож» Огарева (1840):

Ночь темна, на небе тучи,
Белый снег кругом,

И разлит мороз трескучий
В воздухе ночном.
Вдоль по улице широкой
Избы мужиков.
Ходит сторож одинокий,
Слышен скрип шагов...

Откуда пришел наш размер в это стихотворение, не совсем ясно: может быть, народная декорация – от народных песен, известных автору «Дона», а эмоциональная тональность – от «Тогенбурга»: ср. далее: «Скучно! радость изменила, Скучно одному; Песнь его звучит уныло Сквозь метель и тьму...» (сторож, отбивающий время – «и в края доски чугуной С тайной грустью бьет», – вполне балладная фигура в иных декорациях). Еще более непосредственное пародическое отталкивание от «Тогенбурга» заметил Тынянов⁶⁵ в «Извозчике» Некрасова (1855): «...Все глядит, бывало, в оба В супротивный дом: Там жила его зазноба – Кралячка лицом... А как утром пробудились – На вожжах висел!...». Ср. в позднейшем, еще более выразительном «Эй, Иван!» (1867): «Все равно – помру с печали, Жить я не могу! А всего бы лучше с глотки Петли не снимать...».

Больше всего сделал для утверждения этой семантической окраски Никитин большими стихотворениями «Утро на берегу озера» (1854): «Ясно утро. Тихо веет Теплый вете-

⁶⁵ Тынянов Ю. Н. Поэтика. С. 21.

рок...» (в первой редакции стихотворение кончалось все тем же светлым пейзажем, потом в него была введена минорная тема «сиротки»); «Дедушка» (1857–1858): «Лысый, с белой бородою Дедушка сидит... Где ты черпал эту силу, Бедный мужичок?..» (такой «старик высокий, Весь, как лунь, седой», был уже в «Утре на берегу...»); «Пряха» (1857–1858): «Ночь и непогодь. Избушка Плохо топлена. Нитки бедная старушка Сучит у окна... Прожитая грусть-кручина За сердце берет...» (и далее повествовательная часть о судьбе пряхиного мужа). Здесь возможно влияние на Х43жм чистого Х3жм с его «бедными старушками». Популяризации размера много содействовало и ставшее хрестоматийным стихотворение Майкова «Картинка» (1861), хотя в нем эмоциональная концовка не традиционно-скорбная, а официально-бодрая: «Посмотри: в избе, мерцаая, Светит огонек; Возле девочки-малютки Собрался кружок... По печатному читает Мужичкам дитя... Про желанную свободу Дорогую весть... Ваши детки уж увидят Свет лицом к лицу!..»

Последующие стихотворения этой традиции иногда прямо копировали какие-нибудь из этих образцов. Так, Круглов («В бабки», 1876: «На лужайке, близ дороги – Множество ребят...») воспроизводит никитинское «Утро...», только тоскует в концовке не сиротка, а барчук, которому тоже нельзя играть с ребятами. Так, Синегуб («Ночь в тюрьме», 1873–1878: «Сторож ходит за дверями, Сон его клонит...») воспроизводит огаревского «Сторожа», только эмоциональ-

ная кульминация «И тоска одолевает Все сильней, сильней!» передана от сторожа лирическому герою-узнику. Повествовательный элемент обычно не усиливается, описание не превращается в рассказ (хотя смежная традиция баллады и могла бы толкать на это) – такие стихотворения, как «Горе» Сурикова, выглядят довольно редкими исключениями (1872: «Получил письмо от внука Дедушка Федот... Пишет внук, чтобы не ждали Денег от него... У него по самый локоть Отнята рука...»). Майковское заглавие «Картинка» остается типичным для ощущения этой семантической окраски.

Вместо баллад на «картинки» влияют серенады с их перечневыми пейзажами. Самый любопытный случай – это «Ночлег в деревне» Никитина (1857–1858): первые две строфы его воспринимаются как очередная пародия на «Шепот, робкое дыханье... И заря, заря!»

Душный воздух, дым лучины, Под ногами сор, Сор на лавках, паутины По углам узор; Закоптелые полати, Черствый хлеб, вода, Кашель пряхи, плач дитяти... О, нужда, нужда! —

и только третья смягчает это впечатление и придает стихотворению относительную самостоятельность:

...Мыкать горе, век трудиться, Нищим умереть...
Вот где нужно бы учиться Верить и терпеть!

Никитина же по своему обыкновению копирует Дрожжин:

Труд да горе, капля пота Пополам с слезой, И

тяжелая забота С вечною нуждой. Ломота в костях, мозоли С грязью на руках, Жизнь без счастья и без воли В четырех стенах... («Песни рабочих», 1875; «без счастья и воли» – реминисценция со стороны, из Некрасова);

Невеселая картина: Дождь стучит в окно, Чуть горит в светце лучина, По углам темно. Стены мокрые от пота, Каплет с потолка; Здесь живет нужда, забота И тоска, тоска... («В избе», 1882; в первой строке – тоже реминисценция со стороны, из 3-ст. хорея «Грустная картина...»).

Отсюда уже неожиданно близко и до «Каменщика» Брюсова (1903): «Камни, полдень, пыль и молот, Камни, пыль и зной. Горе тем, кто свеж и молод, Здесь, в тюрьме земной!...»

Даже там, где описание остается статично, можно заметить тенденцию к лиризации: эмоциональная часть разрастается, собственно бытовая сокращается. Особенно это видно у Сурикова: так, в его стихотворении (1867) «Сердцу грустно, сердце ноет, Тяжело невмочь! За окошком вьюга воет, На дворе уж ночь...» не эмоциональная часть выступает кульминацией на фоне сюжетной, а сюжетная (разговор из-за стены: «Что ж, сгубить меня хотите, За него отдать?..») на фоне эмоциональной. В стихотворении (1874) «Ты лежишь в гробу тесовом, Друг наш дорогой...» о жизненном пути покойника говорится кратко и расплывчато, а кульминацией становится «...Твой завет всем честным людям Мы передадим». Вообще тема смерти в этих стихах становится все на-

стойчивее (вспомним «Надовесскую похоронную песню»): «Тихо тощая лошадка По пути бредет; Гроб, рогожею покрытый, На санях везет...» (1864) – некрасовский зачин и дальнейшая эмоциональная растушевка. Так постепенно размываются границы и у этой семантической традиции, открывая возможность скрещивания и взаимодействия с остальными.

Блестящим завершением этой «бытовой», «крестьянской» семантической традиции можно считать цикл «Деревня» в «Пепле» А. Белого (два стихотворения 1906, остальные – 1908): картинки-перечни, резкий лиризм (стихи от первого лица), но все нанизано на пунктирный сюжет с любовью и убийством:

Прогуляй со мною лето: Я тебе, дружок,
Канареечного цвета Заколю платок...;

Ряд соломой крытых хижин Встал со всех сторон.
Под одною, неподвижен, Притаился он...;

Выглянут лихие очи Из-под камня; вновь Выглянет
грозней, жесточе Сдвинутая бровь...;

...Близок час: падешь в крови ты На груди земли,
Здесь падешь, ножом пробитый (Ай, люли-люли!)...;

...Красною струею прыснул Красной крови ток.
Ножик хряснул, ножик свистнул – В грудь, в живот и в
бок...;

...Ей, быстрее! И в душном дыме Вижу – городок.
Переулками кривыми Прямо в кабачок...;

Жизнь свою вином расслабил Я на склоне лет.
Скольких бил и что я грабил, Не упомяну, нет...;

...Подвели: зажмурясь, нет ли – Думать поотвык. Вот и высунул из петли Красный свой язык...;

...Вольный ветер гудит с востока. Ты и нем и глух. Изумрудом плещут в око Злые горсти мух.

Вне сюжета в «Пепле» остались еще два стихотворения того же строя и стиля (1908): они вынесены во вступительный цикл рядом с другими стихами, задающими тон и темы дальнейших циклов. Это «Деревня» («...Злое поле жутким лаем Всхлипнет за селом...») и «Вечерком» («Взвизгнет, свистнет, прыснет, хряснет, Хворостом шуршит...»). Третье стихотворение, «Ты» (1906), относится к другой теме – «мертвеца» («Меж сиреней, меж решеток Бронзовых притих. Не сжимают черных четок Пальцы рук твоих...»); было ли оно началом или ответвлением разработки нашего размера у Белого, сказать трудно.

Цикл Белого не остался без отголосков у современников. Старательный С. Соловьев копирует его в «Обманутой девушке» (1910: «Провела часок веселый Девка с молодцом. Обещался до Николы Все покрыть венцом...»), а П. Потемкин в двух стихотворениях «Смешной любви» (1908: «Пляшет в листьях ветер хлесткий, Даль лесов пестра... Чью я, вестница печали, Выплюю кровь-вино? Чье засохнет на кинжале Красное пятно?..»). А у Гумилева в «Оборванце» (1912) бродяжья декорация Белого сочетается с мотивом «любви издалека» (к «прекрасной даме, севшей в первый класс»), идущим от «Тогенбурга», – мы опять выходим за границу

семантической традиции. Но «если бы „Пепел“ А. Белого не вышел за три года до того, „Оборванец“... не был бы написан», – заметил еще В. Вейдле⁶⁶.

5. Песня. Наконец, пятая из семантических традиций нашего размера – песенная: она самая неопределенная по содержанию, зато самая живучая. У начала ее, как было сказано, стоит «песня бандуриста» Гребенки из поэмы «Богдан». Она начинается:

Были у орла два сына. Вырос старший сын. Младший
рано на чужбину Залетел один... —

и кончается:

Братья обнялись родные И сильны опять, Как
великая Россия Да Украина мать!

Другие песни из этой поэмы, более бытового содержания, имитировали украинский коломыйковый стих ЖЖ точнее, но эта с ее официальным аллегоризмом требовала более «литературного» ритма – видимо, так и явилась здесь эта форма. Отрывок Гребенки (печ. 1841, январь) мог даже подсказать тему и размер (но, конечно, не стиль) лермонтовскому «Спору».

За песней Гребенки последовала «Запорожская мелодия XVII века» Щербины (1842: «Вот несется черный ворон, Хлопает крылом...»), потом переложение польской песни

⁶⁶ Вейдле В. О поэтах и поэзии. Париж, 1973. С. 104.

у Плещеева (1859: «Тебе няньки песни пели, А уж я любил...»), неаполитанской у Майкова (1858–1859: «Далеко на самом море Я построю дом...»), шведской у Берга (1853, уже с влиянием «сонной» тематики колыбельных и серенад: «Если б, сердце, ты лежало На руках моих... И заснуло б, ретивое, Ты передо мной!..») и даже бурятской у того же Берга (1853, с извинением: «к сожалению, произвольным размером, потому что не видел подлинника»: «Что печалишься так рано, Молодой бурят?.. Чернобровую бурятку Приведи с собой: Дочь красавицу и сына Приживешь ты с ней: Будет он лихой детина И ламы умней...» и т. д.; любопытное возвращение к все той же лермонтовской «Колыбельной»).

Нечего и говорить, что переводы из Шевченко тоже то и дело перестраиваются из ЖЖ в ЖМ у Сурикова (1871: «Жди, вернусь я из похода, – Мне гусар сказал...» с тематическим отголоском пушкинского «Казака») и у Родионова (1872: «Полно, полно мне шататься, Людям докучать...»).

Этот «народный» исток песенной традиции скрещивается с «французским» истоком: на него несомненным образом опирается использование нашего размера в комических куплетных стихах 1850–1860-х годов: В. Курочкин, «Общий знакомый» (1856, с рефреном «...Милый Петр Ильич!»); Минаев, «Юмористам» (1862, с рефреном: «...Сохрани вас бог!»); ср. В. Курочкин, «Бедовому критику» (1859, с финальной реминисценцией из 3-ст. хорая «...Покорись и ты!»), Н. Курочкин, «В ресторане» (1868, монолог), Жу-

лев, «Беззаботная» (1862), Пальмин, «Обыкновенные песни» (1865).

Ощущение песенности сохраняется за нашим размером и в следующую литературную эпоху – отчасти как сознательная стилизация под недавнюю старину (Блок, 1909: «Как прощались, страстно клялись... Взял гитару на прощанье... Вспоминай же, ради бога, Вспоминай меня...», – едва ли не отсюда потом является у Р. Казаковой в «Постарею, побелею, Как земля зимой...» ее концовка: «...Вспоминай меня без грусти, Ненаглядный мой»), отчасти независимо ни от какой стилизации (Брюсов, 1900: «Мне поется у колодца, Позабыт кувшин, Голос громко раздается В глубине долин...» – едва ли не отсюда потом является «Песенка» Ахматовой, 1911: «Я на солнечном восходе Про любовь пою, На коленях в огороде Лебеду поля...»).

После всего этого не так уж удивительно, что песенная традиция хорей 43жм возрождается и в советское время, тогда как остальные традицииглохнут и проявляются в лучшем случае отдельными стихотворениями (как колыбельные). Наиболее привержен к этому размеру Прокофьев:

Не ковыль-трава стояла У гремучих вод – То стоял
позиционно Партизанский взвод... (1933);

Эх, немало взято с бою Сел и городов! Эх, немало
трубят в поле Молодых годов!.. (1933);

Во темном бору морошка крупная растет, Во темном
бору в сторожке Солнышко живет... (1959);

За рекою в непокое Вишня расцвела... (1953);
Целый вечер разливался Про любовь баян... (1953);
Гаснет солнце за рекою, А любовь горит... (1953, с
отголоском серенадной традиции) и др.

Но и у других поэтов мы находим:

Не туман стоял высоко – Ветер пух крутил: По-над
дымным лугом сокол Голубя когтил... (*Шубин*, 1937);

На седых уральских кручах Вороны кричат. По
Заволжью черной тучей Стелется Колчак... (*Сурков*,
1937);

...Всюду были вы со мною, Верные друзья...
(*Матусовский*, 1954);

В городском саду играет Духовой оркестр...
(*Фатьянов*, 1947);

Едет парень на телеге Через речку вброд...
(*Глейзаров*, 1945);

Пой, родимый, пой, любимый Курский соловей...
(*Недогонов*, 1947).

У Ушакова ироническое стихотворение нашего размера называется «Романс» (1940: «Мы страдали, мы любили, Мы страдали вновь...» – с реминисценцией из «Ты» Белого); у В. Соколова – «Городской романс» («Кто-то где-то пишет песню На чужой мотив... Дремлет женщина на Пресне, Косы распустив...» и т. д. с интонационными реминисценциями из «Теней на стене» Блока); а у Р. Рождественского – «Песня» (1959–1962: «...Выйдет на эстраду тенор, Ручки распахнет... Эта песня мне знакома – Ты не так поешь!...»).

Таковы пять семантических окрасок нашего размера, которые можно было бы назвать «исходными»: все они (кроме «быта») связаны с какими-то жанрами или жанровыми разновидностями: песня, баллада, серенада, колыбельная. Следующие четыре окраски менее отчетливы: они не жанровые, а только тематические. Условно их можно обозначить словами «пейзаж», «сон», «свет» и «тоска»; предположительно их можно назвать «вторичными» и возвести «пейзаж» к серенаде, «сон» – к колыбельной, «свет» – к балладе и «тоску» – к быту. Наиболее важны и образуют как бы тематическую оппозицию «свет» и «тоска», две другие окраски так или иначе с ними взаимодействуют.

6. «Свет». Семантическая окраска «свет» определяется признаками: мир иной, высшее блаженство, высшая красота, обычно с мотивами света и сияния. Среди исходных семантических окрасок она присутствовала, хотя и неясно, в «Тогенбурге» («...где меж темных лип светился Монастырь святой... Чтоб прекрасная явилась, Чтоб от вышины В тихий дол лицом склонилась, Ангел тишины...»). Не исключено, что дополнительное влияние на формирование этой семантической окраски оказала и другая баллада Жуковского, сходная по завязке и развязке, хоть и несходная по размеру, «Алонзо» («Там, в стране преображенных... Небеса кругом сияют, Безмятежны и прекрасны... Там в блаженствах безответных»).

Во всяком случае, первые же два стихотворения, несущие эту окраску, явно примыкают к традиции Жуковского и его немецких образцов. Это – Ф. Глинка (1830–1850-е? годы), «Отчего?» («...Оттого, что голос тайный Часто шепчет нам: Быт земной есть быт случайный, Дом родимый – там!») и «Молитва Пресвятой Деве» («Между солнцем и луною Дева-мать стоит, И чудесной тишиною Лик ее блестит...»). В ту же ситуацию «Алонзо», но с иным исходом вписывается одно из первых стихотворений Ап. Григорьева («Е. С. Р.», 1842): «...Между вечностью и мною Встанет образ твой. И на небе очарован Вновь я буду им... Ослепленный их лучами, С грустью на челе...». В ту же сторону направляет Майков свои «Облачка» (1857): «Любо их следить очами... Выше – вечность, бог!...». Полонский начинает стихотворение «Памяти Ф. И. Тютчева» (1876): «Оттого ль, что в божьем мире Красота вечна, У него в душе витала Вечная весна... Ярче в нем сверкали искры Божьего огня... Выше всех земных кумиров Ставил идеал...»; ему подражает Фофанов в юбилейном стихотворении «А. А. Фету» (1889): «Есть в природе бесконечной Тайные мечты, Осеняемые вечной Силой красоты. Есть волшебного эфира Тени и огни...» и т. д. с дополнительной скрепой-цитатой: «И пока горит мерцанье В чарах бытия: Шепот. Робкое дыханье. Трели соловья...». Неожиданным эпилогом этих стихов о светлых поэтах оказывается «Ответ» П. Орешина на смерть Есенина (1926): «Милый, ты назначил встречу, Только где ж твой дом? Как

тебе туда ответчу И каким письмом?.. Светлый, радостный, кудрявый, Он стоит один...» и т. д.

Кульминационным стихотворением в этой семантической традиции можно считать у В. Соловьева (1875):

В сне земном мы тени, тени...

Жизнь – игра теней,
Ряд далеких отражений
Вечно светлых дней...

...Голос вещей не обманет.

Верь, проходит тень,
– Не скорби же: скоро встанет
Новый вечный день

(реминисценция из «Ряд волшебных изменений Милого лица» очевидна). Это стихотворение задает тональность итоговому явлению этого ряда – четырем стихотворениям Блока (1901–1904), которые трудно ощущать иначе, как единый метрический цикл на сквозную тему «...отлетим!»:

Чем больней душе мятежной, Тем ясней миры... Но
чрез них в иные дали Проникает взгляд...;

Сторожим у входа в терем, Верные рабы... Бисер
нижет, в нити вяжет – Вечная весна... Молча свяжем
вместе руки, Отлетим в лазурь;

Мы живем в старинной келье У разлива вод... К
нам прольется в двери келий Светлая лазурь... Мы
помчимся к бездорожью В несказанный свет;

(и самое большое:) Дали слепы, дни безгневны,
Сомкнуты уста... Нежно белыми словами Кликал брата
брат... Всадник встанет, конь вздыбится В голубой
пыли... Мы опять расплещем крылья, Снова отлетим!..

Это не единственные стихотворения Блока в нашем раз-
мере, но и остальные обычно перекликаются с ними – темой
сказки или темой весны. Тему сказки мы находим в «Снах»,
1912, где упрощенно транспонируется та же тема витязя и
царевны, и в «Тенях на стене», 1907, с призрачными коро-
лем, дамами и рыцарем; может быть, это стихотворение че-
рез предыдущее («...И на выюжном море тонут Корабли...») перекликается со стихотворением П. Соловьевой, 1900 («... Там далеко в синем море Ходят корабли...» и т. д. про «рой земных теней»). Тему весны встречаем в «Не мани меня ты, воля, Не зови в поля...» (1905), в «Распушилась, раскачнулась Под окном ветла...» (1907); может быть, это она подсказала размер Брюсову в «Веснянке» (1918): «Лишь на севере мы ценим Весь восторг весны...». Из других стихотворений этого периода примечателен «Ангел-хранитель» Гумилева, где тема «света» не подчеркнута, но образность («... Но покинуть королеву Для вассала – стыд») возвращает нас к «тогенбургским» истокам этой семантики. Еще откровеннее воспроизводит «Тогенбурга» Эллис (до 1914 года): «В день Марии, в час рассвета Рыцарь молодой Шепчет строгих три обета Матери святой...», а она ему отвечает: «...Верный Сыну, в царство света Возойдешь сквозь мрак». Наконец,

«тогенбургский» же зачин ощущается даже сквозь прямую отсылку к другому, шекспировскому образу в концовке стихотворения Ахматовой (1909) «...Я люблю тебя, как сорок Ласковых сестер».

7. «Тоска». Семантическая окраска «тоска» начала развиваться, как мы уже видели, из семантической окраски «быт», когда в этих стихотворениях описательная часть стала сокращаться, а эмоциональная – разбухать. Но любопытно, что первое большое стихотворение, задающее этот семантический тон, было связано не с темой быта, а, скорее всего, с тою же балладной темой любви издали и любви через смерть. Это восьмое стихотворение цикла «Борьба» Ап. Григорьева (1857):

Вечер душен, ветер воет,
Воет пес дворной;
Сердце ноет, ноет, ноет,
Словно зуб больной...
...Все одна другой страшнее
Грезы предо мной...

...Вот с постели поднимают,
Вот кладут на стол...
...Не сули мне счастье встречи
В лучшей стороне.
Здесь – хоть звук бывалой речи

Дай услышать мне...

Это стихотворение Григорьева, несомненно, помнил Суриков, начиная свое (уже цитированное) стихотворение: «Сердцу грустно, сердце ноет, Тяжело невмочь!..» Два стихотворения Сурикова построены по той же схеме, что и у Григорьева: тоскливая обстановка, а потом вызываемые ею «грезы», только не страшные, как у Григорьева, а контрастно-светлые, но под конец опять перебиваемые мрачной действительностью. Одно – пространное (1876): «Тишь и мрак... закрыты ставни... И волшебные мечтанья... И она ко мне подходит... Соловей поет так нежно В воздухе ночном... (явная реминисценция из серенад) ...Все давно ли это было, – где ж теперь оно? Сердце сжалось, очерствело, В нем темно, темно...». Другое – более сжатое (1867–1868): «На дворе бушует ветер, Дождик бьет в окно... Детства прошлого картины! Только вы светлы... Детство, нет тебе возврата! Пронеслось, прошло...» (ср. у Дрожжина, 1912: «Все, что было, миновало, Не вернуть назад...»). В третьем стихотворении контрастное место воспоминаний занимает песня (1867–1868): «За окном скрипит береза, В комнате темно... За окном – чу! – песню кто-то Весело поет... Пой же, друг, пока поется, Жизнь пока светла; А как горе к ней привьется – Все оденет мгла...».

В стихотворении Сурикова «Доля бедняка» (1865–1866) семантика «тоски» является из предельной лиризации се-

мантики «быта» – когда «быт» как бы взаимодействует с «песнею»:

Эх ты доля, эх ты доля, Доля бедняка! Тяжела ты,
безотраднa, Тяжела, горька!..

В стихотворении Клюева (до 1912) «быт» как бы взаимодействует с «колыбельной», от которой содержание стихотворения транспонируется в будущее время:

Вечер ржавой позолотой Красит туч изгиб. Заболею
за работой Под гудочный хрип... Убиенного младенца
Ангелы возьмут... и т. д.

Совсем любопытный случай почти механического скрещения семантических традиций является в стихотворении Мережковского «Возвращение» (1891): оно начинается «тоской» («О березы, даль немая, Грустные поля... Это ты – моя родная, Бедная земля...»), а продолжается неожиданно «серенадой» («Теплый вечер догорает, Полный тихих грез, Но заря не умирает Меж ветвей берез. Милый край с улыбкой ясной...») и т. д.).

На эту мрачную семантическую традицию опираются в конечном счете и такие стихи, как «Лишняя» Ахматовой (1959: «Тешил ужас. Грела вьюга. Вел вдоль смерти мрак...») и «Вот и нет меня на свете...» В. Соколова.

8. Пейзаж. Семантическая окраска «пейзаж», как мы видели, начала отделяться от «серенады» еще у Фета. Изредка

мотив свидания сохраняется в виде рудимента:

Путь туманен, кони бойки, Снежной пеленой Ночью
темною на тройке Мчимся мы с тобой... (Иванов-
Классик, 1870–1880-е).

Иногда пейзажная тема получает подкрепление из других семантических традиций: из балладного «Спора» с его сонным миром:

...Утро брежжится далеким Светом, а кругом Все
как будто спит глубоким Непробудным сном... (Иванов-
Классик, 1873);

из бытовой поэзии с ее перечнями обстановки:

Пыль на улице. Травую Площадь поросла... По
безлюдным переулкам Блещут огоньки... (Фофанов,
1903).

Приобретя, таким образом, самостоятельность, «пейзаж» ищет законченности в разработке эмоциональной кульминации (то же мы видели в семантической окраске «быт»): это дает ему выход в окраски «света» и «тоски». Светлый пейзаж дает (обычно в концовке) бодрость и веру в будущее: Жадовская (1847–1856), начав под Фета: «Свежесть утра, роздыханье, Говор светлых вод, Гибких веток колыханье, Ясный неба свод...», кончает под Лермонтова: «...И среди житейской битвы Твердо сохраню Веру сердца, пыл молитвы И любовь мою»; а Кириллов, начав: «...Прямо в окна так и плещет Розовой волной... Быстро встал, взглянул на небо

– Голубая сень...», кончает: «Ничего, пробьемся, выйдем В светлые года. С нами солнце, радость, утро – Торжество труда». Светлый же пейзаж дает и контрастное оттенение душевной мрачности; так у Щербины (1846): «Ароматный ветер веет, Ясны небеса... Но при общем ликованьи Грустен я стою, Незнакомое страданье Точит грудь мою...»; так у Розенгейма (1868–1878): «Ярко светит в небе чистом Полная луна... За себя давно я, море, Людям все простил, Но ведь есть иное горе, Горе выше сил...»). Противоположный контраст – мрачный пейзаж, оттеняющий душевную бодрость, – удалось встретить лишь один раз, в восьмистишии К. Павловой «Воет ветер в степи огромной» (1850): «...В сердце – радостная вера Среди кручины злой, И нависли тяжко, серо Тучи над землей».

9. Сон. Последняя из выделенных нами семантических окрасок, «сон», опирается, понятным образом, прежде всего на традицию лермонтовской «Колыбельной», но получает подкрепление и от «Спора». Здесь тоже возможны эмоциональные выходы и к «свету» (сонные видения), и к «тоске» (сонное оцепенение).

Среди стихов о «светлых снах» необходимо отметить одно, в строгом смысле слова не принадлежащее нашему размеру (это не 4–3–4–3-ст., а 4–4–4–3-ст. хорей), – это «Качка в бурю» Полонского (1850):

Снится мне: я свеж и молод, Я влюблен, мечты

кипят... От зари роскошный холод Проникает в сад...

(этот сон о свидании в саду мог быть одним из источников суриковского «Тишь и мрак... закрыты ставни...»). Полонский был одним из любимых поэтов Блока; на его поэтику и стилистику (в целом, а не только в данном стихотворении) явно ориентировано стихотворение Блока «Сны» (1912: «И пора уснуть, да жалко, Не хочу уснуть!.. За моря, за океаны Он манит и мчит, В дымно-синие туманы, Где царевна спит...»). Здесь основа произведения – пересказ «светлых снов»; Брюсов же в стихотворении «Сны» (1908) обходится даже без пересказа, одним декларативным противопоставлением мира снов и мира яви: «Спите, дети! спите, люди! В тихой темноте, У земной, родимой груди, Преданы мечте!.. Что вам утро! Утром глянет Беспощадный свет; Утром снова душу ранит Сталь людских клевет...».

Среди стихов о «тяжких снах» выделяется «У могилы матери» Сурикова (1865–1866): «сон» здесь метафорический и означает смерть, но построено стихотворение целиком по «колыбельной» схеме, только усложненной – взгляд на жизнь в будущее, окаймленный двумя взглядами на ту же жизнь в прошлое, с другого конца: «Спишь ты, спишь, моя родная, Спишь в земле сырой... Никогда твоих, родная, Слов мне не забыть: „Без меня тебе, сыночек, Горько будет жить!“... И слова твои сбылись... У твоей сырой могилы Сын-бедняк стоит... И когда меня, родная, Принесут к тебе... Буду спать я, спать спокойно Рядышком с тобой...».

Остальные «сонные» стихи проще: у Сологуба это мрачное наслаждение сном (1895: «Шум и ропот жизни скудной Ненавистны мне. Сон мой трудный, непробудный В мертвой тишине...»); у Чюминой – отчаянная попытка вырваться из сна (1888: «Тучи темные нависли Низко над землей, Сон оковывает мысли Непроглядной мглой... Боже мой! услышь моление, О, не дай заснуть!..»).

На этом, собственно, кончается семантическая эволюция нашего размера. 1840–1850-е годы дали усиление семантической окраски «серенада», 1860–1880-е – окраски «быт», 1900-е – окраски «свет», все это на ровном фоне «песни» и отчасти «колыбельной». В советское время этот размер выходит из употребления (кроме как в «песне») – ни «сон», ни «тоска», ни «блаженный свет» не были созвучны новой эпохе, а эксперименты над новыми, неиспробованными семантическими окрасками не велись, так как все вообще разностопные урегулированные силлабо-тонические размеры привлекают в это время меньше внимания, чем в XIX веке. Можно отметить лишь несколько разрозненных, но характерных попыток переломить инерцию «сна» и «тоски»: «Как Данила помирал» Твардовского и «Разговор на крыльце» Исаковского (скрещение «баллады» с «бытом»), «Лирика» Кирсанова (1947: «...И подняться в жизнь заставит Лестничками строк»), уже упоминавшаяся «Песня» Р. Рождественского (не без кирсановской интонации: «Чтоб она из душных спален Позвала людей...»). Но они не меняют кар-

ТИНЫ.

10. Заключение. Подводя итоги и сопоставляя их с тем, что мы видели в семантике других размеров, можно сделать такие наблюдения.

Во-первых, мы лишний раз убеждаемся, что семантический ореол размера складывается не органически, а исторически: «бодрые и веселые» эмоции, привычно связываемые с ритмом хоря (или хотя бы 4-ст. хоря) здесь отнюдь не преобладают, и это даже ведет к непопулярности размера в наши дни (так же замер в наши дни и 3-ст хорей «...Отдохнешь и ты»). Исторические же корни этого ореола уходят далеко за пределы русской классики – в французский, немецкий и украинский стих.

Во-вторых, для формирования ореола важны немногие стихотворения, получающие популярность классики и надолго сохраняющие влияние. Они становятся ядрами складывающихся семантических окрасок. Для нашего размера эти «задающие тон» стихотворения созданы прежде всего Лермонтовым (как и для размеров «Горные вершины...», «В минуту жизни трудную...», «По синим волнам океана...», «Выхожу один я на дорогу...»). Эта исключительная роль Лермонтова – а не Пушкина – в семантической истории русского стиха представляет интересную историко-литературную проблему. Видимо, этим подтверждается давнее заявление формалистов: Пушкин был завершителем эпохи русской

поэзии, зачинателем же новой эпохи был Лермонтов. Из до-лермонтовских поэтов наиболее заметным «семантическим инициатором» оказывается Жуковский, из послелермонтовских – Некрасов и (уже вторично в нашем материале) Огарев.

В-третьих, мы видим: после лермонтовского толчка в размере выделяются 4–5 «исходных» семантических окрасок; их традиции эволюционируют, скрещиваются и в конечном счете образуют несколько новых, «вторичных» семантических окрасок (из прежних размеров то же самое заметнее всего было в 3-ст. ямбе). Исходные окраски хранят связь с какими-то жанровыми характеристиками, вторичные характеризуются только темами (то же самое – и в 3-ст. ямбе, и в 3-ст. амфибрахиях). Среди этих вторичных окрасок две ощутимо противопоставляются как главные («свет» и «тоска»), и на них ориентируются остальные (то же и в 3-ст. амфибрахиях, где мы позволили себе сказать, что их определяют уже не жанры и не темы, а интонации).

В-четвертых, совокупность всех окрасок семантического ореола широка, но не всеохватна: так, в нашем размере практически отсутствуют стихотворения торжественно-патетические; отсутствуют философски-медитативные (исключения вроде «Спешных строк» Пастернака или «Сядь у моря – жди погоды» Фета своей необычностью только подтверждают правило); а такая всеобщая тема, как любовь, является лишь в связи с серенадой и «небесным светом» (отступ-

ления у Цветаевой – «Мальчиком, бегущим резво, Я предстала Вам...» и «В сиром воздухе загробном – Перелетный рейс...» – развития не получили). «Каждый размер многозначен, но область его значений всегда ограничена и не совпадает с областью, принадлежащей другому размеру»⁶⁷.

Наконец, в-пятых, можно заметить любопытную особенность: три первичные семантические окраски имели в своем строении некоторую диалектическую двойственность. «Колыбельная» разворачивала тему будущего, но в настоящем это был «сон»; «серенада» давала пейзаж, но эмоциональной окраской была «любовь»; «быт» нанизывал описания, но эмоциональным узлом оказывалась «тоска»; а потом и «сон» и «тоска» стали самостоятельными вторичными окрасками. «Баллада» такой двойственности не имела – потому, вероятно, эта семантическая окраска и не получила развития; «песня» тоже не имела – но ей помогало то, что она могла принимать любое содержание. Может быть, это значит, что среди семантических окрасок жизнеспособнее те, в которых заложена такая внутренняя двойственность – точно так же, как среди размеров жизнеспособнее те, семантические ореолы которых богаче непохожими друг на друга окрасками⁶⁸.

⁶⁷ *Томашевский Б. В.* Стих и язык. С. 39.

⁶⁸ Автор приносит глубокую благодарность Л. М. Маллер, работавшей над тем же материалом и поделившейся указаниями на некоторые тексты и интересными наблюдениями.

ИСТОЧНИКИ УПОМИНАЕМЫХ И ЦИТИРУЕМЫХ
ТЕКСТОВ. Жуковский, БП, 396; Ф. Глинка, БП, 129, Соч.
(1869), I, 366, 376; Дельвиг, БП, 125; Пушкин, Полн. собр.
соч. (изд. АН СССР, 1949), I, 45; Лермонтов, Полн. собр.
соч. (изд. АН СССР, 1954), II, 140, 193; Огарев, БП, 106,
351, 737; Плещеев, БП, 281; Поэты кружка Н. Станкевича,
БП, 273, 415 (Красов, Аксаков); Поэты 1840–1850-х годов,
БП, 102, 194, 428 (Ростопчина, Гребенка, Берг); М. Дмитри-
ев, Стих. (1865), I, 114; К. Павлова, БП, 146; А. Григорьев,
БП, 81, 82, 152; Щербина, БП, 339, 370, 388; Ю. Жадовская,
Полн. собр. соч. (1885), I, 117; П. Жадовский, Собр. стих.
(1886), 257, 447; Розенгейм, «Стих.» (1896), 432; Алмазов,
«Стих.» (1874), 773; Гербель, Полн. собр. стих. (1882), II,
321; А. К. Толстой, БП, I, 53, 177; Майков, БП, 135, 155,
356, Полн. собр. соч. (1914), I, 185; Полонский, БП, 127,
332; Фет, БП, 157, 158, 166, 170, 173, 211, 223, 451; Ники-
тин, БП, 141, 267, 276; Некрасов, БП, I, 99, 188, II, 269; По-
эты «Искры», БП, I, 71, 117 (В. Курочкин), II, 117, 602, 650,
693, 819 (Минаев, Н. Курочкин, Вейнберг, Жулев, Паль-
мин); Минаев, «Чем хата богата» (1880), 95; «Русская сти-
хотворная пародия», БП, 404, 428, 505, 507, 510, 514 (Ми-
наев, Вормс, Добролюбов); Крестовский, Собр. соч. (1904),
IV, 193; Суриков и поэты-суриковцы, БП, 67, 74, 81, 86, 99,
108, 110, 133, 136, 146, 189 (Суриков), 366 (Родионов), 392,
407 (Дрожжин); Дрожжин, Стих. (1907), 157, 416, «Песни
старого пахаря» (1913), 98; Поэты-демократы 1870–1880-

х годов, БП, 137, 235, 367, 465, 480, 567 (Синегуб, Фигнер, Омудевский, Иванов-Классик, Яхонтов); Иванов-Классик, «Стих.» (1891), 22, 32; Случевский, БП, 177; Апухтин, БП, 310; Фофанов, БП, 112, 216; В. Соловьев, БП, 60, 149; Поэты 1880–1890-х годов, БП, 164, 316, 329, 363, 397, 547, 687 (Мережковский, Чюмина, П. Соловьева, Федоров, Ратгауз, Круглов); Сологуб, БП, 155; Брюсов, Собр. соч. (1973), I, 219, 415, 468, III, 17; Блок, Собр. соч. (1960), I, 83, 169, 316, 319, II, 77, III, 170, 266, IV, 174; Белый, БП, 160, 174, 193–205, 259; С. Соловьев, «Апрель» (1910), 145; Городецкий, БП, 129, 312; Клюев, Собр. соч. (1954), I, 123; Гумилев, БПЗ, 160, 179; Ахматова, БП, 37, 52, 83, 95, 131, 179, 255; Цветаева, БП, 59, 217; Пастернак, БП, 558; Потемкин, «Смешная любовь» (1908), 69, 71, «Герань» (1913), 113; Арсенева, «Стихи о жизни» (1916), 64; Пролетарские поэты... БП, 255 (Кириллов); Инбер, Собр. соч. (1965), I, 158; Прокофьев, БП, 211, 212, 401, 407, 421, 445, 505; Исаковский, БП, 294; Твардовский, Собр. соч. (1966), I, 135; Кирсанов, Собр. соч. (1975), I, 31, II, 10; Шубин, Стих. и поэмы (1958), 32; Винокуров, Собр. соч. (1984), II, 499; Казакова, «Помню» (1974), 193; Сикорский, Избр. стих. (1975), 97; В. Соколов, «Спасибо, музыка» (1978), 40, 78; Р. Рождественский, Избр. произв. (1979), I, 187; «Песни нашей Родины» (1957), 117, 345, 381, 387, 456 (Сурков, Недогонов, Глейзаров, Фатьянов, Матусовский).

Глава 7. «Тучки небесные, вечные странники...»

4-ст. дактиль с окончаниями дддд: размер-неудачник

*Стержень высокий и листья атласные,
Нежно-живые, стыдливо-прекрасные,
Грустные, чистые, влажные, сонные —
Белые лилии, низко склоненные...*

Вл. Ленский

Мы начинали наш обзор с 4-ст. хорea с окончаниями ДМДМ и сразу отметили в нем наличие двух контрастирующих семантических окрасок: старшей, элегической, «Ах! почто за меч воинственный...», и младшей, народно-песенной, «Ой, полна, полна коробушка...». Мы остановились в нашем обзоре на 4–3-ст. хорее с окончаниями ЖМЖМ и уже имели повод предположить, что и внутри отдельных семантических окрасок имеются случаи диалектической двойственности, совмещающей несхожее. И то, и другое, как кажется, придавало семантическим ореолам и семантическим окраскам в них устойчивость и жизнеспособность: семантика любого стихотворения, оказываясь как бы в силовом поле между двух (а то и более) полюсов, приобретала гораздо

больше точек опоры, к которым оно могло одновременно отсылать читательские ассоциации. Все, что мы видели в других размерах, также не противоречило этой гипотезе.

Попробуем теперь проверить эту гипотезу с другого конца. Рассмотрим семантический ореол размера-неудачника – такого, который не смог выработать достаточно разнообразных семантических окрасок и который поэтому быстро обрелся на самоповторение и безвременно увял. Этот размер – 4-ст. дактиль со сплошными дактилическими окончаниями, чередующимися или парными. Впрочем, время от времени для подкрепления придется привлекать и стихотворения, в которых дактилические окончания перебиваются мужскими или женскими.

1. Начало. У колыбели этого размера, конечно, тоже стоит Лермонтов: первые два стихотворения в русской поэзии, написанные 4-ст. дактилем со сплошными дактилическими окончаниями, – это лермонтовские «Тучи»:

Тучки небесные, вечные странники!
Степью лазурною, цепью жемчужною
Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники,
С милого севера в сторону южную... —

и его же «Молитва»:

Я, мать божия, ныне с молитвою

Пред твоим образом, ярким сиянием,
Не о спасении, не перед битвою,
Не с благодарностью иль покаянием...

Первое стихотворение написано в 1840 году, второе – в 1837-м, напечатаны оба были в 1840-м. Что подсказало Лермонтову этот размер, можно сказать с уверенностью: в 1831 году Вельтман напечатал песню, которая сразу стала народной:

Что затуманилась, зоренька ясная, Пала на землю
росой? Что призадумалась, девица красная, Очи
блеснули слезой... —

в 1835 году Бенедиктов повторил эту строфу в «К Полярной звезде»:

Небо полночное звезд мириадами Взорам
бессонным блеснит. Звездный венец его светит
Плеядами, Альдебараном горит... —

после этого Лермонтову оставалось лишь взять из этой строфы Д43дм ритм длинных строк, не перебивая его короткими строками, что он и сделал. Шевырев в рецензии на лермонтовский сборник 1840 года прямо считал эти два лермонтовские стихотворения подражаниями Бенедиктову⁶⁹ – и, хоть нас это шокирует, он был до некоторой степени прав.

Но нас интересует не то, что было с этим размером до его рождения у Лермонтова, а то, что было после Лермонтова.

⁶⁹ Розанов И. Н. Лермонтов в истории русского стиха. С. 458.

И здесь решающим оказывается стихотворение, появившееся через три года, написанное даже не точно с тою же рифмовкой и тем не менее определившее всю дальнейшую эволюцию лермонтовского размера. Это – тургеневское

Утро туманное, утро седое,
Нивы печальные, снегом покрытые,
Нехотя вспомнишь и время былое,
Вспомнишь и лица, давно позабытые...
...Первые встречи, последние встречи,
Тихого голоса звуки любимые...

Лермонтовский южный пейзаж здесь сменяется северным зимним пейзажем: мы увидим много повторений его у позднейших поэтов. (Мы помним, как в 3-ст. хорее такую же климатическую переработку произвел над лермонтовским пейзажем Фет.) Стихотворение называется «В дороге»: «...Слушая ропот колес непрерывный, Глядя задумчиво в небо широкое...» – и дорога, и небо здесь, конечно, от Лермонтова, но если у Лермонтова в стихотворении были уравновешены будущее и прошлое (будущее – изгнание в неведомую сторону южную, прошлое – зависть тайная, злоба открытая и проч.), то у Тургенева центр внимания решительно смещается в прошлое. Стихотворения-воспоминания вообще чаще в поэзии XIX века, чем стихотворения-ожидания; вот такие стихотворения-воспоминания и выстраиваются теперь в лермонтовской метрической традиции. А различие между ними

определяется уже содержанием этих воспоминаний: сперва, в 1850–1870-е годы, преобладают воспоминания мрачные, потом, в 1880–1890-е годы, – светлые. Всего нами пока выявлено около 60 стихотворений этого размера; конечно, просмотр массовой продукции умножит их число, но вряд ли изменит общую картину.

Впечатление однообразия этого материала в значительной мере вызывается, конечно, его ритмико-синтаксической скованностью: непропускаемые ударения, стих стремится разломиться на два симметричных полустишия («Степью лазурною, цепью жемчужною»), между ними напрашивается параллелизм («Зависть ли тайная? злоба ль открытая?»), дактилические окончания полустиший побуждают к нанизыванию прилагательных, прилагательные вытесняют глаголы, стихотворения превращаются в вереницы назывных предложений. Примеров этому будет много.

Бывают такие совпадения, когда кажется, что пародия опережает оригинал. Такой пародией на ритм и синтаксис Д4дд кажется тирада из юморески Некрасова «Без вести пропавший пиита» (1840): «О, грубые души, во тьме бродящие, бедных разящие, ложно мудрящие, низко творящие, вечно кутящие, пьющие, спящие, света не зрящие...» (грамматическая однородность созвучий напоминает еще об одном косвенном истоке размера Д4дд: если разбить его на полустишия, то получится 2-ст. дактиль с дактилическими окончаниями, хорошо известный по тексту Жуковского для

гимна «Боже, царя храни»). И сборник Лермонтова, и рассказ Некрасова появились в октябре 1840 года, но рассказ – раньше, так что направленное пародирование здесь исключено.

2. Мрачные воспоминания. Ближе всего к лермонтовско-тургеневскому источнику стоит «Чивита-веккиа» Полонского (1859?) – тоже о любовной разлуке и тоже о скитании:

...Снова промчуся я в море шумящее, Новые пристани ждут меня, странника; Лишь для тебя, мое сердце скорбящее, Нет родной пристани, как для изгнанника.

Первый шаг по лестнице нарастающей мрачности воспоминаний сделал молодой Апухтин («Жизнь», 1856):

Песня печальная, песня далекая, И бесконечная, и заунывная, Доля печальная, жизнь одинокая, Слез и страдания цепь непрерывная... —

и дальше перечисляются страдания детства, юности и т. д. Следующий шаг – Никитин (1860):

Бедная молодость, дни невеселые, Дни невеселые, сердцу тяжелые! Глянешь назад – точно степь неоглядная, Глушь безответная, даль безотрадная... —

а через месяц после этого стихотворения он пишет еще более знаменитое:

Вырыта заступом яма глубокая. Жизнь невеселая, жизнь одинокая, Жизнь бесприютная, жизнь терпеливая, Жизнь, как осенняя ночь, молчаливая, – Горько она, моя бедная, шла И, как степной огонек, замерла...

(Такую строфу, где дактилические окончания замыкаются парой мужских, Никитин заимствовал, по-видимому, из баллады-аллегории Елизаветы Шаховой «Чудо-дерево», где речь шла про «бедного странника... Вольного с родины, с дому изгнанника» – очевидная реминисценция из «Туч»! А за Никитиным ее дважды повторил Трефолев: в стихах в честь «Бедных людей» Достоевского и в стихах на смерть И. З. Сурикова.) Тотчас вслед за никитинским стихотворением и Некрасов пишет стихи на смерть Шевченко «Не предавайтесь особой унылости...» с той же оглядкой на горькую жизнь: «Смелые речи, борьба безрассудная, Вслед за тем долгие дни заточения...».

Никитинское стихотворение получило такую популярность, что стало ощущаться как символ 4-ст. дактиля вообще, независимо от чередования окончаний. П. Лукницкий («Встречи с Анной Ахматовой», 1995, 12) пишет: «Н. С. <Гумилев> очень восхищался стихотворением Блока „Птица“ <„В жаркое лето и в зиму метельную...“>. Он даже сказал ему об этом, а А. А. ответила ему: „Ну... Вырыта заступом...“ („Птица“ написана тем же размером)».

Когда в этих стихах сформировался такой устойчивый пе-

речень мотивов горькой жизни, то ему уже ничего не стоит оторваться от породившей его темы воспоминания и вместо «горя в прошлом» говорить о «горе в настоящем» или «горе вообще». Тот же Некрасов в следующих 1862–1863 годах пишет этим размером, во-первых, мрачную сельскую картину «Пожарище»:

Каркает ворон над белой равниною, Нищий
в деревне за дровни цепляется. Этой сплошной
безотрадной картиною Сердце подавлено, ум
утомляется... —

и, во-вторых, мрачную городскую картину «Дешевая покупка»:

Муж – господин красоты замечательной, В гвардии
год прослуживший отечеству, Был человек разбитной,
обязательный, Склонный к разгулу, к игре, к
молодечеству...

(Потом это откликнется у Барыковой, 1878: «Муж-генерал, орденами сияющий, Честно безгрешный доход получающий...».)

Потом несколько таких же стихотворений выдает Минаев, в том числе и переводных (размер оригинала, конечно, не имеет ничего общего с Д4дд) – из Дюпона:

Мы, у которых работа гнетущая С детства замучила
живость природную, А впереди посулило грядущее
Холод, недуги да старость голодную...;

из Томаса Гуда, «Золото» («Gold! Gold! Gold!»):

Золото, золото, ярко блестящее, Все покупавшее, все продававшее...

Это же «Золото» потом перелагал и Волховской:

Золото! золото! золото! золото! Ясное, твердое, вечно холодное... Все кабелящее, вечно свободное...

(ритм, конечно, задан ритмом заглавного слова, но рифмы опять-таки подсказаны «Тучами»). Можно привести и другие примеры в том же роде из той же Барыковой, из Городецкого («Нищий»), из Коневского (на разгон студенческой демонстрации):

Зимние дни, посветлевшие, явные – Радостно-мертвые, бело-унылые. В воздухе – клики с угрюмою силою, Гомон сухой, столкновенья неравные...

С наступлением модернизма социальные мотивы из таких стихов исчезают, но мрачный колорит остается, если не усиливается: достаточно вспомнить стихотворение Гиппиус «Все кругом» (1904):

Страшное, грубое, липкое, грязное, Жестко-тупое, всегда безобразное, Медленно-рвущее, мелко-нечестное, Скользкое, стыдное, низкое, тесное... и т. д.

Закончить этот ряд можно стихотворением-реквиемом, автора которого трудно угадать:

Рыцарям честным идейного мужества, Всем за свободу свершившим чудесное, Павшим со славой

за дело содружества – Царство небесное. Верным и любящим гражданам нации, Объединенным могилою тесною, Детям сознательным цивилизации – Царство небесное... и т. д.

Автор этих стихов (1909) – Игорь Северянин, включивший их в сборник «Поэзоантракт».

Таков ряд стихотворений – мрачных перечней, оторвавшихся от первоначального истока – лермонтовско-тургеневской темы воспоминания. Но отрыв был неполный, стихи с темой памяти писались и дальше, в 1870–1880-х годах. Достаточно напомнить два: Минский, кусок из полиметрического стихотворения «На заре жизни»:

Детство беспечное, время блаженное, Счастье,
лишь сердцу невинному внятное... (с прямыми
реминисценциями из Лермонтова: «Я ли был в небе
– иль небо в груди моей... Думы свободные делались
тучами...») —

и, конечно, Апухтин (1876):

Ночи безумные, ночи бессонные, Речи несвязные,
взоры усталые... Все же лечу я к вам памятью жадною,
В прошлом ответа ищу невозможного...

(Кажется, еще не отмечались два образца, к которым восходит это знаменитое стихотворение, оба из 1840-х годов, оба еще не лермонтовской, а вельтмановской строфой: Доводчиков, «Ночи разгульные, ночи бессонные, Вам не вернуться назад...» и Губер, «Ночи бессонные, ночи мучения,

Скоро ли минете вы?...»)

Живучесть лермонтовско-тургеневских стереотипов видна и в том, что не только Фофанов повторяет тургеневский снежный пейзаж:

Сумерки бледные, сумерки мутные Снег озарил перелетным мерцанием. Падают хлопья – снежинки минутные, Кроют все белым, как пух, одеянием... Грезы так падают, грезы сомнения, В сумерки бледные сердца мятежного... —

но и такой новатор, как юный Брюсов (впоследствии весьма сурово судивший о Фофанове), даже в такое стихотворение, как любовное «Глупое сердце, о чем же печалиться...» (1895), вносит все те же образы:

Тянется поле безмолвное, снежное, Дремлют березки в безжизненном инее, Небо нависло – уныло-безбрежное, Странно-неясное, серое, синее...

3. Молитва и родина. Такова первая семантическая традиция, идущая от лермонтовского и тургеневского стихотворений. Спрашивается, неужели параллельно с ней не возникли другие, которые обеспечили бы животворную противоречивость семантических ассоциаций? Возникали, но скудно и слабо, и не выдерживали конкуренции. Можно назвать две: происхождение одной совершенно ясно, а происхождение второй пока загадочно.

Первая – это стихи, отталкивающиеся не от лермонтовских «Туч», а от лермонтовской же «Молитвы»; у Ростопчи-

ной (1854) в полиметрическом стихотворении «Отжившая душа» мы читаем:

Мы за сестру свою просим болящую: Смилуйся,
Господи, призри скорбящую...;

ср.: Ты умерла, но не верю, желанная, В полную
смерть твою, смерть непробудную... (*Минаев*);

Отче наш! Бог безутешно страдающих, Солнце
вселенной! к тебе мы с молитвою: Всех сохрани за
любовь погибающих, Всех угнетенных мучительной
битвою... (*Фофанов*).

Но это и все; можно добавить лишь выбор размера (но с вольными окончаниями) в переложении Вл. Соловьева из Петрарки, «Хвалы и моления Пресвятой Деве» (1883) с характерным безглагольным стилем акафиста.

Вторая линия загадочна, потому что начинается с пародии: со стихотворения Добролюбова (1860) от лица Аполлона Капелькина «Родина великая»:

О моя родина грозно-державная,
Сердцу святая отчизна любимая!
Наше отечество, Русь православная,
Наша страна дорогая, родимая!..

Был ли здесь какой-нибудь конкретный славянофильский образец, написанный таким размером, или это просто один из опытов пересемантизации старых размеров, какие часто предпринимались в эту пору, – сказать трудно; вероятнее,

однако, второе (по любезному сообщению А. Л. Осповата, в неизданной переписке славянофилов размер этого стихотворения вызывал недоумение и у них). Но у этого пародического стихотворения были вполне серьезные продолжения – правда, среди переводов; Чюмина, «Родине» (1889) («с малороссийского»; украинский оригинал обнаружить не удалось, хотя стихотворения нашим размером были, например, у П. Грабовского, – за справку большое спасибо Н. В. Костенко):

О моя родина, нежно любимая, Край незабвенный,
Украина родимая! Родина милая, чудная, дальняя,
Родина столь горделиво-печальная... (и т. д., с переходом в знакомую тему воспоминания);

и Брюсов (1815), с армянского, из В. Терьана (разумеется, без всякой оглядки на размер оригинала):

Как не любить тебя, родина бедная, В
скорби покорной страна опаленная, Снова мечам
остроблещущим преданная, Ты – богородица, семь раз
пронзенная...

Но и только: конкуренции с ведущей лермонтовско-тургеневской традицией стихов-воспоминаний не выдерживает и эта линия.

4. Разрозненные случаи. Тем более не выдерживают этой конкуренции единичные обращения к нашему размеру в стихах на разные темы; мы упоминаем о них лишь для

полноты. Прежде всего здесь обращает на себя внимание стихотворение Розенгейма (1848–1858), в котором лермонтовские «Тучи» скрещиваются с лермонтовским же «Демоном» (от «Туч» – и поднебесный полет, и характеристика «Но, недоступный ни гневу, ни жалости...»):

Враг неподвижности, недруг урочного, Вечно
снедаемый жаждой движения, Мчался над миром
среди мрака полночного, Дух беспокойно-пытливый
сомнения...

Затем – «Спор на небе» Ростопчиной (1843, без рифм), где спорят месяц и туча: «Кто же, кто будет из них победителем? Туча ль угрюмая мимо, досадуя, Путь свой направит, вдаль вихрем влекомая?..» – и т. д., с очевидными лермонтовскими реминисценциями. Этот «месяц» от нее переходит потом к Голенищеву-Кутузову (1872):

Месяц задумчивый, звезды далекие С темного неба
водами любуются...

А затем он легко замещается и солнцем – у Льдова (1897):

Солнце весеннее, солнце лукавое, Долго ли будешь
сквозить невидимкою... Сердце устало томиться
загадками, Сердце заждалось тебя сиротливое... —

и звездами – у начинающего Есенина (1911–1912):

Звездочки ясные, звезды высокие! Что вы таите в
себе, что скрываете?..

С неба и равнин переводит взгляд на море Вяземский

(1865, с амфибрахическими концовками строф):

Море широкое, море пространное, В дальнем
мерцании с небом слиянное, Солнцем согретое,
море лазурное, Под непогодою темное, бурное! Все
смотришь, все смотришь, нельзя насмотреться, Все
хочется видеть и глубже взглядеться...

Стихотворение написано в Ницце, где только что перед этим написал свое (тоже дактилическое) «Как хорошо ты, о море ночное...» Тютчев. (А общим источником сочетания темы и 4-ст. трехсложного размера было амфибрахическое «Безмолвное море, лазурное море...» Жуковского.) Но и в этом пейзаже южные декорации быстро уступают место северным (Бальмонт, 1905–1906):

Небо свинцовое, солнце неверное, Ветер
порывистый, воды холодные, Словно приливная, грусть
равномерная, Мысли бесплодные, век безысходные...

Мы видим: в образцах Лермонтова и Тургенева перед нами было равновесие пейзажного фона и навеваемых им раздумий, у продолжателей оно нарушается: пейзаж стремится к отделению. В веренице «мрачных воспоминаний», которую мы прослеживали выше, пейзаж легко терялся. В веренице «светлых воспоминаний», которую нам осталось просмотреть, наоборот, пейзаж обычно выдвигается на первый план, а эмоции служат лишь аккомпанементом к нему.

5. Светлые воспоминания. В этой традиции сти-

хов-воспоминаний, как уже было сказано, около 1880 года происходит постепенный поворот: воспоминания мрачного содержания как бы исчерпываются и выходят из употребления, воспоминания светлого содержания набирают силу. У Лермонтова, как мы помним, земля и небо противопоставлялись, земля была царством зависти и злобы, а небо – царством небесным или, в крайнем случае, царством холодного бесстрастия. Теперь наоборот, земля сближается с небом, и светлые образы природы аккомпанируют светлым чувствам, вспоминаемым или переживаемым. Это не обошлось без влияния другого стихотворения Лермонтова, светлого и радостного: «Слышу ли голос твой, Звонкий и ласковый...» – далее размер этого стихотворения прихотливо меняется, но процитированное начало полностью совпадает с ритмом «Тучек небесных». (Прямым подражанием лермонтовскому «Слышу ли...» является фофановское «Снится ль минувшее – Чутко прислушайся Сердцем внимательным Краю забытому... Радуйся даже Тоске настоящего, Ибо желанья Нет недоступного...».)

У начала этой «светлой» линии стоит стихотворение Бенедиктова «Ты мне всё», при жизни не печатавшееся:

Воздуха чистого в легком дыхании Мне твоей
поступи веянье слышится; На море, белой волны в
колыхании Всё мне волна твоих персей колышется...

Затем у Крестовского (1862) «светлая тема» прямо противопоставляется «темной теме»:

Что, моя нежная, что, моя милая, Что ты
глядишь на осенние тученьки?.. Я зашепчу твою злую
кручинушку... Все разгадаю, что будет, что сбылось,
Что на душе и о чем так взгрустнулося...

Голенищев-Кутузов начинает в 1872 году еще с колебани-
ем:

В быющемся сердце надежда заветная; Тайный
полет за мгновеньем мгновения; Взор неподвижный на
счастье далекое; Много сомнения, много терпения... —

а кончает в 1884 году уже радостно:

Снилось мне утро лазурное, чистое, Снилась мне
родины ширь необъятная. Шепчут сердца с умилением
и трепетом Имя любимое, имя заветное...

Ф. Сологуб (в сборнике «Костер дорожный», без даты)
возвращается к лермонтовскому контрасту земли и неба:
ночь «Тихо прильнула, осыпала ласками, Круг очертила меч-
тами согласными, Нежно играет прозрачными масками...»,
и все-таки «Что же не молкнут тревоги сердечные? Нет им
забвения, нет утolenия...». Одновременно с Сологубом в
поэзию является Ап. Коринфский (стихи 1889–1893):

Письма заветные, свято хранимые, Снова хотел
прочитать я украдкою, Образы милые, в прошлом
любимые, Вызвать из бледных страниц грезой
сладкою...;

Листья душистые, нежно-зеленые, Шепчутся между
собой, как влюбленные, В шелесте тихом мне слышны

невнятные Сказки, пылливому сердцу понятные...;

Поле широкое, снегом покрытое, Лес, разукрашенный блестками инея. Вспомнил признание первое, нежное, Горькой разлуки картины печальные... (почти по Тургеневу);

Ночью осеннюю, ночью ненастною Прочь улетает тревога унылая, Если мне светят из мрака глубокого Глазки твои, моя девушка милая...;

С кротким сиянием света вечернего Сходит порою отрада невнятная В сердце усталое, жизнью разбитое, Только ему одному и понятная...

Стихотворений такого размера и стиля только в ранних сборниках Коринфского больше десятка. Но намного ли отличаются от них стихотворения Бальмонта – поэта уже новой выучки?

Гавань спокойная. Гул умирающий. Звон колокольный, с небес долетающий. Ангелов мирных невнятное пение. Радость прозрачная. Сладость забвения («Тишина»; стихотворение без единого глагола);

Лунным лучом и любовью слиянные, Бледные, страстные, нежные, странные, Оба мы замерли, счастьем скованы, Сладостным, радостным сном зачарованы... («Только любовь»);

Где-то на острове Вилиэ-Льявола Души есть, лишь пред собою преступные, Богом забытые, но недоступные Обетованиям лживого дьявола... Жизнь разлюбившие, сердцем уставшие, Что же самим вы себе

прекословите?.. («Будем как солнце»: интонации тех же лермонтовских «Туч»).

Ср. у Ратгауза (1895):

Ночь серебристая. Сад засыпающий Веет струею
в лицо ароматною. Томные отзвуки песни рыдающей
Грудь наполняют тоской непонятною...

Ср. у Вяч. Иванова: напряженность гораздо сильнее, но соотношение между пейзажем и душою – то же, хотя финальный образ эффектно сводит их воедино:

Лебеди белые кличут и плещутся. Пруд – как могила,
а запад – в пыланиях... Дрожью предсмертною листья
трепещутся, – Сердце в последних сгорает желаниях...
За мимолетно-отсветными бликами С жалобой рея
пронзенно-унылою, В лад я пою с их вечерними
кликами – Лебедь седой над осенней могилою...

Эту подборку можно было бы продолжить, но думается, что из нее уже видно: тип просветленного стихотворения о природе, душе, вечности и тайне настолько устоялся в поэзии рубежа XIX – XX веков, что разница между Ап. Коринфским и Бальмонтом оказывается почти неощутима. Видно и то, что стихотворения все больше становятся безглагольно-нанизывающими, композиционно аморфными, превращаются в лирическое топтание на одном месте. Современники ощущали это очень отчетливо. К. Чуковский в одной

из статей книги «От Чехова до наших дней»⁷⁰ цитирует стихотворение Вл. Ленского (Абрамовича):

Белые лилии, низко склоненные...
Речи и ласки, весной опьяненные...
Кажется, крылья над ней серебристые,
Стройное тело и взоры лучистые.
Белые лебеди, низко склоненные...
Вихря внезапного шумы зеленые...
Теплые руки, пугливо дрожащие,
Белое платье в саду шелестящее.
Будят забытое, грустное, милое,
Пахнут, как будто над свежей могилою,
Никнут на стержне цветы белоснежные,
Сердце раскрыто, молящее, нежное.
Радость лучистая, грусть непонятная,
Влажность весенняя, сладость невнятная,
Запах таинственный, нежный, мучительный,
Белые лилии... цвет упоительный... —

и Чуковский продолжает: «Это стихотворение еще не кончено, но я не могу утерпеть, чтобы не признаться: я переписал его от конца к началу. В нем можно делать и другие перемещения: можно, например, переставить все эпитеты, и эффект получится тот же». Чуковский не лицемерит: в подлиннике у стихотворения есть еще одна строфа, но и она может быть переписана задом наперед таким же образом. (Она

⁷⁰ Чуковский К. От Чехова до наших дней. СПб., 1908. С. 140.

вынесена в эпиграф к этой главе.) «Можно переставить стихи в любом порядке» – это обычная форма упрека в бессвязности: Блок попрекал этим С. Соловьева, а Минаев – Фета (тоже переписывая его стихи от конца к началу). В большинстве случаев это – преувеличение, здесь – нет.

Это означает конец: лермонтовский размер, 4-ст. дактиль с дактилическими окончаниями, умирает своей смертью от внутреннего застоя – оттого, что он не нашел возможности развить несколько взаимодействующих и взаимооттеняющих семантических окрасок, обрелся на самоповторение и исчерпал себя.

После 1917 года нам удалось найти только одно произведение, написанное этим размером. Когда-то Ап. Коринфский (1893–1895) начинал стихотворение:

Рдеется зорькою небо румяное, – Вспыхнула,
полымем пышет над нивою: Весело солнышко всходит
багряное, Видеть надеясь всю землю счастливою...

Теперь С. Островой (1970) начинает:

Красное солнце над речкою синюю. Небо над
лесом, как песня неспетая. Не перестану влюбляться в
красивое. Как поживаешь, земля моя светлая?.. —

и т. д. Этот запоздалый, но верный отголосок Ап. Коринфского кажется достойным эпилогом в судьбе размера-неудачника.

6. Приложение: Д4жж. Семантическая окраска рас-

смаатриваемого нами размера – Д4дд – может перекидываться и на смежные разновидности размера Д4 и даже на смежные размеры. Как это бывает, мы видели, обследуя семантику 3-ст. ямба. Уже одно из ключевых стихотворений нашего размера, тургеневское «В дороге», имело рифмовку ЖДЖД. Лермонтовская «Молитва» («Я, мать божия...») была написана четверостишиями ДДДД; но почти тотчас вслед за этим у Губера эти окончания укорачиваются до ЖЖЖЖ («Ave Maria! К тебе простираю В страхе невольном дрожащие руки...»)⁷¹, а у Фета – до ММ («Ave Maria! – лампада тиха. В сердце готовы четыре стиха...»).

Легче всего переходит семантика Д4дд на Д4жж, некоторые стихотворения Д4жж неотличимо напоминают уже цитированные выше:

Липы кудрявые в пышном расцвете Утро застало в саду орошенном... Брызнуло солнце в зеленом просвете И заиграло по темным колоннам Старых деревьев... (Ап. Коринфский, 1889–1893);

...Здравствуй, земля, залитая с краями Ярым, пахучим, блаженным простором! Машет весна золотыми крылами По чернолесьям, излогам и горам... (Л. Столица, «Рай»);

Блеклая роза печально дышала, Солнца багровым закатом любясь, Двигалось солнце – она трепетала, В темном предчувствии страстно волнуясь... (Блок, «Роза

⁷¹ Розанов И. Н. Отзвуки Лермонтова // Венок Лермонтову. М.; Пг., 1914. С. 237–289.

и соловей», 1898);

Дни убегают, как тени от дыма, Быстро, бесследно и волнообразно. В сердце моем ты навеки хранима, В сердце моем ты всегда неотвязно (*Бальмонт*, «Печаль Луны», 1903).

Однако мы видим, что все это – стихотворения сравнительно поздние. А в первое пятидесятилетие после Лермонтова определяющим в семантике Д4жж было стихотворение другого содержания – конечно, тоже лермонтовское. Это «Пленный рыцарь» (1840):

Молча сажу под окошком темницы;
Синее небо отсюда мне видно:
В небе играют все вольные птицы;
Глядя на них, мне и больно и стыдно...

Его незамедлительно дважды подхватывает Щербина (во втором стихотворении – с дополнительными реминисценциями из лермонтовского же «Узника»):

Звездное небо в окошко мне видно. Видно отсюда уснувшее море. Сердцу печально и сердцу обидно: В нем не заснуло тревожное горе... («Сердцу», 1846);

Черные стены суровой темницы Сырость одела, покрыли мокрицы; Падают едкие капли со свода – А за стеною ликует природа... Вот когда смерти впервые хочу я, Мыслью далеко отсюда лечу я: Вижу себя на коне и на поле, Чую себя я на воле, на воле... («Узник»,

1851), —

а за Щербиной – Фет:

Окна в решетках, и сумрачны лица, Злоба глядит
ненавистно на брата; Я признаю твои стены, темница, –
Юности пир ликовал здесь когда-то... (1870-е годы).

(Впрочем, пять других стихотворений Фета, написанных этим размером, с этой семантической традицией не связаны: это «Если ты любишь, как я, бесконечно...», «Блеском заката овеваны горы...», «В вечер такой золотистый и ясный...», «Угасшим звездам» и «Поэтам». Но семантических традиций от них не пошло.) Затем тюремные реалии выветриваются, остается только тема смерти. С явной оглядкой на Щербину и Лермонтова выбирает размер такой певец смерти и поклонник Фета, как Б. Садовской:

Сердце стальное, не бойся мороза, Всем ты стихиям
равно недоступно. Смерти не знает увядшая роза. В чем
ты виновно и в чем ты преступно?.. («Сердцу», 1911);

Снова о смерти мечтаю любовно. Жить я хочу, но и
смерть мне желанна. Пусть мои годы невидимо, ровно
К старости мирной текут неустанно... (1915).

(Впрочем, третье его стихотворение этим размером, «Море»: «Искры, сверкания, блески и блики. Море то серое, то голубое. Плачутся чаек призывные крики. Брызжет соленая пена прибоя...» – восходит скорее к Тютчеву и Вяземскому, но с реминисценцией из Брюсова: «Волны приходят и волны уходят... Слушают чаек протяжные крики, Смотрят на бе-

лое кружево пены».) Может быть, не случайно «Рыцарь-монах, что закован в железо...» появляется и в еще одном 4-ст. дактиле этого времени – в описании старой фрески у С. Соловьева («Свете тихий», до 1906 года).

Нерифмованный Д4жж приобретает неожиданное интонационное сходство с гексаметром: «Все ты уносишь, нещадное время – Горе и радость, дружбу и злобу; Все забираешь всеильным полетом; Что же мою ты любовь не умчало?» (Жадовская, 1850-е? годы). Еще больше это чувствуется в другом метрическом соседе «Тучек» – в размере Д5жж у Фруга («Из легенд рая»), где контраст неба и земли едва ли не прямо восходит к «Тучам»:

Души блаженных, эдема бессмертные жители!
Вечным обвеяны миром и радостью вечною –
Слышите ль вы в тишине безмятежной обители Стоны
страдальцев, томимых тоской бесконечною?..

Впрочем, это уже приводит нас в область метрических дериватов гексаметра – к теме, которая у нас еще впереди.

ИСТОЧНИКИ УПОМИНАЕМЫХ И ЦИТИРУЕМЫХ ТЕКСТОВ. Лермонтов, Полн. собр. соч. (изд. АН СССР, 1954), II, 93, 165; Бенедиктов, БП, 532; Вяземский, Полн. собр. соч. (1878), XII, 191; Розенгейм, «Стих.» (1896), 231; Полонский, Полн. собр. стих. (1896), I, 99; Крестовский, Собр. соч. (1904), IV, 192; Добролюбов, БП, 179; Никитин, БП, 312, 317; Некрасов, БП, II, 66, 102, 104, 152; Минаев, «В

сумерках» (1868), 61, «На перепутьи» (1871), I, 184, «Чем хата богата» (1880), 27; Трефолов, БП, 116, 197; Апухтин, БПЗ, 67, 201; Поэты-демократы 1870–1880-х годов, БП, 638, 649 (Барыкова); Поэты 1880–1890-х годов, 232, 247, 274, 548, 556 (Голенищев-Кутузов, Андреевский, Ратгауз); Фофанов, БП, ПО, «Стих.» (1896), III, 72, «Иллюзии» (1900), 44; Коринфский, «Песни сердца» (1897), 28, 96, 98, 161, 196, 244, 271, 341, 346, «Черные розы» (1896), 160; Льдов, «Лирич. стих.» (1897), 89; Чюмина, «Стих.» (1889), 117; Минский, «Стих.» (1887), 181; Коневской, «Стихи и проза» (1904), 69; Гиппиус, Собр. стих, II (1910), 21; Сологуб, «Костер дорожный» (1922), 30; Бальмонт, Полн. собр. стих. (1908), I, 169, II, 92, IV, 53, VI, 71; Брюсов, Собр. соч. (1973), I, 61; «Поэзия Армении» / Под ред. В. Брюсова (1973), 384; Вяч. Иванов, «Сог ardens» (1911), I, 134; Городецкий, БП, 441; «Проталина» (1907), 66 (Ленский); Поярков, «Стих.» (1908), 46, 71; Северянин, Соч., I (1995), 446, II, 23; Вознесенский, «Путь Агасфера» (1914), 57; Шагинян, «Первые встречи» (1909), 51; Романовская и Рем, «Морские камешки» (1913), 19; Северянин, Собр. поэт (1916), III, 113, «Поэзоантракт» (1918), 22; Есенин, Собр. соч. (1961), I, 71; Островой, Собр. соч. (1987), III, 90.

Глава 8. «На воздушном океане...»

4-ст. хорей с окончаниями

жм: размер-удачник

*В темном аде под землю
Сквозь лазоревый туман
Лысый с белой бородою
Старый русский великан
С догарессой молодою
Упадает на диван.
Догаресса молодая,
Кольхаясь и сверкая,
С той же ночи понесла
Византийского орла,
И чрез миг одна стояла
Голубеющего рая
Обожженная скала!*

*Магдалина! Магдалина!
Богоносица святая!
Посмотри, в тени чинары
Из подземного из ада
Дьявол щелкает бичом.
Собирайтесь, паликары,
Чтобы грешников громада,
Как испуганное стадо,
Выла бешеным смерчом!*

Центон (Ахматова, Блок, Гумилев, Жуковский,

Чем менее употребителен стихотворный размер, тем отчетливее его семантические окраски. Малоупотребительный гексаметр с первых же строк сообщает читателю установку на «что-то античное», – а массовый 4-ст. ямб (и даже 5-ст. ямб) именно благодаря своей массовости уже успел быть использован в самых разнообразных темах и поэтому заставляет читателя быть готовым ко всему: т. е. он семантически нейтрален. До сих пор мы старались рассматривать размеры не очень широко употребительные – в таких легче было выследить и генезис, и структуру семантического ореола. Теперь попробуем взять размер более массового употребления – 4-ст. хорей пушкинского времени. В 1820-х годах он занимал в русской лирике третье место по употребительности (после 4-ст. и вольного ямба), а в 1830-х годах – второе (после 4-ст. ямба)⁷³. Это значит, что 4-ст. хорей достаточно многогранен, чтобы обслуживать различную поэтическую тематику, но не столь еще широк, чтобы стать совсем семантически нейтральным, как 4-ст. ямб пушкинской эпохи. («Пушкинской эпохи» – оговорка необходимая: в наше время типичный для того времени 4-ст. ямб с вольной рифмовкой будет восприниматься как вовсе не нейтральный, а,

⁷² М., 1979. С. 274.

⁷³ Гаспаров М. Л. Современный русский стих; *он же*. Очерк истории русского стиха.

наоборот, очень сильно семантически окрашенный – стилизованный «под Пушкина».)

Предыстория. Специфика 4-ст. хорей – это его связь с песней: она прослеживается в силлабо-тоническом хорее и его силлабических аналогах разных европейских языков и, по-видимому, объясняется тем, что песня для четкости ритма предпочитает размер с сильным местом на первом слоге, без затакта, т. е. хорей, а не ямба.

Эта связь с песней варьируется приблизительно следующим образом, на четыре лада. Во-первых, народная песня, причем не только лирическая, а и эпическая; во всей восточноевропейской силлабо-тонике хорей ощутимо противопоставит ямбу как метр национальный, народный метру заемному и книжному. Во-вторых, просто песня, любого содержания, веселого или грустного, возвышенного или бытового. В-третьих, в особенности песня легкого содержания и, шире, всякая легкая поэзия, в частности шуточная. В-четвертых, песня анакреонтического содержания («анакреонтов восьмисложник» родствен по звучанию 4-ст. хорей) и, шире, всякой античной тематики.

В русской поэзии XVIII века жанр песни – почти безраздельное достояние двух коротких размеров «анакреонтического» происхождения – 3-ст. ямба (о котором шла речь выше, в главе 3) и нашего 4-ст. хорей:

Вид прелестный, милы взоры! Вы скрываетесь от

глаз... (Херасков, 1796);

Душеньки часок не видя, Думал, год уж не видал!..
(Николев, 1798);

Стонет сизый голубочек, Стонет он и день и ночь...
(Дмитриев, 1792);

Взвейся выше, понесися, Белорудый голубок!..
(аноним, 1791);

Я в пустыню удаляюсь От прекрасных здешних
мест... (аноним, 1791).

За пределами песенного жанра постоянной точкой опоры 4-ст. хорей были духовная ода – она смыкалась с песнями через псалмы, которые служили ей материалом, – и немецкие протестантские гимны, которые служили ей образцом:

Господи! кто обитает В светлом доме выше звезд?..
(Ломоносов, 1747).

К концу века у размера появляется еще один семантический ориентир – баллада (от имитаций испанского романсного стиха через немецкую силлабо-тонизацию):

Худо, худо, ах, французы, В Ронцевале было вам!..
(Карамзин, 1789);

...Ты содержишь Болеслава, Польша, в памяти
своей... (Муравьев, 1790-е);

Царь жила-была девица, – Шепчет русска старина...
(Державин, 1812).

1. Пушкин. На фоне этих ассоциаций Пушкин и разработывал свой 4-ст. хорей. Это значит, что любое его обра-

щение к этому размеру неминуемо вызывало в сознании читателей этот круг тематических, эмоциональных, стилистических ожиданий, и он должен был маневрировать, нейтрализуя одни и подкрепляя другие, чтобы они сложились в семантическую перспективу, которая договаривала бы для читателя то, что не сказано непосредственно в тексте.

До сих пор попытка разобраться в семантике обращений Пушкина к этому размеру была сделана только дважды, оба раза мимоходом, с промежутком в пятьдесят лет.

В первый раз это было отступление в статье В. Чудовского «Несколько утверждений о русском стихе»⁷⁴, написанное в свойственной ему импрессионистической манере и приподнятом стиле:

Пушкин, самовластно и мудро царивший в иамбе, на хорей смотрел как на соседнюю область, не всегда ему подчинявшуюся; он делал опыты различного ею распоряжения, достигал очень многого, но все же, неудовлетворенный, на время бросал ее... Цели он в ней преследовал явно различные. Сначала он еще не знает возможности придать хорю какую-либо особую действенность... В 1827 году «ничтожное» четверостишие «Золото и булат» наталкивает его на новое отношение к хорю: применение его к вещным сюжетам, к конкретизации, материализации... Новая веха – «Ворон к ворону летит...», где поэт

⁷⁴ Чудовский В. Несколько утверждений о русском стихе // Аполлон. 1917. № 4–5. С. 58–69 (с. 63–65).

обрел новую выразительность – передачу хореем жути, тревоги... Новая вежа – путешествие на Кавказ в 1829 году с «Доном» и «Делибашем»... Своеобразие хорей, его специфическая выразительность была найдена, но ценою страшного сужения – я бы почти сказал: унижения – его поэтического кругозора, «сюжетности». Всякая «высшая» и более общая поэзия отошла окончательно к иамбу. Хорей должен был довольствоваться более низкими предметами и дошел до той неизысканности тона, какую отличен «Вурдалак», «Бонапарт и черногорцы», «Пир Петра Великого». Но в 1835 году перед Пушкиным стала высокая задача – освоить античность. (О, если б он успел!..) И вещественность, реальность древних он вверил хорю...

Во второй раз семантики пушкинского хорей касается Ю. М. Лотман при анализе пушкинского наброска «Зорю бьют... из рук моих...»⁷⁵:

Пушкин первоначально предполагал написать стихотворение ямбом: «Чу! зорю бьют... из рук моих Мой ветхий Данте упадает – И недочитан мрачный стих, И сердце – забывает». Смысл превращения ямбического текста в хорейский станет ясен, если суммировать хорей Пушкина этих лет: отделив тематически явно самостоятельные группы эпиграмм («Лук звенит, стрела трепещет...», «Как сатирой безымянной...») и баллад («Утопленник»,

⁷⁵ Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л., 1972, 167–168.

«Ворон к ворону летит...», «Жил на свете рыцарь бедный...»; сюда же отойдут стилизованные «Кобылица молодая...» и «Из Гафиза» («Не пленяйся бранной славой...»)), получим – в пределах поэзии 1826–1830 годов – заметную группу лирических стихотворений, которые, бесспорно, циклизировались в сознании Пушкина в некоторое единство: «Зимняя дорога», «Ек. Н. Ушаковой» («В отдалении от вас...»), «Дар напрасный, дар случайный...», «Предчувствие» («Снова тучи надо мною...»), «Рифма, звучная подруга...», «Город пышный, город бедный...», «Стрекотунья белобока...». Описание всех этих стихов как единого текста на фоне ямбической традиции позволило бы более точно выявить семантику хорей в лирике Пушкина между 1826 и 1830 годами. При всем сюжетном разнообразии этих текстов, у них есть существенная общая черта: все они содержат переход от реального наклонения к каким-либо формам ирреального (оптатив, побудительное, гипотетическое и проч.). Смена реального нереальным, то, что в кинематографе дано было бы наплывом (желание, воспоминание, переход от настоящего к воображаемому), связывается в эти годы у Пушкина с 4-ст. хореем. Ямб устойчиво связывается с индикативом и модальной выдержанностью всего текста.

Мы продолжаем эту попытку описания пушкинского 4-ст. хорей «как единого текста» по возможности более систематически, хотя и не решаясь ни на такие расплывчатые обоб-

щения, как у В. Чудовского, ни на такие тонкие подробности, как у Ю. М. Лотмана. Разобраны были 90 произведений 1813–1836 годов (недоработанные наброски по большей части не учитывались). Полный перечень хореических стихотворений Пушкина (а также рассматриваемых далее Батюшкова, Жуковского, Дельвига, Баратынского) в общем контексте их метрического репертуара содержится в работе «Русское стихосложение XIX века»⁷⁶.

В этой истории 4-ст. хорея у Пушкина можно различить три периода: 1813–1821 годы, легкая субъективная поэзия, преимущественно лирическая; 1824–1828 годы, переходный период, который трудно определить двумя словами; 1828–1836 годы, объективная экзотически окрашенная поэзия, преимущественно эпическая. Неуклюжесть этих определений, может быть, несколько прояснится в дальнейшем изложении.

1а. Первый период. Как известно, нынешние собрания сочинений Пушкина хронологически открываются как раз 4-ст. хореем – «К Наталье» (1813): «Так и мне узнать случилось, Что за птица Купидон...» (в XIX веке они открывались другим стихотворением, «О Делия драгая...»). Вслед за этим стихотворением выстраивается ряд типичных для раннего периода произведений: любовь, вино, дружба, скром-

⁷⁶ Русское стихосложение XIX века: Материалы по метрике и строфике русских поэтов / Под ред. М. Л. Гаспарова, М. М. Гиршмана, Л. И. Тимофеева. М., 1979.

ный бытовой фон, слегка стилизованный под античность; радостные чувства, при которых грусть о мимолетности земных благ – всего лишь оттенение; побудительная интонация, обычно с обращением. Таковы:

...Так поди ж теперь с похмелья С Купидоном помирись... («Блаженство», 1814);

...Пусть владеет мною он! Веселиться – мой закон... («Опытность», 1814);

...Иль не хочешь час единый С другом сердца разделить?.. («К Наташе», 1815);

...Ради резвого разврата, приапических затей... («Ольге Массон», 1819);

...Откровенной дружбы слезы И любовниц легкий зов... («К молодой вдове», 1817);

...Соберут их легкий пепел В урны праздные пиров... («Кривцову», 1817);

Я люблю вечерний пир, Где веселье – председатель... («Веселый пир», 1819);

...Мы топили горе наше В чистом, пенистом вине... («Воспоминание», 1814);

...Страстью нежной утомляйся, А за чашей отдыхай!.. («Гроб Анакреона», 1815).

Можно возразить, что эти темы характерны для Пушкина-лицеиста во всех размерах. Это так, но отфильтровка их в 4-ст. хорее тщательнее, чем в иных размерах: ни «Кольну», ни «Принцу Оранскому», ни «Наездников», ни «Счастлив, кто в страсти сам себе...» (4-ст. ямбы) нельзя вообразить в 4-

ст. хорях, не говоря уже о «К Лицинию» или «На возвращение государя императора...» (6-ст. ямбы). Конечно, ближе всего семантика 4-ст. хорья к семантике другого «анакреонтического» размера, 3-ст. ямба; здесь синонимия двух размеров потребовала бы гораздо большей тонкости различения оттенков тематики, но на этом мы останавливаться сейчас не можем.

К этой лирике примыкают, с одной стороны, серия эпиграмм: «Вот Хвостовой покровитель» – Голицын, «Всей России притеснитель» – Аракчеев, «Есть в России город Луга...», «Ты богат, я очень беден...», куплеты на кишиневских дам и т. п. – половина всех хореических эпиграмм Пушкина относится сюда, к 1817–1821 годам. А с другой стороны, к основной струе легкой поэзии примыкают два эпических опыта: в начале периода – «Бова», в конце – «Царь Никита», оба с условной русской народной окраской, «Бова» даже с таким ее признаком, как нерифмованные дактилические окончания (к которым Пушкин больше не вернется). В следующем, переходном периоде эти опыты исчезают, но по миновании его окажутся для Пушкина очень существенны.

16. Второй период отбит от первого мертвой паузой: в 1822–1823 годах у Пушкина нет ни одного стихотворения, написанного 4-ст. хореем. Наоборот, со следующим, третьим периодом он сливается плавно, 1828–1830 годы могут считаться расплывчатой пограничной полосой.

Главная черта второго периода – раздвоение основной струи «легкой лирики». Стихотворения, продолжающие прямо ее тематику, обрастают приметам быта, становятся менее условны:

Здравствуй, Вульф, приятель мой, Приезжай ко мне зимой... В Троегорском до ночи, А в Михайловском до света... («Из письма к Вульфу», 1824);

Что же? будет ли вино?.. Рад мадере золотой... Сен-Пере бутылке длинной... («Послание к Л. Пушкину», 1824);

У Гальяни иль Кольони Закажи себе в Твери С пармезаном макарони Да яичницу свари... («Из письма к Соболевскому», 1826);

Подъезжая под Ижоры... Хоть вампиром именован Я в губернии Тверской... (1829);

Город пышный, город бедный... Ходит маленькая ножка, Вьется локон золотой... (1828).

А рядом с ними появляются стихотворения грустные, тревожные и медитативно-сентенциозные:

Если жизнь тебя обманет, Не печалься, не сердись... (1825, пока еще с оптимистической концовкой);

Дар напрасный, дар случайный, Жизнь, зачем ты мне дана? (1828);

Снова тучи надо мною Собралися в тишине... («Предчувствие», 1828);

...Жизни мышья беготня, Что тревожишь ты меня... («Стихи, сочиненные ночью...», 1830);

«Все мое, – сказало злато, Все мое – сказал
булаг...» (1827–1836);

к этому же ряду можно отнести и разобранное Ю. М. Лотманом «Зорю быют... из рук моих...». Эти настроения проникают даже в такое традиционно-любовное и подчеркнуто-песенное стихотворение, как «Талисман» (1827): «... От печальных чуждых стран... от преступленья, От сердечных новых ран...». До сих пор привычная радостно-оптимистическая семантика размера подкрепляла содержание пушкинских стихов, теперь она начинает их контрастно оттенять. Некоторые стихи приобретают амбивалентное звучание, могут ощущаться и как радостные, и как грустные: таковы перекликающиеся из начала и из конца этого периода

Птичка божия не знает Ни заботы, ни труда...
(«Цыганы», 1824)

и

...Завтра с первыми лучами Ваш исчезнет вольный
след... («Цыганы», 1830).

Линией соприкосновения этих двух струй становятся стихотворения о зиме и дороге: с одной стороны, это реалии русской жизни, с другой – знаки мрачности и неуверенности. Ряд этих стихотворений тянется от «Зимнего вечера» и «Зимней дороги» (1825–1826) через письмо к Соболевскому и «Дорожные жалобы» (1826, 1829), до – уже в следующем периоде – «Бесов» и «Похоронной песни Иакинфа Ма-

глановича» (1830, 1834). 4-ст. хореем у Пушкина написаны все стихотворения о дороге (кроме разве что VII главы «Евгения Онегина») и половина стихотворений о зиме:

Буря мглою небо кроет, Вихри снежные крутя...
(«Зимний вечер»);

Мчатся тучи, выются тучи, Невидимкою луна... Еду,
еду в чистом поле... («Бесы»);

...По дороге зимней, скучной Тройка борзая
бежит... («Зимняя дорога»);

Долго ль мне гулять на свете То в коляске, то
верхом... («Дорожные жалобы»);

С богом, в дальнюю дорогу! Путь найдешь ты, слава
богу... («Похоронная песня...»).

Более традиционная легкая поэзия в этом периоде усы-
хает до маленьких альбомных мадригалов («В отдалении от
вас...», 1827). Эпиграмм становится все меньше («Что с то-
бой, скажи мне, братец...», «Нет ни в чем вам благодати...»,
«Там, где древний Кочерговский...», «Как сатирой безымян-
ной...» и др.); заметим, что самая известная – «Лук звенит,
стрела трепещет...» – в первом четверостишии, собственно,
ничего эпиграмматического и не имеет. В следующем пери-
оде и те, и другие совсем сходят на нет. Одинокий рецидив
матригалов – «Долго сих листов заветных...» (1832), оди-
нокий рецидив эпиграмм – «На Дондукова» (1835), одино-
кий рецидив бытовых Михайловских стихотворений – «Ес-
ли ехать вам случится...» (1835).

1 в. Третий период начинается в 1828 году балладой «Утопленник» – это приметы русского быта переходят из лирики в эпос, приобретая при этом черты «простонародности», которой еще не было в «Бове» и «Царе Никите». За балладой следуют три большие сказки: «О царе Салтане», «О мертвой царевне...» и «О золотом петушке» (1831–1834) с придатками к ним: «Сват Иван, как пить мы станем...» и «Царь увидел пред собой...» (1833). Это значит, что национальная окраска 4-ст. хорее ощущается Пушкиным все сильнее – особенно на эпическом материале. (Из лирических набросков к этому ряду примыкают лишь «Стрекотунья-белобочка...» и «В поле чистом серебрится...».) Начиная с 1828–1829 годов эпические произведения все больше теснят лирику в 4-ст. хорее и все более отчетливо несут национальную, т. е. экзотическую (для нейтральной традиции легкой поэзии) окраску, порой перекидываясь ею и в лирику. Таких национальных колоритов – не считая основного, русского, – можно различить пять.

Первый – восточный; первая проба – в библейской лирике 1825 года Пушкин экспериментирует почти на глазах у читателя: одно из подражаний «Песни песней» пишется ямбом («В крови горит огонь желанья...»), другое хореем:

Вертоград моей сестры, Вертоград уединенный;
Чистый ключ у ней с горы Не бежит запечатленный...

Кульминация восточной темы – в стихах 1829 года, свя-

занных с путешествием в Арзрум, причем в трех стихотворениях из четырех (четвертое – «Из Гафиза») восточная тема скрещивается с русской:

...Делибаш уже на пике, А казак без головы...
(«Делибаш»);

...Льют уже донские кони Арпачайскую струю...
(«Дон»);

Был и я среди донцов, Гнал и я османов шайку; В
память битвы и шатров Я домой привез нагайку...

Поздний отголосок темы – в стихах 1835–1836 годов: «Подражание арабскому» («Отрок милый, отрок нежный...» – в скрещении с античным колоритом) и «От меня вечор Лейла...».

Восточные стилизации в русской поэзии не имели метрических предпочтений; у Пушкина они подсказаны античной и русской народной традицией. Как известно, поэма о Тазите тоже первоначально была начата 4-ст. хореем («Не для тайного совета, Не для битвы до рассвета, Не для встречи кунака...»). Заметим, однако, что в «Подражаниях Корану», где Восток у Пушкина предстает в наиболее чистом виде – без вина, без любви, без античных и русских ассоциаций, – поэт ни разу не пользуется 4-ст. хореем.

Второй колорит – испанский, с опорой на традицию романского безрифменного 4-ст. хорья, введенную в России Карамзиным, Катениным и Жуковским. Первая проба в лирике – еще в 1825 году:

Там звезда зари взошла, Пышно роза процвела... («С португальского»);

в балладе – в 1829–1830 годах: это знаменитое «Жил на свете рыцарь бедный...» (впрочем, без прямых указаний на Испанию!) и «Пред испанкой благородной Двое рыцарей стоят...» (как бы сюжетная завязка без сюжета). Кульминация – в стихах о Родрике, «Чудный сон мне бог послал...» и

На Испанию родную Призвал мавров Юлиан...
Мавры хлынули потоком На испанские берега...

(может быть, испанский колорит хорей подкрепляется здесь восточным).

Третий колорит – шотландский, сильно стусеванный; но все-таки в лирике Пушкина он появляется дважды, и оба раза в 4-ст. хорее: в балладе из Вальтера Скотта (с русифицированным «богатырем») и в песне Мери из Вильсона (без реалий, но тоже очень далекой от подлинника). В оригиналах, конечно, размер был иной – балладно-песенный дольник:

Ворон к ворону летит, Ворон ворону кричит: «...
Ворон, где б нам отобедать? Как бы нам о том
проведать?..»

Было время – процветала В мире наша сторона: В
воскресение бывала Церковь божия полна...

Четвертый национальный колорит – славянский: польский в «Воеводе», южнославянский в «Бонапарте и черногорцах», «Вурдалаке» и «Коне». Все это – эпические мотивы.

вы; в лирику они переплескиваются в «Похоронной песне Иакинфа Маглановича» и в «Соловье». Появление этого колорита по смежности с привычным русским не вызывает никакого удивления:

Поздно ночью из похода Воротился воевода...

«Черногорцы? что такое?» – Бонапарте спросил...

Что ты ржешь, мой конь ретивый, Что ты шею опустил...

Наконец, пятый колорит – античный, с опорой на традицию анакреонтического безрифменного 4-ст. хорей, знакомую России с сумароковских времен. Первые пробы, еще окрашенные условной античностью раннего периода, – в переложении фантазии Парни «Прозерпина» (1824) и в оригинальной фантазии «Рифма, звучная подруга...» (1828). Первый перевод из Анакреона – «Кобылица молодая...» в том же 1828 году (с привнесением восточного мотива «дочь кавказского тавра»: в подлиннике кобылица – фракийская). Кульминация – в цикле переводов и подражаний 1832–1834 годов:

Пьяной горечью фалерна Чашу мне наполни,
мальчик... («Мальчику», из Катуллы);

Бог веселый винограда Позволяет нам три чаши
Выпивать в пиру вечернем... (из Евбула, по Афинаею);

Узнают коней ретивых По их выжженным таврам...
(«Из Анакреона»);

Поредели, побелели Кудри, честь главы моей...

(«Ода LVI», из Анакреона);

Что же сухо в чаше дно? Наливай мне, мальчик резвый... («Ода LVII», из Анакреона).

Таким образом, в порядке исключения, все античные мотивы в 4-ст. хорее позднего Пушкина являются в виде лирических, а не эпических отрывков. Большинство поздних переводов связаны с темой пира – это не только отголосок ранней анакреонтики, это для Пушкина символ заката античного мира перед явлением христианства (ср. «Египетские ночи» и «Цезарь путешествовал...») – предмет раздумий Пушкина над логикой исторических переломов, как это показано Ю. М. Лотманом.

Мы видим: после 1828–1830 годов 4-ст. хорей для Пушкина становится носителем экзотики (русской простонародной – или иноземной), носителем «чужого голоса». Единичное исключение – «Пир Петра I» – по существу, тоже экзотика, историческая. Альбомная и эпиграммная традиции проявляют себя, как сказано, только одинокими всплесками; а что показательнее всего, тревожно-медитативные стихи, столь много обещавшие в «Предчувствии» и «Стихах... во время бессонницы», исчезают совершенно: они предельно субъективны, а 4-ст. хорей теперь для Пушкина – предельно объективный размер.

Такова эволюция пушкинского 4-ст. хорей. Было бы интересно проверить, нет ли подобных или противоположных тенденций – пусть ослабленных – и в других пушкинских

размерах. Это потребовало бы работы слишком большого масштаба для нашей книги. Но мы попробовали другое: посмотреть на эволюцию 4-ст. хорее у современников Пушкина – трех старших поэтов, трех сверстников и трех младших. Результаты получились небезыңтересные.

2. Батюшков. Все восемь стихотворений Батюшкова, написанных 4-ст. хореем, относятся к 1806–1815 годам (от «К Гнедичу» до «Вакханки»), все современны молодому Пушкину и все держатся эпикурейского набора тем легкой поэзии. Здесь и дружба:

Только дружба обещает Мне бессмертия венки...
Мне оставить ли для славы Скромную стезю забавы?..
(«К Гнедичу»);

и вино с любовью:

...Я уста, в которых тает Пурпуровый виноград, –
Все в неистовой прельщает! В сердце льет огонь и яд!
(«Вакханка»);

и любовь без вина:

Помнишь ли, мой друг бесценный! Как с амурами
тишком, Мраком ночи окруженный, Я к тебе прокрался
в дом?.. («Ложный страх»);

и лень с любовью и вином (а для контраста – военные подвиги адресата):

...Мой челнок Любовь слепая Правит детскою

рукой; Между тем как Лень, зевая, На корме сидит со мной... Вся судьба моя в стакане! Станем пить и воспевать... («К Петину»);

и довольство малым (через контраст – вечную тревогу временщика):

...Счастья шаткого любимец С нимфами забвенье пьет, Там же слезы сей счастливец От людей украдкой льет... («Счастливец»);

и грустная мимолетность этих земных радостей:

О, пока бесценна младость Не умчалася стрелой, Пей из чаши полной радость... Славь беспечность и любовь! («Элизий»; ср. «Привидение»).

За пределы этой традиционной тематики осторожный Батюшков не выходит ни разу.

От этого устойчивого метрико-тематического комплекса оказались возможны два пути дальнейшего развития: один из них наметил Жуковский, другой – Денис Давыдов.

3. Жуковский тоже начинал с эпикурейских песен: таковы в стихах 1801–1809 годов «Не прекрасна ли фиалка? Не прельщает ли собой?..», «Голубок уединенный, Что так невесел, уныл?..», «Счастлив тот, кому забавы...» и др. Даже в более поздних «романсах и песнях» порой слышны отголоски той же традиции – только, конечно, с приглушением мотивов радости и с усилением мотивов быстролетности

(«Вспомни, вспомни, друг мой милый, Как сей день приятен был!...»). Появляется 4-ст. хорей и в шуточных стихах не для печати: «О Воейков! Видно, нам Помышлять об исправленьи...», «Пред судилище Миноса Собралися для допроса...». Но главное направление работы Жуковского было иное.

Жуковский переводит наш размер к семантике более серьезной и высокой. Это он делает, перенеся опору с французской традиции на немецкую. В Германии 4-ст. хорей (по признаку песенности) стал ходовым размером протестантских духовных песен и в этом жанре привык к высоким темам. Вместе с ними он отсюда переходит в лирику штюрмеров и Шиллера, а далее, через переводы – к Жуковскому:

...Я смотрю – и холм веселый И поля омрачены; Для души осиротелой Нет цветущия весны... («Жалоба», из Шиллера);

Озарися, дол туманный; Расступися, мрак густой; Где найду исход желанный? Где воскресну я душой?.. («Желание», из Шиллера);

...Входит в сумрак твой Психея; Неприкованна к земле, Юной жизнью пламеня, Развила она криле... («Элизиум», из Маттисона);

(дальнейшие строки «...Видит Летою кропимы Очарованны брега...» отразились потом в «Прозерпине» Пушкина).

Любопытным ответвлением была у Жуковского серия ал-

легорических картинок с плаванием на жизненной ладе, «Путешественник» («Дней моих еще весною Отчий дом покинул я...») из Шиллера, затем оригинальные вариации: «Пловец» («Вихрем бедствия гонимый, Без кормила и весла...»), «Стансы» («...Нам погибели здесь нет, Правит челн наш Провиденье!»), «Жизнь: видение во сне» («...Правь ко пристани желанной За попутною звездой...») – параллельно и у Батюшкова является аллегорическая «Любовь в челноке».

Другой формой возвышения семантического ореола 4-ст. хорей были у Жуковского, конечно, баллады; возвышенные романсы и песни, с одной стороны, и баллады, с другой, стали двумя опорами для индивидуальной семантики 4-ст. хорей Жуковского 1808–1820 годов:

...О, Людмила, грех роптанье; Скорбь – Создателя посланье; Зла Создатель не творит; Мертвых стон не воскресит... («Людмила», с оглядкой на «русскую» семантику 4-ст. хорей);

...Спит гроза минувшей брани, Щит, и меч, и конь забыт; Облечен в пурпурны ткани С Поликсеною Пелид... («Кассандра», с сохранением шиллеровского размера);

Отуманилася Ида; Омрачился Илион; Спит во мраке стан Атрида; на равнине битвы сон... («Ахилл», с подражанием шиллеровскому размеру).

Двадцатые годы для Жуковского, как известно, – творческая пауза; а после них, в 1830-е годы, хорей у Жуковского

– как и у Пушкина! – перестают быть субъективно-лирическими и становятся стилизациями: романсы исчезают, баллады остаются:

Пал Приамов град священный; Грудой пепла стал
Пергам... («Торжество победителей», из Шиллера);

Снова гений жизни веет, Возвратилась весна...
(«Жалобы Цереры», из Шиллера);

Перед дверью Эдема Пери тихо слезы льет: Никогда
не возвратится Ей в утраченный Эдем!.. («Пери»);

появляются басня («Солнце и Борей»), сказка («Спящая
царевна»), стилизация восточного:

В степь за мной последуй, царь! Трона там ты
не найдешь, Но найдешь мою любовь... («Песнь
бедуинки»);

стилизация испанского («Сид» из Гердера, «Алонзо» из
Уланда):

Из далекой Палестины Возвратясь, певец Алонзо
К замку Бальби приближался, Полон песней
вдохновенных...;

стилизация собственных ранних стихов (ср. пушкинские
переработки лицейских стихов для собрания стихотворений
1826 года):

Младость легкая порхает В свежем радости венке,
И прекрасно перед нею Жизнь цветами убрана...
(«Тоска»);

Всею владеет обаянье! Все покорствуем ему!

Очарованным покровом Облачает мир оно...
(«Мечта»).

И, наконец, появляется то, чего у Пушкина не было, – стилизация русского XVIII века, «Русская песня на взятие Варшавы»:

Раздавайся, гром победы! Вспомним песню старины:
Бились храбро наши деды; Бьются храбро их сыны... —

а отсюда потом – «Многи лета, многи лета, Православный русский царь...» и, с более сложным сочетанием традиций, «Бородинская годовщина» («Русский царь созвал дружины Для великой годовщины...» – и гимн, и «лирическое стихотворение» по образцу «Певца во стане...», и даже, от парной рифмовки, оттенок баллады-сказки). После этого в «К русскому великану» 1848 года («Мирно стой, утес наш твердый...») Жуковский передает эту «громо-победную» семантическую традицию Тютчеву.

4. Давыдов. Но в этом скрещении «эпикурейского» 4-ст. хореза с «боевым» 4-ст. хореем XVIII века Жуковский имел предшественника. Это был Денис Давыдов, уже в 1804 году прославившийся стихами:

Бурцов, ёра, забияка, Собутыльник дорогой! Ради бога и... арака Посети домишко мой!.. («Бурцову: призывание на пунш»);

В дымном поле, на биваке, У пылающих огней,
В благодетельном араке Зрю спасителя людей...

(«Бурцову»).

Собственно, для такой контаминации нужно было сделать три вещи. Во-первых, гиперболизировать в центре прежней образной системы «вино» («водку», «арак» и т. д.). Во-вторых, оттеснить «любовь», заменив ее боевой «дружбой». (Это дается с трудом, рудименты любовной темы несколько раз возникают в Давыдовском хоре:)

...Жизнь летит: не осрамяся, Не проспи ее полет.
Пей, люби да веселися! Вот мой дружеский совет...
(«Гусарский пир»);

Мы недавно от печали, Лиза, Я да Купидон
По бокалу осушали И просили Мудрость вон...
(«Мудрость: анакреонтическая ода»);

целое стихотворение 1816 года «Ответ на вызов...» посвящено отводу любовной темы – «...Ах, где есть любовь прямая, Там стихи не говорят...», – а «Элегия IV» представляет собой попытку скрестить темы: герой идет на бой не только за отечество, но и за возлюбленную.) В-третьих, наконец, требовалось оттеснить «лень», заменив ее «службой»: здесь и пригодилась Давыдову опора на солдатские хоры XVIII века, отсюда —

Я люблю кровавый бой! Я рожден для службы
царской!.. Сабля, водка, конь гусарский, С вами век мне
золотой!.. За тебя на черта рад, Наша матушка Россия!..
(«Песня»).

Какие нечаянные последствия имела эта давыдовская се-

мантическая реформа 1804–1817 годов (всего около десятка стихотворений!) – мы увидим дальше. Заметим лишь, что если среди 4-ст. хореев Пушкина есть похожие на Батюшкова и на Жуковского, то на Давыдова нет (кроме разве пародического «...то смертельно пьяны. То мертвецки влюблены»), и послание к Давыдову в 1836 году Пушкин пишет ямбом.

5. Дельвиг. Среди сверстников Пушкина Дельвиг в своих 18 стихотворениях, написанных 4-ст. хореем, предпочитает держаться в рамках традиционной эпикурейской поэзии: «Други, пусть года несутся, О годах не нам тужить!..», «Друг, поверь, что я открою: Время с крыльями! – лови!..», «...И за мрачными брегами Встретясь с милыми тенями, Тень аи себе нальем». Иногда она сопровождается усиленной античной окраской:

Либер, Либер! я шатаюсь, Все вертится предо мной... («Дифирамб», 1816);

Вечер тоже отдан мною Музам, Вакху и друзьям... (стихотворение с мрачным началом «Смерть, души успокоенье...»);

Мальчик, солнце встретить должно С торжеством в конце пиров! Принеси же осторожно... («К мальчику», не без влияния на будущий пушкинский перевод из Каталла).

Баллад в его зрелом творчестве нет (только лицейский «Поляк»), зато есть «русские песни» и просто «песни»:

Соловей мой, соловей, Голосистый соловей! Ты куда, куда летишь, Где всю ночь пропоешь?..

И я выйду ль на крылечко, На крылечко погулять, И я стану ль у колечка О любезном горевать...

Как ни больно сердца муки Схоронять в груди своей, Но больнее в час разлуки Не прижать родную к ней...

Наяву и в сладком сне Все мечтаетесь вы мне, Кудри, кудри шелковые, Юных персей красота... (не без влияния на позднейшие знаменитые стихи Бенедиктова).

Особый интерес представляет «Разговор с Гением» – это как бы та же эпикурейская поэзия, но тема мимолетности и гибельности земных наслаждений из оттеняющей становится главной, и легкая поэзия превращается в трагическую:

...Вам страдать ли боле нас? Вы незнанием блаженны, Часто бездна видит вас На краю – а напеченный С криком радости фиал Обегает круг веселый; Часто Гений ваш рыдал, А коварный сын Семелы, С Купидоном согласясь, Вел, наставленный судьбою, Вас, играя и смеясь, К мрачной гибели толпою...

6. Баратынский. Еще дальше по этому пути сублимации легкой поэзии пошел Баратынский. Свою преемственную связь с Дельвигом он, по-видимому, ощущал: строфа его знаменитого «Недоноска» с нестандартной последовательностью окончаний (МЖМЖ вместо обычного ЖМЖМ) заимствована из «Разговора с Гением»:

...Изнывающий тоской, Я мечусь в полях небесных,
Надо мной и подо мной Беспредельных – скорби
тесных!..

«Недоносок» – позднее стихотворение; к этому трагизму Баратынский шел постепенно. В первом его сборнике 4-ст. хорей держатся в традиционном кругу эпикурейства, альбома, эпиграммы:

...Прочь с нещадным утешеньем! Я минувшее
люблю И вовек утех забвеньем Мук забвенья не куплю
(«Лета»);

Выдь, дохни нам упоеньем, Соименница зари; Всех
румяным появленьем Оживи и озари!.. («Авроре
Шернваль»);

Окогченная летунья, Эпиграмма хохотунья,
Эпиграмма егоза... («Эпиграмма»).

В своде 1835 года программное стихотворение «Наслаждайтесь: все проходит...» от этого эпикурейского зачина уже переходит к упоминанию «богов праведных» в конце, а «Своенравное прозвание...» от предельно бытового предмета, домашнего прозвища, – к «тому миру» без «здешних чувственных примет». Здесь же напечатано и «Чудный град порой сольется...», явно ориентированное на аллегорическую стилистику Жуковского.

В «Сумерках» «Недоносок» с его трагизмом, выдержанным от начала до конца, остается уникален. Но остальные 4-ст. хорей (к которым Баратынский обращается все чаще)

строятся по уже наметившейся схеме: от нейтрального зачина к возвышенной концовке. «Бокал» начинается эпикурейски: «Полный влагой искрометной, Зашипел ты, мой бокал!..» – но тотчас сообщается: «...Сластолюбец вольнодумный, Я сегодня пью один...», а концовка возвышается до

...И один я пью отныне! Не в людском шуму пророк – В немотствующей пустыне Обретает свет высок! Не в бесплодном развлеченьи Общежительных страстей – В одиноком упоеньи Мгла падет с его очей!

Точно таково же и по структуре, и по мысли стихотворение «Что за звуки? мимоходом Ты поешь перед народом, Старец нищий и слепой!..» – кончающееся: «...Опрокинь же свой треножник! Ты избранник, не художник! Попеченья гений твой Да отложит в здешнем мире: Там, быть может, в горнем клире Звучен будет голос твой!» Изолированным рецидивом античной радости (с Аполлоном, «пиитом» и Харитами) остается 12-стишие «Здравствуй, отрок сладкогласный!..». Зато полностью отрываются от легкой поэзии и переносят опору на сентенциозную традицию немецкой аллегорики у Жуковского «Предрассудок...» и «Ахилл»:

...Воздержи младую силу! Дней его не возмущай, Но пристойную могилу, Как уснет он, предку дай.

...И одной пятой своею Невредим ты, если ею На живую веру стал!

7. Вяземский. Третий современник Пушкина, Вяземский, отгалкивается от легкой традиции иным способом –

через песню, но не «народную» (как Дельвиг), а литературную, «куплетную». Ранние 4-ст. хорей Вяземского – это, как правило, именно комические куплеты: «Стол и постеля», «Воли не давай рукам», застольная «Две луны» и проч., вплоть до самой знаменитой – «Русского бога»:

...Бог метелей, бог ухабов, Бог мучительных дорог,
Станций – тараканьих штабов, Вот он, вот он, русский бог.
...Бог бродяжных иноземцев, К нам зашедших за порог,
Бог в особенности немцев, Вот он, вот он, русский бог.

Отталкиваясь от песни, Вяземский иронически придает ей утрированный отстраняющийся пафос в стиле Дениса Давыдова («Эй да служба! Эй да дядя! Распотешил старина! На тебя, гусар мой, глядя, Сердце вспыхнуло до дна...»), «...Здравствуй, русская молодка, Раскрасавица-душа, Бело-снежная лебедка, Здравствуй, матушка зима!...»). От себя же он привносит в песню меланхолические мотивы:

...И в бесчувственности праздной, Между бдения и сна,
В глубь тоски однообразной Мысль моя погружена... («Дорожная дума»);

Сердца томная забота, Безыменная печаль! Я невольно жду чего-то, Мне чего-то смутно жаль... («Хандра (песня)»).

От застольной песни за здравие приходят к Вяземскому 4-ст. хорей обоих «Поминок», 1854 и 1864 годов:

...В их живой поток невольно Окунуть я глубоко –

Сладко мне, свежо и больно, Сердцу тяжело и легко.

Независимо от песни в 4-ст. хорей Вяземского входят разве что описательные стихи: «Петербургская ночь», «Ночь в Ревеле», «Степью», «Венеция», «Чуден блеск живой картины...», «Ни движенья нет, ни шуму...» – это явная экспансия тематики, характерной для его позднего 4-ст. ямба. Однако и здесь можно заподозрить связь с песней – точнее, с романсом – в самом начале этого ряда: «Петербургская ночь» с ее припевами («Дышит счастьем, Сладострастьем Упоительная ночь! Ночь немая. Голубая, Неба северного дочь!...») сочинена была явно под влиянием знаменитого романса И. И. Козлова «Венецианская ночь» (1825): «Ночь весенняя дышала Светло-южною красой; Тихо Brenta протекала, Серебримая луной...» и т. д. (у Вяземского тоже «Весел мерные удары Раздаются на реке И созвучьями гитары Замирают вдалеке», как у гондол Козлова).

Очень интересно, что у Вяземского, как и у Пушкина, обе семантические линии – первоначальная легкость и наслаивающаяся тоска – скрещиваются в теме дороги (недаром уже «Русский бог» начинается с «...дорог»!). О том, что некоторые из этих «дорожных» стихотворений могли пародировать Пушкина (особенно «Бесов») и, в свою очередь, быть образцом для пародического «Путника» К. Пруткова, см. у К. Д. Зеемана⁷⁷.

⁷⁷ См.: Seeman K. D. Del'vig, Vjazemskij und Puschkin, oder: Aspekte der Parodie // Zeitschrift für Slawistik. 1987. Bd. 32. S. 60–64 (с. 61–64).

Колокольчик однозвучный, Крик протяжный
ямщика, Зимней степи сумрак скучный, Саван неба,
облака!.. («Дорожная дума»);

Колокольчик, замотайся, Зазвени-ка, загуди!.. Даль
– невеста под фатою, Даль – таинственная даль!.. («Еще
дорожная дума»);

Тройка мчится, тройка скачет, Вьется пыль из-
под копыт... Русской степи, ночи темной Поэтическая
весть! Много в ней и думы томной, И раздолья много
есть... («Еще тройка»);

...Север бледный, север плоский, Степь, родные
облака – Все сливалось в отголоски, Где слышна была
тоска... («Памяти живописца Орловского»);

...В этой гонке, в этой скачке – Все вперед и все
спеша – Мысль кружится, ум в горячке, Задыхается
душа... («Ночью на железной дороге...»);

Были годы, было время – Я любил пускаться
в путь... Только звонко застрекочет Колокольчик-
стрекоза, Рифма тотчас вслед наскочит, Завертится
егоза... («Дорогою»).

Но все это развивается у Вяземского лишь в зрелых сти-
хах, после 1830 года, когда перелом в семантической тради-
ции русского хорея уже совершился без него. И перелом этот
обозначил направление в совсем неожиданную сторону.

8. Снова Давыдов. Полежаев. Переходя к младшим со-
временникам Пушкина, мы должны неожиданно вернуться

к Денису Давыдову – уже не раннему, а позднему, обратившемуся к теме любви, но сохранившему пафос, изощренный на «гусарских» стихах. В 1832 году он печатает стихотворение «Поэтическая женщина»:

Что она? Порыв, смятенье, И холодность, и восторг,
И отпор, и увлечение, Смех и слезы, черт и бог... —

а в 1834 году – «И моя звездочка», вариацию на тему «Пловца» Жуковского, только более упрощенную и с более высоким накалом пафоса:

Море воеет, море стонет, И во мраке, одинок,
Поглощен волною, тонет Мой заносчивый челнок...

Оба произведения имеют мгновенный успех – и с этих пор 4-ст. хорей все больше становится знаком эмоции (бурного пафоса, независимо от темы), нежели знаком темы (набора эпикурейских мотивов «легкой поэзии»).

Полежаев в ранних своих хореях («На смерть Темиры», 1829, даже «Романсы», 1831) еще держится мягких тонов эпикурейской поэзии; но после опыта в давыдовских теме и стиле:

...Завизжит свинец летучий Над бесстрашной
головой, И нагрянет черной тучей На врага злоеший
бой. Разорвет ряды злодея Смертоносный ураган, И
исчезнет, цепenea, Ненавистный мусульман... —

он переносит этот стиль, вслед за «новым Давыдовым», и на любовно-элегическую тему. Это оборачивается двумя

направлениями разработки: или утрированно-высоким бурным пафосом:

...Что мне солнце, что мне звезды! Что мне ясная лазурь! Я в груди, как в лоне бездны, Затаил весь ужас бурь... («На болезнь юной девы»);

На пиру у жизни шумной, В царстве юной красоты Рвал я с жадностью безумной Благовонные цветы. Отлетели заблуждений Невозвратные рои, И я мертв для наслаждений, И угас я для любви! («Грусть), —

или нагнетанием вещественной, чувственной яркости, часто сниженной:

...Чернобровка покрывалом Обвернула колыбель И ложится на постель. В темной горнице молчанье, Только тихое лобзанье... («Баю-баюшки-баю»);

...Мне самой мечтались прежде И козлы и петухи, Но не бойся – верь надежде – Нам они не женихи... («Сон девушки»)

(ср. такое же огрубление и в эпиграмме – «Притеснил мою свободу Кривоногий штабс-солдат...», и в песне – «Ахалук мой, ахалук, Ахалук демикотонный...»). Это отталкивание от традиционно-утонченной образности в направлении яркости и грубости было у Полежаева осознанным. Когда он пишет свою «Цыганку» «с загорелой красотой На щеках и на груди», он прямо указывает, что этот образ – полемика с «Вакханкой» Батюшкова: «...Узнаю тебя, вакханка Незабвенной старины: Ты коварная цыганка, Дочь свободы и вес-

НЫ...» и т. д.

9. Бенедиктов довершает начатое. Из тематического комплекса легкой поэзии он извлек тему любви и гиперболизировал ее так же, как «гусарский» Давыдов – тему вина и дружбы. И тому, и другому для этого был необходим повышенный пафос, но у Давыдова он прямо подсказывался бивачным фоном, у Бенедиктова же он контрастировал с его салонным фоном: именно в этом эмоциональном накале стал возможен тот стилистический сплав, который стяжал Бенедиктову такой успех у современников:

Кудри девы-чародейки, Кудри – блеск и аромат.
Кудри – кольца, струйки, змейки, Кудри – шелковый
каскад... («Кудри»);

Ты глядишь, очей не жмуря, И в очах кипит смола,
И тропическая буря Дышит пламенем с чела... («К
черноокой»);

Гений тьмы и дух Эдема, Мнится, реют в облаках,
И Коперника система Торжествуют в их глазах...
(«Вальс»).

Мы почти можем присутствовать при становлении поэтики Бенедиктова из поэтики Давыдова: самые ранние сохранившиеся его стихи, как известно, были писаны в польскую кампанию 1831 года или тотчас после нее, и обращение к образцам Давыдова в них вполне естественно. Среди них – и первый бенедиктовский 4-ст. хорей («Сослуживцу»), и со-

держание его – возвращение воина-победителя к возлюбленной:

...О, как сладко к ножке милой Положить знакомый меч
И штурмующею силой Все преграды пересечь!..
Стукнут чаши, брызнет пена, И потонет в неге грудь, И
на жаркий пух Гимена Воин ляжет отдохнуть!

В начале этого стихотворения – также и реминисценция из «Торжества победителей» Жуковского («Слава храбрым! Павшим тризна! Воин, шлем с чела сорви!..»). Это не единственный случай: когда Бенедиктов начинает другое стихотворение «Растворяйся, рай мечтаний!..», то это, конечно, копия с «Озарися, дол туманный...» (но вместо дола – рай). Давыдовские мотивы тоже всплывают у Бенедиктова еще не раз – в «Моей звездочке», в «К... му» («Облекись в броню стальную, Прицепи булатный меч...»).

Конечно, бурно-романтический стиль 1830–1840-х годов несводим к влиянию Давыдова: он ведь проявлялся не только в хорее, но и в ямбе, и в других размерах. Можно, однако, заметить, что в метрическом репертуаре Бенедиктова 4-ст. хорей занимает больше места, чем у других поэтов: он как бы становится рядом с 4-ст. ямбом и вместе с ним противопоставляется «длинным» размерам, особенно трехсложникам. Это особенно видно в его многочисленных полиметрических композициях. 4-ст. хорей является «именным» размером Бенедиктова больше, чем какого бы то ни было другого поэта в нашем поле зрения. Это значит, в частности,

что тематика его расширяется: она никоим образом не ограничивается салонными мотивами, в ней есть и философские медитации, заостренные в парадоксы («Искра», «Жажда любви»), и картинки-аллегии («Роза и дева», «Жизнь и смерть»). Семантика 4-ст. хорей Бенедиктова держится не столько на темах, сколько на интонациях с их эмфатическим пафосом.

10. Лермонтов, наконец, окончательно теряет связь с легкой поэзией – общим истоком семантики 4-ст. хорей нашей эпохи. Она чувствуется разве что в отроческих стихах 1828–1829 годов, самое позднее – в «Совете» 1830 года:

Если, друг, тебе сгрустнется, Ты не дуйся, не сердись:
Все с годами пронесется – Улыбнись и разгустись...
Нектар пей часов веселых; а печаль сама придет...

Но уже рядом с ними на смену песенному «я» у него все настойчивей выступает «я» трагического монолога. Сперва это:

...Не хочу я пред небесным О спасеньи слезы лить
Иль спокойствием чудесным Душу грешную омыть...
(«Покаяние», 1829, баллада-разговор);

...Я ищу в ее глазах, В изменившихся чертах Искру
муки, угрызенья; Но напрасно! злобный рок Начертать
сего не мог, Чтоб мое покоить мщенье!.. («К Н. Н.»,
1829);

...Братец, братец, что ты видел? Расскажи мне

поскорей. – Ах! я свет возненавидел И безжалостных людей... («Два сокола», 1829);

потом патетические —

Время сердцу быть в покое От волненья своего С той минуты, как другое Уж не бьется для него... (1832);

...Все на свете редко стало: Есть надежды – счастья мало; Не забвение разлука: То – блаженство, это – мука... («Смело верь тому, что вечно...», 1832);

и в конце этого ряда – «Узник» (1837, первый набросок – 1832):

Отворите мне темницу, Дайте мне сиянье дня...
Одинок я – нет отрады: Стены голые кругом, Тускло светит луч лампы Умирающим огнем...

Мы замечаем, как в этих стихах соперничают две жанровые окраски: балладная, от «Покаяния» до «Узника», и песенная, как в «Время сердцу быть в покое...». Третья традиционная окраска, ироническая, ограничивается единичными эпиграммами и перерастает их разве что в стихотворении «На серебряные шпоры...». Балладная окраска явно пересиливает. Уже в самых ранних лермонтовских стихах 4-ст. хорей используется и в чистом балладном жанре – от третьего лица:

...Колокольчик отдаленный То замолкнет, то звенит.
Вот кибитка подъезжает; На высокое крыльцо Из кибитки вылезает Незнакомое лицо... («Гость», 1830);

В шапке золота литого Старый русский великан

Подждал к себе другого Из далеких чуждых стран... («Два великана», 1832, с дополнительной опорой на «русские народные» ассоциации хорей);

и в конце этого ряда – «Дары Терека» (1839):

Терек воеет, дик и злобен, Меж утесистых громад,
Буре плач его подобен, Слезы брызгами летят...

Если к этому добавить знаменитый вставной пассаж из «Демона» – «На воздушном океане Без руля и без ветрил Тихо плавают в тумане Хоры стройные светил...», несомненную стилизацию под «эфирную» семантику Жуковского, – то этим исчерпываются лермонтовские эксперименты с 4-ст. хореем. Мы видим: поэту удалось уклониться от влияния патетических интонаций Давыдова, Полежаева и Бенедиктова (хоть мы и знаем, как значим был для Лермонтова опыт Полежаева в других областях), но лишь ценой избегания 4-ст. хорей в целом. У Лермонтова это (в противоположность Бенедиктову) малоупотребительный размер, доля его в лирике Лермонтова вдвое меньше, чем в лирике Пушкина. Главная его опора – балладная семантика, у молодого Лермонтова – размытая, у зрелого – более отчетливая.

11. Заключение. Из всего вышеописанного вырисовывается достаточно отчетливая картина семантического ореола даже такого сравнительно широко употребительного размера, как 4-ст. хорей пушкинского времени. Конечно, сделанных наблюдений не вполне достаточно. Для полной до-

стоверности было бы необходимо сделать параллельное обследование по всем основным размерам метрического репертуара эпохи: тогда можно было бы точно сказать, например, что семантика легкой эпикурейской поэзии выражена в ореоле 4-ст. хорей настолько-то больше, чем в ореоле 4-ст. ямба. Это подвело бы нас к следующей ступени углубления нашей проблемы – к сравнительной семантике стихотворных размеров в двух измерениях: во-первых, по отдельным размерам и, во-вторых, по отдельным поэтам. Подход такого рода предпринят в работе М. Лотмана⁷⁸, но исследований, где индивидуальный метрический репертуар писателя соотносился бы с индивидуальным его семантическим репертуаром, до сих пор нет. Мы выдергивали из метрической ткани каждого автора только одну нить – 4-ст. хорей; но совершенно ясно, что у Жуковского и Бенедиктова различно окрашен не только 4-ст. хорей, а и все остальные размеры, с которыми он соседствует в их метрическом репертуаре⁷⁹.

Мы рассмотрели лишь небольшой период семантической истории русского 4-ст. хорей – около сорока лет. В начале

⁷⁸ Лотман М. Ю. Русский стих: Семантика стихотворного метра в русской поэзии второй половины XIX века (А. А. Фет и Н. А. Некрасов) // *Slowianska metryka porównawcza*, III: Semantyka form wierszowych. Wrocław, etc., 1988. S. 105–144.

⁷⁹ Такой же попыткой выдернуть из метрической ткани Блока несколько нитей – разные размеры ямба II книги – является статья: Федотов О. И. К вопросу о семантике метра в лирике А. Блока (становление идейно-тематических ореолов ямба в циклах II книги) // *Метод, стиль, поэтика русской литературы XX века*. Вып. 11. Владимир, 1977. С. 100–130.

этого периода – у Батюшкова и в ранних стихах большинства других поэтов – эта семантика выражалась через жанр: песню, романс и приближающиеся к ним формы. В середине этого периода – ярче всего у Пушкина – эта семантика выражалась через тему: через тот или иной набор содержательных мотивов, от «тоски и тревоги» до стилизаций таких-то культур. В конце этого периода – у позднего Давыдова, Полежаева и Бенедиктова – эта семантика выражалась через интонацию: бурную, аффективно-патетическую, независимо от содержания. Это позволяет нам вспомнить формулировку, которую мы осторожно предложили для определения эволюции других размеров на протяжении гораздо более долгих периодов: вначале размеры тяготеют к жанрам, потом к темам, потом к интонациям. Может быть, она приложима как к небольшим, так и к большим циклам семантической эволюции. Но, повторяем, говорить об этом можно лишь с осторожностью – до тех пор, пока не будет удовлетворительно формализовано понятие «интонация» (техника эмфазы, операции с вопросами, восклицаниями, обращениями и проч. – хотя бы по «Мелодике стиха» Б. Эйхенбаума).

Во всяком случае, начав обследование с Пушкина, мы могли убедиться: не только у Пушкина 4-ст. хорей этих лет движется к тому же, к чему пришел Пушкин, – к экзотической яркости и/или (это уже помимо Пушкина, в обход его) к экзотическому пафосу. Сдержанная элегичность Жуковского или Баратынского не выживает, как не выжила она и у

позднего Пушкина. Толчок, определивший направление семантического развития этого размера, дали не они и даже не столько Пушкин, сколько Денис Давыдов. С этими характеристиками размашистой яркости и пафоса русский 4-ст. хорей подходит к середине XIX века, когда направление его развития меняется от вторжения народно-бытовой тематики.

Очень хочется вообразить, что за этим следует еще один цикл семантической эволюции: связь «размер – тема» в реализме XIX века, связь «размер – интонация» в модернизме начала XX века. Небольшой очерк И. Альтман⁸⁰ показал, что 4-ст. хореические вкрапления у В. Хлебникова рассчитаны на две семантические окраски – «простонародно-фольклорную» и «героико-фантастическую, романтическую», тогда как песенная, дружески-эпистолярная и юмористическая отсутствуют. Это выглядит убедительно, хотя Хлебников не может считаться показательным поэтом ни для какой эпохи. Во всяком случае, пока не выполнено подробное обследование этого очень большого материала, предположения такого рода, к сожалению, беспочвенны.

⁸⁰ Альтман И. В. Традиционная семантика метра в поэзии В. Хлебникова: 4-стопный хорей // Язык русской поэзии XX века. М., 1989. С. 158–165.

Глава 9. «Это случилось в последние годы могучего Рима...» Дериваты гексаметра: детализация метра

Во всем предыдущем изложении на каждом шагу мы могли видеть: анализ семантических ореолов стихотворных размеров труден тем, что семантика пока плохо поддается формализации. Семантический ореол составляется из семантических окрасок, семантические окраски выделяются при рассмотрении групп стихотворений, сближенных по семантическому сходству, но само это сближение приходится производить почти на глаз. Проблема измерения семантического сходства и несходства так сложна, что до сих пор не было возможности удовлетворительно ее поставить.

Другое дело – проблема метрического сходства и несходства: здесь анализ легче, и поэтому именно через нее удобнее подойти к задаче систематизации семантически окрашенных размеров русского стиха.

В самом деле, каждую стихотворную форму, как фонему, можно разобрать на дифференциальные признаки и посмотреть, какие из них больше и какие меньше играют смысло-различительную роль, т. е. участвуют в формировании семантического ореола. Все 4-ст. размеры схожи друг с другом

по одному признаку, все дактилические – по другому признаку, все размеры с такими-то окончаниями – по третьему и т. д.; и семантический ореол может по общности признака (или чаще пучка признаков) переходить с размера на размер. Какие признаки в каждом случае оказываются более существенными (т. е. наличие их обеспечивает ассоциативную связь между размерами, а отсутствие разрушает эту связь), а какие менее существенными (т. е. вносящими лишь дополнительные оттенки), – это и предстоит выяснить. Выясняя это, мы опираемся на ощущения, которые сами испытываем и отмечаем у других (например, в высказываниях критиков) как у носителей данной стиховой культуры, – совершенно так же, как при анализе языка опираемся на ощущения носителей языка. «Такой-то размер подходит для такого-то содержания, а такой-то нет» – подобные суждения, отнюдь не являясь наукой (хоть нередко выдают себя за науку), оказываются вдруг очень ценным материалом для этой науки.

Гексаметр – один из самых отчетливых семантически окрашенных размеров русского стиха. Это – имитация греко-латинского квантитативного размера, и всякое употребление его в русском стихе есть знак установки на «что-то античное». Но какие элементы этого размера диктуют эту установку в большей мере и в меньшей мере? Если разложить определение русского гексаметра на дифференциальные признаки, то, по-видимому, мы насчитаем их пять. Это размер с нулевой анакрусой (А); с числом стоп (С) или, точ-

нее, иктов, равным шести; с междуиктовыми интервалами (И), обычно 2-сложными, но с допущением и 1-сложных; со сплошными женскими окончаниями (О); и с отсутствием рифмы (Р). Спрашивается, какие допустимы отклонения от этих габаритов, не нарушающие исходного семантического ореола – ощущения, что перед нами «что-то похожее на античный гексаметр»?

Будем изменять признак за признаком, порознь и в сочетаниях, и проверять свои ощущения. В дальнейшем, в случае необходимости, можно разработать связную программу психологического обследования восприятия стиха и производить опрос испытуемых по специально составленным таблицам с подборками примеров.

1. Интервалы. Начнем с главного признака стихотворного ритма – междуиктовых интервалов (И). Здесь мы сразу сталкиваемся с любопытным явлением: именно тот признак, который с точки зрения стиховедческой наиболее важен, с точки зрения семантической оказывается гораздо менее существен. А именно: нормой гексаметра является переменность междуиктового интервала в объеме 2–1 слога; однако мы имеем множество переводов и стилизаций самых разных поэтов, от «Лесника и его внука» Никитина до «Сна Мелампа» Вяч. Иванова, выполненных чистым дактилем без единой 1-сложной замены и тем не менее ощущаемых и авторами, и читателями не как «белый дактиль», а именно как гек-

саметр. Здесь нет надобности даже приводить примеры.

Отклонения от нормы (И) в сторону расширения диапазона колебаний фактически не испробованы: можно привести лишь экспериментальное четверостишие А. Квятковского из его «Поэтического словаря» с колебанием интервалов 1–2–3:

(1) В пурпуре, блеске и дымах, леса разрисовав
позолотой,
Озаряя розовым светом струнную рожь и пшеницу,
В визге стрижей оголтелых и в мелькании ласточек
быстрых
Вниз головой бесшумно падало тяжелое солнце.

Отклонение от нормы (И) в противоположную сторону – это гексаметр, в котором не 2-сложные интервалы преобладают над 1-сложными, а наоборот. Такова вторая песня в XI главе «Ундины» Жуковского: в ней в первых 4 стопах интервалы 1-сложные и только в 5-й стопе, как того требовали учебники, – 2-сложный. Формально такие строки укладываются в схему гексаметра, но на слух ощущаются как нечто хоть и близкое, однако отличное:

(2) Мать тоскует, бродит, кличет... нет ей ответа!
Ищет, ищет, что ж находит? дом опустелый,
Где дотоле, днем и ночью, мать в упоеньи
Целовала, миловала дочку родную!..

Наконец, если в 6-стопном стихе не большинство, а все междуиктовые интервалы станут 1-сложными – даже в заветной 5-й стопе, – то перед нами будет чистый 6-ст. хорей с женским окончанием, традиционный размер русского фольклора и его имитаций (пример из Мерзлякова):

(3) ... Не скликай, уныла птичка, бедных пташек,
Не скликай ты родных деток понапрасну —
Злой стрелок убил малюток для забавы,
И гнездо твое развеяно под дубом...

Этот размер (с дактилическим окончанием) В. Капнист называл «русским гексаметром» – стало быть, ассоциации, хотя бы функциональные, здесь все же существовали. Жуковский ими воспользовался, введя в «лубочную» сцену гексаметрической «Войны мышей и лягушек» чисто хореический стих «Жил Мурлыка, был Мурлыка, кот сибирский...». Но в целом семантическая окраска этого размера уже не имеет ничего общего с гексаметром: из области античных ассоциаций мы переходим в область русских народных ассоциаций.

Определяющим для «гексаметричности», таким образом, оказывается последний междуиктовый интервал: если он, как в античном стихе, 2-сложен, то стих воспринимается как гексаметр, если 1-сложен, то нет. (Для всех ли это так или только для опытных читателей гексаметра?) К сожалению,

экспериментов в этой области почти не было. Впрочем, М. Шагинян написала целое стихотворение 5-иктным дольником («Memento mori», 1921) – думается, что если оно и кажется не совсем похожим на гексаметр, то не столько из-за укороченных строк, сколько оттого, что поначалу в нем слишком много односложий в последнем интервале:

(4) ...В сон, как в мечеть, у порога оставив туфли,
Каждую ночь, забыв про себя, вступаю.
Все, что не я, опять нахожу на месте:
«Здравствуйте, – им говорю, – синий сон и дорожка!»
«Здравствуй, – и мне в ответ синий сон и дорожка,
Мы тут стоим, а ты?» – «А я сокращаюсь.
Вот и опять я стал короче, чем прежде...»

Для Шагинян это был случайный эксперимент; но Фет в свое время пользовался таким 5-иктным дольником систематически для передачи (в высшей степени условной) латинского холиямба Марциала. У Фета последний интервал только двусложный; можно думать, что поэтому его стих больше похож на гексаметр, хотя и укороченный:

(4а) Воду, Руф, ты себе подливаешь обильно
И, принужденный товарищем, лишь небольшую
Чарочку самого жидкого пьешь ты фалерна.
Или блаженную ночь тебе обещала
Невия, и желаешь, оставшись трезвым,
Ты вернее изведать игривое счастье?..

Таким образом, по признаку (И) возможность отклонений от нормы – минимальная: в одну сторону неиспробованная, в другую сторону невозможная. Порог ощущения сходства с гексаметром лежит здесь между двумя слогами и одним слогом: при сплошных 2-сложных интервалах стих воспринимается как гексаметр, при сплошных 1-сложных – как нечто совсем инородное.

2. Стопность. По признаку стопности (С) нормой гексаметра являются 6 стоп. Отклонения от этой нормы вверх фактически не испробованы: в «Одиссее» Жуковского есть несколько 7-стопных строк, и даже опытный слух с трудом отличает их от гексаметров. Единственное стихотворение с вольной стопностью, превосходящей 6-стопный предел, удалось найти у Луговского («Весна», 1937): в нем отчетливая цезура (выделенная «ступенькой») и предцезурные, а реже послецезурные полустипишия могут удлиняться на стопу, образуя 7- и 8-ст. строки (с несомненным влиянием 4+3-иктного балладного дольника):

(5) Крымские сосны шумят и тоскуют, – / они одиноки.
Хриплым котам отвечают коты / и шуршат прошлогодней
листвою.

Доктор выходит глядеть на луну, – / пальто застегнул,
закурил папиросу.

Всюду, как птицы, сидят командиры – / шинели

внакидку.

Черный танкист, закрывая глаза, / напевает испанскую песню...

Менее строгий, но не менее интересный пример – у Ю. Левитанского: правильный дактиль, рифмованный, но со строками сверхдлинной стопности: 8, 9, 15, 11 (и т. д.) стоп. Ассоциации с гексаметром почти отсутствуют – такие длинные строки похожи скорее на метрическую прозу:

(6) Красный боярышник, веточка, весть о пожаре,
смятенье, гуденье набата,

Все ты мне видишься где-то за снегом, за пологом вьюги,
среди снегопада.

В красных сапожках, в малиновой шубке, боярышня,
девочка,

елочный шарик, малиновый где-то за снегом, за вьюгой,
за пологом белым бурана.

Что занесло тебя в это круженье январского снега – тебе
еще время не вышло, тебе еще рано!..

Пожалуй, другой эксперимент Левитанского – не дактиль, а анапест, но со строчками все же покороче (7, 8, 9... стоп) и без рифмы – сохраняет чуть больше отдаленного сходства с гексаметром:

(7) Плачь, коллежский ассессор, майор Ковалев, о своей
драгоценной пропаже,

Плачь о сыне возлюбленном, чаде заблудшем своем,
плачь о носе своем несравненном!

Это надо же, экий проказник, бесстыжий шалун,
шалопай, вы подумайте, экий негодник!..

Отклонения от нормы вниз, наоборот, не так уж редки. У намеренно небрежных гексаметристов 5-стопные строки примешиваются к 6-стопным в немалых количествах («Птицы» Н. Заболоцкого). Осознанный опыт «5-ст. гексаметра» со свойственными гексаметру переменными интервалами предпринял еще Катенин в «Инвалиде Гореве» (1835) – он звучит вполне как настоящие разговорные гексаметры Жуковского:

(7а) Вот, как ближе подъехал к той волости Спасской,
Спрашивать стал на кормежках Макар у хозяев,
Жив ли, здоров ли тот-другой из знакомых.
Диво ему: про многих вовсе не знают,
Тех же, что знают, куда налицо их немного:
Помер, в бегах, на службе, ушел да уехал...

Правильные белые дактили тоже совершенно явно ощущаются как близкое подобие гексаметра – почти независимо от темы:

(8) Юноша! грустную правду тебе расскажу я:
Выситя вечно в тумане Олимп многохолмный.
Мне старики говорили, что там, на вершине,

Есть золотые чертоги, обитель бессмертных...

В. Брюсов. «Тайна деда»

(9) С кроткой улыбкою месяц глядится в окошко,
Тень на стене отражая от рам прихотливо.
Мать молодая, склонясь к колыбели, с любовью,
С томно-отрадной улыбкой глядит на младенца...

В. Крестовский. «Две ночи»

И. Шкляревский даже использовал 5-ст. дактиль для перевода гексаметрической латинской «Поэмы о туре» Н. Гусовского – видимо, потому, что в 6-стопную латинскую строку чаще всего укладываются именно 5 слов: «Там, где сурово сияют полночные звезды, Слава о туре идет, как о страшном убийце. Память о нем, как дыханье его за спиною...».

Столь же сознательно использовал Щербина в своих античных идиллиях правильное чередование 6- и 5-ст. дактилей с женскими окончаниями: по-видимому, для него это был дериват элегического дистиха, чередования гексаметра с пентаметром («шестимерника» с «пятимерником», хотя античный пентаметр имел совсем другое строение – ср. далее, пример 20):

(10) Как-то привольней дышать мне под этим
живительным небом,
Как-то мне лучше живется в тени деревенской:
Гаснут мечты честолюбья, тревожные сны улетают;

Мыслей о будущем нет, – настоящим я полон...

Близость к семантике гексаметра в 5-стопных стихах настолько отчетлива, что она не совсем теряется, даже если к отклонению по стопности добавить отклонение по анакруссе или рифмованности. Вот пример осложнения первого рода – белый 5-ст. амфибрахий, неоднократно использованный в античных переводах Мерзлякова и от его «Рыбаков» (из Феокрита) заимствованный Гнедичем в собственных «Рыбаках» (а от Гнедича сто лет спустя – Ю. Верховским в стихотворении «Гость»):

(11) Вот вечер, но сумрак за ним не слетает на землю;
Вот ночь, но светла синевою одетая дальность:
Без звезд и без месяца небо ночное сияет,
И пурпур заката сливается с золотом востока...

Н. Гнедич. «Рыбаки»

(Конечно, для семантической окраски небезразлична и тематика текста: эпический Ам5 Гумилева «Когда зарыдала страна под немилостью божьей...» кажется ближе к гексаметру, чем лирический Ам5 Блока «Ну что же? Устало заломлены слабые руки...».)

Вот пример осложнения второго рода – 5-ст. дактиль рифмованный:

(12) Горними тихо летела душа небесами,

Грустные долу она опускала ресницы;
Слезы, в пространство от них упавая звездами,
Светлой и длинной вилися за ней вереницей...

А. К. Толстой. «Горними тихо летела...»

Сравнивая эти два примера, можно, пожалуй, уловить, что первый больше «похож на гексаметр», чем второй. Отчего это ощущение возникает, мы попробуем выяснить в дальнейшем. Попробуем, однако, сделать еще один шаг от исходной нормы: взять не 5-ст., а 4-ст. нерифмованный дактиль. Впечатление «гексаметричности» резко ослабевает:

(13) Белая ночь; небеса, словно дымка,
Странно прозрачны и странно туманны.
Город уснул; прикурнувши к сиденью,
Дремлет извозчик. Родимое поле
Снится ему. Озаренная солнцем,
Тихо колышется рожь золотая...

К. Льдов. «Из петербургского альбома»

Эта разновидность размера малоупотребительна – едва ли не из-за этой самой неотчетливости своих семантических ассоциаций. Кроме приведенного примера (с несомненной реминисценцией из Гнедича), можно назвать еще «Все ты уносишь, нещадное время...» Жадовской и двустипхия «Пó небу Тучи громóвые ходят...» Дельвига; ср. также с допущением мужских окончаний – по образцу белого 5-ст. ямба – «Сказ-

ки» Щербины: «Скучно мне было за сказками няни: Сказки те были все только о людях, То о разбойниках, то о колдуньях. Что-то влекло меня в темную рощу Слушать, как шепчется что-то в ветвях...». Все эти образцы нимало на гексаметр не ориентированы.

Если, как на прошлом этапе, осложнить отклонение по стопности отклонением по анакрусе или по рифмованности, то, по-видимому, последние остатки гексаметрической семантики исчезнут. Вот пример белого 4-ст. амфибрахия (ср. пример 11):

(14) Гранитная лестница вьется удавом.
Нет счета ступенькам... Церковный привратник
Ведет меня к небу, как некогда Данте
Вела Беатриче. Я весь – ожиданье...

К. Льдов. «На Исаакиевском соборе»

Вот пример рифмованного 4-ст. дактиля (ср. пример 12):

(15) Молча сижу под окошком темницы;
Синее небо отсюда мне видно:
В небе играют свободные птицы;
Глядя на них, мне и больно и стыдно...

М. Лермонтов. «Пленный рыцарь»

Семантические ассоциации и первого, и второго образца явно указывают не на античность, а на средневековье; при-

чем опять этот «отрыв от гексаметра», пожалуй, ощутимее во втором, чем в первом. Как бы то ни было, можно с достаточной уверенностью констатировать: порог ощущения сходства с гексаметром по признаку (С) лежит между 5-ю и 4-мя стопами – 5-стопные дериваты входят в семантический ореол гексаметра, 4-стопные – нет.

3. Анакруса. По признаку анакрусы (А) нормой гексаметра является ноль – начало с ударного слога. Отступление от этой нормы на 1 слог дает «амфибрахическое», на 2 слога – «анапестическое» начало стиха. Разница между этими двумя степенями отклонения почти неощутима: оба, несомненно, находятся в пределах семантического ореола гексаметра. Вот образцы белого 6-иктного дольника с амфибрахической анакрусой и затем 6-ст. амфибрахия и анапеста:

(16) Державин умер! чуть факел погасший дымится, о
Пушкин!

О Пушкин, нет уж великого! Музы над прахом рыдают!
Их кудри упали развитые в беспорядке на груди,
Их персты по лирам не движутся, голос в устах исчезает!

А. Дельвиц. «На смерть Державина»

(17) Я верую в мощного Зевса, держащего выси
вселенной;

Державную Геру, чьей волей обеты семейные святы;

Властителя вод Посидона, мутящего глуби трезубцем;
Владыку подземного царства, судью неподкупного
Гада...

В. Брюсов. «Гимн богам»

(18) На престоле из кости слоновой воссел Олимпиец в
величьи,
И копье золотое в деснице он держит, а в шуйце – перуны;
Чистый мрамор чела облекают венцом осененные кудри;
У подножия бога орел опускает широкие крылья...

Л. Мей. «Видение»

Образец белого 5-ст. амфибрахия уже приводился – «Рыбаки» Гнедича (11); образцом белого 5-ст. анапеста (с нарушениями, как в 4-м стихе) может служить стихотворение Майкова (1859):

(19) Здесь весна, как художник уж славный, работает
тихо.
От цветов до других по неделе проходит и боле.
Словно кончит картину и публике даст наглядеться,
Да и публика знает маэстро и уж много о нем не толкует:
Репутация сделана, бюст уж его в Пантеоне...

Заметим, однако, что если для нас разница в степени «гексаметричности» между этими амфибрахиями и анапестами ничтожна, то для первых современников, может быть,

это было и не так: мы знаем, что амфибрахические дериваты гексаметра в русской поэзии разрабатывались очень активно (и у Мерзлякова почти вытесняли собственно гексаметр), анапестические же – ничтожно мало (даже В. Пяст, приводя цитированный пример из Мея, неожиданно замечает: «В этом размере с сплошь женскими рифмами (!) есть что-то неприятное: какое-то „издевательство над гексаметром“»⁸¹). Может быть, антитеза восходящего-нисходящего зачина, сформулированная Ломоносовым, противопоставляла именно дактиль и анапест (как хорей и ямб), а амфибрахий был промежуточен, недостаточно антитетичен и поэтому терпим? Как бы то ни было, мы отмечаем: по признаку (А) заметного порога на границе гексаметрического ореола не наблюдается. Очевидно, это признак менее существенный, чем рассмотренные выше.

4. Окончания. По признаку окончания (О) нормой гексаметра является 1 слог – женское окончание. Отступлений «вверх», по-видимому, нет: гексаметр с дактилическими нерифмованными окончаниями не обнаружен даже в экспериментах. (Дактилические рифмованные в чередовании с женскими рифмованными встречаются у Мея в переводе из Феокрита, «Близнецы»: «Славию рожденных от Леды и Дня, козою вскормленного, Кастора и Полиника, на гибельный бой ополченного, Неотразимого в ярости, неодолимо-

⁸¹ Пяст В. Современное стиховедение. Л., 1931. С. 250.

го в брани, Если бычачьим ремнем оплетал он могучие длани...»). Отступления «вниз» возможны: нулевые, мужские окончания в дериватах гексаметра встречаются. При этом если они чередуются с женскими, то возникает впечатление, что перед нами не «дериват гексаметра», а «дериват элегического дистиха», потерявшего только характерный срединный стык иктов в четных стихах:

(20) Здравия полный фиал Игея сокрыла в тумане,
Резвый Эрот и Хариты с тоскою бегут от тебя;
Бледная тихо болезнь на ложе твое наклонилась,
Сон сменяется стоном, молением друзей тишина...

А. Дельвиг. «К к<н>. Г<орчакову>»

Примеров сплошных мужских окончаний в 6-ст. дактиле мы не нашли; примером их в 5-ст. дактиле могут служить, во-первых, «Брингильда» Майкова (с «Примечанием для чтения вслух»: «Бога ради, читая вслух, не скандуйте стихов... читайте, как прозу, но выразительно, где требуется...»):

(21) Входит Брингильда в чертог, дверь наотмашь
раскрыв.
Шуба соболья и волосы в снежной пыли.
Холод за нею в широкие двери пахнул.
В стороны с факела пламя метнулось, взвилось...;

во-вторых, «Приазовье» Тарковского:

(22) На полустанок я вышел. Чугун отдыхал
В крупных шарах маслянистого пара. Он был
Царь ассирийский в клубящихся гроздьях кудрей.
Степь отворилась, и в степь, как воронкой ветров,
Душу втянуло мою...

Метрически эти два отрывка тождественны; но из-за разницы синтаксического строя и, конечно, из-за разницы тематики второй гораздо меньше «напоминает гексаметр», чем первый. Это значит, что мы находимся на самой периферии семантического ореола гексаметра и ощущение его уже готово утратиться.

Сравним еще два примера однородных и разнородных окончаний – шагом дальше, в 5-ст. амфибрахии и анапесте (из «Простонародных песен нынешних греков» Гнедича):

(23) Садилось солнце, а Дим свой завет говорил:
«Подите вы, дети, на ужин пора за водой;
А ты, мой племянник, садися, Ламбракис, ко мне:
Тебе моя сбруя, оденься и будь капитан...»

(24) Под зелеными елями ужинать сел Скиллодим,
И вино наливать при себе посадил он Ирону.
«Наливай мне, красавица, пить наливай до утра,
До восхода денницы, как ты, полонянка, румяной...»

Представляется, что первый из этих отрывков звучит

«гексаметричнее» или по крайней мере «эпичнее», чем второй. По-видимому, причина этого – как и в предыдущем сопоставлении – в том, что белый стих с однородными окончаниями нестрофичен, а с разнородными – строфичен: это и отдаляет его от нестрофического гексаметра. Таким образом, важнее оказывается не качество, а отношение, не сохранение женских окончаний среди мужских, а единообразие окончаний, хотя бы только мужских.

Если окончания разнородны, но нестрофичны, непредсказуемы, то «гексаметричность», «эпичность», как кажется, сохраняется. Пример – из «Соляного бунта» П. Васильева (где этому впечатлению не мешает даже укороченность 3-го стиха):

(24а) На буграх прииртышских поджарые кони паслись
Этих лыцарей с Яика, этих малиновых шапок,
Этих сабель свирепых и длинных пицалей;
И в Тоболе остались широкие крылья знамен,
Обгоревшие крылья, которыми битва махала...

Порог осязаемости гексаметрического ореола по признаку (О), стало быть, отчетлив: он состоит в нарушении однородности окончаний, хотя бы малом. По-видимому, этот признак существеннее, чем ранее рассмотренный признак (А).

5. Рифма. Последний признак гексаметра – рифмовка

(Р). Нормой гексаметра является отсутствие рифмы. Рифмованные гексаметры разного рода существовали в латинском средневековье («леонинские стихи»), но потом вышли из употребления и остались известны лишь немногим филологам. Появление рифмы (хотя бы и минимально деформирующей стих – сплошной женской) дает тот же эффект, что и появление неоднородных окончаний (хотя бы и нерифмованных): оно разнообразит стих, вносит в него строфичность. Вот примеры:

(25) Внук Тредьяковского Клит гексаметром басенки пишет,
Противу ямба, хоря ужасною злобою дышит:
Мера простая сия все портит, по мнению Клита,
Смысл затмевает стихов и жар охлаждает пиита...

А. Пушкин. «Несчастье Клита»

(26) Муза в измятом венке, богиня, забытая миром!
Я один из немногих, кто верен прежним кумирам;
В храме оставленном есть несказанная прелесть – и ныне
Я приношу фимиам к алтарю забытой святыни...

В. Брюсов. Вступление к поэме «Атлантида»

(27) Мухи, как черные мысли, весь день не дают мне покою:
Жалят, жужжат и кружатся над бедной моей головою!

Сгонишь одну со щеки, а на глаз уж уселась другая, —
Некуда спрятаться, всюду царит ненавистная стая...

А. Апухтин. «Мухи»

В первом примере установка на гексаметр задана прямо. Во втором – подсказана античным стилем; Брюсов сам писал (к В. Фриче, июнь – июль 1895 года), как он искал размер новый, но заведомо напоминающий об эпосе. В третьем она не подсказана ничем, и обычно эти стихи воспринимаются вне всяких гексаметрических ассоциаций (ср. аналогичное сопоставление примеров 21 и 22). Таким образом, мы и здесь находимся на самой периферии семантического ореола гексаметра. Особенно это видно, если ввести в рифмованный гексаметр постоянное цезурное усечение: в стихах Ап. Коринфского вряд ли можно расслышать гексаметр, скорее – подобие длинных строк Бальмонта и Северянина:

(28) Песен моих не читайте, мирные дети покоя,
Если вас жизнь не коснулась грубой и грязной рукою,
Если дорогою пыльной в белой одежде идете,
Если в душе вы алмазы, лилии в сердце несете...

Разумеется, еще чаще, чем гексаметры, напрашивались на рифмовку элегические дистихи с их чередующимися окончаниями:

(29) Скрыв под рудой самоцветной, под йодистой влагой

хрустальной

От утомленных стихий ярость их древней борьбы,

Ткут неподвижные Парки, владычицы тьмы
безначальной,

Людам, титанам, богам – ткань непреложной судьбы...

М. Зенкевич. «Нити Парок»

Сделаем еще сопоставление – в более отдаленном деривате гексаметра, 5-ст. дактиле: стихи с парной, перекрестной и охватной рифмовкой:

(30) Нет уж, не ведать мне, братцы, ни сна, ни покою!

С жизнью бороться приходится, с бабой-ягою.

Старая крепко меня за бока ухватила,

Сломится, так и гляжу, молодецкая сила...

А. К. Толстой. «Нет уж, не ведать мне...»

(31) Горними тихо летела душа небесами...

А. К. Толстой, см. выше (12)

(32) Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне,

Травы степные унизаны влагой вечерней,

Речи отрывистой, сердце опять суеверней,

Длинные тени вдали потонули в ложбине...

А. Фет. «Месяц зеркальный...»

От парной к охватной рифмовке ощутимость рифмы ста-

новится все больше (или все меньше? Здесь возможны различные индивидуальные восприятия); не замечаем ли мы, что ассоциации с гексаметром от этого становятся соответственно все слабее (или все сильнее?)? Было бы любопытно рассмотреть пример гексаметрического монорима – стихотворения, в котором все строки зарифмованы на одну рифму: здесь строфичность минимальна, и можно предполагать, что семантический ореол гексаметра будет здесь чувствоваться сильнее. Как приведенные примеры рифмованного гексаметра аналогичны в предыдущей группе примеров (на признак О) примерам с разнородными окончаниями, так монорим был бы аналогичен примерам с окончаниями однородными.

Порог осязаемости гексаметрического ореола по признаку (Р), стало быть, тот же, что и по признаку (О): нарушение однородности окончаний. Можно думать, что этот признак менее существен, чем (О), т. е., например, что 5-ст. дактиль с рифмованными женскими окончаниями (примеры 30–32) более «похож на гексаметр», чем 5-ст. дактиль с нерифмованными мужскими окончаниями (примеры 21–22). Но настаивать на этом было бы пока неосторожно.

Таким образом, подводя итоги, можно сказать: для осязаемости семантического ореола гексаметра необходимо, чтобы дериват его сохранял:

во-первых, признак (И) – 2-сложный или преимущественно 2-сложный междуиктовый интервал как основную ритми-

ческую характеристику гексаметра (а признаки С и А могут и отклоняться);

во-вторых, признаки (О) и (Р) – однородность окончаний и рифмовки как основную строфическую характеристику гексаметра (а тип окончаний, т. е. качественный аспект признака (О), может и отклоняться).

При этом, конечно, характеристика ритмическая важнее, чем строфическая: при нарушении однородности окончаний и рифмовки (примеры 5, 30–32) гексаметрические ассоциации еще возможны, при замене 2-сложного интервала 1-сложным (пример 3) они начисто исчезают.

6. Членение стиха. В дополнение к пяти рассмотренным признакам гексаметра, может быть, имело бы смысл рассмотреть и шестой признак – цезурное членение (Ц), и обследовать ряд дериватов, идущих от разбиения длинной строки гексаметра на короткие отрезки, часто с рифмой. Но здесь было бы труднее систематизировать отступления от исходной формы на 1, 2 и более шагов; поэтому ограничимся лишь перечнем некоторых примеров.

а) двучленный гексаметр с внутренней рифмой, но без графической двустигности:

(33) Лепет ручья, голубые цветы, расцветанье природы...
Кто же в полях: это он, это ты, ваши ясные годы...

В. Брюсов. «Воспоминание (симфония)», IV, 6;

двучленный гексаметр без внутренних рифм, но с графической двустигмностью:

(34) Сад чародейных прохлад / Ароматами сладкими
дышит,
Звонко смеется фонтан, / И серебряный ветер колышет...

Ф. Сологуб. «Сад чародейных прохлад...»;

двучленный гексаметр с внутренними рифмами и с графической двустигмностью (целый сборник В. Шуфа «Гексаметры»⁸² с восторженным предисловием Н. Энгельгардта):

(35) Дышит томительно сад, / И деревья в цвету
белоснежном,
Грезой обвеяны, спят. / Песня слышится в сумраке
нежном...

б) трехчленный гексаметр без внутренних рифм и без графической разбивки (у Жуковского это параллель к примеру 2):

(36) Солнце сияет; море спокойно; к берегу с любовью
Воды теснятся. Что на душистой зелени бьется?..

В. Жуковский. «Ундина», гл. XI, первая песня;

трехчленный гексаметр с внутренними рифмами и без

⁸² СПб., 1912.

графической разбивки (леонинские versus triniti):

(37) Где, светлоокая, ты, одинокая, странствуешь ныне?
Зноем и холодом, жаждой и голодом в дикой пустыне...
В. Жуковский. «Наль и Дамаянти», VII, 1;

то же, в 5-стопном деривате, с разбивкой:

(38) Камень сугроба / От зимнего гроба / Отвален.
Чудом разлиты / Вокруг хризолиты / Проталин...

Л. Столица. «Пасхалия»;

в) элегический дистих, расчлененный в пропорциях японской танки (5, 7, 5, 7, 7 слогов): по немецкому образцу так писал Брюсов (1898):

(39) Как золотые / Дождя упадания – / Слезы немые, —
Будут в печальной судьбе / Слезы мои о тебе;

г) элегический дистих, расчлененный на обычные полустихия, но прорифмованные и с укороченной 4-й строкой; схема рифмовки – аБ+ав+аБ+в (Г. Шенгели, из сборника «Гонг», 1916):

(39а) Цитры нежно звучат, / И медно гремят фанфары,
Звуков ласкающий яд / Мой опьяняет мозг.
В лунный иду я сад. / Пруд. На воде неньюфары
Ловят волны переплеск;

д) гексаметр, рассыпанный на свободный стих: таково либретто ненаписанной оперы А. Н. Серова «Ундина», слова которого «заимствованы из повести Жуковского»⁸³:

(40) – Ундина, где ты? / Ундина! / – Труд бесполезный: ты видишь, / Какая тьма здесь в лесу; / Куда мы пойдем? / И кто угадает, / Где она спряталась? / – Будем, по крайней мере, / Хоть кликать ее: / Ундина! / Где ты, Ундина? / – Как хочешь, рыцарь, кричи – / Она не откликнется нам; / А уж верно / Где-нибудь близко сидит. / – Ундина! / – Уж это не в первый раз...

7. Периферийные формы. Оставив эту ветвь дериватов гексаметра, посмотрим, что мы найдем, если перешагнем обозначившуюся границу семантического ореола гексаметра и обследуем ближайшие к ней стиховые формы за ее пределами. По большей части это будут многостопные сложные размеры с различными окончаниями и рифмами. Среди них 6-5-ст. стихи образуют как бы промежуточную область между семантическим ореолом гексаметра и ореолами других традиций, а в 4-ст. стихах уже ничто не напоминает о гексаметре и часто уже ощущаются семантические ореолы других традиций. Материал здесь очень обширен и пестр; в современной русской поэзии длинные строки вообще становятся все употребительнее во всех метрах. Ограничимся

⁸³ Воспоминания К. Званцева // Русская старина. 1888. Т. 59. С. 373–377.

лишь избранными примерами.

А. 6-5-стопные стихи:

6-ст. дактиль с античной тематикой (П. Порфинов, «Овидий»):

(41) В Томи, далеко, далеко, на берегу Черного моря,
Изгнанный Августом гневным, томился великий певец.
Часто, скитаясь над бездной, прибою бурливому вторя,
Горько врагов проклинал он, печальный провидя
конец...

6-ст. дактиль без античной тематики (К. Бальмонт, «Осень»):

(42) Белесоватое небо, слепое, и ветер тоскливый,
Шелесты листьев увядших, поблекших в мелькании
дней,
Шорох листвы помертвевшей и трепет ее торопливый,
Полное скорби качание дальних высоких стеблей...

Если, однако, в этом 6-ст. дактиле сделать цезуру с усечением (по типу «Трубы в походе гремели, / крики по воздуху мчались» – ритмическая вариация, которую Карамзин рекомендовал для гексаметра как самую единообразную и легко воспринимаемую, но которую решительно избегали все позднейшие сочинители гексаметров, чтобы 6-иктная строка не разламывалась пополам), то гексаметрические ассоци-

ации сразу ослабеют и стих будет восприниматься как 3+3-ст. дактиль:

(42а) Весело, весело сердцу! / Звонко, душа, освирелься!
Прогрохотал искрометно / и эластично экспресс.
Я загорелся восторгом! / Я загляделся на рельсы!
Дама в окне улыбалась, / дама смотрела на лес...

И. Северянин. «В пяти верстах по полотну»

6-ст. амфибрахий (Ю. Левитанский, «Что делать...»):

(43) Что делать, мой ангел, мы стали спокойней, мы стали
смиренней.
За дымкой метели так мирно курится наш милый Парнас.
И вот наступает то странное время иных измерений,
Где прежние мерки уже не годятся – они не про нас...

6-ст. анапест с античной тематикой (А. Апухтин, «Богиня и певец»):

(44) Пел богиню влюбленный певец, и тоской его голос
звучал...
Вняв той песне, богиня сошла, красотой лучезарной
сияя...
И к божественно-юному телу певец в упоеньи припал,
Задыхаясь от счастья, лобзанием жгучим его покрывая...

6-ст. анапест без античной тематики (К. Бальмонт, «Пляс-

ка атомов»):

(45) Яйцевидные атомы мчатся. Пути их – орбиты спиральные.

В нашем видимом явственном мире незримая мчится Вселенная.

И спирали уходят в спирали, в незримости – солнца опальные,

Непостижные в малости земли, планетность пылинок бесменная...

5-ст. дактиль (В. Жуковский, «Рыцарь Роллон»):

(46) Был удалец и отважный разбойник Роллон.

С шайкой своей по дорогам разбойничал он.

Раз, запоздав, он в лесу на усталом коне

Ехал и видит: часовня стоит в стороне...

5-ст. амфибрахий:

(47) Дубовый листок оторвался от ветки родимой

И в степь укатился, жестокою бурей гонимый;

Засох и увял он от холода, зноя и горя,

И вот наконец докатился до Черного моря...

М. Лермонтов. «Дубовый листок...»;

(48) Вот белые дворники белые фартуки выстирали,

По белым веревкам развесили их во дворах,

И белые бороды в окна воскресные выставили,
Соседкам своим во спасенье, мальчишкам на страх...

Б. Окуджава. «Песенка о белых дворниках»;

5-ст. анапест:

(49) Золотое руно, где же ты, золотое руно?
Всю дорогу шумели морские тяжелые волны,
И, покинув корабль, натрудивший в морях полотно,
Одиссей возвратился, пространством и временем
полный.

О. Мандельштам. «Золотистого меда...»;

(50) Это было при нас. / Это с нами вошло в поговорку.
И уйдет. / И, однако, / За быструю сменю лет,
Стерся след, / Словно год / Стал нулем меж девятки с
пятеркой.
Стерся след, / Были нет, / От нее не осталось примет...

Б. Пастернак. «Девятьсот пятый год»

Или с другим сочетанием окончаний:

(50а) В нашем школьном саду, где шумела трава
непрямая,
Где сплетали деревья теней разноцветные сетки,
Одиноко стояла забытая женская статуя
Над заросшим прудом у затянутой хмелем беседки...

Н. Рыленков. «Статуя»

Есть ли в этой веренице стихов гексаметрические реминисценции? Оставим судить об этом субъективному ритмическому чувству каждого читателя. Можно думать, что они исчезают не для всех и не совсем; даже о последнем примере Л. Озеров пишет⁸⁴: «Пятистопный анапест, напоминающий гекзаметр древних эпических поэм, интонацией своей убедительно передает раскат и размах революции...».

Б. 4-стопные стихи. Ограничимся напоминанием лишь о дактилях разного вида:

(51) Что ты заводишь песню военну
Флейте подобно, милый Снегирь?
С кем мы пойдем войной на Гиену?
Кто теперь вождь наш? Кто богатырь?..

Г. Державин. «Снегирь»;

(52) Плавай, Сильфида, в весеннем эфире!
С розы на розу в весельи летай!
С нежного мирта в прозрачный источник
На изошренный свой образ взирай!..

Н. Карамзин (?). «Сильфида»;

(54) Молча сажу под окошком темницы...

⁸⁴ В предисловии к Пастернаку в «Малой Библиотеке поэта», 1976. С. 29.

М. Лермонтов. «Пленный рыцарь» (см. пример 15);

(55) В море царевич купает коня;
Слышит: Царевич! взгляни на меня!
Фыркает конь и ушами прядет,
Брызжет и плещет и дале плывет...

М. Лермонтов. «Морская царевна»

Мы чувствуем: здесь гексаметрические ассоциации окончательно утрачены, и мы вступаем в область иных. Попробуем определить, откуда они исходят. Таких истоков для 4-ст. дактиля можно наметить три.

Во-первых, от античной же традиции: полустипхи «Снегиря» (очень употребительные в XVIII веке в стихах о бренности всего земного: «Суетен будешь Ты, человек, Если забудешь Краткий свой век...» Сумарокова) назывались в поэтиках XVIII века (например, у А. Байбакова) «адонием» и восходят к одноименному античному стиху – уже не эпическому, а лирическому. Промежуточным звеном были, по-видимому, арии («силлабическим 6-сложником») из ранних итальянских опер.

Во-вторых, от французской романсной традиции: на такой мотив пелись некоторые французские романсы, писанные 10-сложником (тем, что чаще ощущался у нас как аналог 5-ст. ямба). Так, песня Н. Смирнова «Как мне не плакать! ах! как мне не рваться! Можно ли смерти себе не же-

лать?..» имеет подзаголовок: «голос: *Triste raison, j'abjure ton empire...*»). Эта традиция додержалась по меньшей мере до стихов Батюшкова о «Зафне» и мандельштамовского их отголоска в «Батюшкове».

В-третьих, от германской балладной традиции: немецкий балладный стих по-русски звучал 4- и 3-ст. дольником, при силлабо-тоническом выравнивании он дал 4-ст. дактиль и 4-ст. анапест уже в «Громвале» Каменева; Жуковский сперва предпочитал выравнивать его в ямб («Двенадцать спящих дев»), с 1814–1818 годов – в 4-ст. амфибрахий («Мщение») и с 1831–1832 годов – в дактиль: 4-ст. в «Суде божием над епископом», 5-ст. в «Рыцаре Роллоне». Этот 4-ст. дактиль, несомненно, ощущался как расширение плацдарма, завоеванного балладной семантикой амфибрахийев, а этот 5-ст. дактиль – как ее наступление на дактилическую античную семантику.

Таковы семантические окраски трех областей, смежных с семантическим ореолом гексаметра: античной, романской, германской. Если пересечь их, то можно прийти и к семантике четвертой большой традиции – русского народного стиха; но сейчас для нас этот путь слишком далек. Подробнее об этих разносторонних истоках семантики русских размеров будет речь в заключительном разделе книги.

Глава 10. «Выхожу один я на дорогу...»

5-ст. хорей: детализация смысла

Существует способ, по которому поэт берет первую строчку какого-нибудь известного стихотворения, например «Выхожу один я на дорогу», и начинает потихонечку бормотать: «Выхожу один я на дорогу, выхожу один я на дорогу, выхожу один я на дорогу...». Как будто случайно, а на самом деле в порыве бессознательного творческого вдохновения поэт заменяет слово «один» каким-нибудь другим словом, ну, хотя бы словом «спокойно», и как ни в чем не бывало бормочет дальше: «Выхожу спокойно на дорогу, выхожу спокойно на дорогу...». Почувствовав, что найденное слово прижилось в строке, он продолжает бомбардировать эту устойчивую фразу словами, подобно физику, который бомбардирует атомное ядро нейтронами. Наконец ему удается вышибить из фразы слова «на дорогу» и заменить их словами «за ворота». В результате фраза не теряет своей поэтической устойчивости, но звучит уже совершенно самостоятельно. Таким образом выкристаллизовывается искомая первая строчка стихотворения: «Выхожу спокойно за ворота». Остальное получается само собой: «Выхожу спокойно за ворота И, придя с товарищами в цех, Начинаю по гудку работу Без каких-нибудь особенных помех». Или поэт, например,

берет строчку известного стихотворения «Никогда я не был на Босфоре» и начинает «ядерную бомбардировку», в результате которой у него может получиться ряд новых устойчивых соединений вроде: «На Кавказе не был никогда я», «На Днепре я не бывал ни разу», «Не бывал на Волге я веки». Любое из этих трех соединений может послужить основой для создания нового поэтического произведения, совершенно отличного от своего прототипа.

Носов Н. «На литературные темы»⁸⁵

1. Проблема. Мы помним: само понятие «семантический ореол» явилось в ходе дискуссии, вызванной статьей К. Тарановского⁸⁶ о 5-ст. хорее. Мы намеренно откладывали в этой книге обращение к этому размеру: хотелось, чтобы пересмотр можно было сделать, воспользовавшись всем опытом, накопленным в работе над другими размерами. А пересмотр необходим, потому что именно на материале этого размера сосредоточили свою критику противники понятия «семантический ореол».

Напомним: Р. Якобсон в статье 1938 года⁸⁷ первый выделил в 5-ст. хорее ряд семантически перекликающихся стихотворений: «Выхожу один я на дорогу...» Лермонтова, «Вот бреду я вдоль большой дороги...» Тютчева, «Выхожу я в

⁸⁵ М., 1957. С. 39.

⁸⁶ Тарановский К. О взаимодействии стихотворного ритма и тематики.

⁸⁷ Jakobson R. Selected Writings. P. 465–466.

путь, открытый взорам...» Блока, «До свиданья, друг мой, до свиданья...» Есенина, «Снег идет над голой эспланадой...» Поплавского. Якобсон определил их как «цикл лирических раздумий, переплетающих динамическую тему пути и скорбно-статические мотивы одиночества, разочарования и предстоящей гибели», а исток темы пути усмотрел в былине Кривополеновой о Вавиле и скоморохах и в хоре Сумарокова «Прилетела на берег синица...». К. Тарановский вставил этот ряд в общую историю русского 5-ст. хоря от Тредиаковского, Державина, Кюхельбекера и З. Волконской до Заболоцкого, Симонова и В. Тушновой⁸⁸. Это позволило ему назвать еще несколько стихотворений, встраивающихся в тот же «цикл»: «Стансы» молодого Лермонтова, «Дай мне руку – и пойдем мы в поле...» молодого Тургенева, «Сакья Муни» Мережковского, «За рекой луга зазеленели...» Бунина, «Всю-то жизнь вперед иду покорно я...» Белого, «Выхожу я на высокий берег...» Есенина, «Мальчик шел, в закат глаза уставя...» Маяковского, «...Выйди в поле, где в туманном дыме...» Поплавского, «Гул затих. Я вышел на подмости...» Пастернака, «...Выходила на берег Катюша...» Исаковского, не говоря о менее ярких. Результатом явилось определение⁸⁹: лермонтовское «Выхожу один я на дорогу...» «вызвало не только целый ряд „вариаций на тему“, в кото-

⁸⁸ Тарановский К. Руски дводелни ритмови. Београд, 1953. С. 273–298; *Он же*. О взаимодействии стихотворного ритма и тематики.

⁸⁹ Там же. С. 297

рых динамический мотив пути противопоставляется статическому мотиву жизни, но и целый ряд поэтических раздумий о жизни и смерти в непосредственном соприкосновении одинокого человека с „равнодушной природой“ (иногда заменяющейся равнодушным городским пейзажем). Назовем условно все эти произведения, имеющие какое-нибудь отношение к „Выхожу...“, „лермонтовским циклом“ в русской поэзии». Анализ этого «лермонтовского цикла» и представляла собой основополагающая работа Тарановского⁹⁰.

Статья вызвала критику главным образом по одному пункту – а могла бы вызвать по трем.

(а) Больше всего протестов сводилось к простому аргументу: тема пути, мотив «выхожу...» отсутствуют во многих русских стихотворениях, написанных 5-ст. хореем, и присутствуют во многих, написанных другими размерами⁹¹. Но аргумент бил мимо цели: К. Тарановский вовсе и не утверждал, что весь русский 5-ст. хорей семантически таков. Тотчас за цитированными словами он писал: «Следует сразу же оговорить, что этот „лермонтовский цикл“ получил широкое раз-

⁹⁰ Анализ этот может быть углублен еще далее, см.: Menge R., Peters J. Aleksandr Bloks Gericht «Osennaja volja» auf dem Kulturellen Hintergrund zweier Gedichte von Lermontov und Tjuttschev // Colloquium Slavicum Basiliense; Gedenkschrift für Hildegard Schroeder. Bern, etc., 1981. S. 459–472 – о взаимодействии мотивов в стихотворениях Блока, Лермонтова и Тютчева.

⁹¹ Подробнее всего см.: Вишневский К. Д. Экспрессивный ореол пятистопного хоря // Русское стихосложение: Традиции и проблемы развития. М., 1985. С. 94–113.

витие в поэзии XX века; в XIX веке гораздо меньше стихотворений, которые можно к нему причислить. В XIX веке русский 5-ст. хорей часто развивался вне зависимости от лермонтовских достижений в области этого размера»⁹².

(б) Однако этот упрек может быть сформулирован в более опасной форме. Критерии, по которым Тарановский относил те или иные стихи к «лермонтовскому циклу», были двойкие: во-первых, смысловые – наличие образов пути-дороги и жизненного пути, а во-вторых, словесные – наличие ритмико-синтаксических формул с глаголом движения в начале строки («Выхожу...», «Вот бреду...», «Мы идем...») или с отрывистой фразой («Ночь тиха», «Гул затих», «Жар свалил» и т. п.). Это признаки разноплановые. Собственно, для целей Тарановского было достаточно первого критерия; словесные совпадения могли служить лишь вспомогательными свидетельствами, родимыми пятнами лермонтовской наследственности. Однако Тарановский уделяет непропорционально много внимания именно этим ритмико-синтаксическим формулам, отмечая их во всех текстах от «Вавилы» до «Гамлета». Это потому, что еще Якобсон в 1938 году писал о 5-ст. хорее «Вавилы»: «Резкая асимметрия, беспокойная неровность ритмической поступи, обрывистое нарушение регулярной периодичности – все это настойчиво сближа-

⁹² Тарановский К. О взаимодействии стихотворного ритма и тематики. С. 297–298.

ет названный размер с темой тревожного пути»⁹³. Тарановский принимает импрессионистический намек Якобсона за аксиому: «Чем вызвана такая большая встречаемость фигуры с глаголом движения в начале длинной хореической строки и в народном и в литературном стихе? ...Приходится допустить предположение о синестетической связи между ритмическим движением русского 5-ст. хорей и ритмом человеческого шага... Переживания ритма, не ограничиваясь словесным материалом, естественно перебрасываются на иные сферы психоневрологического опыта. Поэты неоднократно указывали на синестетический характер ритмического переживания...»⁹⁴. Иными словами, семантика метра объявляется не историческим, а органическим явлением: такой-то ритм по психологической природе своей преимущественно предрасположен к такой-то семантике и т. д. Подобное заявление рискованно: психология ритма⁹⁵ пока еще гораздо меньше изучена, чем строение стиха и даже история тематики, а объяснять более известное через менее известное – всегда ненадежно. Если мы разделим в концепции Тарановского метрико-семантический и ритмико-семантический подходы к стиху, нам гораздо легче будет обосновывать и тот, и другой.

⁹³ Jakobson R. Selected Writings. P. 465.

⁹⁴ Тарановский К. О взаимодействии стихотворного ритма и тематики. С. 320–321.

⁹⁵ См., например: Fraisse P. Les structures rythmiques. Louvain, 1956.

(в) И последнее, самое общее замечание. Формализация нашего ощущения стихового строя – дело сравнительно нетрудное; формализация нашего ощущения смыслового строя – гораздо сложнее. Выделяя и группируя стихотворения по их семантике, мы всегда рискуем впасть в субъективизм. Пока исследователям не удастся перейти здесь к точным методам (как давно перешли они в изучении метра и ритма), – все результаты будут не вполне надежны. Впрочем, это относится не только к семантике стиха, но и почти ко всем другим областям поэтики.

Попытку ответить на эти критические замечания (как реально высказывавшиеся, так и гипотетические) и представляет собою предлагаемый пересмотр вопроса о семантическом ореоле 5-ст. хорей. В ответ на первое замечание – о том, что в 5-ст. хорее разрабатывается не только тема пути, – мы попробуем выделить наряду с этой темой другие семантические окраски в семантическом ореоле этого размера и показать их соотношение. В ответ на второе замечание – о том, что «органическое» объяснение семантики 5-ст. хорей ненадежно, – мы попробуем отделить метрико-семантический аспект проблемы от ритмико-синтаксического и показать, что «историческое» объяснение, опирающееся только на литературную традицию, является вполне достаточным и убедительным. В ответ на третье замечание – о том, что всякое изучение семантики стиха еще далеко от строгой научности, – мы попробуем подтвердить наши наблюдения хотя бы

первыми, самыми грубыми сопоставительными подсчетами.

2. Материал и подход. Основным материалом нашего обследования послужили более 200 русских стихотворений XIX века, написанных 5-ст. хореем. Неоценимой помощью мы обязаны К. Д. Вишневскому, сообщившему нам материалы своего неизданного метрического справочника по 100 русским поэтам XVIII—XIX веков. Стихи XX века (больше всего занимавшие Тарановского) мы намеренно оставляем без рассмотрения: здесь материал огромен, выделить в нем «лермонтовскую традицию» легко, но описать ее соотношение с другими традициями гораздо труднее⁹⁶.

Ранние образцы русских 5-ст. хореев – от «Строк похвальных поселянскому житию» Третьяковского и до раннего Лермонтова – мы оставляем в стороне. Обзор их дается в книге и в статье К. Тарановского⁹⁷. Ключевым для нашего материала является стихотворение Лермонтова «Выхожу один я на дорогу» (1841, печ. 1843). Напоминаем его текст:

Выхожу один я на дорогу;
Сквозь туман кремнистый путь блестит,
Ночь тиха. Пустыня внемлет богу,

⁹⁶ Ср.: Бельская Л. Л. Из истории русского 5-стопного хореев: О ритмике и семантике хорейских пятистопников С. Есенина // *Studia Slavica Hungarica*. 1980. Vol. 26. P. 401–416.

⁹⁷ Тарановский К. Руски дводелни ритмови. Београд, 1953; *Он же*. О взаимодействии стихотворного ритма и тематики.

И звезда с звездою говорит.

В небесах торжественно и чудно!
Спит земля в сияньи голубом...
Что же мне так больно и так трудно?
Жду ль чего? жалею ли о чем?

Уж не жду от жизни ничего я,
И не жаль мне прошлого ничуть;
Я ищу свободы и покоя!
Я б хотел забыться и заснуть!

Но не тем холодным сном могилы...
Я б желал навеки так заснуть,
Чтоб в груди дремали жизни силы,
Чтоб дыша вздымалась тихо грудь;

Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,
Про любовь мне сладкий голос пел,
Надо мной чтоб вечно зеленея
Темный дуб склонялся и шумел.

В этом стихотворении можно выделить пять основных, наиболее заметных мотивов: Дорога; Ночь; Пейзаж; Жизнь и Смерть; Любовь (сокращенно: Д, Н, П, С, Л). Два более беглых мотива – Бог и Песнь. Тарановский сосредоточил внимание на мотивах «дорога» и «жизнь и смерть». Мы попробуем рассмотреть судьбу всех пяти мотивов равномерно. Но

прежде чем перейти к этому, необходимо сделать два отступления.

Первое. Кроме традиции лирического 5-ст. хоря, которую мы будем прослеживать, существует и традиция эпического 5-ст. хоря, которая с ней взаимодействует. Ее примета – склонность к сплошным женским окончаниям, часто нерифмованным; ее источник – силлабо-тоническая имитация сербского десетераца; ее канонизатор – А. Майков (переложения сербских песен, «Слова о полку Игореве», «Бальдура»). Может быть, с этой традицией связано и лермонтовское «Ночевала тучка золотая...» (сюжетность, экзотика, сплошные женские окончания, рифмы стушеваны в рифмовке АВ-ВА). По признаку эпичности этот стих переходит в баллады: «Пир шумит. Король Филипп ликует...» (Апухтин, «Королева»), «В Сардах пир. Дворец открыл подвалы...» (Фет), «...В замке светят фонари и лампы; Музыка и пир идет горой...» (Полонский, «Казимир Великий»). Через сербскую тематику в этот стих входит турецкая тематика, а затем и всякая иная экзотика: отсюда знаменитый «Сакья Муни» Мережковского («По горам, среди ущелий темных...» с темой пути в зачине) и его же менее известные «Солнце: мексиканское предание» и аллегория «Кораллы». Тарановский хорошо помнит об этой традиции⁹⁸, но его критики часто об этом забывают.

⁹⁸ Тарановский К. О взаимодействии стихотворного ритма и тематики. С. 299–300.

Второе. Кроме традиции отдельных мотивов и их сочетаний, возможна и традиция структуры. Структура лермонтовского стихотворения трехчастна: это мир, ясный и вечный (тезис); человек, тоскующий и желающий смерти (анти-тезис); и преображение смерти в блаженное слияние с этим прекрасным миром (синтез). Первая часть вводится зачином «Выхожу...»; вторая – риторическим вопросом и ответом «Что же?.. Жду ль чего?.. Уж не жду...»; третья – антитетическим «Но...» и вереницей сослагательных наклонений «Я б хотел... чтоб...». Именно эти опорные пункты воспроизводятся в пародиях: «Прихожу на праздник к чародею...» (Некрасов), «Прихожу один я к Доминику...» (Курочкин), «Выхожу задумчиво из класса...» (Добролюбов). На грани пародии находятся «Хандра, VIII» Крестовского («Я б ушел от вас на берег моря...») и «Фантазии бедного малого» Полонского («Я б желал, внимая гулу ветра...») с их перебоем к резко прозаизированной публицистике в конце («...Все трансцендентальные идеи!»). Без пародической установки имитацию лермонтовской структуры мы встречаем лишь у двух маленьких поэтов – Дм. фон Лизандера («Стихотворения», 1845, с. 169 – едва ли не первый отголосок лермонтовского «Выхожу...») и Н. Тана-Богораза («Над спокойно спящею землею... Отчего мертвящею тоскою..? Я б желал...»). Видимо, остальных удерживал страх впасть в пародию или подобное эпигонство. Так как стихотворение Лизандера, в отличие даже от Тана, ни разу не перепечаты-

валось, приводим его целиком. Его заглавие – «Ночью, 13 июня 1844 года».

Уж давно последний луч заката
Догорел на небе голубом.
Уж давно сижу я под окном.
Бог весть чем душа давно объята...

Я не жду полночного свиданья,
Нежных уст, лобзающих в тиши:
Что мне в них? и что в них для души?
И к чему ей новые страданья?

Я не жду родного сердцу друга,
С кем бы мог делиться сердцем я:
Где они, где верные друзья
Светлых дум и мрачного недуга?

Я не жду и ласки вдохновенья,
Снов души и их волшебных грез:
И к чему б их ночи дух занес
В эту грудь – в холодный мрак забвенья?

Что ж гляжу, сон мирный забывая,
Все гляжу на синий небосвод?
И чего ж, чего так жадно ждет
И трепещет сердце, ожидая?

Ждет оно, чтоб небо голубое,
Полно звезд, раскинулось над ним.
Ночь кратка. Сиять недолго им.
Умертвит их утро золотое.

Погляжу тогда, как, погасая,
Все они, бедняжки, в свой черед
И совсем погаснут... Грудь вздохнет,
Их судьбу с судьбой души сличая:

И она, безумная, немного
Дней и лет торжественно горит...
Скоро гаснет... Скоро ль отлетит
И совсем туда, на лоно бога?

3. Дорога. Переходя к пяти основным мотивам Лермонтова, сразу замечаем: зачинный мотив, Дорога, оказывает-

ся неожиданно редок. Может быть, поэты избегали его тоже из опасения впасть в эпигонство. При этом самое близкое к Лермонтову стихотворение, «Дай мне руку – и пойдем мы в поле...» Тургенева (1842, опубликовано посмертно: на фоне вечернего пейзажа – оглядка на жизненный путь и былую любовь), было написано еще до публикации Лермонтова: то ли Тургенев знал «Выхожу...» по спискам (так полагает Тарановский), то ли у них был неизвестный общий образец. С Тургеневым потом близко совпадает П. Соловьева-Аллегро: «Помнишь, мы над тихою рекою В ранний час шли детскою четой...» и т. д., и про зрелость, и про старость. Кроме этого к списку Тарановского можно безоговорочно прибавить лишь Фофанова (1896): «Я хотел бы верить в прозу жизни...». Замечательно, что гораздо более известное некрасовское «Праздник жизни – молодости годы...» обходится без темы Дороги и связано с Лермонтовым лишь смежной темой Песни и за ней Любви, но не соловьиной, а христианской, с терновым венцом. Ср.:

Дай мне руку – и пойдем мы в поле, Друг души задумчивой моей... Наша жизнь сегодня в нашей воле – Дорожишь ты жизнью своей?.. Светлый пар клубится над рекою, И заря торжественно зажглась. Ах, сойтись хотел бы я с тобою, Как сошлись с тобой мы в первый раз... (Тургенев);

Помнишь, мы над тихою рекою В ранний час шли детскою четой, Я – с моею огненной тоскою, Ты – с твоею белою мечтой?.. Люди шли, рождались, умирали,

Их пути нам были далеки... И теперь, когда проходят годы, Узкий путь к закату нас ведет, Где нас ждут немеркнущие своды, Где нам вечность песнь свою поет... (П. Соловьева; «годы – своды» здесь от Пушкина, но песнь вечности, по-видимому, от «сладкого голоса» Лермонтова);

...Каждый шаг по жизненной дороге, Каждый день, утраченный в борьбе, – Как раба, душа в немой тревоге Отвечает совести-рабе... Мимо жизни шума и волненья Мчит меня без пристани река... (Фофанов).

У Плещеева в «Молодой стрелок идет дорогой...» (1859) эта «дорога» – лишь подступ к теме любви; у Голенищева-Кутузова в «В кибитке» дорога реальна, но жизненного пути нет («...Одинок и темен путь мой дальний, Сумрак ночи скучен и глубок...»); у И. Аксакова в «Зимней дороге» («Все живу я в службе да в ответе...», 1845) есть и дорога, и жизненный путь, но размышляет о них – пародически – старый тарантас. У Мережковского в «Поэте» (1894) мотив «Выхожу...» отделяется от мотива Дороги и приобретает чисто репрезентативный смысл: «Сладок мне венец забвенья темный, Посреди ликующих глупцов Я иду отверженный, бездомный...» – отсюда уже один только шаг до «Иду красивый, двадцатидвухлетний» Маяковского⁹⁹. Наконец, выходя уже за наши хронологические рамки, напомним о забытом

⁹⁹ По воспоминаниям Н. Чуковского, Гумилев говорил, что когда поэту нечего сказать, он пишет: «Я иду...» (Чуковский Н. Литературные воспоминания. М., 1989. С. 30).

стихотворении В. Луговского «Жизнь» (1952), в котором едва ли не откровеннее всего собраны (с соответствующим переосмыслением) и «Выхожу...», и Дорога, и Ночь, и Пейзаж, и Жизнь, и Смерть, и Преодоление смерти, и ритмико-синтаксическая калька в начале:

Ночь глуха. Я зажигаю спичку И по огненному ножу,
Средь кибиток и запряжек бычьих, На широкую дорогу
выхожу... Вдоль карагачей, степных дувалов Я иду
легко и далеко...

Дальше – могила героев и над ней финальное раздумье:

Смерть – не для того, чтобы рядиться В саван
мертвых, медленных веков. Умереть – чтобы опять
родиться В новой поросли большевиков!

Но если личный человеческий жизненный путь появляется в 5-ст. хорее редко, то общий исторический путь человеческого общества – неожиданно часто. Образцом здесь, через голову Лермонтова, было шиллеровское стихотворение «Der Antritt des neuen Jahrhunderts»: «Edler Freund! wo öffnet sich dem Frieden, Wo der Freiheit sich ein Zufluchtsort...», которое переводил Курочкин и которому подражал Полонский в стихах о юбилее Шиллера:

Где приют для мира уготован? Где найдет свободу
человек? Старый век грозой ознаменован, И в крови
родится новый век... (*Курочкин*);

С вавилонского столпотворенья И до наших дней –
по всей земле Дух вражды и дух разъединенья Держат

мир в невежестве и зле... (Полонский).

К этой хорейческой публицистике относится у И. Аксакова военный призыв слиться во всенародной всемирной гармонии (1854, печ. 1886) («На Дунай! туда, где новой славы, Славы чистой светит нам звезда!.. О, туда! Отраднo на просторе Там вздохнуть средь жизни мировой, В горе всех свое растратить горе, В счастье всех – исчезнуть, будто в море, Хо́да дней не слышать над собой...»); у Щербины – небольшая поэма «Битва» (1856) о том, как победит прогресс и утвердит мировую гармонию («...Новое построят жизни зданье, Стройное, как зданье мировое...»); у Полонского – на оборот, горечь при виде неслаженности земной жизни («Два жребия», «Подслушанные думы» с концовкою о хаосе и космосе). У одного П. Якубовича публицистический 5-ст. хорей является не менее 5 раз. Теснее всего с основной нашей темой связаны два стихотворения: оптимистическое – «Перл создания» Трефолева (1892): «Смех сквозь слезы – это верх страдания! Пережить бы только мрачный век – Может быть, как лучший перл создания Заблестит работник-человек...» (и установит общественную гармонию); и пессимистическое – «Грядущее» Надсона (1884): «Будут дни великого сомненья: Утомясь бесцельностью пути, Человек поймет, что нет спасенья И что дальше некуда идти... Для чего и жертвы и страданья? Для чего так поздно понял я, Что в борьбе и смуте мирозданья Цель одна – покой небытия?»

В этих публицистических стихах особенно часто возни-

кает, обычно в концовке (как у Лермонтова), тема поэзии. Когда в конце некрасовского «Страшный год! Газетное витьство...» появляется «Только ты, поэзия святая...», то это тоже отголосок Шиллера: «Freiheit ist nur in dem Reich der Träume, Und das schöne blüht nur im Gesang» (ср. его же «Приговор» о судьбе певцов и, у Трефолева, – «К нашему лагерю», где темы Дороги и Смерти скрещиваются с темой «обломки – потомки» из «Смерти поэта»). Не приходится удивляться, что обличительное стихотворение Фофанова «Декадентам» (1900) тоже написано 5-ст. хореем – «Бледная, с поблекшими чертами, ...Ваша Муза – как больной урод...» и, может быть, повлияло на размер обличительных стихов Горького о «маленьких людишках» из «Дачников».

4. Ночь. Этот мотив выступает в двух сочетаниях: «Ночь и дума» и «Ночь и любовь». «Ночь и думу» у окна мы уже видели у Лизандера; еще в 1838 году (до Лермонтова!) об этом писал в недоработанном стихотворении Тургенев, а в 1842 году (до публикации Лермонтова!) – Майков в «Лунной ночи». Просветленной интонации Майкова в 1843 году вторит Фет:

Грустно мне, но не приходят слезы... Силы нет
владеть больной душой... Смотрит месяц в окна, как
виденье... Бог мой, бог! Коснись перстом творящим До
груды разрозненной моей... (Тургенев);

...Дух наш жаждет в этот миг молчания В сонм

святых архангелов взлететь И в венце из звезд Отцу создания С ними песнь хвалебную пропеть (*Майков*);

Ночь. Не слышно городского шума. В небесах – звезда, и от нее, Словно искра, заронилась дума Тайно в сердце грустное мое. И светла, прозрачна дума эта... Но оно так пламенно и свято, Что за жизнь Творца благодаришь (*Фет*).

В следующие десятилетия «ночь и дума» возвращаются – уже не просветленно, а трагически – в «Ночной думе» Полонского (1874) и у Надсона: поза «у окна» соперничает с позой «выхожу»:

Ты не спишь, блестящая столица... Как больной, я раскрываю очи: Ночь, как море темное, кругом... Знает ли хоть кто-нибудь на свете, Отчего так трудно дышит грудь? [лермонтовское словосочетание] Между мной и целою вселенной Ночь, как море темное, кругом... И уж если бог меня не слышит – Я один, как червь на дне морском (*Полонский*);

Сжав чело горячими руками, У окна, открытого широко, В душный мрак усталыми очами Я гляжу, томяся одиноко... (*Надсон*).

«Ночь и любовь» образуют гораздо более устойчивую пару. В стихотворении Лермонтова любовь была лишь в надмогильной песне; но летняя ночь сама напрашивалась фоном для любовного свидания. Здесь определяющими оказались три стихотворения: «Последний разговор» Полонского (1845, с прямой цитатой из Лермонтова «Ночь тиха» и при-

близительной «Я б и сам желал...»); «Фантазия» Фета (1847, с соловьем, пришедшим от Полонского, и строчкой «На суку извилистом и чудном», копирующей «В небесах торжественно и чудно»); и тоже фетовское (1854) «Что за ночь!...». Фета повторяет Случевский в «Приди!» (1858), наивно раскрывая свои литературные источники («...Мы прочтем с тобой о Паризине, Песней Гейне очаруем слух... Демон сам с Тамарою, ты знаешь, В ночь такую думал добрым стать»):

Соловей поет в затишье сада; Огоньки потухли за прудом; Ночь тиха. Ты, может быть, не рада, Что с тобой остался я вдвоем?.. Пожелай мне ночи не заметить И другим очнуться в небесах, Где б я мог тебя достойно встретить С соловьиной песней на устах! (*Полонский*; концовка – вариант лермонтовской темы преодоления смерти);

Мы одни; из сада в стекла окон Светит месяц... тусклы наши свечи; Твой душистый, твой послушный локон, Развиваясь, падает на плечи. Что ж молчим мы?.. (*Фет*; заметим позицию «у окна»);

Что за ночь! Прозрачный воздух скован; Над землей клубится аромат. О, теперь я счастлив, я взволнован, О, теперь я высказаться рад!.. (*он же*);

Дети спят. Замолкнул город шумный, И лежит кругом по саду мгла! О, теперь я счастлив, как безумный, Тело бодро и душа светла... Спит залив, каким-то духом скован... (*Случевский*).

В ослабленном виде – только как любование красотой –

тема любви появляется у Фета в «Виноват ли я, что долго месяц...» (1847). Как бы намеком на любовь выступает страстная песня «до зари» в позднейших «Спетою песне» Случевского (1874) и «Злая песнь! Как больно возмутила Ты дыханьем душу мне до дна...» Фета (1882). Поздним отголоском этих стихов о свиданиях станут «Стансы ночи» Анненского («Меж теней погасли солнца пятна На песке в загрезившем саду...»): строка «Но твое запомнил я: „приду“» кажется откликом на Случевского, «За тобой в пустынные покои Не сойдут алмазные огни...» – на сказочные декорации фетовской «Фантазии», а «Но не я томился и желал» – на фетовскую «Что за ночь!...».

5. Любовь. Очень скоро Любовь получает в 5-ст. хорее и самостоятельную разработку, отдельную от Ночи. Пришла ли Любовь в «ночные» стихотворения из параллельной традиции или, наоборот, ответвилась от «ночных» стихотворений – сказать трудно: в 1840-х годах эти процессы были одновременными. Катализатором служили переводы: «Совет и желание» Михайлова из Ленау (1847), «К Фанни П.» Бенедиктова из Гюго (1856, уже без оглядки на размер подлинника), ср. его же «Юной мечтательнице» (1842–1850) в том же тоне сторонних «советующих» размышлений. Важным толчком к обособлению темы могла стать «Фортуната» Майкова (1845): «Ах, люби меня без размышлений, Без тоски, без думы роковой...». В середине 1850-х годов любов-

ные 5-ст. хорей идут уже волною: «Точно голубь светлую весною...» Майкова, «Если б был я богом океана...» А. К. Толстого, «Странно! мы почти что незнакомы...» Жемчужникова, «Я пришел к тебе, сгорая страстью...» Добролюбова, «Гадающей невесте» Некрасова (с выходом в социальную проблематику). Иногда кажется, что ощущение семантической способности размера опережало ее реализацию: Михайлов в 1852 году написал пародию на любовные стихи Фета «Друг мой! мне довольно полуслова...» на два года раньше фетовского «Что за ночь!..». Приемы, выработанные в эти годы, чувствуются и во много более поздних любовных стихах этих авторов: у Фета в «Отчего со всеми я любезна?..» (1882) и «Не могу я слышать этой птички...», у Случевского в «Ты нежней голубки сизокрылой...». Некоторые строки здесь уже предвещают словесно-интонационные клише, которые сложатся в XX веке у Гумилева или Есенина: «Ты не вспыхнешь, ты не побледнеешь, Взоры полны тихого огня...» (Фет).

У Шиллера есть два очень известных стихотворения 5-ст. хореем: «Амалия», с тоской девушки по умершему возлюбленному («Schön, wie Engel, von Walhallas Wonne, Schön vor allen Junglingen war er...»), и «Текла», голос умершей к живому возлюбленному («Wo ich sei, und wo mich hingewendet, Als mein flücht'ger Schatte dich entschwebt...»). «Теклу» еще Жуковский переложил ямбом, а хореем в 1847 году перевел Ап. Григорьев («Где теперь я, что теперь со мною, Как те-

бе мелькает тень моя?..»). Именно они, скрестившись с лермонтовским «Выхожу...», дали тютчевское обращение мужчины к умершей возлюбленной (1865):

Вот бреду я вдоль большой дороги
В тихом свете
гаснущего дня... Тяжело мне, замирают ноги... Друг
мой милый, видишь ли меня?..

У Тютчева это – на фоне «гаснущего дня», в других русских отголосках – на фоне настоящей лермонтовской звездной ночи. Стихотворение Апухтина «Светлый призрак, кроткий и незримый, Что ты дразнишь, вдаль меня маня?..» (1860-е годы) продолжается: «Вкруг меня все сумраком одето... Что за ночь вкруг меня легла...». Голенищев-Кутузов прямо начинает: «Обнял землю ночи мрак волшебный...»; а далее следует и от Лермонтова: «...И в груди надежда тихо билась», и от Шиллера: «...Был любим я – кем? – не угадаю, Но мне внятен был тот голос юный...», и от Фета: «...И ответно в душу чьи-то очи Мне смотрели с пристальной лаской, Словно с неба звезды южной ночи...». Еще решительнее переносится действие в звездные сферы у Вл. Соловьева, «Милый друг, не верю я нисколько...» (1892), где звезды «...растят в пустыне бесконечной Для меня нездешние цветы. И меж тех цветов, в том вечном лете, Серебром лазурным облита, Как прекрасна ты, и в звездном свете Как любовь свободна и чиста!».

Когда, уже за нашими хронологическими рамками, в 1911 году В. Брюсов устроил в Московском литературно-художественном обществе вечер, посвященный Тютчеву, то в его программе были и стихи Лермонтова и Фета, и стихи Соловьева, и стихи Брюсова, и стихи Тютчева. Это был вечер, посвященный Тютчеву, но в нем были и стихи Лермонтова и Фета, и стихи Соловьева, и стихи Брюсова, и стихи Тютчева. Это был вечер, посвященный Тютчеву, но в нем были и стихи Лермонтова и Фета, и стихи Соловьева, и стихи Брюсова, и стихи Тютчева.

жественном кружке анонимный конкурс стихов на пушкинскую тему «А Эдмонда не покинет Дженни даже в небесах...», то не случайно друзья В. Ходасевич и С. Киссин (Муни) взяли для своих стихотворений именно размер «Теклы». Стихотворение Ходасевича «Мой любимый, где ж ты коротаешь Сиротливый век свой на земле...» вошло в его «Счастливым домик», стихотворение Муни (по тексту, любезно сообщенному Н. А. Богомоловым) прилагаем здесь:

Чистой к Жениху горя любовью, Вечной ризой
блещет сонм подруг. К твоему склонюсь я изголовью,
Мой земной непозабывтый друг.

Ветерок – мое дыханье – тише Веет вокруг любимого
чела. Может быть, Эдмонд во сне услышит Ту, что им
живет, как и жила.

Может быть, в мгновенной снов измене, Легкий мой
учуявши приход, Новую подругу милой Дженни Он,
душой забывшись, назовет.

Что еще? И этого не надо! Благодарность богу и
судьбе! Разве может выше быть награда, Только звать и
помнить о тебе!

6. Пейзаж. Элементы его присутствовали, конечно, и в стихах о Ночи: небо, звезды, месяц с «сияньем голубым». Отделяясь от ночи, пейзаж, как кажется, опирается на какую-то самостоятельную немецкую традицию. Первое русское пейзажное стихотворение в нашем размере, «Обвалы» Бенедиктова, написано еще до Лермонтова (1838) и имеет в виду заведомо не русский пейзаж: «Что за гром? То гроз-

ные обвалы, Тяготенья вервь напряжена...» и т. д. о «похоронах торжественных» природы. Потом Бенедиктов написал вариацию «Горная дорога» (1858: «Что за дым клубящийся тут бродит Ощупью по каменным твердыням?...»), прямо назвав географический адрес: «Предо мною – это Альпов цепи...». Таким же «привходящим» со стороны пейзажем можно считать «Monte Pincio» Случевского (1859): «... Все в свету поднялись Апеннины, Белой пеной блещут их снега... Храм Петра в соседстве Ватикана Смотрит гордо, придавивши Рим...». Образец 5-ст. хоря для этого южного пейзажа – конечно, шиллеровские «Боги Греции», популярность которых была очень велика, – хотя идейно Случевский скорее отталкивается от них и с трудом прощает Риму его язычество и латинство. Русский пейзаж выделяется в самостоятельную тему тоже на рубеже 1840–1850-х годов. Первой пробой было стихотворение Фета «Курган» (1847):

Друг веков, поверенный преданий, Ты один средь
братии своей Сохранил сокровищ и деяний Вековую
тайну от людей... Что же дуб с кудрявой головою Не
вращен твой подвиг отмечать...

Это упоминание о дубе, хотя дуба и нет, лучше всего свидетельствует об оглядке Фета на концовку Лермонтова. Два следующих стихотворения стали хрестоматийными: это описание вечера из поэмы И. Аксакова «Бродяга» (1847–1850) и стихотворение А. К. Толстого 1856 года:

Жар свалил. Повеяла прохлада. Длинный день

покончил ряд забот; По дворам давно загнали стадо, И косцы вернулись с работ... (Аксаков);

Вот уж снег последний в поле тает, Теплый пар восходит от земли, И кувшинчик синий расцветает, И зовут друг друга журавли... (А. К. Толстой).

Оба они тоже отмечены лермонтовскими реминисценциями. Пейзаж Аксакова – вечерний, кончающийся словами «...и какая будет Теплая и месячная ночь!» (а начальная короткая фраза «Жар свалил» знакомым образом копирует «Ночь тиха»). А пейзаж Толстого рассечен лермонтовским вопросом: «Отчего ж в душе твоей так мрачно И зачем на сердце тяжело?» – и заканчивается шиллеровским ответом: «...Улетела б ты к родному краю, И земной весны тебе не жаль...».

Это напоминает нам, что Пейзаж в европейской поэтической традиции редко бывает самостоятелен: обычно он замыкается на темы вечной жизни, смерти или бога. Смертью кончается «Переселение» Бенедиктова, «Родному лесу» Голенищева-Кутузова, «Кроткий вечер...» Мережковского; богом – «Над немym пространством чернозема...» того же Мережковского; преодолением смерти – «Светлое воскресенье» Полонского, «Прощание лета» и «Старый дуб» Случевского, «Горелый лес» Якубовича, «Похоронная процессия» Трефолева (своеобразная атеистическая перелицовка лермонтовских желаний в «Выхожу один я...»: «...Я хочу, чтоб сладки были грезы, Чтоб постель-земля была мягка,

Чтоб меня оплакали не слезы, А дождем весенним облака»). Любопытно сравнить у Добролюбова серьезную пейзажную аллегорию «В долине» и пародическую аллегорию (на события в Италии) «Неисповедимость судеб».

7. Смерть. Эта тема, отделяясь от других, тоже опирается в русском стихе через голову Лермонтова на самостоятельную немецкую традицию. Впервые это происходит в масонской песне, переведенной Ап. Григорьевым (1846):

Тихо спи, измученный борьбою, И проснися в
лучшем и ином... До свиданья, брат, о, до свиданья! Да,
за гробом, за минутой тьмы, Нам с тобой наступит час
свиданья, И тебя в сияньи узрим мы!

(Когда Есенин начинал предсмертное восьмистишие «До свиданья, друг мой, до свиданья...», а годом раньше писал «До свиданья, пери, до свиданья...», то, может быть, он подсознательно помнил стихи Григорьева в издании Блока 1916 года.)

Столь же независимы от Лермонтова и белые хорей Бенедиктова «Воспоминание... памяти Жуковского и Пушкина» (1852), и медитация Полонского «Два голоса» (1860–1865) («Не молись и не проси у бога Ни любви, ни разума, ни силы... Дар для всех один – покой могилы...»), и 5-ст. хорей, навязанный Курочкиным «Старому бродяге» Беранже («Яма эта будет мне могилой. Умираю немощный и хилый...»). В целом, в 1840–1860-х годах эта семантиче-

ская окраска остается периферийной. Когда Крестовский («Хандра», VII) попытался внести в тему смерти эмоциональный накал, накопленный опытом 5-ст. хореев Фета, Полонского и Майкова, – «Голова горит... глаза сверкают... Лихорадка и томит и бьет...» и далее бред с соблазном жизни и соблазном смерти, – то он не нашел раздражителей.

Наступление темы смерти в 5-ст. хорее начинается только после кризиса русского радикализма – с конца 1870-х годов. Переломом были «Последние песни» Некрасова (1876–1877): «Вам, мой дар ценившим и любившим...», «Ты еще на жизнь имеешь право ...», «Я была вчера еще полезна...» («...Нужны нам великие могилы, Если нет величия в живых»). Некрасов в них старается быть эмоционально сдержанным и сентенциозно-веским – интонация, связывавшаяся для него в те годы не столько с Лермонтовым, сколько с Шиллером. П. Якубович откликается на смерть Некрасова тоже сравнительно сдержанным стихотворением (1878): «Закатилась яркая звезда, И угасли гордые мученья...» (с любопытным переложением некрасовских анапестов в 5-ст. хорее: «Жаждал ты отчизны возрожденья, Чтоб до слуха ветер не донес Из родного русского селенья Накипевших от страданий слез...»). Но через три года начинается эмоциональный разлив – и Якубович уже размышляет о смерти совсем по-лермонтовски: «Я умру, а солнце над землею Будет так же весело гореть... Отчего же сердце тихо стонет И о чем-то ноет тайно грудь?...» Молодого Лермонтова напоми-

нает бунтарство в начале стихотворения, зрелого Лермонтова – примирение через природу в его конце: «Жаль расстаться мне с красой-природой: Лишь она, как любящая мать...» и т. д. Молодому Якубовичу вторит старый Полонский: «И любя и злясь от колыбели, Слез немало в жизни пролил я...», «Если б смерть была мне мать родная... На ее груди уснул бы я...» (1897–1898). Кажется, только Жемчужников находит дух переиначить традиционные образы: человек у него не шествует жизненной дорогой, а величаво неподвижен, и – наоборот, время движется вокруг него, смута жизни для него лишь любопытна, а смерть не страшна (1891):

Не спеша, сменяйтесь, картины, Шествуй, время,
медленной стопою... Тишина покоя и все шумы; ...
Смех и плач людские, – вам я внемлю. В чутком сердце
впечатленья живы; Дверь ума открыта сердцу настезь...
Ты лишь, смерти призрак молчаливый, Отойди немного
– ты мне застишь!

Здесь, на исходе XIX века, тема смерти вырабатывает для себя еще одно выражение – через синекдоху «смерть цветов»:

Зной – и все в томительном покое, – В пятнах света
тени спят в аллее... Только чуткой чудится лилее,
Что гроза таится в этом зное... Ждет... зовет... и жутко
замирает, Золотой осыпанная пылью... (Полонский,
1890);

Умирала лилия лесная, Умирала в радужном букете,

И дрожала, трепетно мечтая О румянном, благовонном лете. Снилось ей тропинка в темной чаше... (Фофанов, 1887);

Умирают белые сирени. Тихий сад молитвы им поет, И ложатся близкой смерти тени На цветы, как ржавчины налет... (П. Соловьева-Аллегро).

Здесь уже слышится поэтика новой, модернистской эпохи. Уже Полонский начинает стихотворение так, как мог бы Анненский (ср. начало его «Стансов ночи»). Сквозь эти стихи можно даже угадать интонации такого виртуоза хореической смерти, каким будет Борис Поплавский.

8. Итоги и подсчеты: Бунин. Продолжать наш обзор на материале 5-ст. хореев XX века нет возможности: употребительность этого размера стремительно возрастает с каждым десятилетием, он распространяется на новые и новые темы, и лермонтовская традиция постепенно теряется в массе новых семантических окрасок. Однако здесь, на рубеже веков, у нас есть редкая возможность остановиться и пронаблюдать, как все рассмотренные выше вариации лермонтовской тематики совмещаются в творчестве одного поэта – И. А. Бунина¹⁰⁰.

Бунин любил 5-ст. хорей: мы находим у него 58 стихотворений этим размером, почти треть всего обследованного нами корпуса текстов. Правда, все они гораздо короче, чем у

¹⁰⁰ Ср.: Гайнуллина Ф. А. Хореические трехстопники Ивана Бунина.

старших поэтов. Тематически они однообразнее: со своим принципиальным эстетическим консерватизмом Бунин старается сосредоточиться на самых освоенных традицией семантических окрасках, неохотно комбинирует их и вовсе избегает всего нового и необычного. В его стихах размер как бы концентрирует свои силы перед новой тематической экспансией. Тем интереснее, какие окраски Бунин считает освоенными опытом поэзии XIX века.

Прежде всего, долермонтовская и внелермонтовская традиция – эпические сюжеты, экзотические декорации, в частности Восток, любимый Буниным-поэтом. К этой рубрике можно отнести от 10 до 15 стихотворений (17–26 % бунинского корпуса): это больше, чем в корпусе XIX века (ок. 12 %). Размытость цифры – за счет стихотворений, в которых экзотическая декорация налицо, но на ее фоне развивается и какая-нибудь значимая тема: Ночь и Бог («Тэмджид», «В арабской деревне», «Тонет солнце...»), Смерть («Гробница Сафии»), Ночь и Смерть («Хая-Баш»). В трех стихотворениях экзотичен Восток («Бессмертный», «Магомет в изгнании», «У ворот Сиона...»), в трех – море («Матрос», «Рыбацкая», «О Петре-разбойнике»), в двух – древняя Русь («Князь Всеслав», «Ковыль», ср. «На распутье»), в «Бегстве в Египет» причудливо соединены Восток в заглавии, Русь в декорации и Святое писание в теме («По лесам бежала божья мать, Куньей шубкой запахнув младенца...»); одиноко стоит длинное описание (в белых стихах) «Венеция».

Тема ходьбы и Дороги появляется в 5–6 стихотворениях (9–10 %) – почти так же нечасто, как и в основном корпусе (8 %). Лермонтовская реминисценция – лишь единожды, в пятистишии 1888 года:

В полночь выхожу один из дома, Мерзло по земле
шаги стучат, Звездами осыпан черный сад, И на крышах
– белая солома: Трауры полночные лежат.

Обычно глагол ходьбы видоизменяется («Шла сиротка пыльной дорогой...»), подменяется («Едем бором, черными лесами...») или отодвигается в конец стихотворения («Как в апреле по ночам в аллее...»). Четыре раза с этой темой соединяются Ночь и Пейзаж (как в процитированном пятистишии), один раз Смерть («Шла сиротка...»). Только в одном стихотворении («Компас», 1916) тема пути присутствует лишь метафорически: «Не собьет с пути меня никто. Некий Норд моей душою правит...» и т. д. О пути не жизненном, а историческом, не личном, а общественном у Бунина нет и речи: стихотворная публицистика для него не существует. (В корпусе XIX века она занимала около 14 %.)

Тема Ночи практически неотрывна от темы Пейзажа. Можно считать, что Ночь без Пейзажа появляется только дважды: в «В первый раз» (с выходом в детскую дрему и сказку) и в «Тэмджид» (с выходом к Богу); впрочем, и здесь упоминается дачный мокрый сад. Пейзаж без Ночи, понятным образом, легче вообразим: 7 стихотворений: лес («Лес шумит...»), сад («Из окна»), снег («На окне, серебряном от

инья...»), горы («Утро», «Вино»), море («Зной», «Укоры»). Ночь в соединении с Пейзажем и только с ним – 10 стихотворений: степь (русская в «Ночь печальна...» и «В отъезде поле», южная в «Тонет солнце...» – с выходом к Богу – и в «Нищем»), поле («Догорел апрельский светлый вечер...», «Далеко на севере Капелла...»), лес (из избы: «В мелколесьи...»), небо (из окна: «Облака, как призраки...»), море («Поздний час. Корабль и тих и темен...», «Океан под ясною луной...»). При дневном освещении явно преобладают южные декорации, при ночном – северные.

Кроме того, Ночной Пейзаж два раза дополняется мотивом Любви (русской в «В поздний час мы были с нею в поле...», южной в «В арабской деревне»: «... что тайком придет к нему на крышу Девушка четырнадцати лет»), четыре раза – мотивами Смерти (непреодолимой – в «Хая-Баш», преодолеваемой – в «Рассвете», весенних «Трех ночах» и летнем «Кануне Купалы», где Христос говорит Богоматери: «Скосит Смерть – Любовь опять посеет») и два раза – мотивами и Смерти и Любви («Не устану воспевать вас, звезды...» со сплошными женскими безрифменными окончаниями, как в «Вы мне жалки, звезды-горемыки...» Гете – Тютчева; и «В старом городе», где «Смерть, как страж, обходит в тишине...», но «на окнах девушки мечтают», и только им она не страшна). Кроме того, мы помним, что четыре раза Ночной Пейзаж связан с ходьбой и Дорогой («В полночь выхожу...», «Теплой ночью... я иду...», «Едем бором...» и «Как в ап-

реле...»). Лермонтовских реминисценций во всем этом материале почти нет: разве что трехсложные фразы «Поздний час...» или «Спят грачи...».

В совокупности это 31 стихотворение, объединенные темой «Ночной Пейзаж», составляет 53 % бунинского корпуса – несомненное его семантическое ядро (в том числе Ночь и Пейзаж порознь – 15 %, Ночь и Пейзаж вместе – 17 %, Ночь и Пейзаж с Дорогой – 7 %, Ночь и Пейзаж с Любовью и/или Смертью – 14 %). Если попробовать принять за ядро только Ночь или только Пейзаж, то они во всех своих сочетаниях (Ночь+Пейзаж, Ночь+Любовь, Ночь+Смерть; Пейзаж+Ночь, Пейзаж+Смерть) составят только 31–36 % бунинского корпуса. Это совершенно непохоже на состав корпуса XIX века. Там Ночной Пейзаж со всеми примыкающими темами составлял лишь 17 % корпуса – немногим больше, чем Ночь с примыкающими темами (13 %), и меньше, чем Пейзаж с примыкающими темами (20 %). Ни одна из этих семантических группировок даже отдаленно не приближается к ядерному весу – к бунинским 53 %. Бунинский корпус гораздо однороднее, чем пестрый корпус его предшественников, – конечно, по той простой причине, что он написан одним автором. Мы видим (и измеряем), какую организующую силу вносит в тематику единство авторской манеры. А что объединяющим семантическим центром оказался Ночной Пейзаж – это уже индивидуальная особенность Бунина с его настойчивым объективизмом. Если бы вместо него на

рубеже XX века 5-ст. хореем в такой же мере увлекся другой поэт, то, может быть, мы имели бы в ядре его семантического ореола, например, Ночь и Любовь или то, с чего началось наше исследование, – Ночь и Путь.

Тема Любви у Бунина появляется 9 раз (15 % всех стихотворений), при этом только 2 раза самостоятельно («Снова сон пленительный и краткий...», «Счастлив я, когда ты голубые Очи поднимаешь на меня...»). Сочетается она с Ночью («Ночь прошла за шумной встречей года...», «Нынче ночью кто-то долго пел...»); в «Не угас еще вдали закат...» она ступшевывается почти до незаметности), с Пейзажем («Первая любовь»), дважды, как уже упоминалось, с Ночным Пейзажем и, наконец, один раз – со Смертью (знаменитая «Песня»: «Я – простая девка на баштане, Он – рыбак, веселый человек... Выйду к морю, брошу перстень в воду И косою черной удавлюсь»). Последнее стихотворение, видимо, помнилось, даже когда Бунин в советской России был под запретом: «Выйду к морю...» едва ли не отразилось – конечно, с оптимистическим переосмыслением – в «Выходила на берег Катюша...», а строка про парус «Много видел он морей и рек...» подсказала Лебедеву-Кумачу его «Широка страна моя родная, Много в ней лесов, полей и рек...». В корпусе 5-ст. хореев XIX века Любовь занимает гораздо больше места: 25 % текстов, причем треть из них – самостоятельно, вне сочетаний с другими темами. У Бунина она как бы выцветает: это слишком субъективная тема для его взгляда на мир.

То же самое происходит и с темой Смерти. У Бунина она ступшевывается до намеков: в «Синие обои полиняли...» – забвение; в «Старой яблоне» – старость; и даже в «Дедушке», почти назвав ее, он с нею торопливо спорит: «Дедушка ест грушу на лежанке... Уж запасся гробовой холстиной, Но к еде – какой-то лютый пыл...». 6 раз мы встречали Смерть в сочетании с Ночным Пейзажем, 1 раз – с Любовью, 1 раз – с Дорогой. К этому можно добавить 5 стихотворений, где Смерть сочетается с дневным или сумеречным пейзажем: в двух Смерть торжествует («Вьется путь в снегах, в степи широкой... О, пускай скорее умирает Этот жуткий, этот тусклый день!» и «На распутье» в древнерусской сказочной декорации), в трех преодолевается («Кедр»: «...расцветай, наперекор судьбе!»; «Сквозь ветви»: «...что-то неземное обещает, К тишине уводит от забот»; и уже упоминавшаяся «Гробница Сафии»). В целом Смерть появляется в 28 % стихотворений Бунина, в том числе в 9 % – с определяющей мрачной окраской. В корпусе 5-ст. хорее XIX века Смерть появляется тоже в 29 % стихотворений, однако с определяющей мрачной окраской гораздо чаще – в 17 % случаев. Смерть у Бунина тоже как бы выцветает: стихи его жизнелюбивее, чем могут показаться на первый взгляд.

9. Итоги и подсчеты: вероятностная модель. Говоря о 5-ст. хорее Бунина, мы уже перешли к подсчетам: в каком проценте стихотворений встречается тот или иной мотив, та

или иная семантическая окраска. Это делалось грубо: фиксировалось только наличие или отсутствие мотива в стихотворении, независимо от того, центральный он в нем или периферийный. В дальнейшем, вероятно, нужно будет учитывать не только наличие, но и вес мотива в каждом стихотворении: например, по проценту знаменательных слов, относящихся к его семантическому гнезду. Но уже и сейчас возможно, сколь угодно приблизительно, попробовать учесть подсчетами не только мотивы, но и связи между мотивами в рассмотренных нами стихах.

В корпусе 5-ст. хореев XIX века, если отсеять из них пародии, публицистику, эпические и декоративно-экзотические стихи, останется 91 стихотворение, допускающие выделение мотивов Д(орога) – Н(очь) – П(ейзаж) – С(мерть) – Л(юбовь). В корпусе Бунина, если отсеять эпические и экзотические тексты, останутся 49 стихотворений. Если подсчитать, сколько раз зафиксирован каждый мотив, то получится: в XIX веке соответственно 12, 27, 41, 52 и 34 раза, у Бунина – 7, 30, 34, 18 и 10 раз. Процентное соотношение Д: Н:П: С:Л для XIX века – 7:16:25:32:20 %, для Бунина – 7:30:35:18:10 %. Уже эти цифры показательны: видно, насколько у Бунина больше Ночи и Пейзажа и меньше Любви и Смерти.

Можно пойти дальше: на основании этих частот отдельных мотивов рассчитать вероятностные частоты их сочетаний. Таких сочетаний из 5 мотивов по 2 будет 10: ДН, ДП,

ДЛ, ДС, НП, НЛ, НС, ПЛ, ПС, ЛС. Вероятность мотива Д для XIX века – 0,07; вероятность мотива Н – 0,16; вероятность сочетания ДН в одном стихотворении – $0,07 \times 0,16 = 0,011$. Сумма таких произведений для всех 10 сочетаний – 0,381; от этой суммы 0,011 составляют 3 %. Аналогичным образом выводятся процентные показатели вероятности всех 10 мотивосочетаний. Эти теоретически рассчитанные показатели сопоставляются с реальной частотой мотивосочетаний в тех же текстах. Если в стихотворении совмещено несколько мотивов, то учитываются все их парные сочетания: например, для Н+П+Л+С в «Последнем разговоре» Полонского – НП, НЛ, НС, ПЛ, ПС и ЛС.

Результат сопоставления (в %):

	ДН	ДП	ДЛ	ДС	НП	НЛ	НС	ПЛ	ПС	ЛС
XIX век теор.	3	5	4	6	10	8	13	13	21	17
дейст.	2	5	4	8	13	13	15	5	21	15
Бунин теор.	6	6	2	4	28	8	14	10	17	5
дейст.	6	9	0	5	33	12	12	6	12	5

Теоретические показатели рассчитывались в предположении, что никаких специфических тяготений между мотивами нет. На самом деле они есть, это и вызывает отклонения действительных показателей от расчетных. Из сопоставления мы видим, что усиленное тяготение друг к другу проявляют Ночь и Пейзаж (сильнее у Бунина), Ночь и Любовь

(сильнее в XIX веке). За счет усиленного тяготения к Ночи Пейзаж и Любовь ослабляют свое тяготение к другим мотивам: Пейзаж (у Бунина) к Любви и Смерти, Любовь (у поэтов XIX века) к Пейзажу и Смерти. Интересно заметить также, что взаимного тяготения между Дорогой и Смертью («путь-дорога и жизненный путь») не обнаруживается, а между Дорогой и Пейзажем обнаруживается (по крайней мере у Бунина), – иными словами, Дорога предпочитает выступать как реальная часть Пейзажа, а не как символ, каким она кажется нам поначалу. Интересно также, что мотивы Любовь и Смерть не обнаруживают никакого взаимного тяготения (хотя мы знаем, как любят они ходить в паре): они примыкают к центральным мотивам нашего комплекса как бы с разных сторон.

Приведенные цифры нельзя считать окончательными. Исследователи, которые пожелают самостоятельно разметить мотивы в стихах русского 5-ст. хорей и произвести дальнейшие пересчеты, несомненно, могут многое уточнить. Может быть, отмеченные нами расхождения между расчетными и действительными частотами мотивосочетаний и недостаточно значимы, однако в целом принятый нами способ расчета скорее занижает, чем завышает возможные расхождения¹⁰¹. Для большей надежности следовало бы вычислять теорети-

¹⁰¹ Ср. методику расчета вероятностной модели ритма по Томашевскому и по Томашевскому – Колмогорову: *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих. С. 21–22.

ческие величины, исходя из частоты мотивов не в нашем 5-хореическом корпусе, а во всей русской поэзии XIX века в целом. Но до такого охвата формализуемого материала нам еще очень далеко.

10. Глаголы движения. К. Тарановский придавал очень большое значение ритмико-синтаксической формульности русского 5-ст. хорей: частому возникновению глагола движения или сильного действия в начале строки: «Выхожу один я на дорогу», «И вступил князь Игорь во злат стремя», «Я иду отверженный, бездомный», «Мы идем революционной лавой» и проч. Для него синэстетический ритм стиха и ходьбы диктовал семантику этих глагольных формул, а она разрасталась в тематику стихотворения. Такая установка была подсказана ему Якобсоном, которому, как старому формалисту, хотелось, чтобы метрическая форма сама породила смысл¹⁰². Якобсон выписывал «Мы пойдем...», «Мы пошли...», «А идут...» из «Вавилы с скоморохами», Тарановский здесь только следовал за ним. Думается, что это было ошибкой.

Мы сделали проверочные подсчеты встречаемости глаголов движения или сильного действия на разных местах стихотворной строки. Рассматривались три размера: 5-ст. хорей (Майков, «Слово о полку Игореве»), 4-ст. хорей (Пушкин, «Сказка о золотом петушке» и «Сказка о мертвой ца-

¹⁰² Jakobson R. Selected Writings. P. 466.

ревне»), 4-ст. ямб (Пушкин, «Полтава»). Спрашивалось, какое положение глагола в строке чаще: как в «Залетел далеко ясный сокол, Загоняя птиц по синю морю» или как в «То не буря соколов помчала, То не стаи галчьи побежали»? как в «И царица хохотать, И плечами пожимать...» или как в «...И подмигивать глазами, И притопывать ногами»? как в «Незапно Карл поворотил..» или как в «...И перенес войну в Украину»? Начальным положением глагола безоговорочно считалось положение на I или I+II стопе («Залетел...», «Загоняя...»); с оговорками – положение на II стопе («В степь повел...», «Сами скачут...»). Соотношение начальных глаголов, глаголов на II стопе и глаголов во втором полустиишии оказывается таково (в %):

5-ст. хорей Майкова (169 глаголов) 36:5:59

4-ст. хорей Пушкина (140 глаголов) 36:12:52

4-ст. ямб Пушкина (162 глагола) 26:26:48

Из сравнения видно: говорить о том, что в 5-ст. хорее динамичный глагол особенно предпочитает начало строки, нет никаких оснований. В 4-ст. хорее динамичные глаголы появляются в начале строки ничуть не реже, а если причесть к началу строки и II стопу, то даже чаще. В первом и втором полустиишии 4-ст. хорей и 4-ст. ямба динамичные глаголы располагаются фактически поровну: 50:50. По сравнению с этим на первый взгляд кажется, что в первом полустиишии 5-ст. хорей они даже реже: 40:60. Но это лишь потому, что в 4-ст. хорее и ямбе полустиишия равны (2+2 стопы), а в 5-

ст. хорее второе на треть длиннее первого (2+3 стопы): если сделать соответствующую поправку, то и здесь динамичность полустиший уравнивается.

Дальнейшее исследование поставленного вопроса обещает много интересного: положение глагола (как динамичного, так и всякого) в стихотворной строке – ключ к синтаксису стиха. Но это уже не проблема «метр и смысл» – это проблема «ритм и синтаксис». К. Тарановский оказался первопроходцем не одной, а целых двух областей в стиховедении. Но в его изложении эти две проблемы оказались смешаны, и это не помогло, а помешало убедительности его статьи. Разрабатывать их полезнее порознь.

Если, таким образом, 5-ст. хорей ничуть не богаче динамичными глаголами в начале строки, чем другие размеры, никогда не считавшиеся связанными с темой пути; и если, как мы видели, в самом 5-ст. хорее семантическая окраска Дорога занимает сравнительно скромное место среди других окрасок, тоже восходящих к Лермонтову, – то, вероятно, разумнее отказаться от поисков спонтанного, органического генезиса этой семантики в синэстетическом ритме ходьбы. Вернее обратиться, как обычно, к историческому генезису стиховой семантики и искать его в литературной традиции. И здесь направление поисков после сделанного нами обзора совершенно очевидно: это – немецкая поэзия.

11. Генезис семантики. 5-ст. хорей – поздний размер

в западноевропейской поэзии. Средние века, Ренессанс и классицизм не знали ни его силлабических аналогов, ни тем более силлабо-тонических очертаний. Он был создан лабораторным путем в поэзии немецкого предромантизма, когда поэты стали искать новых форм, не тронутых литературными условностями. Он возник в результате силлабо-тонизации одновременно двух размеров с очень разными традициями. Во-первых, это был античный каталовский фалекий (спондей, дактиль и три хорей: Vivamus, mea Lesbi(a), atqu(e) ametus; для силлабо-тонизации пришлось дактиль укоротить до хорей). От него в немецком 5-ст. хорее – легкая «поцелуйная» семантика некоторых стихов молодого Гете, знакомых русским поэтам: Тютчев перевел его «Nachtgedanken», Фет подражал этому в «Винюват ли я...», Кюхельбекер перевел «Amor der Maler», а «Liebebedürfnis» (памяти Иоанна Секунда, автора «Поцелуев»), может быть, повлияло на «Фортунату» Майкова. Но эта семантическая традиция была не главной. Ибо, во-вторых, силлабо-тонизации подвергся сербский народный силлабический десетерац (4+6 слогов со слабой хорейческой тенденцией уже в сербском ритме), и здесь одним из первых текстов оказался «Плач благородной Асан-Агиницы» («Што се б'јели у гори зеленеј?...»), по книге Фортиса переведенный молодым Гете для Гердера (1775?):

Was ist weisses dort am grünen Walde?

Ist es Schnee wohl, oder sind es Schwäne?..

Перевод Гете сразу получил широчайшую известность, и под его влиянием тема смерти и скорби тотчас затопила рождающийся немецкий 5-ст. хорей. Х. И. Франк приводит типичные заглавия немецких 5-ст. хореев 1770–1800-х годов: «Klage um Lotte» Козегартена, «An den Tod» Маттисона, «Der trauernde Freund» Фосса, «Elegie auf einem Kirchhof» Новалиса, «Am Grabe meines Freundes» Зейме, «Bei der Leiche meines Vaters» З. Вернера и т. д.¹⁰³ Франк приписывает господство этой тематики влиянию «Элегии на сельском кладбище» Грея, но столь сильное семантическое влияние 5-ст. ямба на хорей менее вероятно: Грей, быть может, лишь помог смертной тематике перейти из нерифмованного 5-ст. хорья в строфический. Смертная тематика продолжала жить в немецком 5-ст. хорее и в XIX веке (например, у К. Ф. Мейера) и, возможно, повлияла на выбор 5-ст. хорья для «Новогоднего» Цветаевой, вершины русских эпитафий¹⁰⁴. Но в целом уже к 1800 году семантический диапазон немецкого 5-ст. хорья расширился, включил в себя и философию, и любовь, и поэтическую публицистику, примеры чему мы видели у Шиллера. Отсюда его семантика и переходит в русский 5-ст. хорей.

¹⁰³ Frank H. J. Handbuch der deutschen Strophenformen. München; Wien, 1980. S. 291–294, 321–327.

¹⁰⁴ Faccani R. Mimo zhizni: Su Novogodnee di Marina Cvetaeva e la pentapodia trocaica cvetaeviana. Padova, 1989.

Что ранние русские 5-ст. хорей не только ритмически, но и тематически создавались по немецким образцам, общеизвестно: такова штурм-унд-дранговская медитация Словцова «Древность», оссианическое «Жилище богини Фригги» Державина, переводы и подражания Кюхельбекера, Дельвига, Шевырева и проч. Но наш материал показывает, что немецкие образцы продолжали влиять и в 1838–1848 годах, когда русский 5-ст. хорей принял свой классический, «лермонтовский» вид. От темы жизненного пути ответвляется тема исторического пути и разрабатывается в духе шиллеровского «Начала нового века». Южный пейзаж у Случевского сочиняется под влиянием «Богов Греции», а северный у Бенедиктова изображает Альпы. В теме любви присутствуют отголоски эротических хореев Гете и серафических – шиллеровской «Теклы»; к этому можно прибавить Ленау в переводе Михайлова. В теме смерти – масонский гимн, переведенный Ап. Григорьевым, а за ним – бесчисленные заупокойные стихи конца XVIII века. Хочется сказать, что если бы не было Лермонтова, то русский 5-ст. хорей все равно стал бы таким, каким он стал.

Конечно, это не совсем так. Два мотива в семантическом комплексе русского 5-ст. хорей утверждены в нем все-таки Лермонтовым, и это те мотивы, вокруг которых сгруппировались все остальные: ночь и дорога – реальная дорога, по которой идет человек («кремнистый путь»). Но и здесь за спиной у Лермонтова можно предполагать еще не известные

нам немецкие образцы. Вспомним, что и ночь, и дорога были в двух стихотворениях Тургенева, написанных еще до публикации лермонтовского «Выхожу...»: «Грустно мне, но не приходят слезы...» и «Дай мне руку – и пойдем мы в поле...». Вопрос об общих немецких образцах Лермонтова и Тургенева остается открыт. Если поиск их увенчается успехом – это будет окончательным подтверждением теории семантических ореолов, начало которой положил К. Тарановский.

Семантика стиха, как и метрика его, развивается не в изоляции национальных литератур, а только в разностороннем и сложном взаимодействии. И русский 5-ст. хорей, и немецкий 5-ст. хорей с их семантическими ореолами являются лишь эпизодами общеевропейской истории стиха. Мы видели: скорбная, минорная семантика нашего размера зарождается на славянской почве в сербском десетераце, формируется в книжной поэзии на немецкой почве в конце XVIII века и через лермонтовское «Выхожу один я на дорогу...» возвращается в славянскую поэзию. Можно посмотреть и дальше: стихотворение Лермонтова читал Рильке и сделал замечательный перевод его на немецкий язык; было бы интересно поискать лермонтовские отголоски и в оригинальных немецких 5-ст. хорях самого Рильке. Но это уже дело будущего.

Никто не удивляется, когда говорят, например, что семантика классицистического 6-ст. ямба в русской, немецкой и (*mutatis mutandis*) французской поэзии была схожей, потому

что в них разрабатывались одни и те же жанры. Столь же неувидительно и то, что семантика романтических и постро-мантических размеров в разноязычной поэзии оказывается схожей, потому что в них разрабатываются одни и те же темы.

12. Заключение. Эта глава должна была стать пересмотром основных упреков, выдвигавшихся против всей концепции семантических ореолов метра: в том, что она преувеличивает связь 5-ст. хореев с темами ходьбы, дороги, жизненного пути и смерти. Для этого мы раздвинули рамки обследования: включили в них не только то, что К. Тарановский называл «лермонтовским циклом», а всю доступную массу русских 5-ст. хореев XIX века. Вырисовалась довольно сложная широкая картина, в которую «лермонтовский цикл» вписывается как часть. В нем совместились пять семантических окрасок; но они могут совмещаться и иными сочетаниями, образуя другие ветви семантической традиции размера. Мы можем проследить, как они вырастают из общего семантического ядра и как в ходе исторического развития постепенно усиливается или ослабевает то одна, то другая ветвь традиции. Выглядит это так.

Прежде всего, в 5-ст. хорее взаимодействует традиция стиха эпического и стиха лирического. Эпический стих предпочитает женские (и часто нерифмованные) окончания и ощущается как знак фольклорности, славянства и экзоти-

ки. Далее, внутри лирического 5-ст. хорая взаимодействуют тема Пути и Жизни/Смерти с темой Ночи и Любви. (Отводком темы жизненного пути является тема исторической судьбы, т. е. поэтическая публицистика.) Диалектика этих двух взаимодействий между несхожими комплексами семантических окрасок обеспечивает жизнеспособность и смысловую гибкость нашего размера. Таковую же картину мы видели и в семантическом ореоле других ранее рассмотренных размеров.

Всего в семантическом ореоле лирического 5-ст. хорая можно выделить пять семантических окрасок, более конкретных, чем в большинстве ранее рассмотренных размеров. Это (с убывающей значимостью): Ночь, Пейзаж, Любовь, Смерть (торжествующая или преодолеваемая) и Дорога. Они тяготеют друг к другу в различной степени; больше всего связаны друг с другом Ночь и Пейзаж (как у Бунина), Ночь и Любовь (как у Фета), заметно меньше – Дорога и Смерть (как у Лермонтова). Вероятно, имеет смысл ввести понятие «окрасочных комплексов», промежуточное между отдельной «семантической окраской» и «семантическим ореолом» как совокупностью всех окрасок. Можно сказать, что окрасочные комплексы «Ночь и Пейзаж», «Ночь и Любовь» держатся благодаря своей массовости, а «Дорога и Смерть» – благодаря авторитету Лермонтова. Установить эти комплексы удастся с помощью теоретически рассчитанной вероятностной модели, пусть пока самой грубой; до сих

пор мы ею не пользовались. Можно надеяться, что дальнейшая ее разработка окажется так же полезна в семантике, как оказалась в метрике.

Формируется семантический ореол русского 5-ст. хорей прежде всего под влиянием немецкого 5-ст. хорей (который, в свою очередь, слагался под влиянием южнославянского 10-сложника; историю этой междуязычной семантической традиции удастся восстановить детальнее, чем в ранее рассмотренных аналогичных случаях). Начало семантического развития русского 5-ст. хорей положил Лермонтов, соединив все ключевые мотивы в стихотворении «Выхожу один я на дорогу...». Центральный мотив Дороги, по-видимому, введен им самим: в немецких образцах он пока не найден. Затем в середине XIX века Фет и Полонский развивают, продолжая Лермонтова, любовную семантику 5-ст. хорей, а Некрасов и многие другие, опираясь на Шиллера, – публицистическую семантику. Мотивы Смерти начинают нарастать к концу века. Наконец, на рубеже веков Бунин концентрирует семантику 5-ст. хорей вокруг ее самого бесспорного семантического ядра – Ночи и Пейзажа. А потом 5-ст. хорей выходит за первоначальные рамки, распространяется на новые темы, становится все употребительней и, как кажется, семантически нейтрализуется.

Хотелось бы, чтобы из этого пересмотра семантики того размера, с которого более тридцати лет назад К. Ф. Тарановский начал изучение семантических ореолов метра, мож-

но было увидеть: эти годы не прошли напрасно, накопленный опыт позволяет исследователям увидеть проблематику отчетливей и шире; путь в науке, намеченный К. Ф. Тарановским, оказался плодотворен, и по нему можно идти еще очень далеко.

ИСТОЧНИКИ УПОМИНАЕМЫХ И ЦИТИРУЕМЫХ ТЕКСТОВ. Лермонтов, Полн. собр. соч. (изд. АН СССР, 1954), I, 316, II, 38, 192, 208; Тургенев, БП, 67, 80; Бенедиктов, БП, 194, 266, 280, 426, 461, 535, 570; Григорьев, 402, 420; И. Аксаков, БП, 106, 162, 183; А. К. Толстой, БП, I, 66, 308; Щербина, БП, 184; Фет, БП, 174, 194, 265, 288, 329, 422, 439, 448, 491; Майков, Полн. собр. соч. (1914), I, 56, 70, 164; Полонский, Полн. собр. стих. (1896), I, 84, 353, 357, 365, II, 76, 129, 159, 367, III, 41, 111; Некрасов, БП, I, 187, 203, 499, II, 36, 400, III, 312, 316, 317, 327, 330; Михайлов, БП, 75, 81, 98, 375; Добролюбов, БП, 83, 94, 108, 177, 195; Поэты «Искры», БП, I, 132, 445, 714 (Курочкин); Плещеев, «Стих.» (1975), 322; Жемчужников, БП, 77, 175; Случевский, БП, 70, 76, 93, 126, 130, 146, 196, 221, 222, 257; Крестовский, Собр. соч. (1904), IV, 197; Апухтин, БПЗ, 155, 163; Голенищев-Кутузов, Соч. (1905), I, 22, 142, 144, 178; Надсон, БП, 226; Фофанов, БП, 73, 183, 211, 240; Трефолев, БП, 138, 181, 213; Якубович, БП, 69, 73, 100, 208, 274, 293, 298, 311, 318; Поэты-демократы 1870–1880-х годов, БП, 271 (Тан); П. Соловьева, «Иней» (1905), 25, 100, 106, 118; В.

Соловьев, БП, 95; Мережковский, Полн. собр. соч. (1914), XXII, 7, 8, 21, 46, 62, 74, 129; Анненский, БП, 160; Бунин, Собр. соч. (1965), I, 8, 65, 80, 90, 99, 104, 110, 116, 124, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 145, 146, 148, 152, 165, 181, 184, 187, 217, 220, 221, 227, 235, 236, 237, 239, 260, 277, 282, 294, 297, 314, 316, 324, 328, 330, 331, 356, 357, 359, 360, 364, 379, 390, 396, 424, 428, 430, 438, 440; Горький, БП, 118, 443, 450, 465, 467; Лутовской, Собр. соч. (1971), I, 411.

Заключение

*Возможно написать грамматику
взаимодействия размера и смысла.
Р. Якобсон. «Лингвистика и поэтика»*

Наука о семантике стихотворных размеров только еще начинается. Мы следовали за разбираемым материалом, постепенно накапливая наблюдения и складывая предварительные выводы. Суммировать здесь эти выводы было бы и преждевременно, и скучно. Лучше мы попробуем сделать здесь краткий обзор всех размеров русской классической силлабо-тоники, за которыми могут ощущаться семантические ореолы, подобные рассмотренным.

Мы начали с того, что у разных размеров этот семантический ореол по-разному ярок. У былинного стиха он очень отчетлив: напоминает обо всем русском, народном, старинном и больше ни о чем. У 4-ст. ямба, наоборот, он очень раз-

мыт: это всеядный размер, им писались стихи на любые темы, и поэтому у читателя XIX века он не вызывал почти никаких семантических ожиданий, а у читателя XX века, вероятно, смутно вызывает чувство «ну, это что-то классическое, старомодное». Но между этими полюсами есть множество переходных ступеней: в русской поэзии есть гораздо больше семантически окрашенных стихотворных размеров, чем может показаться на первый взгляд. Мы постараемся перечислить – по необходимости кратко – двадцать таких размеров; причем некоторые из них будут иметь по несколько разновидностей (с мужскими окончаниями, с дактилическими окончаниями и проч.), а некоторые – не по одной, а по несколько семантических окрасок. К этому мы уже привыкли в наших разборах.

Чтобы не запутаться в этом обилии материала, мы рассортируем его на три большие группы по происхождению этих размеров. Ведь ни один стихотворный размер не возникает на пустом месте: он заимствуется или перерабатывается из уже существовавших размеров. Откуда в русской поэзии 4-ст. ямб? Ломоносов в 1739 году, находясь на стажировке в Германии, разработал его по образцу немецкого 4-ст. ямба. А откуда у немцев 4-ст. ямб? На сто лет раньше Опиц разработал его по образцу английского и голландского 4-ст. ямба. А там он возник еще раньше в результате упорядочивания ударений во французском силлабическом 8-сложнике. А французский силлабический 8-сложник возник в X веке

по образцу 8-сложного метрического стиха латинских христианских гимнов. А этот стих был заимствован римлянами у греков, а у греков он развился совсем в незапамятные времена из общеиндоевропейского 8-сложного силлабического стиха¹⁰⁵. Такими длинными генеалогиями мы сейчас заниматься не будем, а скажем упрощенно: все размеры русской поэзии (как и все явления русской культуры) имеют три главных истока: они восходят или, во-первых, к народным русским источникам; или, во-вторых, к западноевропейским источникам; или, в-третьих, к античным источникам. Соответственно с этим окрашивается и их семантика, хотя, конечно, в ходе развития она может постепенно меняться, и довольно сильно. Вот в этом порядке: размеры народного происхождения, западного происхождения и античного происхождения – мы и будем рассматривать их семантику.

Итак, А) *размеры народного происхождения*. Общий их источник – эпический стих русских былин, исторических песен, духовных стихов, в меньшей степени – стих лирических песен. Он развился когда-то из общеиндоевропейского 10-сложного размера, но в ходе этого развития утратил равносложность и стал сочетать строчки разной длины, но почти всегда с дактилическим окончанием. Так, одну и ту же строчку, пользуясь «восполнительными» словами и частицами, можно спеть:

¹⁰⁵ Подробнее см.: *Гаспаров М. Л.* Очерк истории европейского стиха. М., 1989.

9 слогов:	Как во городе во Киеве;	(X4д)
10 слогов:	Как во городе да во Киеве;	(5-сл.)
11 слогов:	Как во славном городе во Киеве;	(X5д)
12 слогов:	Как во славном во городе во Киеве;	
13 слогов:	Как во славном было городе во Киеве.	(X6д)

В былинном стихе строки всех этих ритмов могут совмещаться внутри одного текста¹⁰⁶. В песенном стихе они расслаиваются: песни предпочитают выдержанный X4д (еще Третьяковский в обоснование своей силлабо-тонической реформы ссылался на песню «Отставала лебедь белая...»), или выдержанный 5-сложник¹⁰⁷, или выдержанный X6д. От этих песенных ритмоупотреблений, с нарастающим выравниванием ритма, пошли ритмы первых литературных подражаний народным песням.

1) 6-ст. хорей еще в настоящем народном творчестве осваивает наряду со сплошными дактилическими окончаниями и женские, и мужские, сохраняя при этом свой характерный трехтактный ритм («тройной пеон», как предпочитали говорить некоторые) – 100 % ударности на II, IV и VI стопах. Дактилические окончания живут в причитаниях:

Я путем иду широкой дороженькой...;

¹⁰⁶ Гаспаров М. Л. Русский былинный стих. С. 3–47.

¹⁰⁷ Bailey J. Three Russian Lyric Folk Song Meters.

женские – в протяжных песнях:

Вещевало мое сердце, вещевало,
Вещевало ретивое, не сказало...

(из этой песни Чулкова, I, 153, Пушкин, как известно, взял эпиграф к 5 главе «Капитанской дочки»); мужские – в плясовых песнях:

Уж ты сукин сын камаринский мужик,
Без подштанников по улице бежишь...

Соответственно и в литературном стихе сохраняются эти семантические окраски, элегическая и плясовая; господствующим же окончанием при них становится мужское:

Что мне делать в тяжкой участи своей? Где
размыкать горе горькое свое?.. (А. Мерзляков,
«Сельская элегия»);

Ах ты, милый друг, голубчик мой, Касьян! Ты
сегодня именинник, значит – пьян... (Л. Трефолов,
«Песня о камаринском мужике»);

Наша улица снегами залегла, По снегам бежит
сиреневая мгла... (И. Анненский, «Сиреневая мгла»)

(характерным образом Трефолов перемежает в своей «Песне» строфы 6-ст. хорей и строфы другого «народного» размера, Х4д, о котором – ниже). Даже когда такой поэт, как И. Анненский, пишет этим размером стихотворение с

таким эстетским названием, как «Сиреневая мгла», то в нем оказываются приметы «народного» стиля: мгла «бежит», как камаринский мужик (тема быстрого движения почти постоянна в этом размере), «погости-побудь», «желанная», «волен да удал». Помнится, в 1970-х годах С. Кузнецова напечатала стихотворение «По последнему, по тоненькому льду Я иду к тебе, мой миленький, иду...», а критик, обвиняя ее в упадочничестве, сравнивал его именно со стихотворением Анненского – глубже в историю размера он не заглядывал. Этому размеру посвящена тезисная заметка Л. Маллер¹⁰⁸: стихам, им написанным, свойственны «эмотивность», «ситуативность», «внутренняя динамика», настоящее время действия, обращения к адресатам, повторы и анафоры (для сравнения рассматривался 5-ст. ямб)¹⁰⁹.

2) 5-ст. хорей, как было показано, пришел в русскую литературную поэзию не прямым путем: в народной поэзии произведений, выдержанных в этом размере, нет, даже в «Вавиле и скоморохах» 5-ст. хорей составляет лишь три четверти строк. Выше, в главе 10, было описано, как источником его оказался сербский десетерац, как он силлаботонизировался в немецких переводах и подражаниях и как перешел оттуда в русскую литературную поэзию в двух вариантах: эпиче-

¹⁰⁸ Маллер Л. М. Экспрессивный ореол «3-стопного пеона 3-го» // III межвузовская студенческая научная конференция: Краткое содержание докладов. Л., 1970. С. 99–100.

¹⁰⁹ Ср. также: Seeman K. D. Размер «камаринской» песни и литературные имитации русских народных стихов // Russian Linguistics. 1987. Vol. 11. P. 351–362.

ском, нерифмованном («Сам Бекир-ага палит из пушек...»), и лирическом, рифмованном («Выхожу один я на дорогу...») с его позднейшими разветвлениями на «тему пути» и «тему ночи».

3) От третьей ритмической вариации русского народного стиха идет так называемый «кольцовский 5-сложник». Он выдерживается во многих настоящих народных или ставших народными песнях:

Как во городе во Санктпитере, Что на матушке
на Неве реке, На Васильевском славном острове, Как
на пристани корабельная, Молодой матрос корабли
снастил, О двенадцати тонких парусах, Тонких белых
полотняных... (Чулков, I, 177).

Этот размер был освоен литературной поэзией начиная с предромантических времен («Добрыня» Н. Львова, 1794); поначалу 5-сложные колоны печатались по два в строку, потом – приблизительно с Кольцова – по одному в строку; были и эксперименты более сложные, по три в строку и проч. Эволюция его ритма изучена достаточно хорошо¹¹⁰. В XIX веке он существовал как бы шестым при пяти классических силлабо-тонических метрах, но так и не получил устойчивого названия («сугубый амфибрахий», «кольцовский пятисложник», «пентон третий» и проч.). Он настолько прижился в русской поэзии, что делались попытки переноса его с народ-

¹¹⁰ Беззубов А. Н. Пятисложник // Исследования по теории стиха. Л., 1978. С. 104–117.

ной тематики на иную (Тютчев, из Гейне: «Если смерть есть ночь, если жизнь есть день, – Ах, умаял он, светлый день, меня...»); Мерзляков переводил им сапфический стих, Ф. Ф. Зелинский – хорические дохмии), но народная или, шире, песенная семантика оставалась за ним прочно:

О, темна, темна ночь осенняя! Не видать в тебе ни одной звезды, На сырой земле ни тропиночки... (Н. Львов);

Красным полымем Заря вспыхнула, По лицу земли Туман стелется... (Кольцов);

Не березонька с гибким явором соплеталась, Красна девица с юным ратником расставалась... (Иноземцев);

В черной фетэрке с чайной розою Ты вальсируешь перед зеркалом Бирюзовою грациозою И обласканной резервэркою... (Северянин);

Не слышны в саду даже шорохи, Все здесь замерло до утра. Если б знали вы, как мне дороги Подмосковные вечера... (Матусовский);

То ли шлюха ты, то ли странница, Вроде хочется, только колется. Что-то сбудется, что-то станется, Чем душа твоя успокоится?... (Галич).

В этой массе «пятисложниковых» стихов местами прослеживаются и более тесные тематические связи, например мотив «окна», подхваченный тремя неожиданными авторами:

Помню, где-то в ночь с проливным дождем Я бродил и дрог под чужим окном; За чужим окном было так светло, Так манил огонь, что я – стук в стекло...

(Полонский, 1864);

Потуши свечу, занавесь окно – По постелям все
разбрелись давно. Только мы не спим; самовар погас;
За стеной часы бьют четвертый раз. ...Ты задумался,
я сижу – молчу... Занавесь окно, потуши свечу!
(Фофанов, 1881);

Вот опять окно, Где опять не спят, Может – пьют
вино, Может – так сидят. ...Помолись, дружок, за
бессонный дом, За окно с огнем! (Цветаева, 1916,
усложненными строфами с ритмическими перебоями).

4) 4-ст. хорей с дактилическим окончанием («Отстава-
ла лебедь белая...») как один из самых «легких» размеров
очень рано стал предметом литературных имитаций: один из
первых примеров – «О ты крепкой, крепкой Бендер-град...»
Сумарокова, 1770; за ней последовало немало гораздо более
примитивных «солдатских песен», сочинявшихся, конечно,
не солдатами, а для солдат. Но главным в его судьбе было
перенесение из лирического жанра в эпический. В 1795 году
появился «Илья Муромец» Карамзина – и затем нахлынула
волна поэм-подражаний, от «Бахарияны» маститого Херас-
кова (1803) и «Бовы» лицеиста Пушкина (1814) до упраж-
нений неведомых графоманов¹¹¹; ей положила конец только
пушкинская «Руслан и Людмила» (1820), принеся в древ-
нерусскую тематику 4-ст. ямб с вольной рифмовкой, выра-
ботанный на элегиях и (особенно) посланиях, а вместе с ним

¹¹¹ Соколов А. Н. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. М., 1955.

– сторонний, иронический взгляд на предмет. Это – лучший случай представить себе семантизирующую роль стихотворного размера. Ничего не стоит вообразить начало «Руслана» написанным традиционным «совершенно русским размером»: «О дела давно минувшие! О старинные предания. Князь Владимир Красно Солнышко С сыновьями, меж товарищей Пировал в высокой гриднице, Выдавая дочь прекрасную За Руслана, князя храброго...». Достаточно сравнить этот псевдотекст с подлинным пушкинским зачином, и станет ясно: хорей, ощущавшийся как «народный» размер, автоматически отождествляет точку зрения автора с точкой зрения персонажей, тогда как ямб, «заемный», специфически литературный размер, создает дистанцию между автором и предметом и позволяет автору играть сменой точек зрения и соответственных интонаций: мы знаем, что это искусство и стало основной чертой поэтики зрелого Пушкина.

Поздними отголосками этой карамзинской эпичности в Х4д являются еще «Обидин плач» и «Песня о соколе и трех птицах божиих» Клюева, «Песнь о Евпатии Коловрате» Есенина (кажется, не отмечалось, что ее членение по 4-стишиям – от «Степи-урочища» Ап. Коринфского, 1893/1895) и «Гоготур и Апшина» Мандельштама (из В. Пшавелы). Ап. Григорьев, по воспоминаниям Фета, в юности писал этим размером даже драму о Вадиме Новгородском: «О, земля, земля родимая, Край отчизны, снова вижу вас...».

О том, как от 4-ст. хорей с нерифмованными дактиличе-

скими окончаниями ответвился 4-ст. хорей с чередованием дактилических и мужских рифм (а от него – 4-ст. ямб с таким же чередованием), рассказано в главах 1, 2 этой книги.

5) Последний размер из группы восходящих к народным источникам своеобразен: его народный источник не русский, а румынский. Это 2-ст. анапест с мужским окончанием. Пушкин в Бессарабии услышал цыганскую песню на румынском языке¹¹²:

Арде-мэ, фридже-мэ,
Ын фок вынэт пуни-мэ,
Де м'эй фридже пе кэробуне
Ибовнику ну-ць вой спуне...

Размер песни – обычный восточноевропейский 4-ст. хорей, только начальная строка отличается усечением на цезуре (как у Ахматовой: «А у нас серых глаз Нет приказу подымать») и от этого звучит 2-ст. анапестом. В русской литературной практике того времени это не было принято, поэтому звучание начального анапеста запомнилось Пушкину куда больше, чем звучание всех последующих хореев; и когда он сделал свое переложение этой песни для поэмы «Цыганы», то он сделал его 2-ст. анапестами с мужскими окончаниями. Песня имела громкий успех у русского читателя, и подражания ей стали появляться «в русском стиле» без вся-

¹¹² Песни русских поэтов: В 2 т. / Подгот. В. Е. Гусев. Л., 1988. Т. I. С. 599; пишущий эти строки обязан ценной консультацией В. Гацаку.

кой оглядки на молдавскую экзотику:

Старый муж, грозный муж, Режь меня, жги меня: Я
тверда: не боюсь Ни ножа, ни огня... (*Пушкин*);

Я любила его Жарче дня и огня, Как другим не
любить Никогда, никогда... (*Кольцов*);

Путь широкий давно Предо мною лежит, Да нельзя
мне по нем Ни летать, ни ходить... (*он же*).

И даже когда поэты стали в этом размере сдваивать строчки, чтобы получался 4-ст. анапест с мужскими окончаниями, они опирались на фольклорную семантику то в тематике – «Не гулял с кистенем я в дремучем лесу...» (где рассказ ведется от лица мужика), а то, еще тоньше, в стилистике – «Я за то глубоко презираю себя...» (где герой поначалу рисуется кающимся интеллигентом, а под конец вдруг хватается за нож):

Я за то глубоко презираю себя, Что живу – день
за днем бесполезно губя; Что я, силы своей не пытая
ни на чем, Осудил сам себя беспощадным судом...
Что любить я хочу... что люблю я весь мир, А брожу
дикарем – бесприютен и сир, И что злоба во мне и
сильна и дика, А хватаюсь за нож – замирает рука!
(*Некрасов*).

Б) Переходим от размеров народного происхождения к размерам *западноевропейского происхождения*¹¹³.

¹¹³ Подробнее о возникновении их в европейском стихе см.: *Гаспаров М. Л.* Очерк истории европейского стиха.

б) Самый простой из этих размеров – это 3-ст. хорей. В европейской поэзии он начинается в средневековых латинских гимнах (*Ave maris stella*), потом превращается в размер легких песенок, в таком качестве встречается и у некоторых русских поэтов, от Третьяковского до Сологуба. Но главная русская семантическая традиция этого размера пошла, как ни странно, от немецкого стихотворения, в котором 3-ст. хореем была написана только первая строчка, а дальше шел более вольный размер: Гете, «Ночная песня странника», «*Über allen Gipfeln Ist Ruh...*». Его переложил Лермонтов, выдержав размер этой первой строчки на протяжении всего стихотворения «Горные вершины...» (ХЗжм). Отсюда пошла целая вереница пейзажных 3-ст. хореев; от этой семантической линии ответвились некоторые другие – смерть (от «отдохнешь и ты»), быт и т. д. – подробно об этом рассказано в главе 3.

Параллельно с этим ХЗжм сперва в песнях (Сумарокова, Дельвига), а потом под влиянием «гейневского» 4-ст. хорей со сплошными женскими окончаниями (?) рядом с ХЗжм развился ХЗжж: «Нива моя, нива, Нива золотая, Зреешь ты на солнце, Колос наливая...» (Жадовская); «Дверь полуоткрыта. Веют липы сладко... На столе забыты Хлыстик и перчатка...» (Ахматова). Чтобы размер, не теряя простоты, приобрел пространность и стал удобен для эпических повествований, его стали сдваивать, образуя 6-ст. хорей с цезурой:

Перед воеводой молча он стоит; Голову потупил –

сумрачно глядит... (Тургенев, «Баллада»);

У бурмистра Власа бабушка Ненила Починить
избенку лесу попросила... (Некрасов, «Забытая
деревня»);

Не сверчка-нахала, что трещит у печек, Я пою –
герой мой полевой кузнечик... (Полонский, «Кузнечик-
музыкант»).

История этих дериватов (и не только эпического, но и лирического, с игрой сдвигами цезур и наращиваниями) не исследована до сих пор: много ли они сохраняют семантической наследственности от своего источника?

Нет на свете мук сильнее муки слова... Холоден и
жалок нищий наш язык... (Надсон);

После первой встречи, первых жадных взоров, После
невидавшихся, незнакомых глаз... (В. Гофман);

С ничегонеделания, с никуданебеганья Портится
цвет лица, делаешься бледная... (Кирсанов).

7) 4–3-ст. хорей со сплошными женскими окончаниями тоже берет начало от средневекового латинского размера (7д+бж), так называемого «вагантского стиха» – *Meum est propositum in taberna mori, Ut sint vina propius morientis ori...* Он пришел в Россию через Польшу и Украину, немного деформируясь под влиянием местных языковых особенностей и привычек. В украинской народной поэзии из этого получился силлабический (4+4+6) сложный коломыйковый стих: «Ой коби я за тим була, за ким я гадаю, Принесла би сім

раз воды з тихого Дунаю»; потом им пользовался и Шевченко: «Посіяли гайдамаки На Україні жито...». В России этот силлабический стих стал силлабо-тоническим: «Во саду ли, в огороде Девица гуляла...» – 4- и 3-ст. хореем со сплошными женскими окончаниями; и полностью сохранил песенные ассоциации, как бы добавившись к уже рассмотренным нами размерам русского происхождения с народно-песенной семантикой:

Чернобровый, черноглазый Молодец удалый
Вложил мысли в мое сердце, Зажег ретивое... (Мерзляков, 1810-е годы);

Отпусти меня, родная, Отпусти не споря!
Я не травка полевая, Я выросла у моря... (Некрасов, 1867);

Клейкой клятвой липнут почки, Вот звезда
скатилась: Это мать сказала дочке, Чтоб не
торопилась... (Мандельштам, 1937).

А у Багрицкого этот размер использован в «Думе про Опанаса», даже со сдвигами ударений, как в силлабическом стихе, чтобы подчеркнуть украинскую тематику: «Зашумело Гуляй-поле От страшного пляса, – Ходит гоголем по воле Скакун Опанаса...».

Следующая группа размеров восходит к тому же латинскому вагантскому стиху *Meum est propositum in taberna mori...*, но прошедшему не через украинское, силлабическое, а через германское, тоническое посредничество. В германских языках этот стих, во-первых, как бы надставился в

начале, превратился из хорей в 4–3-ст. ямб, а во-вторых, под влиянием древнегерманского чисто тонического стиха расшатал междуударные промежутки, превратился из ямба в 4–3-ударный дольник. Такой дольник долго жил в немецких и английских народных балладах и песнях, а потом романтики привлекли его и в литературу: сперва осторожно, выправив его обратно в ямб, а потом смелее, в неровном дольниковом виде. Оба эти их подхода нашли подражание и в русском стихе.

8) 4–3-ст. ямб со сплошными мужскими окончаниями начался в русской поэзии переводами из немецких и английских романтиков:

Бежит волна, шумит волна; Задумчив, над рекой
Сидит рыбак, душа полна Прохладной тишиной...
(Жуковский, из Гете, 1818);

Прости, прости, мой край родной! Уж скрылся ты в
волнах; Касатка вьется, ветр ночной Играет в парусах...
(Козлов, из Байрона, 1824).

После этого семантические окраски этого размера прочно остаются «романтическими», при всей расплывчатости этого понятия. В. Мерлин¹¹⁴ выделяет в них «ноктюрн» («Взгляни на звезды – много звезд В безмолвии ночном...», Баратынский), «застольную песню» («Когда еще я не пил слез

¹¹⁴ Мерлин В. В. К определению метрико-семантической традиции: Стихотворение А. Блока «Зачатый в ночь, я в ночь рожден...» // Индивидуальность авторского стиля в контексте развития литературы. Алма-Ата, 1986. С. 36–44.

Из чаши бытия...», Дельвиг), «весну» («Весна! весна! как воздух чист...», Баратынский; впрочем, этот мотив – общий с Я43мж, см. ниже) и особо прослеживает такую семантическую ветвь (тоже общую для Я43мм и Я43мж), как «автобиографический романс», восходящий к немецким образцам (от «Ich bin erst sechzehn Sommer alt...» Клаудиуса до «Ich bin ein armer Hirschenknab» Розеггера), – от них и «Мне минуло шестнадцать лет, Но сердце было в воле...» (Дельвиг, из Клаудиуса), и «Почти ребенком я была, Все любовались мной...» (Фет), и «Зачатый в ночь, я в ночь рожден, И вскрикнул я, прозрев...» Блока. Эти романтические ассоциации тянутся до самого недавнего времени:

Луна плыла среди небес Без блеска, без лучей,
Налево был угрюмый лес, Направо – Енисей. Темно!
Навстречу ни души, Ямщик на козлах спал, Голодный
волк в лесной глуши Пронзительно стонал, Да ветер
бился и ревел, Играя на реке, Да инородец где-то пел
На странном языке... (*Некрасов*, «Княгиня Трубецкая»,
1871);

С берез неслышен, невесом Слетает желтый лист.
Старинный вальс «Осенний сон» Играет гармонист.
Вздыхают, жалуясь, басы, И, словно в забыты, Сидят
и слушают бойцы – Товарищи мои. Под этот вальс
весенним днем Ходили мы на круг, Под этот вальс в
краю родном Любили мы подруг... (*Исаковский*, 1942);

Я пил из черепа отца За правду на земле, За сказку
русского лица И верный путь во мгле... (*Кузнецов*,

1977);

Его зарыли в шар земной, А был он лишь солдат,
Всего, друзья, солдат простой, Без званий и наград. Ему
могилою земля – На миллион веков, И Млечные пути
пылят Вокруг него с боков... (С. Орлов, 1944, мотив А.
Э. Хаусмана, воспринятый через М. Левина);

и даже детское:

Мы видим город Петроград В семнадцатом году:
Бежит матрос, бежит солдат, Стреляют на ходу
(Михалков).

Из более конкретных семантических окрасок, возникающих в этом «романтическом ореоле», заметнее всего переключка почти одновременно написанных (ок. 1900) *сredo-*стихотворений Минского и Брюсова:

Нет двух путей добра и зла – Есть два пути добра.
Меня Свобода привела К распутию в час утра...
(Минский);

Противоречий странных сеть Связует странно всех:
Равно и жить и умереть, Равны Любовь и Грех...
(Брюсов).

Во всех этих примерах окончания сплошь мужские. Но в начале XIX века русский стих к этому был еще непривычен, и поэтому раньше возникла и параллельно развивалась другая разновидность этого 4–3-ст. ямба – с чередованием мужских и женских окончаний; канонизировал ее тот же Жуковский в «Двенадцати спящих девах» и «Певце во стане рус-

СКИХ ВОИНОВ»:

...Обетам – верность; чести – честь; Покорность – правой власти; Для дружбы – все, что в мире есть; Любви – весь пламень страсти; Утеха – скорби; просьбе – дань; Погибели – спасенье; Могущему пороку – брань; Бессильному – презренье... (*Жуковский*).

И здесь семантическая окраска – «романтическая», и здесь некоторые образы и мотивы переходят из стихотворения в стихотворение¹¹⁵:

Был чудный майский день в Москве; Кресты церкви сверкали, Вились касатки под окном И звонко щебетали... (*Фет*, 1857, далее – о радостных похоронах);

...То было раннею весной, В тени берез то было, Когда с улыбкой предо мной Ты очи опустила... (*А. К. Толстой*, 1871, далее – с реминисценциями из Гете);

Уж гасли в комнатах огни... Благоухали розы. Мы сели на скамью в тени Развесистой березы... (*К. Р.*, 1883);

Меня крестить несли весной, Весной, нет – ранним летом, И дождь пролился надо мной, И гром гремел при этом... (*Бальмонт*, ок. 1914).

А когда в этом размере появляется бытовой, неромантический материал, то от контраста с традицией размера он ощущается особенно выпукло – например, когда Некрасов

¹¹⁵ Подробнее см.: *Лилли И.* Динамика русского стиха. М., 1997. С. 95–112.

начинает «Горе старого Наума» деловито и прозаично: «Науму паточный завод И дворик постоянный Дают порядочный доход. Наум – неглупый малый: Задаром сняв клочок земли, Крестьянину с охотой В нужде ссужает он рубли, А тот плати работой...». Точно так же и пародия была внимательнее к Я43мж, чем к Я43мм, – главным образом благодаря популярности «Певца во стане русских воинов». Когда Маяковский пишет «Необычайное приключение...» о разговоре с солнцем: «В сто сорок солнц закат пылал, в июль катилось лето...», – он, несомненно, рассчитывает, что эти стихи будут восприниматься на фоне семантического ореола балладной романтики. Впрочем, в нынешнее время реабилитации непристойной поэзии прошлого высказывалось утверждение, что стихотворение Маяковского рассчитано скорее на фон готовой пародии Я43мж – «Тени Баркова» Пушкина, и лишь во вторую очередь на фон прототипов Жуковского¹¹⁶. Как отличить пародию от пародии на пародию и т. д. (при самом широком понимании пародии) – это, видимо, одна из дальнейших задач поэтической семантики.

¹¹⁶ Шапир М. И. Из истории «пародического балладного стиха». 1–2 // Антимир русской культуры: Язык, фольклор, литература. М., 1996. С. 232–266, 355–404.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.