

# Русская литература

№ 3

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

1964

Год издания седьмой

## СОДЕРЖАНИЕ

*К 150-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова*

|                                                                                                                         |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Д. Максимов. Об изучении мировоззрения и творческой системы Лермонтова . . . . .                                        | 3   |
| А. Титов. Лермонтов и «герои начала века» . . . . .                                                                     | 13  |
| А. Федоров. «Смерть Поэта» среди других откликов на гибель Пушкина . . . . .                                            | 32  |
|                                                                                                                         |     |
| В. Вацуро. Ранняя лирика Лермонтова и поэтическая традиция 20-х годов . . . . .                                         | 46  |
| П. Вырыпаев. Один из возможных прототипов «кавказца» . . . . .                                                          | 57  |
| М. Рабинович. Из цензурной истории «Маскарада» . . . . .                                                                | 60  |
| Н. Меднис. О датировке пятой редакции поэмы «Демон» . . . . .                                                           | 65  |
| Б. Нейман. Последнее знакомство Лермонтова . . . . .                                                                    | 68  |
| М. Альтман. О фамилии Калашников в «Песне» Лермонтова . . . . .                                                         | 73  |
| Э. Русинова. Работы о Лермонтове за рубежом . . . . .                                                                   | 75  |
| Д. Шарыпкин. Лермонтов в скандинавских странах . . . . .                                                                | 80  |
|                                                                                                                         |     |
| Д. Лихачев. Черты подражательности «Задонщины» (к вопросу об отношении «Задонщины» к «Слову о полку Игореве») . . . . . | 84  |
| Е. Маймин. Стих и метр . . . . .                                                                                        | 108 |
| С. Бобров. К вопросу о подлинном стихотворном размере пушкинских «Песен западных славян» . . . . .                      | 119 |
| Б. Рейзов. О драматической трилогии А. К. Толстого . . . . .                                                            | 138 |
| В. Бузник. В поисках нового (заметки о первых советских романах) . . . . .                                              | 171 |

## ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

|                                                                                      |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Н. Скотов. Об одном эпизоде романа А. Ф. Писемского «Люди сороковых годов» . . . . . | 201 |
| С. Волк. Юношеские тетради П. Ф. Якубовича . . . . .                                 | 204 |

(См. на обороте)

|                                                                                                     |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>В. Фойницкий.</b> О поэтической цитате в заметке В. И. Ленина «Среди газет и журналов» . . . . . | 211 |
| <b>П. Куприяновский.</b> Дм. Фурманов над страницами Достоевского . . . . .                         | 212 |
| <b>А. Павловский.</b> Из переписки Н. А. Заболоцкого с К. Э. Циолковским . . .                      | 219 |

#### ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

|                                                                         |     |
|-------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>А. Иезуитов.</b> Советский роман . . . . .                           | 227 |
| <b>Л. Ершов.</b> Польский писатель о советской литературе . . . . .     | 230 |
| <b>С. Андреева.</b> Зарубежное исследование советской комедии . . . . . | 233 |
| <b>Б. Пранкус.</b> Русская литература в литовской критике . . . . .     | 237 |
| <b>ХРОНИКА</b> . . . . .                                                | 240 |
| <b>Е. Айзеншток.</b> Памяти М. Ф. Рыльского (1895—1964) . . . . .       | 246 |



#### Редакционная коллегия:

**В. Г. БАЗАНОВ** (главный редактор), **А. С. БУШМИН**,  
**Б. П. ГОРОДЕЦКИЙ**, **В. А. КОВАЛЕВ**, **К. Д. МУРАТОВА**, **Ф. Я. ПРИЙМА**,  
**В. В. ТИМОФЕЕВА**

Отв. секретарь редакции **М. Д. Кондратьев**

Адрес редакции: Ленинград, В-164, наб. Макарова, д. 4. Тел. А-2-42-24

*Журнал выходит 4 раза в год*

## СТИХ И МЕТР

Скептицизм в отношении метрических свойств русского книжного стиха — явление отнюдь не редкое. Сравнительно недавно с очень резким суждением в этом роде выступил Н. Асеев. Асеев писал: «Исследуя его (писанный стих, — *Е. М.*), стиховеды старались отыскать в нем постоянные элементы, сопутствующие его выразительности, его особенностям. Такими элементами считались стопы, отмеченные ударениями единицы самого стиха. При этом ни в старые, ни в новейшие времена не принималось во внимание то, что таким делением разрывался смысл не только отдельных фраз и выражений, но дробились и обесмысливались даже отдельные слова». И далее: «Какое же научное определение может заслуживать метод разделения на стопы, при котором ни одного живого слова не остается? Схоластическое засушивание стиха — иначе такой метод не может быть назван».<sup>1</sup>

Обвинение против традиционной теории метров, как видим, очень серьезное. Хотя и не такое уж оригинальное. На точке зрения, близкой этой, стоял А. Белый, в наше время ее придерживается Л. И. Тимофеев<sup>2</sup> — да и не только они. Но то, что эта точка зрения не есть что-то исключительное, а, напротив, достаточно распространена, и делает разговор о метре особенно актуальным. В какой мере справедливы суждения скептиков и справедливы ли они вообще? Имеет ли метрическая основа стиха какую-либо реальную значимость или это чистая фикция, некое отвлечение, на практике всегда преодолеваемое? И наконец, так ли уж неправы были стиховеды, когда в размере стиха видели элемент, «сопутствующий его выразительности, его особенностям»? Вот вопросы, на которые необходимо ответить и на которые мы будем искать ответа.

В 50-е годы XIX века некий анонимный автор в своей работе «Начала логического образования слов» сделал весьма забавную попытку доказать прямое соответствие стихотворного размера смыслу стиха. Он утверждал, что убеждать в стихах следует анапестом, потому что в слове «убеждать» — ударение на третьем от начала слоге; высказывать ужас или горе нужно хореем, потому что в словах «горе», «ужас» — ударение на первом из двух слогов, и пр., и пр. Чернышевский имел все основания потешаться над подобного рода теоретическими откровениями. «Стало быть, — писал Чернышевский, — о Петербурге надобно писать анапестом, — в слове Петербург ударение на третьем от начала слоге, — о Лондоне — хореем, о Мексике — дактилем».<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Николай Асеев. Зачем и кому нужна поэзия. «Советский писатель», М., 1961, стр. 97.

<sup>2</sup> В «Очерках теории и истории русского стиха» (Гослитиздат, М., 1958) Л. И. Тимофеев писал: «...теория стоп не может претендовать на серьезное теоретическое значение...» (стр. 62). То же он утверждал в своей книге 1939 года «Теория стиха». На противоположной позиции стоял Б. В. Томашевский, который в работе «Стих и язык» (Изд. АН СССР, М., 1958) прямо полемизирует с Л. И. Тимофеевым.

<sup>3</sup> Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. III, Гослитиздат, М., 1947, стр. 591.

Это анекдотический пример, и если основной пафос суждений скептиков заключается в борьбе с подобного рода вульгаризацией (безразлично — анекдотического свойства или не прямо анекдотического), то этому пафосу нельзя не сочувствовать. Несомненно также, что не может быть признана правильной и школьная постановка вопроса о метре, при которой всякий разговор о стиховой речи начинается с ямбов и хореов, с деления стиха на стопы и этим же и завершается. При таком подходе действительно происходит «схоластическое засушивание стиха». Но ведь такой подход есть крайность, утверждать недопустимость которой значит ломиться в открытую дверь. Можно не заниматься вульгаризацией, можно избегать всякой схоластики и при этом вовсе не отрицать значения метрической основы в стихе. Тем более это можно делать, что при ближайшем рассмотрении вопроса метр в стихе оказывается не отвлеченной схемой, не «мистификацией», а самой доподлинной реальностью, воздействие которой на общее звучание стиха — а в конечном счете и на его эмоционально-смысловую сторону — сложно, опосредованно, но от того не менее значительно.

Вся практика русской поэзии доказывает, что размер стиха всегда осознавался как значимый элемент. Для стихотворения, для его художественной действительности совсем не безразлично, каким размером оно написано: ямбом или хореем, дактилем или анапестом. И это несмотря на то, что размеры в чистом виде — особенно это относится к ямбам и хореем — встречаются лишь как исключение. Не могло быть результатом простой случайности устойчивое обращение к пятистопным ямбам в жанре элегий, а к четырехстопному хорее — в жанре песен, очевидное приращение Есенина к пятистопному хорее, а позднего Заболоцкого — к трехдолным размерам и особенно к анапесту и т. д., и т. п. Все это не случайно. Между тем если воспринимать метр как нечто наносное, искусственное для русского стиха, надуманное (а так именно и воспринимают его «скептики»), то приведенные факты окажутся фатально необъяснимыми; они поставят всякого исследователя перед неразрешимой загадкой. Видимо, не абстракция все-таки размеры в стихах, а нечто не только существующее, но и несущее на себе знак неповторимой индивидуальности.

В чем же источник этого «индивидуального» в размерах? Чем, например, различаются ямб и хорей по своей ритмической природе? Постараемся определить это с возможной строгостью и точностью и для этого обратимся к тому, что бесспорно существует, к явлениям языковой, точнее — словесной интонации. Заранее оговоримся: речь пойдет пока об идеальном случае, о чистом ямбе и чистом хорее. Внешне разница между ними сводится к характеру начального слога. И тот, и другой размер представляют собой равномерное чередование ударного и безударного слогов, и в том, и в другом — на один ударный слог приходится один безударный. Разница лишь в том, что в хорее первый слог — ударный, в то время как в ямбе он — безударный. Разница только в первом слоге, в первой стопе, но стопа эта зачинная, ключевая, и она во многом определяет всю ритмическую инерцию стиха. Небольшое различие на поверхности оказывается весьма значительным, даже решающим. Возьмем для иллюстрации два слова, одно из которых по характеру своего ударения вводит хореическую схему: *у́тром* («утром в путь она умчалась рано...») — и близкое к нему, но ямбическое по своему характеру: *с утра*. Чем отличаются эти два слова по своему ритмико-интонационному облику? И там, и здесь два слога, в каждом слове по одному ударному, но порядок ударности в них разный. В результате — и это очень важно — разными оказываются и распределение силы, тональности в словах. По законам русской фонетики не все безударные в слове являются равноценными. Слог, непосредственно предшествующий ударному, всегда

менее ослаблен, нежели безударные в другом положении; он произносится с меньшей силой, чем ударный, но все-таки несколько сильнее, чем безударный слог, стоящий, скажем, сразу же за ударным.<sup>4</sup> В нашем примере в слове «с утра» безударный произносится с большей силой, чем в слове «утром». Соответственно этому и распределение силы на ударные оказывается разным: «утром» — ударение более сильное за счет ослабленности безударного; «с утра» — сравнительно менее сильное. Для наглядности изобразим это математически. Если общую ударность слова условно принять за 100%, силу безударного слога в предупредной позиции за число  $m$  (при этом  $m < \frac{100}{2}$ ), а силу безударного в послеударной позиции за число  $m - n$ , то распределение силы в обоих словах будет выглядеть так: в слове «с утра»  $m : 100 - m$ ; в слове «утром»  $100 - (m - n) : m - n$ . Второй случай дает более контрастный интонационный рисунок, первый — менее контрастный; в слове «утром», соответствующем хореической стопе, самая интонация, благодаря большей качественной разнице между слогами, как бы подчеркивается, между тем как в слове «с утра» этой подчеркнутости нет, интонация ближе к нейтральной. Таким образом, очевидно интонационное различие между словами, несущими соответственно хореический и ямбический заряд. Но это отличие, естественно, распространяется и на размер, на ритмическую характерность размера, ибо размер в слове, в сочетании слов и реализуется. В чистом своем виде хорей создает ритм подчеркнутый, форсированный, близкий к плясовому; ямб — более нейтральный, распределенный. Хорей лучше может передавать всякую контрастность, движение, песенность (неотделимую от пляски);<sup>5</sup> ямб оказывается более гибким, близким к разговорным интонациям, к речению. Интересно, что еще Аристотель определил ямб как «самый разговорный из всех метров».

При этом, разумеется, следует учитывать и длину фразового отрезка в стихе. Чем длиннее он, чем большее количество стоп в стихе, тем меньше ощущается указанная нами ритмическая характерность метра: ритмического «заряда», который содержится в первой стопе, как бы недостает на большое количество стоп. В этом смысле трехстопный или четырехстопный хорей в большей мере ощущается как хорей, нежели пятистопный или шестистопный, а разница между шестистопным ямбом и шестистопным хореем значительно меньшая, чем между ямбом и хореем с соответственно меньшим количеством стоп.

Естественно, что отличие размеров между собою здесь намечено лишь в общих чертах, со значительной долей приближения. Уже говорилось, что на практике ямбических и хореических стихов в чистом виде мы почти не встречаем. Но это не значит вовсе, что там, где ямб и хорей перемежаются так называемыми пиррихиями и спондеями, там, где живое слово разрушает идеальную метрическую схему, сама эта схема перестает воздействовать на ритм. Изменяется характер этого воздействия, но самый факт воздействия остается.

В. М. Жирмунский писал: «Всякий четный слог в ямбе, фактически даже не несущий ударения, благодаря ритмической инерции всего стихотворения, воспринимается нами как принципиально-ударный слог».<sup>6</sup> В этом замечании нам кажется важным понятие «ритмическая инерция». Это то, что существует в стихе на самом деле, это не потенциальная

<sup>4</sup> См.: Р. И. Аванесов. Фонетика современного русского литературного языка. Изд. Московского университета, 1956, стр. 106, 113.

<sup>5</sup> «Лучшие песни, — писал Гоголь, — сочинялись в самую минуту плясок, шпрешества и вызывались ударом смычка, свистом волынки, звоном стаканов, мерным ударом стоп» (Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. VIII, Изд. АН СССР, 1952, стр. 475).

<sup>6</sup> В. Жирмунский. Введение в метрику. Теория стиха. «Academia», Л., 1925, стр. 64.

даже, а действительная сила. Ведь пиррихий — безразлично, в ямбе или хорее — не есть начисто снятое ударение. Дополнительное метрическое ударение, которое приобретает слово в стиховом контексте, не условность, не абстракция, а реальность: это дополнительное ударение всегда особым образом интонирует слово. Благодаря ритмической инерции мы воспринимаем частичную, скрытую ударность слова. Во всяком случае то же слово вне стихового ритмического ряда будет звучать иначе, в другом интонационном ключе.

В пушкинской ямбической строке «в час незабвенный, в час печальный» слово «забвенный» имеет не только «законное», грамматическое ударение на третьем слоге, но и частичное, едва заметное (но все-таки существующее не только «в принципе») — на первом слоге. В результате благодаря этому дополнительному метрическому ударению слово как бы раскачивается, растягивается: «забвенный» звучит здесь не только по-другому, нежели вне стиха, но и иначе, чем слово «печальный», на которое не падает дополнительное ударение. С подобным же явлением мы встретимся всякий раз, когда в ямбическом или хореическом стихе намечается пропуск ударения или, напротив, ударение добавляется. Для звучания слова (и не искусственного звучания, а живого) никогда не будет безразлично, в ямбическую или хореическую среду оно попадает. И это даже тогда, когда пропуск ударения падает на первую, ключевую стопу.

У Твардовского в поэме «Василий Теркин» есть строчка «Переправа, переправа...», начинающая главу (глава «Переправа») и во многом определяющая ее общий ритмический рисунок. Строчка эта хореическая по схеме, но она имеет анапестическую анакрузу, что соответствует в хореическом стихе пиррихию на первом месте. Но слово «переправа» в этом стихе читается отнюдь не в интонационном ключе анапеста. Скрытое ударение (здесь их даже два на строчку) воздействует на слово, слово напрыгается, приходит в движение, приобретает в этом интонационном движении большую драматическую силу. В анапесте это же слово звучало бы совсем по-другому. Иначе оно звучало бы и вне стихового контекста, вне той хореической среды, в которой оно оказалось или которую оно породило (в данном случае это безразлично).

Интересно то, что сам Твардовский говорит по поводу этой строки: «...явилась строка, без которой я уже не мог обойтись. Я и думать забыл — хорей это или не хорей, потому что ни в каких хореях на свете этой строки не было, а теперь она была и сама определяла строй и лад дальнейшей речи».<sup>7</sup> Свидетельство Твардовского только на первый взгляд может показаться противоречащим тому, что было сказано о его строке. Сам Твардовский, разумеется, мог не думать о том, хорей это или не хорей (впрочем, как-то все-таки думал: ведь не ямб, не анапест, а именно хорей упоминает!). Он безусловно прав и в том, что этой строки «ни в каких хореях на свете» не было. Но и при этом остается несомненным факт, что строка зародилась в его сознании именно в хореической тоналности. Пусть особенной, неповторимой, не бывшей никогда прежде — но все-таки в хореической. Сама ритмическая неповторимость строки в значительной мере обусловлена ее хореической основой. Это, конечно, не чистый хорей, это и не обычный хорей, но это то, что явилось прямым результатом взаимодействия живого слова, живой мысли и чувства — и хореического метра, который одинаково существует и в языке, и в стихе как особой разновидности языка.

Хорей, ямб — как и всякий метр вообще — намечают лишь основные границы, заданное в стиховой речи. Но реально, в каждом конкретном

<sup>7</sup> А. Твардовский. Статьи и заметки о литературе. Изд. 2-е, «Советский писатель», М., 1963, стр. 131.



рехостопный ямб; третий состоит из одной стопы; четвертый — ямб пятистопный. Фразовые отрезки стиха, как всегда в вольном ямбе, оказываются неодинаковой длины. Но смена отрезков разной величины не может быть в интонационном отношении абсолютно произвольной. В этой смене есть своя закономерность, которая обуславливается первоначальной инерцией стиха. Инерция в данном случае основывается на размере первых стихов, равном четырем стопам. Инерция четырех стоп требует соответствующего интонирования третьего и четвертого стиха. В третьем стихе — одна стопа; недостающие стопы по закону инерции должны как-то компенсироваться: вместо недостающих стоп здесь естественно возникает ритмическая пауза, которая предшествует слову «трав». Но эта пауза не только вынуждена метром. Она и сама по себе очень выразительна, она соответствует внутреннему состоянию Софьи: она ведь выдумывает, на какое-то мгновение задумывается, она еще не знает, что именно она «искала». Но едва только она придумала, едва произнесла слово «траву», наступает психологическая разрядка и темп ее речи сразу же убыстрится. Это убыстрение, психологически обусловленное, в стихе определяется необходимостью произнесения фразового отрезка, равного пяти стопам, в инерции четырех стоп.

Таким образом, ритмические перебивы, композиционно обусловленные паузы — все то, что порождается специфическими особенностями вольного ямба, оказывается у Грибоедова необыкновенно действенным в художественном смысле. Сами законы метра ставятся на службу художественным задачам. Законы стиха и здесь сталкиваются со свободой живой речи, и это «столкновение» не только не убивает живое, но, напротив, делает его максимально значимым и, следовательно, еще более живым. И еще одно нужно отметить. Ритмический рисунок в приведенном примере неповторимо оригинален. Однако и в своей оригинальности он не выходит за пределы тех возможностей, которые открываются заданным метром.

Стремясь доказать абстрактный, схоластический характер всяких разговоров о метре, Асеев ссылается на известное стихотворение Тютчева. Асеев пишет: «Тютчев пытался заменить счет стоп и ударений как бы движением сердца, нарушая размер там, где волнение сжимало грудь, где невозможно было размерить стих на обычную мерку:

О, как на склоне наших лет  
Нежней мы любим и суеверней...  
Сияй, сияй прощальный свет  
Любви последней, зари вечерней!»<sup>8</sup>

Отвлечемся от желания Асеева заменить счет стоп и ударений счетом сердечных движений: это, разумеется, просто метафора и не в ней суть дела. Пример, приведенный Асеевым, действительно любопытен. Ритмические сдвиги в стихотворении Тютчева не совсем обычны и очень выразительны. Но они потому и выразительны, что происходят на фоне ямбической схемы. Вне этой схемы, вне общей метрической композиции стиха слова «и суеверней», «зари вечерней» не получили бы интонационного выделения. Слова звучат особенным образом потому, что в стиховом контексте они воспринимаются как некое отступление от правила, от заданной гармонии. Потому, что они — отступление, они и действуют так в художественном смысле. В этом проявление своеобразной диалектики в стихе. Нужна преграда, чтобы преодоление ее воспринималось как действие силы и давало радость открытия. Без преграды, без метрической основы стиха не было бы и открытия. И это относится не только к данному конкретному случаю.

<sup>8</sup> Николай Асеев. Зачем и кому нужна поэзия, стр. 104.

<sup>8</sup> Русская литература, № 3, 1964 г.



Поэма Жуковского «Лалла Рук» написана четырехстопным хореем. На протяжении всего XVIII века — да и не только XVIII — этот размер выступал главным образом в своем песенном обличье. У Жуковского он приобретает иной характер:

И блистая, и пленяя —  
Словно ангел неземной —  
Непорочность молодая  
Появилась предо мной...

В стихе Жуковского какая-то особая, словно трепещущая музыкальность. Характерной для хореев подчеркнутости ритма в приведенном четверостишии совсем не ощущается. В каждом стихе — пиррихий в первой и третьей стопе. Слова, в реальной своей огласовке отнюдь не хореические, выступают на хореическом фоне, ритм живого слова и идеальный ритм метра приходят в столкновение — и это вызывает новую жизнь слова, придает ему новую тональность. Хореический метр здесь отнюдь не преодолевается совсем: испытывая на себе сильнейшее воздействие «чуждого» ему слова, он, в свою очередь, оказывает прямое влияние на интонацию этого слова. Слова «блистая», «пленяя», «неземной» и пр. благодаря дополнительному метрическому ударению звучат с той особенной напряженной, трепетной музыкальностью, которая одинаково несвойственна как чистому хореическому метру, так и реальной жизни слов вне данного стихового контекста. Процесс воздействия здесь взаимный — как и всегда в стихе.

Отмеченные в стиховой речи процессы взаимодействия метра и слова, влияния метрических особенностей на общее эмоционально-смысловое звучание стиха относятся, естественно, не только к двусложным размерам, но и к трехсложным. Одним из самых действенных средств ритмического разнообразия трехдольников является принципиальная допустимость в них стяжения, т. е. пропуска одного или двух безударных внутри трехсложного стиха. С начала XX века стяжения сделались ходовым приемом и в значительной мере трансформировали самую систему русского стихосложения.<sup>9</sup> Однако стяжения начали применяться гораздо раньше, в частности их можно встретить в поэзии Лермонтова. Вот пример из Лермонтова:

Когда Мавр пришел в наш родимый дол,  
Оскверняячи церкви порог,  
Он без дальних слов выгнал всех чернецов;  
Одного только выгнать не мог.

(«Баллада»)

Здесь два стяжения в первом стихе (Мавр пришел; родимый дол) и одно — в третьем (дальних слов). Интересно, что стяжения эти не только разнообразят ритм стихотворения, но и выполняют непосредственно художественные функции. Ритмическая пауза, закономерно образующаяся в месте стяжения, — она как-то компенсирует недостающий безударный слог — оказывается художественно значимой. Важные смысловые акценты в речи (Мавр *пришел*, *родимый*) поддерживаются выделением, благодаря этой паузе, соответствующих слов. При этом необходимо еще раз подчеркнуть, что ритмическая пауза потому и образуется в стихе, особо значимые слова потому и выделяются интонационно, что стяжения в трехдольнике, т. е. видимое отступление от правила, воспринимаются в связи с этим правилом, отступление от строгого метра — на фоне самого метра.

<sup>9</sup> См. об этом: Б. В. То́машевский. *Стилистика и стихосложение*. Учпедгиз, Л., 1959, стр. 399—402.

Еще одним поэтическим новшеством у того же Лермонтова были и необычные для его времени вариации анакруз в стихах трехдольных размеров. Эти вариации явились результатом чередований внутри цельного стихотворения амфибрахия с анапестом, анапеста с амфибрахией и пр. Возможность таких чередований (в отличие от почти полной практической невозможности смешения ямба с хореем) известна была сравнительно давно, уже в практике Державина и Богдановича. Но у поэтов XVIII века подобные примеры и единичны, и случайны. У Лермонтова они не только чаще встречаются, они у него имеют принципиальный характер. Они определенно осознаются им как новые художественные, выразительные возможности в пределах трехдольных метров.

Уже в раннем стихотворении Лермонтова «Челнок» (1830) встречается такое чередование:

Воеет ветер и свистит пред недальной грозой;  
По морю, на темный восток,  
Озаряемый молнией, кидаем волной,  
Несется неверный челнок.

В стихотворении чередуются анапест с амфибрахией. Исходным метром, т. е. тем метром, который определяет инерцию всего стихотворения в целом, является анапест: с него начинается стихотворение. Второй и четвертый стих, таким образом, оказывается не чистым амфибрахией, а амфибрахией, который произносится в инерции анапеста. Эта его метрическая двойственность определяет характерность речевой интонации. Начальные слова второго и четвертого стиха «по морю», «несется» растягиваются, читаются с известным замедлением (два слога по своей длительности должны быть приблизительно равны трем слогам предшествующего стиха), в результате чего происходит спокойное интонационное их подчеркивание.

Обратного рода ритмическое явление наблюдается в стихотворении Лермонтова «Русалка»:

Русалка плыла по реке голубой,  
Озаряема полной луной...

Здесь исходным размером оказывается амфибрахий, а анапест каждого второго стиха подчиняется ему. Естественным следствием такого взаимодействия оказывается убыстренная интонация, с которой произносится слово «озаряема». Слово как бы сжимается, напрягается, ему сообщается особый внутренний динамизм. То, что этот динамизм слова зависит от метрической композиции стихотворения, очевидно. При другом построении, например: «Озаряема полной луной, Русалка плыла по реке голубой...» — коренным образом изменилась бы и интонация слова «озаряема» и интонация слова «русалка».

Ямб и хорей, анапест и амфибрахий — вообще все стихотворные размеры — благодаря снятому или дополнительному ударению, благодаря стяжениям, цезурам, всякого рода отступлениям от строгого метра могут бесконечно разнообразиться, могут далеко уходить от своей идеальной схемы и допускать бесконечное число вариаций, но при всем этом ямб остается ямбом, хорей — хореем, а анапест — анапестом. Метр, как канва, на которой расписываются различного рода узоры, все-таки дает о себе знать и в известных пределах сохраняет свое неповторимое лицо. И говорить о ямбе как носителе речевого ритма, ритма говорения, о хорее как носителе ритма песенного, плясового в своей основе, об анапесте как наиболее музыкальном из трехсложных размеров<sup>10</sup> — это значит говорить.

<sup>10</sup> Интересно, что говорится об анапесте в словаре Н. Остолопова, выпедшем в 1821 году: «...греки называли также анапест антидактилем... Они писали сим

вещи не абсолютно, не безусловно справедливые, но тем не менее справедливые в приближении, в своей тенденции. Именно тем, что в каждом стихотворном размере заключен свой эмоционально-смысловой заряд, объясняется в поэтической практике относительное постоянство использования определенных метров для определенных жанров, пристрастие к тем или иным метрам отдельных поэтических направлений, школ, поэтов. Глубокое осознание ритмико-содержательной основы размеров поможет лучше понять и объяснить многие явления в истории русского стиха.

В пору зарождения русского силлабо-тонического стихосложения возник спор о том, какой из размеров — ямб или хорей — лучше, какой из них более органичен для русского языка и каким удобнее передавать высокие поэтические мысли и чувства. Спор поначалу велся между Тредиаковским и Ломоносовым, но очень скоро к нему присоединился и Сумароков. Тредиаковский решительно высказался в пользу хорея.<sup>11</sup> В «Новом и кратком способе к сложению российских стихов» Тредиаковский прямо указывает на источник этого своего убеждения. Он пишет: «...то поэзия нашего простого народа к сему меня довела».<sup>12</sup> Защитником ямба был Ломоносов. В его «Письме о правилах российского стихотворства» мы читаем: «За наилучшие, велелепнейшие и к сочинению легчайшие, во всех случаях скорость и тихость действия и состояния всякого пристрастия изобразить наиспособнейшие оные стихи почитаю, которые из анапестов и ямбов состоят».<sup>13</sup>

Хотя в том же «Письме о правилах российского стихотворства» Ломоносов признает достоинства и хореических размеров, однако ямбические он ставит выше, а главное, в своей поэтической практике он почти исключительно обращается к ямбам. Спор между Ломоносовым и Тредиаковским быстро вышел за пределы чисто теоретического спора. В 1744 году Ломоносов, Сумароков и Тредиаковский в порядке своеобразного литературного состязания перевели на русский язык 143-й псалом, Ломоносов и Сумароков — ямбическими стихами, Тредиаковский — хореем. Эти переводы, или, точнее, поэтические переложения, должны были показать наглядно преимущества избранных поэтами размеров. Прямых результатов спор не дал. Единственно, что несомненно следовало из сопоставления переводов, это то, что можно писать и тем, и другим размером. Ни один из них не лучше другого — но они разные. Однако вот что особенно важно в этой дискуссии и что до сих пор едва ли не проходило мимо внимания исследователей. Спор между Ломоносовым и Тредиаковским по существу своему был далеко не схоластическим. Правда, многое теперь нам кажется в нем наивным, самый вопрос был явно поставлен не в ту плоскость — и смысл спора в результате оказался несколько затемненным. Между тем самое примечательное в споре заключалось в том, что Ломоносов и Тредиаковский не только разные утверждали, но и от разного шли. Если Тредиаковский шел от песенной, подчеркнуто ритмической стихии (недаром он утверждал хорей и ссылался на поэзию «нашего простого народа», т. е. на песни), то Ломоносов с его пристрастием к ямбу, к этому «самому разговорному из всех метров», шел от стихии речевой, в какой-то степени даже ораторской.

размером такие стихи, которые требовали большей нежности слога...» (Словарь древней и новой поэзии, ч. I, СПб., 1821, стр. 34).

<sup>11</sup> См. «Письмо некоего россиянина к своему другу, написанное по поводу нового российского стихосложения», в котором Тредиаковский пишет: «...во стихи, в коих все стопы хореические, или где хорея больше, чем других стоп, — суть наипрекраснейшие» (Тредиаковский. Стихотворения. Библиотека поэта «Советский писатель», 1935, стр. 356).

<sup>12</sup> Тредиаковский. Стихотворения, стр. 352.

<sup>13</sup> М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. VII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1952, стр. 45.

Ломоносов в историческом смысле оказался победителем не только в силу своего таланта, своего поэтического авторитета, но и потому главным образом, что книжный русский стих XVIII века по своему содержанию, по своей целевой установке был как раз ближе всего к ораторскому искусству — к искусству говорения, к искусству просветительской проповеди. Отсюда-то и абсолютное преобладание ямба в русской поэзии XVIII века.

До сих пор не до конца объяснен факт преимущественного использования ямбических размеров в философской лирике первой половины XIX века: в поэзии Веневитинова, Тютчева и др. Между тем и у них обращение к ямбу не было случайной прихотью и даже не являлось результатом следования чьим-то традициям, а определялось прежде всего природой их поэтического творчества, его характером и целенаправленностью. Философская лирика в XIX веке имела ярко выраженный монологический характер, иногда, как у Тютчева, она шла от внутреннего диалога. Стихи философские были родом поэтического *рассуждения* и, таким образом, были неразрывно связаны с речением, говорением. Вот этот-то речевой характер философской лирики и обусловил широкое обращение к ямбическим размерам вообще и к четырехстопному ямбу, как наиболее разговорному, в частности. Размер и здесь определялся идеологической заданностью, потребностями содержания.

За жанром баллады в истории русской поэзии со времен Жуковского прочно закрепились трехсложные размеры, особенно — амфибрахий. Это было обусловлено ритмической природой трехдольников. Б. М. Эйхенбаум писал: «... трехдольные размеры характерны своей монотонией и этим резко отличаются от ямба и хоря. Недаром они господствуют в балладной поэзии, где требуется именно монотония эпического сказа».<sup>14</sup> К амфибрахию, как к среднему, самому нейтральному среди трехдольников и потому наиболее «монотонному», это, естественно, относится прежде всего.

Не случайным является в балладах и заметное пристрастие к таким метрическим композициям, при которых чередуется четырехстопный амфибрахий с трехстопным. Они преобладают у Жуковского — и не только у него.

Над страшную бездну дорога бежит,  
Меж жизнью и смертью мчится;  
Толпа великанов ее сторожит;  
Погибель над нею гнездится.

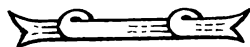
(«Горная дорога»)

Чем же объясняется широкое бытование этой композиционной схемы в жанре баллады? В историческом прошлом баллада неотделима была от музыки, от песенного исполнения. Но музыкальная трактовка баллады как-то осознавалась и тогда, когда баллада была уже лишена музыкального сопровождения. Это и проявилось в метрической композиции 4 : 3. Каждый второй стих в балладе оказывается более коротким, инерция четырехстопного стиха требует в нем в виде ритмической замены паузы, а эта пауза в стихе как раз и соответствует характерному музыкальному распеву в песне (мчи-и-тся).

Как мы могли убедиться, метрические особенности стиха играют не последнюю роль в истории русской поэзии. Сам русский книжный стих, его ритмика, его эмоциональная и смысловая выразительность никогда не были безразличны к размерам стиха. Метр не «разрывает», не «дробит», не «обессмысливает» речь — он помогает создавать в языке новые ценности. Всякое отрицание размеров как реальности в конечном счете

<sup>14</sup> Б. Эйхенбаум. Мелодика русского лирического стиха. Пб., 1922, стр. 95.

основано на недоразумении. Отрицается, как правило, метр в его вульгарном, плоском понимании. Но в таком случае это имеет самое малое отношение к метру подлинному и к подлинной науке о метрах. Задача науки заключается не в том, чтобы отказаться от изучения стиха с точки зрения его метрических особенностей, а, напротив, в более глубоком, полном и всестороннем изучении всей системы русских метров. Как отметил Б. В. Томашевский, «только анализ метрики показывает механизм художественного оформления речи в свойствах, ей присущих, и показывает, что именно пробуждается в речи под влиянием стиха».<sup>15</sup>



<sup>15</sup> Б. В. Томашевский. Стих и язык. Филологические очерки. Гослитиздат, М.—Л., 1959, стр. 60.