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

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

* * *

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

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

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

---

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

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