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

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

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

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