

Русская литература

№ 2

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

1972

Год издания пятнадцатый

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Д. С. Лихачев. Своеобразие исторического пути русской литературы X—XVII веков	3
С. Д. Лицинер. Герцен и Достоевский. Диалектика духовных исканий . . .	37
Б. Г. Рейзов. «Униженные и оскорбленные» Ф. М. Достоевского и проблемы зарубежной литературы	62
Б. П. Гончаров. Интонационная организация стиха Маяковского	77
М. М. Гиршман, Е. Н. Орлов. Проблемы изучения ритма художественной прозы	98

ТЕКСТОЛОГИЯ И АТРИБУЦИЯ

А. А. Морозов. О некоторых принципах датирования текстов русских поэтов XVIII века	111
--	-----

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

С. Р. Долгова. Неизвестное стихотворение Г. Р. Державина	117
А. Е. Ходоров. «Думы» К. Ф. Рылеева и трагедия XVIII—начала XIX столетия	120
Н. Я. Эйдельман. Записка П. А. Вяземского А. С. Грибоедову	126
Записка Н. А. Некрасова М. В. Островской (публикация В. П. Вильчинского)	128
Л. М. Лотман. Романы Достоевского и русская легенда	129
Н. С. Травушкин. Берта Зутнер — корреспондент Л. Толстого	142
В. Г. Короленько. «Тургенев и самодержавие» (публикация Л. Н. Назаровой)	155
В. В. Харчев. О стиле «Алых парусов» А. С. Грина	157
Л. И. Ровнякова. С. Н. Палаузов — деятель болгарского Просвещения	167
В. И. Малышев. Новые поступления в собрание древнерусских рукописей Пушкинского дома	177

(См. на обороте)

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

ЛЕНИНГРАД

1 Русская литература, № 2, 1972 г.

lib.pushkinskiydom.ru

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

П. С. Краснов. О трех записках Грибоедова	185
В. К. Лебедев. О каноническом тексте рассказа Л. Н. Толстого «Чем люди живы»	187
С. Б. Люблинский. К истории возникновения товарищества «Знание»	188
М. В. Янчевецкий. О новых изданиях и литературном наследии В. Яна	190

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

П. Е. Глинкин. С дистанции времени (тема Великой Отечественной войны в литературоведении и критике. 1961—1971)	192
Христо Дудевски (Болгария). Пушкин в Болгарии	207
Н. К. Жакова (Ленинград), Д. Кшицова (Брно). Лермонтов и чешская литература	220
Р. Ю. Данилевский. Исследование о русской литературе в Сибири	230
И. З. Серман. Батюшков в исследованиях последних лет	232
В. А. Ковалев. О художественной правде	236
ХРОНИКА	240

Редакционная коллегия:

В. В. ТИМОФЕЕВА (главный редактор),

В. Г. БАЗАНОВ, А. С. БУШМИН, Б. П. ГОРОДЕЦКИЙ, Л. Ф. ЕРШОВ,
В. А. КОВАЛЕВ, К. Д. МУРАТОВА, Ф. Я. ПРИЙМА, Н. И. ПРУЦКОВ

Отв. секретарь редакции *М. Д. Кондратьев*

Адрес редакции: 199164, Ленинград, наб. Макарова, д. 4. Тел. 18-16-01

Журнал выходит 4 раза в год

Технический редактор *М. Н. Кондратьева*

Корректоры *Э. В. Гришина, Э. В. Коваленко и Г. А. Мошкина*

Сдано в набор 21/I 1972 г. Подписано к печати 29/IV 1972 г. М-16333. Бумага 70×108¹/₁₆. Печ. л. 16¹/₂ = 23,10 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 29,39. Тираж 15185. Зак. 861

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ РИТМА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ

Общепризнано, что ритм прозы — это одна из самых сложных и малоисследованных проблем поэтики. В поисках позитивных ее решений важен и плодотворен анализ новых идей в этой области, которые были сравнительно недавно высказаны на страницах журнала «Русская литература» в работах очень авторитетных советских стиховедов — С. Боброва и В. Жирмунского.¹

Их суждения тем более интересны, что ни того, ни другого не устраивает концепция Б. Томашевского, выдвинутая в ставшей уже канонической работе о ритме прозы в повести А. С. Пушкина «Пиковая дама», и ученые противопоставляют ей свое понимание структуры ритма художественной прозы и свою методику его исследования.

1

Исходные положения С. Боброва почти аксиоматичны: «Ритмическая сторона словесного искусства есть раньше всего его орнаментально-музыкальная часть, без которой художественное слово не было бы искусством, а затем идет существенно-психологическая часть, которая и находит выражение в содержательно-эффективном ритме» (№ 4, стр. 81) — и: «Важнейшее в ритме — его связь с содержанием, а чаще, вероятно, и со всей богатой орнаментальной и изобразительной частью поэзии» (№ 4, стр. 83).

Что касается последнего высказывания, то мы считаем (и это, по видимому, вполне согласуется с теоретическими убеждениями С. Боброва), что оно относится и к прозе. Здесь, правда, неясно, почему важнейшее в ритме — связь *чаще* (хотя и *вероятно*) с орнаментально-музыкальной частью поэзии (прозы), чем с содержанием? На наш взгляд, само понятие *содержательно-эффективного* ритма отражает в первую очередь единство формы («орнаментально-музыкальная часть») и содержания («существенно-психологическая часть»), а при отсутствии любого из этих компонентов ритм перестает существовать как категория *содержательно-эффективная*. Следственно, связь ритма с одной из этих «частей» никак не может быть чаще или реже, чем с другой, так как она есть *всегда*.

Методика исследования ритма художественной прозы основывается у С. Боброва на открытии С. М. Бонди. И открытие это заключается в том, что в песне Мери из «Пира во время чумы» С. М. Бонди подметил «совершенно особый ритмический узор», который четко определяется, если «осторожно и последовательно проследить за изменением слоров

¹ С. Бобров. Синтагмы, словоразделы и литавриды. (Понятие о ритме содержательно-эффективном и о естественной ритмизации речи). «Русская литература», 1965, № 4; 1966, № 1; В. Жирмунский. О ритмической прозе. «Русская литература», 1966, № 4.

(словоразделов) в этом 4-стопном хорее...» В дальнейшем, «пересмотрев с этой точки зрения целый ряд иных произведений, проработав немало статистических опытов», С. Бобров смог, по его утверждению, «воочию убедиться, какой громадной силой апеллятивности обладают слоры» (№ 1, стр. 83).

В самом деле, анализ чеховской «Дамы с собачкой» (С. Бобров разбирает повесть на 13 эпизодов, а затем рассматривает изменения словоразделов) убеждает по крайней мере в двух вещах: 1) одной из основ исследования ритма художественной прозы (как и стиха) является *ударность*; 2) совершенно ясно, что существует глубокая и неразрывная связь ритма (представленного хотя бы и одними только словоразделами) и содержания.

Учение о словоразделах для С. Боброва неразрывно связано с введенным им понятием *комплекса*, представляющего собой «ряд неударных слогов, заключенных между двумя ударными (неударный промежуток между двумя ударными слогами)». «Способ комплексов дает возможность изучать стих любого строения и ритмическое строение прозы (рассматривая комплекс, образованный каждой *парой слов*, стоящих рядом)» (№ 4, стр. 81).

Это положение С. Бобров приводит в первом разделе своей работы, однако в десятом разделе он сообщает, что, как выяснилось в результате статистических опытов, анализировавших ритмическую структуру произведения по комплексам и по доударным частям слов, ни комплекс, ни доударная часть слова в прозаическом ритме не участвуют.

Из этого следует, что анализ прозаического ритма сводится к подсчету, показывающему, как распределяются *все слова* в произведении по четырем типам: заударная часть слова равна нулю, или одному слогу, или двум слогам, или трем и более слогам. Но ведь для такого анализа нет никакой необходимости ни в *доударной части слова*, ни, следовательно, в понятии *комплекса*, ни, тем более, в *словоразделе*. Ведь мы попросту анализируем *заударные части всех слов!*

Этот анализ, как мы убедились на примере повести «Дама с собачкой», все-таки продуктивен, но ничем не может помочь в тех случаях, когда содержательно-эффективный ритм, как пишет С. Бобров, «может осуществляться двояко: либо как ритмическое подчеркивание, усиление, либо как имитация ритмов особенной речи (взволнованной, задумчивой, раскусительной и т. п.)» (№ 4, стр. 81). Для случаев ритмических подчеркиваний С. Бобров вводит понятие *литавриды*. Это ритмические усиления, «краткие и интенсивные, напоминающие литавровый бой в знаменитой симфонии Гайдна...» (№ 4, стр. 83). Далее С. Бобров пишет о функциональной значимости литаврид: «В отдельных случаях очень кратких — в одно слово — мгновенных, так сказать, литаврид они действуют по закону резкого контраста, тогда как длительно (и отнюдь не так заметно) накапливаясь в целой главе (поэмы или повести), они постепенно создают до некоторой степени особый ритм, который, не взрываясь резкими контрастами, все же проникает в душу читателя своей своеобразной неизменностью, монотонностью. И такая монотонность ритма помимовольно создает некую особую ритмическую атмосферу» (№ 1, стр. 85). И последнее уточнение: «Несомненно, что между мгновенными (в одно слово) литавридами и „мягко разлитыми“ (на целую главу повести или поэмы) имеется существенная разница; возможно, что первые ближе к стиху, вторые — к прозе, а быть может, даже и к речи вообще» (№ 1, стр. 86).

Сам по себе факт существования литаврид у нас не вызывает сомнения, особенно когда речь идет о «мгновенных» литавридах, действительно создающих резкий контраст на фоне общей «ритмической монотонии». Убедительные примеры «мгновенных» литаврид С. Бобров при-

водит, но как же быть с анализом «мягко разлитых» литаврид? А если учесть, что они ближе к «быть может, даже и речи вообще», то где же критерий отличия художественной прозы от речи вообще в смысле анализа «мягко разлитых» литаврид?

Литавриды являются, конечно, более высокой ступенькой в анализе прозаического ритма, чем заударные части слов, но развивают этот анализ все в том же аспекте ударности, значительно теряя при этом четкость и определенность. Так как литавриды, очевидно, не присущи всему тексту произведения (мы могли бы с известными допущениями соотнести их с «ритмической прозой» в понимании В. Жирмунского, к разбору которой мы перейдем в дальнейшем), то анализ прозаического ритма (а мы считаем, что ритм прозы — необходимое и существенное свойство художественного произведения и относится, следовательно, ко всему его тексту) сводится всего лишь к типологии заударной части слова.

В большой, изобилующей ценными наблюдениями и выводами работе С. Боброва, в той ее части, которая относится к анализу структуры прозаического ритма, мы не находим определения самого важного элемента этой структуры — единицы ритма прозы, которую можно было бы сопоставить с аналогичными текстовыми образованиями. Такой единицей не является заударная часть слова, так как ее распределение по типам не поможет нам разобраться в роли параллелизмов и контрастов, а кроме того, и мы надеемся это в дальнейшем показать, доударная часть слова также имеет — и немалую — функциональную значимость в ритме прозы. Такой единицей не является и литаврида, так как, во-первых, это явление не присуще всему тексту произведения, и, во-вторых, не имеет достаточно четкого определения.

Мы могли бы считать такой единицей слово, ведь в аспекте ритма слово — это наименьшая единица речи, обладающая ударением. Сюда вошли бы, помимо заударных частей слов, и «мгновенные» литавриды. Но чтобы утвердить слово в качестве объективно-повторяющейся единицы ритма прозы, необходимо обосновать его реальную ритмико-синтаксическую выделенность в процессе речевого членения. И здесь возникает существенная проблема, к сожалению, обойденная С. Бобровым, — проблема первичного ритмико-интонационного единства прозаической речи. В логике С. Боброва порознь сосуществуют наименьшая единица ритма — слово и наименьшая синтаксическая единица, которой, по мнению исследователя, может быть только предложение. А единство ритма и синтаксиса осуществляется лишь на уровне произведения, являющегося, со стороны ритма, совокупностью слоров и литаврид, а со стороны синтаксиса — совокупностью предложений.

С. Бобров пишет о функциональной значимости синтаксиса: «Трагически-потрясающие эпизоды повести живут и чаруют читателя не общепринятыми приличиями своей речи (имеется в виду «неизбежный педантизм синтаксиса», о котором С. Бобров говорил выше, — М. Г., Е. О.), а тем, насколько самый словесный состав, соотношения слов, их глубокая согласованность поют в унисон с трагедией, которую они нам рассказывают» (№ 1, стр. 82).

Как бы то ни было, но «поющее в унисон с трагедией» соотношение слов все равно обязательно отвечает «неизбежному педантизму синтаксиса», а кроме того, и это очень важно, оно существует *внутри фразы*, и, наконец, соотношение слов определяет характер комплекса, предложенного С. Бобровым, и место словораздела! Иначе говоря, даже если признать основой прозаического ритма словораздел, то ритмико-синтаксическое единство все равно существует, и притом внутри фразы, но не совпадая со словом, а возникая на некоем промежуточном уровне между словом и предложением.

Мы считаем, что первоосновой анализа ритма прозы является утверждение в качестве сопоставительной единицы такого наименьшего речевого элемента, который сочетал бы в себе в необходимом и достаточном количестве признаки и ритма и синтаксиса. Примат какого-либо из этих аспектов в данном случае невозможен. Мы не можем, вслед за С. Бобровым, считать, что все исчерпывается критерием ударности, как не можем принять и противоположное утверждение, что ритм прозы «есть не что иное, как звуковая расчлененность речи, предопределенная смысловым и синтаксическим строем речи (в пределах графической их записи). Таким образом, этот ритм есть не что иное, как следствие синтаксического строя, и потому оно не может с ним быть в каком бы то ни было противоречии, оно всецело из него вытекает... ритм есть спектр синтаксиса».²

Конечно, в синтаксическом строении прозаической речи воссоздаются основные особенности ее ритма. Но ведь сама синтаксическая структура не возникает как автоматическое следование писателя правилам языка, а рождается в результате творческого усилия. Отделяя индивидуальный слог писателя от простой реализации грамматических правил, Ф. И. Буслаев писал: «Стилистика необходимо должна основываться на грамматике, ибо она есть не что иное, как та же грамматика, только в непрестанном применении к чтению писателя и к собственному сочинению... Только понятие о слоге индивидуальном или личном выступает из области филологии (языкознания, — М. Г., Е. О.): ибо слог известного писателя определяется характером самого писателя... Притом слог индивидуальный видоизменяется по содержанию описываемых предметов: здесь, кажется, уже и предел стилистике...»³

В этом смысле ритм прозы не только порождается синтаксисом, но и порождает то особенное синтаксическое построение фразы, на котором лежит отпечаток основного мотива — тона, пронизывающего весь художественный текст вплоть до самых мелких его единиц. И смысл, и построение этих единиц проясняется только в целостном ритмическом единстве. Об этой «решающей» роли ритма хорошо сказала М. Шагинян: «... в языке *построение*, ритм построения решает все, до такой степени решает все, что даже типичный словарь художника перестает звучать, если дать его в чуждом для этого художника ритмическом построении. Но ритмическое построение слов — это уже не голая языковая стихия, не голые элементы речи, а передача движений мысли художника, отражение его двигательной способности видеть и познавать вещь».⁴

2

Чрезвычайно существенным вкладом в решение рассматриваемой проблемы является работа В. М. Жирмунского «О ритмической прозе». Название статьи указывает на ту своеобразную область художественно-прозаической речи, которая подвергается здесь детальному и глубокому исследованию. Выводы автора о том, что «основу ритмической организации» этого вида прозы «образуют... различные формы грамматико-синтаксического параллелизма... поддержанного словесными повторениями (в особенности анафорами)», что «повторение начальных сочинительных или подчинительных союзов, другие формы анафоры и подхватывания слов, грамматико-синтаксический параллелизм соотносительных

² Б. Томашевский. О стихе. Изд. «Прибой», [Л.], 1929, стр. 309.

³ Ф. И. Буслаев. О преподавании отечественного языка. Л., 1941, стр. 168.

⁴ М. Шагинян. Об искусстве и литературе. «Советский писатель», М., 1958, стр. 44.

конструкций, наконец — наличие нерегулярных звуковых повторов, а также в некоторых случаях тенденция (отнюдь не обязательная!) к выравниванию числа слов, слогов или ударений и к отбору окончаний определенного типа создают основу для восприятия художественной прозы как прозы ритмической» (стр. 107, 108), — представляются вполне убедительными применительно к этой частной разновидности прозы.

Вместе с тем материал и выводы этой статьи выдвигают ряд требующих дальнейшего выяснения вопросов, которые возникают прежде всего при ориентации «ритмической прозы» на общем фоне прозы художественной.

По мнению В. М. Жирмунского, «следует различать ритм как „естественное свойство речи вообще“ и ритм как средство художественного воздействия так называемой ритмической прозы. „Естественный ритм“ прозы представляет неорганизованную последовательность сильных и слабых звуков речи (ударных и неударных слогов) и в этом смысле отличается от стиха, метрически организованного, т. е. представляющего закономерное чередование сильных и слабых слогов» (стр. 103). «... Ритмизация художественной прозы, — пишет в заключение В. Жирмунский, — осуществляется средствами ритмико-синтаксического параллелизма и повторений на основе вторичных признаков стихотворной речи, выступающих взамен первичных при отсутствии метрической организации поэтического языка. Средства эти могут быть различными, более или менее маркированными, и по-разному используются различными писателями в зависимости от особенностей их художественной манеры; однако во всех случаях они носят свободный, нерегулярный характер и никогда не превращаются в единообразную метрическую схему. Этими признаками ритмическая проза отличается от художественной прозы, в ритмическом отношении нейтральной (хотя бы и «благозвучной», как проза «Пиковой дамы» Пушкина). Она представляет явление, характерное для определенного поэтического стиля, повышенно эмоционального, можно сказать — „романтического“ в широком смысле» (стр. 114).

Итак, у нас есть противопоставление: речь вообще с ее «естественным ритмом» и ритмическая проза. Есть, однако, и второе противопоставление: ритмическая проза и художественная проза, в ритмическом отношении нейтральная. Количественное отношение между ритмической и нейтральной прозой явно не в пользу первой. В самом деле, текстов, организованных ритмически на основе «грамматико-синтаксических параллелизмов», отнюдь не много. Значит ли это, что огромный массив художественной прозы ничем не отличается в ритмическом отношении от речи вообще, и, по-видимому, от других видов прозы — научной, публицистической, эпистолярной и т. д.? Ведь в существовании таких специфических отличий убеждают и эмпирические наблюдения читателей, и многочисленные высказывания писателей, и, наконец, статистический анализ.

Как видно из его статьи, В. Жирмунский почти совершенно отвлекается от ударной основы прозаического ритма, а всякий поиск в этом направлении связан для него, очевидно, с утверждением в прозе метрической организованности. Искать в прозе метры не имеет, разумеется, смысла. Даже Андрей Белый в конечном счете заявил: «... размером не определима проза».⁵ Но ведь и сам В. Жирмунский, отмечая существование тенденции, пусть даже не обязательной, к отбору окончаний определенного типа, тем самым создает почву для исследования ударной структуры в ритмико-синтаксических единицах.

⁵ Андрей Белый. Мастерство Гоголя. ГИЗ, М.—Л., 1934, стр. 220.

Итоговый вывод В. Жирмунского о «ритмизации художественной прозы» вызывает и иной, так сказать, историко-теоретический вопрос. Вот перед нами небольшой отрывок из «Слова похвального Петру Великому» М. В. Ломоносова: «Облачается монархиня наша в порфиру, помазуется на царство, венчается, приемлет скипетр и державу. Радуются россияне и плесками и восклицаниями воздух наполняют; ужасаются сопостаты и бледнеют». Мы найдем здесь и разные «формы анафоры и подхватывания слов», и «грамматико-синтаксический параллелизм соотносительных конструкций», и «наличие нерегулярных звуковых повторов», и «тенденцию к отбору окончаний определенного типа», т. е. все называемые В. М. Жирмунским средства, которые, по его мнению, «создают основу для восприятия художественной прозы как прозы ритмической» (стр. 108). Но ведь художественная проза в собственном, строгом смысле этого слова, как самостоятельная эстетически значимая и структурно-определенная система художественной речи, отделенная, скажем, от прозы ораторской, — ни у Ломоносова, ни в литературе этого периода вообще не сформировалась. Можем ли мы в таком случае говорить о *ритмизации художественной* прозы, если не элементы ритмизации вносятся или не вносятся в уже существующую художественную прозу, а, наоборот, явно ритмизованная проза предшествует и является одной из форм постепенного вызревания классических образцов собственно художественной прозы, по терминологии В. М. Жирмунского, «ритмически-нейтральной»?

Художественной прозе в историко-теоретическом плане предшествуют и развитые формы стиха, и гибридные формы «ритмической прозы». Классическая собственно-художественная проза появляется на этой основе в русской литературе XIX века как новая, более поздняя и в структурном отношении наиболее сложная форма художественной речи.

Ей *в целом* присуща качественно-своеобразная ритмическая организация, и существует элемент текста, который является ритмической единицей *всей* художественной прозы. Впервые этот элемент был выявлен Б. В. Томашевским, и нашей задачей является не столько обоснование его существования, сколько дальнейшая разработка методики анализа ритма художественной прозы на основе этого элемента.

3

Мы имеем в виду синтагму, но в дальнейшем, так как нас интересует не грамматическая сущность этого явления, а природа и функции ритмико-интонационной единицы художественной прозы, будем пользоваться традиционным термином ритмики — *колон*.

Что вынуждает исследователей оспаривать правомерность анализа прозаического ритма по колонам? В. Жирмунский пишет: «Наблюдения Томашевского над регулярностью среднего слогового объема колонов в художественной прозе Пушкина имеют существенное значение для стиля прозы Пушкина, но вряд ли могут быть без дополнительных статистических подсчетов распространены на прозу других русских писателей. Показательно было бы прежде всего изучение с этой точки зрения таких писателей, как Гоголь, для которых (в отличие от ритмической *нейтральности* прозы Пушкина) ритм прозы является *специфическим* средством художественного воздействия» (стр. 105—106).

Наши статистические подсчеты охватывают, во-первых, 10 повестей 10 русских писателей 20—30-х годов XIX века (из каждой повести брались от 200 до 220 начальных колонов), во-вторых, 10 рассказов 10 русских писателей конца XIX—начала XX века (рассказы просчитывались полностью), в-третьих, художественную прозу Н. В. Гоголя (повести «Страшная месть», «Портрет», «Шинель», фрагменты из других произведений).

Опыты эти дают нам основание считать, что средняя и наиболее вероятная величина колона в русской художественной прозе колеблется в промежутке между 7 и 8 слогами, вообще же регулярный объем колона — от 5 до 10 слогов (табл. 1).

Т а б л и ц а 1

Встречаемость колонов в объеме 5—10 слогов (в %)

	Минимум	Максимум	Среднее
Повесть 20—30-х годов XIX века	60.3 (Н. Полевой — «Рассказы русского солдата»)	71.7 (О. Погорельский — «Лафертовская маковница»)	68.4
Рассказ конца XIX — начала XX века	63.1 (В. Гаршин — «Четыре дня»)	74.9 (Л. Андреев — «Большой плем»)	70.9
Проза Гоголя	64.0 («Портрет»)	76.0 («Страшная месть»)	70.0

На основе наших подсчетов можно с полной уверенностью заявить, что наблюдения Б. Томашевского над регулярностью среднего слогового объема колонов в художественной прозе Пушкина распространяются на прозу других русских писателей, в том числе Гоголя.

Этот факт, однако, нуждается в дополнительной интерпретации в связи с теми «антисинтагменными» суждениями, которые были высказаны в статье С. Боброва. Регулярность слогового объема колонов в «Пиковой даме» была одной из причин, побудивших ученого сделать следующее заключение: «...попытка статистического анализа синтагм в прозе, сделанная Томашевским, ведет к полному искажению кривой распределения синтаксических отрезков в прозе и вызывает серьезные подозрения, что проза по отношению к синтагматическому делению ведет себя как набор случайностей, т. е. синтагма для прозы ритмически не существует» (№ 1, стр. 90—91).

Мы же считаем, что именно тенденция к слоговому выравниванию колонов позволяет, во-первых, выяснить, как проявляется эта тенденция в творчестве различных писателей, а во-вторых, сопоставить ударную структуру колонов.

Прежде всего заметим, что наши наблюдения снимают одну из важнейших причин, заставивших С. Боброва сделать приведенное выше заявление, — речь идет о симметричности кривой распределения колонов в анализе «Пиковой дамы». Наши наблюдения показывают, что симметричности этой нет (табл. 2).

Как видно, равенство «малых» колонов (1—4) и «больших» колонов (>10) наблюдается лишь в 4 случаях — у Лермонтова, Одоевского, Погорельского, Погодина (равенством мы условно считаем те случаи, когда количества «малых» и «больших» колонов разнятся не более чем на 2%). Заметим, что все они относятся к повестям. Если учесть, что и в повестях и в рассказах «большие» колоны превышают «малые» колоны только в двух случаях, то ясно, что в рассказах ощутима тенденция к уменьшению колона. Отметим и то, что два важных среднестатистических показателя — наиболее частая величина колона и средняя величина колона — оказываются не существенными для этой тенденции: наиболее частый колон меньше 7 слогов — в 5 случаях в повестях и столько же раз в рассказах; средняя величина колона меньше 7 слогов — в 3 случаях в повестях и в 4 — в рассказах.

Таблица 2

Распределение колонов по слоговому объему (в %)

	1—4 слога	5—10 слогов	>10 слогов	Наиболее частый колон	Его частот- ность	Средний слоговой объем колона
П о в е с т и						
Пушкин — «Арап Петра Великого»	7.1	68.1	24.8	9—10	13.9	8.8
Лермонтов — «Бэла»	14.2	70.6	15.2	6	16.7	7.5
Марлинский — «Лейтенант Белозор»	15.3	67.3	17.4	7	15.8	7.7
Нарежный — «Гаркуша, малороссийский разбойник»	22.3	65.4	12.3	5	14.4	6.8
Павлов — «Ятаган»	19.9	69.8	10.3	7	16.3	7.0
Одоевский — «Черная перчатка»	16.4	70.4	13.2	6	15.9	7.5
Погорельский — «Лафертовская маковница»	14.5	71.7	13.8	6	14.0	7.5
Полевой — «Рассказы русского солдата»	27.7	60.3	12.0	5	13.8	6.6
Квитка-Основьяненко — «Пан Халявский»	23.9	69.6	6.5	7	13.8	6.7
Погодин — «Нипций»	15.0	71.0	14.0	8	16.5	7.3
Р а с с к а з ы						
Андреев — «Большой плем»	10.8	74.9	14.3	7	15.1	7.7
Бунин — «Архивное дело»	12.5	71.8	15.7	7	14.2	7.7
Гаршин — «Четыре дня»	26.0	63.1	10.9	6	12.9	6.7
Достоевский — «Елка и свадьба»	18.8	67.5	11.7	7	13.8	7.2
Короленко — «Мгновение»	16.5	72.7	10.8	7	16.1	7.1
Куприн — «Ольга Сур»	15.3	73.6	11.1	6	15.2	7.2
Лесков — «Чертогов»	21.0	72.5	6.5	6	15.1	6.2
А. Н. Толстой — «Наваждение»	27.5	69.4	3.1	5	15.1	5.9
Л. Толстой — «Севастополь в декабре месяце»	15.8	72.4	11.8	7	15.4	7.2
Чехов — «Крыжовник»	20.7	71.2	8.2	6	17.5	6.6

Стало быть, проза с ее жанрово-стилистическими особенностями отнюдь не безразлична к распределению колонов по слоговому объему. Конечно, связь этого регулярного слогового объема и ритма становится более наглядной, как только мы переходим к анализу конкретного произведения (табл. 3).

Таблица 3

Слоговой объем колонов в повести Н. В. Гоголя «Страшная месь» (в %)

	В пределах 5—10 слогов	В пределах 6—9 слогов
Глава I	67.7	52.4
Глава X («Чуден Днепр...»)	75.0	55.0
Глава XVI (Дума)	82.6	62.1

Разумеется, тенденция к уменьшению колона, о которой мы говорили выше, — явление общего характера. Она ощутима лишь при сравнении больших жанровых пластов. Значительно теснее и явственнее связь распределения колонов по величине с выделением разных типов речевой организации, сочетающихся друг с другом, в литературно-художественном описании и повествовании. Эта связь проявляется в преде-

лах произведения и демонстрирует взаимодействие ритма и сюжетно-композиционной структуры (табл. 4).

Таблица 4

Распределение колонов по величине в произведениях Гоголя (в %)

	Всего колонов	1—4 слога	5—10 слогов	>10 слогов	Средний объем колона
Пейзаж					
«Сорочинская ярмарка»	56	25	55	20	7.4
«Майская ночь»	71	25	58	17	6.9
Портрет					
«Майская ночь» (голова)	119	15	73	12	7.2
«Ночь перед Рождеством» (Пацок)	60	10	83	7	7.3
«Ночь перед Рождеством» (Солоха)	74	9	80	11	7.3
Сказ					
Предисловие к первой части «Вечеров на хуторе близ Диканьки»	428	21	69	10	6.9
Предисловие ко второй части «Вечеров на хуторе близ Диканьки»	233	24	68	8	6.4
«Вечер накануне Ивана Купала»	78	22	72	6	6.7
«Иван Федорович Шпонька и его тегушка»	129	16	77	7	6.6
«Вечер накануне Ивана Купала»	110	19	67	14	7.3
«Пропавшая грамота»	90	24	69	7	6.4
«Заколдованное место»	57	25	68	7	6.3

Четко различимы ритмические особенности во всех трех текстовых разновидностях: пейзажи характеризуются снижением регулярных колонов и сравнительно крупным количеством «больших» колонов; ритм портретных описаний носит противоположный характер — резко повышенное количество регулярных колонов и примерное равенство «больших» и «малых» колонов; наконец, сказ отличается (при, так сказать, «нормальном» объеме регулярных колонов) значительным превосходством «малых» колонов над «большими», в то время как уровень последних — самый низкий в сравнении с портретными и пейзажными текстами. Слововое распределение колонов вполне соотносится с распределением их по количеству ударений, что и понятно, так как коэффициент корреляции между слоговым объемом колона и количеством ударений в нем необычайно высок. Зато никаких различий в ударной структуре между указанными текстовыми разновидностями отметить не удастся. Они проявляются лишь внутри сказа и демонстрируют различие между речью Рудого Панька и Фомы Григорьевича (заметим, что по слоговому распределению никакого различия в этом случае нет!) по характеру окончаний колонов (табл. 5).

Здесь заметны две противоположные тенденции: тяготение к ударному окончанию (сказ Рудого Панька) и к женскому (сказ дьячка). Собственно, это последнее замечание переводит наш анализ от силлабического к тоническому аспекту ритма.

Таблица 5

Распределение окончаний колонов по типам (в %)

		М	Ж	Д	Г
Предисловие к первой части «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Предисловие ко второй части «Вечеров на хуторе близ Диканьки» «Вечер накануне Ивана Купала» «Иван Федорович Шпонька и его тетушка»	Рудый Панько	40	40	18	2
		43	39	15	3
		44	36	19	1
		50	31	16	3
«Вечер накануне Ивана Купала» «Пропавшая грамота» «Заколдованное место»	Фома Григорьевич	35	50	13	2
		42	42	16	—
		28	52	18	1

Анализ ударной структуры колонов идет в трех направлениях: 1) распределение колонов по характеру зачинов и окончаний (мы считаем целесообразным термин «клаузула» закрепить за стиховым ритмом); 2) распределение колонов по количеству ударений в них; 3) распределение комплексов (термин С. Боброва) по слоговому объему (на рассмотрение берем комплексы, находящиеся внутри колона, т. е. между начальным и конечным ударением колона).

Наблюдения показали, что для анализа тоники колонов наиболее важным из этих трех направлений является первое (табл. 6).⁶

Таблица 6

Распределение колонов по характеру зачинов и окончаний (в %)

	Зачины				Окончания			
	М	Ж	Д	Г	М	Ж	Д	Г
Пушкин	21	36	27	16	26	40	28	6
Лермонтов	23	40	28	9	32	50	15	3
Марлинский	23	42	29	6	34	50	13	3
Нарежный	23	46	19	12	30	48	20	2
Павлов	20	43	28	9	37	38	21	4
Одоевский	30	42	16	12	30	47	20	3
Погорельский	24	42	23	11	27	45	22	6
Полевой	28	43	24	5	36	43	18	3
Квитка-Основьяненко	28	40	24	8	33	37	25	5
Погодин	25	45	22	8	37	36	22	5
Среднее	24.5	41.9	24	9.6	32.2	43.4	20.4	4.0
Андреев	26	37	27	10	34	41	17	8
Бунин	25	38	28	9	38	40	19	3
Гаршин	37	39	19	5	42	42	14	2
Достоевский	26	41	26	7	33	39	25	3
Короленко	29	38	28	5	32	51	15	2
Куприн	30	37	25	8	34	45	20	1
Лесков	33	36	23	8	33	45	19	3
Л. Толстой	29	41	24	6	30	42	25	3
Чехов	29	41	25	5	34	48	17	1
А. Толстой	28	40	27	5	43	40	15	2
Среднее	29.2	38.7	25.2	6.9	35.4	43.1	18.6	2.9

⁶ Об отличиях художественной прозы от других речевых разновидностей по характеру и распределению зачинов и окончаний см. подробнее: М. Гиршман. Содержательность ритма прозы. «Вопросы литературы», 1968, № 2.

Чтобы сравнить распределения зачинов и окончаний, рассмотрим их средние квадратические отклонения (с. к. о.) (табл. 7).⁷

Таблица 7

	Средние квадратические отклонения							
	Зачины				Окончания			
	М	Ж	Д	Г	М	Ж	Д	Г
Повести	3.07	2.66	4.00	3.07	3.80	5.10	4.18	1.34
Рассказы	3.49	1.58	2.65	1.75	4.13	3.69	3.68	1.97

Как видно, в каждом из этих случаев с. к. о. окончаний превышают с. к. о. зачинов.⁸

Заслуживающим внимания представляется то, что при определении с. к. о. внутри произведения мы встречаемся с прямо противоположной тенденцией (табл. 8).

Таблица 8

Средние квадратические отклонения в повести
Н. В. Гоголя «Страшная месть»⁹

Зачины			Окончания		
М	Ж	Д	М	Ж	Д
3.9	5.6	4.8	3.2	5.2	4.2

Отмечаемое превышение с. к. о. зачинов над с. к. о. окончаний (по главам) подтверждается и подсчетами по повестям «Шинель» и «Портрет» (по абзацам).

Противопоставленность этих явлений можно объяснить следующим образом: каждому художественному прозаическому произведению присущ определенный, более или менее четко выраженный ритм; его характеризует наиболее «сильный» носитель ударного ритма — в данном случае окончания колонов; количественное распределение всех колонов произведения по типам их окончаний является, таким образом, как бы «индексом» ритма данного произведения, общим определением присущего ему ритмического «фона». Изменения количественного распределения всех колонов произведения по типам их зачинов значительно выше, их ритмическая функция — преимущественно динамическая, и, меняясь от абзаца к абзацу, от главы к главе, они выражают динамику ритмического процесса, — т. е. центр тяжести переносится с количественной устойчивости на последовательность изменений величин зачинов. Связь этих изменений с сюжетно-композиционной динамикой произведений несомненна. Так, при сравнении характерных абзацных зачинов (в %) в по-

⁷ Среднее квадратическое отклонение представляет собой квадратный корень из среднего значения квадратов всех отклонений от средней распределения.

⁸ Здесь устанавливается зависимость: чем меньше величина с. к. о., тем выше плотность распределения, тем выше (в аспекте нашей работы) ритмическая монотония. И наоборот: чем больше с. к. о., тем менее устойчива монотония ритма для данного показателя.

⁹ Не приводится гипердактилический показатель (Г), так как в ряде глав он отсутствует.

вести «Шинель» обнаруживается трехчастное композиционное деление линии мужских зачинов: 1—2 абзацы — 25.3% — 36% — экспозиция, 3—9 абзацы — неуклонное возрастание от 22.6% до 33.3% — нагнетание сюжетной напряженности от описания жизни Акакия Акакиевича до кульминации — встречи Акакия Акакиевича со значительным лицом, 10—11 абзацы — 25.0% — 25.6% — финал. Соответствующие композиционные изменения в других типах зачинов прослеживаются не менее четко. Зато никакой схематизации в изменениях по типам окончаний обнаружить не удается.

Само собой, отмеченные нами явления действительны на уровне произведения, а внутри произведения — на уровне сверхфразовых единств. Что же касается конкретных ритмических воздействий в тексте (т. е. на уровне фразы), то здесь и зачины, и окончания, и слоговой объем, и, наконец, количество ударений в колонне — все это выступает в качестве конкретных носителей ритма, образующих ритмические ряды.

Еще один важный аспект ударной структуры прозаического ритма — взаимоотношения межфразовых и внутрифразовых зачинов и окончаний. Многочисленные подсчеты показали, что существует противопоставленность межфразовых и внутрифразовых зачинов (их распределения не совпадают, а в то же время корреляция между ними отсутствует: коэффициент колеблется от 0.4 до 0.6), в то время как в окончаниях существует и противопоставленность, и корреляция (коэффициент выше 0.8).¹⁰ Это является лишним подтверждением роли окончаний (и в этом совпадают функции межфразовых и внутрифразовых, т. е. окончаний вообще) как «индекса» ритма данного произведения.

Значение зачинов и окончаний как носителей ритма настолько велико, что можно, в общем, считать, что в отличие от стиха, где основные ритмообразующие явления сосредоточены в «ядре», т. е. между начальным и конечным ударением стихотворной строки, в прозе они выносятся за эти ударные границы.

Представляя ритмическую единицу художественной речи вообще как трехчлен, состоящий из зачина (в стихе — анакруза), основы (от первого до последнего сильного слога) и окончания (в стихе — клаузула), можно предположить, что для художественной прозы характерна преимущественная урегулированность зачинов и окончаний, которые выступают в качестве основных ритмических определителей на фоне большой емкости и вариативности основы ритмического ряда.

Вместе с тем распределение колонов по количеству ударений также является существенной характеристикой ритма прозы. Примечательно, однако, что если в приведенной выше таблице 6 можно заметить разницу в характеристиках между нашими двумя выборками (и даже предположить, что этой разницей выражается некое изменение ритмических свойств прозы на разных временных этапах ее развития, хотя это не более чем гипотеза, так как выборки все же малы, чтобы утверждать это с уверенностью), то в распределении колонов по количеству ударений существенной разницы между этими выборками не обнаруживается (табл. 9).

¹⁰ Переменные величины находятся в корреляционной связи, если они ведут себя таким образом, что изменения значения одной из них сопровождаются изменениями значения другой, так что можно определить значение одной переменной, если известно значение другой. Коэффициент корреляции выражается величиной в пределах от -1 до $+1$. Чем ближе значение к одному из этих пределов, тем теснее корреляция между двумя переменными. Чем ближе значение коэффициента к 0, тем меньше взаимосвязь между переменными.

Т а б л и ц а 9

Распределение колонов по количеству ударений (в %)

	Количество ударений	Встречаемость (средняя)	Минимум	Максимум
Повести	1	14.0	6.9	27.7
	2	41.6	34.9	47.1
	3	33.0	25.0	41.2
	4	11.2	5.9	19.0
	5	0.2	—	0.5
Рассказы	1	13.7	6.9	19.6
	2	42.4	34.5	46.2
	3	33.3	28.3	38.8
	4	9.5	5.7	11.8
	5	1.1	0.2	3.3

Таким образом, и при анализе распределения ударений важнее всего повторяемость равноударных колонов в тексте и контраст, создаваемый разным количеством ударений.

4

Приведенный материал позволяет, на наш взгляд, сделать следующие выводы:

1. Художественная проза в отношении ритма характеризуется некоторыми закономерностями, выявляемыми при синтагматическом членении текста. Слоговой объем колонов-синтагм — первичных единиц ритмического членения художественной прозы — отличается относительной устойчивостью и регулярностью распределения.

2. Основными ритмическими определителями художественной прозы являются слоговой объем колонов-синтагм и акцентная структура межфразовых и внутрифразовых зачинов и окончаний. Кроме них, существенную ритмообразующую роль могут играть также количество и расположение ударений в колонах и словоразделы. Объединяющее взаимодействие этих ритмических определителей прозы может быть выяснено лишь с учетом синтаксической структуры колонов и фраз, связей и взаимодействия колонов во фразах и фраз в сверхфразовых единствах.

3. Анализ распределения зачинов и окончаний колонов позволяет выявить некоторые функциональные связи ритмики с жанровыми и стилевыми особенностями прозаического произведения, а также с динамикой его сюжетно-композиционного развертывания.

4. Анализ ритма конкретного текста может идти, таким образом, в двух направлениях: с одной стороны — анализ отклонений носителей ритма от среднестатистических норм ритма прозы, с другой — анализ ритмических рядов, образуемых носителями ритма.

