

# Русская литература

№ 4

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

1990

*Издается с января 1958 года*

*Выходит 4 раза в год*

## СОДЕРЖАНИЕ

|                                                                                               | Стр. |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| <b>В. А. Мысляков.</b> Писарев: романтик реализма . . . . .                                   | 3    |
| <b>И. А. Спиридонова.</b> Степан Разин Василия Шукшина . . . . .                              | 18   |
| <b>С. И. Кормилов.</b> Русская метризованная проза (прозостих) конца XVIII—XIX века . . . . . | 31   |

### ИЗ НАСЛЕДИЯ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

|                                                                                                                            |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>В. Г. Короленко.</b> Письма из Полтавы (предисловие и примечания С. Н. Гуськова) . . . . .                              | 45  |
| <b>Н. А. Бердяев.</b> Русская идея (примечания В. А. Котельникова) . . . . .                                               | 59  |
| <b>В. А. Котельников.</b> Русская идея как философская и историко-литературная тема . . . . .                              | 112 |
| <b>Д. П. Святополк-Мирский.</b> Литературно-критические статьи (вступительная статья и примечания В. В. Перхина) . . . . . | 120 |

### УЧИТЕЛЮ-СЛОВЕСНИКУ

|                                                         |     |
|---------------------------------------------------------|-----|
| <b>О. В. Творогов.</b> Рюриковичи (окончание) . . . . . | 155 |
|---------------------------------------------------------|-----|

### ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКОЙ НАУКИ

|                                                                                          |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>П. Е. Бухаркин.</b> Об Алексее Владимировиче Чичерине и его трудах . . . . .          | 161 |
| <b>А. В. Чичерин.</b> Гневный голос Герцена . . . . .                                    | 167 |
| <b>В. А. Туниманов.</b> О Сергее Александровиче Макашине и его последней книге . . . . . | 170 |

|                                                                                                                 |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Г. М. Фридлендер. Б. В. Томашевский — теоретик литературы . . . . .                                             | 176 |
| К. Ю. Постоутенко. К истории неопубликованной книги Б. В. Томашевского («Пушкин и французские поэты») . . . . . | 189 |

# ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

|                                                                                                                                              |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| В. П. Степанов. К биографии Ф. Г. Карина . . . . .                                                                                           | 192 |
| Л. С. Саркисян. Об одном «несостоявшемся» жанре русской лирики конца XVIII—начала XIX века (Карамзин и Державин) . . . . .                   | 196 |
| Р. Г. Назарьян. Рабочие тетради А. А. Дельвига как источник для биографии В. К. Кюхельбекера . . . . .                                       | 202 |
| Л. С. Сидяков. Заметки о стихотворении Пушкина «Герой» . . . . .                                                                             | 208 |
| С. А. Фомичев. Памятник нерукотворный . . . . .                                                                                              | 214 |
| Б. Н. Тихомиров. Из творческой истории романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» (Соня Мармеладова и Порфирий Петрович) . . . . . | 217 |
| История двух писем И. А. Бунина к Г. Т. Шеметилло (публикация Т. А. Геллер). . . . .                                                         | 223 |
| П. Р. Заборов. И. П. Умов — поэт и переводчик . . . . .                                                                                      | 228 |

# ТЕКСТОЛОГИЯ И АТРИБУЦИЯ

|                                                                                                               |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Д. М. Климова. О некоторых нерешенных вопросах текстологии и издания произведений Бориса Пастернака . . . . . | 233 |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

# ХРОНИКА

|                                                                                                    |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| А. К. Михайлова. Четвертая Грибоедовская конференция . . . . .                                     | 237 |
| Н. Н. Мостовская. Двадцать пятая Некрасовская конференция . . . . .                                | 242 |
| А. В. Федорова. Научная конференция «Славянофильство и современность» . . . . .                    | 246 |
| Р. М. Горохова. Пятые Алексеевские чтения . . . . .                                                | 251 |
| Указатель статей и материалов, опубликованных в журнале «Русская литература» в 1990 году . . . . . | 254 |

# Редакционная коллегия:

*Н. Н. СКАТОВ* (и. о. главного редактора),  
*В. Н. БАСКАКОВ, Г. Я. ГАЛАГАН* (зам. главного редактора), *А. А. ГОРЕЛОВ,*  
*Г. А. ГОРЫШИН, В. Я. ГРЕЧНЕВ, Н. А. ГРОЗНОВА, Л. А. ДМИТРИЕВ, Б. Ф. ЕГОРОВ,*  
*А. И. ПАВЛОВСКИЙ, А. М. ПАНЧЕНКО, В. А. ТУНИМАНОВ, С. А. ФОМИЧЕВ,*  
*Г. М. ФРИДЛЕНДЕР*

Отв. секретарь редакции М. Д. Кондратьев  
 Адрес редакции: 199034, Ленинград, наб. Макарова, д. 4. Тел. 218-16-01

## РУССКАЯ МЕТРИЗОВАННАЯ ПРОЗА (ПРОЗОСТИХ) КОНЦА XVIII—XIX ВЕКА

### 1. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МЕТРИЗОВАННОЙ ПРОЗЫ ДО АНДРЕЯ БЕЛОГО

Долгое время господствовало весьма отрицательное отношение к «метрической прозе Андрея Белого». Романы Белого с их затрудненным, в значительной степени за счет метризации, языком расценивались часто как единственный и беспрецедентный случай применения этой формы, каковая на этом основании отвергалась сама по себе.<sup>1</sup> Но поступать так — все равно что абстрактно оценивать возможности любого другого способа ритмизации, например говорить, что ямб — метр хороший, а хорей — плохой. Прежде всего необходимо знать конкретный материал, который значительно богаче, чем принято полагать. Предшественники Белого в этой области обнаруживаются с конца XVIII века.

По-видимому, первый из них — М. Н. Муравьев, предвозвестник русского сентиментализма и романтизма. В его прозаическом цикле «Тетрадь для сочинений» (подобные вещи сентименталистского толка Муравьев писал в конце 80-х — начале 90-х годов) есть небольшое произведение «Соболезнование к страждущим. Идиллия. Сочинение Клейста, славного стихотворца немецкого». Идиллии в прозе писал друг Муравьева Н. А. Львов. Однако в «Соболезновании...» сразу чувствуется силлаботонический двусложниковый ритм: «Будь здоров, Филинт, будь здоров и счастлив! Благословен сей день, что мне тебя дарует. О, добрый старец! Сколь давно тебя я не видал! С тех пор и более сединой главу твою покрыла старость. Приди и отдохни под зыблющейся тенью. Приди, здесь виноград к себе нас призывает; там сладкая смоковница! Вкуси от плодов: они уже созрели».<sup>2</sup> В приведенном отрывке ощущаются два перебора, но один из них, возможно, опечатка: «более» вместо «боле». Подобные стыки метризованных отрезков встречаются и дальше, но ритма в целом не уничтожают. Колоны чаще всего совпадают с каким-либо ямбическим размером. Если бы они были равны между собой, получился бы настоящий стих, как в «Песне о Буревестнике» Горького. Но этого не происходит: концы колонов непредсказуемы, значит, непредсказуемы и паузы между ними, авторская установка не предполагает паузу как значимый элемент; в результате она не может развиться в межстиховую. Кроме того, иногда колоны превышают допустимую для нормального ямба величину: «Убогий, скорбный старец / вкусил спокойствие под тению древесной / и воздал похвалу смоковнице и сладкому плоду ея».<sup>3</sup> Совершенно очевидно, что это не просто разноstopный ямб (впрочем, и вольного ямба без рифм было тогда не так уж много, разве только в переложениях псалмов Сумарокова).

На двусложниковой основе метризованная проза (будем впредь — пока для краткости — называть ее прозостихом) развивалась и дальше, что безусловно связано с абсолютным преобладанием двусложников в XVIII и первой половине XIX века. В 1790 году появляется песня цюрихского юноши из «Писем русского путешественника» Карамзина,<sup>4</sup> после большого перерыва, в конце 1820-х годов, — первая сцена мистерии Дельвига «Ночь на 24 июля»;<sup>5</sup> А. Ф. Вельтман в 1832 году включает в свою книгу-путешествие «Странник» небольшую драматическую сцену «Октавий Август и Овидий Назон в теплице пантеона»,<sup>6</sup> а в 1836 году в роман «Предки Калимероса» — сон автора об

основных этапах жизни Наполеона.<sup>7</sup> В том же году некто С. Темный печатает полуфилософское-полулирическое сочинение «Ночь» с обильной двусложниковой метризацией.<sup>8</sup> Через пять лет опять-таки Вельтман уснащает этой формой драму «Ратибор Холмоградский».<sup>9</sup> В 1848 году издается «Двойная жизнь» К. К. Павловой, где переходы от прозы к стихам в конце глав осуществляются с помощью этой формы.<sup>10</sup> В 60-е годы двухсложниковым прозостихом говорят иногда герои исторических пьес Н. А. Чаева и Н. Бицына (псевдоним театрального критика Н. М. Павлова).<sup>11</sup> Завершает этот ряд Н. С. Лесков. В статье о ритме отдельных частей его романа «Островитяне» М. П. Штокмар<sup>12</sup> упоминает также о «ямбическом» ритме в других лесковских произведениях: «Обойденные» (т. III, гл. X), «На краю света» (гл. I и, добавим от себя, отчасти гл. 10). Однако он не только ничего не сказал о предшественниках Лескова, но и в самих «Островитянах» заметил далеко не все метризованные места.

Все же несколько более продуктивной оказалась другая линия в развитии прозостиха — прозостих, имеющий трехсложниковую основу: чисто метрическую, дольниковую или тактовиковую (т. е. допускающий как стяжения, так и наращенные, но наращенные не более чем в один слог). Эту традицию начал Ф. Н. Глинка миниатюрой 1826 года «Опыт поли-метра» (тактовиковый прозостих) и решительно подхватил Вельтман. В 1829 году он пробует начать трехсложниковым прозостихом повесть «Эмин»<sup>13</sup> и сразу отказывается от своего замысла. Но тогда же он пишет поэму «Эскандер», которую в 1831 году печатает отдельно и в составе «Странника» (часть первая), а немедленно вслед за тем во второй части помещает начало другого сочинения — «Создание мира».<sup>14</sup> Обе вещи выполнены почти совершенно чистым метром. Далее в форме прозостиха, преимущественно дольниковой, следуют сказовые и песенные отрывки в двух его сказочно-исторических романах<sup>15</sup> и полное переложение «Слова о полку Игореве».<sup>16</sup> Одновременно Лермонтов создает «Синие горы Кавказа. . .» (1832). А. В. Кольцов 13 марта 1837 года пишет по поводу смерти Пушкина письмо к А. А. Краевскому, взволнованное начало которого представляет собой лирический монолог в форме трехсложникового прозостиха.<sup>17</sup> В 70-е годы эту якобы декадентскую форму использует не кто иной, как Л. Н. Толстой, в одном из вариантов начала романа об эпохе Петра I.<sup>18</sup> А в 80—90-х годах Лесков активно эксплуатирует ее в своих легендах и повестях из древней жизни<sup>19</sup> (в том числе в неопубликованной «Оскорбленной Нетэте» ).<sup>20</sup>

Некоторое приближение (может быть, неосознанное) к прозостиху допустимо усмотреть также в лермонтовском наброске «Я проводил тебя со слезами. . .» (из И. Гермеса)<sup>21</sup> и еще в отдельных отрывках из произведений Вельтмана.<sup>22</sup> К той же категории текстов отчасти относится заключение 9-й главы романа А. К. Толстого «Князь Серебряный», но только отчасти, потому что здесь текст жестко и однозначно делится на колоны, которые по существу делают его стихотворным: «Ах ты гой еси, царь Иван Васильевич! Ты затеял дело не в добрый час, ты затеял, нас не спрашаючи: не расти двум колосьям в уровень, не сравнивать крутых гор со пригорками, не бывать на земле безбоярщине!»<sup>23</sup> Но записан он сплошь и потому воспринимается в несколько иной системе. Вообще говоря, такие колоны-стихи, разделенные, в частности, постоянной клаузулой, имеют свою собственную традицию. Они достаточно отчетливо могут выделяться и при отсутствии метризации. Такой последовательный клаузульный ритм близких по величине колонов можно наблюдать, например, в комической опере Екатерины II «Новгородский богатырь Боеслаевич» (1786)<sup>24</sup> или в эпизодах «Славенских вечеров» В. Т. Нарезного (1809),<sup>25</sup> посвященных древним событиям. Прибегали к такому способу ритмизации и А. Ф. Вельтман, и Н. С. Лесков.<sup>26</sup> Отрывок А. К. Толстого лежит на пересечении этих двух способов образования горизонтального ритма: с помощью метризации и с помощью четкого выделения (паузой, клаузулой) примерно равных колонов. Вельтман иногда в сказовых местах полностью выравнивает колоны,<sup>27</sup> совершенно сливая оба способа. Потом это будет в «Песнях» Горького о Соколе и Буревестнике, а в наше время к двум стиховым параметрам присоединяют иногда и рифму (см., например, весьма различные по содержанию сочинения Леонида

Мартынова, Александра Мажорного, А. Шумского).<sup>28</sup> Так или иначе, все это — горизонтальная запись определенных последовательностей стоп или долей без графического выделения вертикальных связей.

Даже если не учитывать переходные случаи, обнаруженных образцов прозостиха в XIX веке довольно много. Не исключено, что в «низовой» литературе это было явление если не распространенное, то вполне обычное. Существование других, неизвестных нам текстов прозостиха заставляют предположить некоторые высказывания современников,<sup>29</sup> естественно, не очень ясные в смысле терминологическом, но от того не менее любопытные. Секретарь Екатерины II А. В. Храповицкий в 1786 году записал в дневнике: «Говорено о кадансированной прозе в последних пьесах и спрашивано у меня, от чего сие происходит?»<sup>30</sup> Речь идет, скорее всего, не о целых драмах (под «пьесой» справедливее понимать стихотворение), неизвестно, какого рода «каданс» имеется в виду (может быть, клаузульный ритм колонов), но не исключено и знакомство с прозостихом. Г. Р. Державин в «Рассуждении о лирической поэзии или об оде» (1811—1815) так характеризовал оперу: «Поелику же в ней большая часть есть лирическая, или лучше, прямая важная опера, по образцам Метастазия, должна быть вся писана краткими лирическими стихами, или, по крайней мере, скандированною прозою, чтоб удобно было ее сопровождать музыкою. . .»<sup>31</sup> Опять-таки неизвестно, не идет ли тут речь о любых неклассических стихах или, например, о формах, предшествующих современному верлибру, но важно уже наличие самого понятия о «скандированной» или «кадансированной» прозе. Оба автора высказываются без признаков удивления, тем более негодования в адрес каких-то не очень распространенных средств ритмизации.

Среди авторов прозостиха особенно показательны, конечно же, фигуры А. Ф. Вельтмана и Н. С. Лескова. Если сравнить средний объем прозаических произведений первой трети XIX века (периода «поэтического») и первой трети XX (периода преобладания прозы) и сделать соответствующую скидку на относительность восприятия этих объемов, то получится, что Вельтман за сто лет до А. Белого проявлял к прозостиху никак не меньший интерес.

Следует иметь в виду и то, что в XX веке прозостихом писал не только А. Белый, но и такие разные авторы, как М. Горький («Человек»), А. Ремизов, Л. Андреев, В. Хлебников, Н. Петровская, А. Цветаева, Е. Замятин, А. Гастев, П. Бессалько, Ю. Либединский, М. Шагинян, С. Клычков, И. Бунин, Я. Голосовкер, Ю. Куранов, В. Аксенов, Ф. Бурлацкий, Ч. Айтматов и др. Эту форму широко используют переводчики с восточных языков (самых разных). Есть она и в украинской литературе (назовем имена Леси Украинки, Днипровой Чайки, П. Тычины, А. Левады, Р. Федорива), а также в литовской (Э. Межелайтис) — большинство соответствующих текстов существует в русских переводах.

## 2. СТРУКТУРА ПРОЗОСТИХА

Идеальная модель прозостиха есть непрерывная последовательность правильных стоп, не нуждающаяся в дополнительных членениях. На практике абсолютно правильный прозостих в литературе XVIII—XIX веков не встречается или встречается только в сравнительно небольших отрывках.

Начнем с трехсложниковой метризации. Никакой хронологической линии развития форм здесь не прослеживается. Зарождается трехсложниковый прозостих в его очень разболтанном, тактовиковом варианте (Ф. Глинка); у Лермонтова, в начале «Эскандера» и в переложении «Слова» Вельтмана он очень строг,<sup>32</sup> а в романских вставках того же автора и у Лескова по большей части вновь довольно свободен; опять он становится сравнительно более строгим у Л. Толстого. Видимо, здесь имеется зависимость не столько от творческой индивидуальности вообще, сколько от функционального задания.

Например, Вельтман в «Песни ополчению Игоря Святославича» безусловно стремится к предельной правильности метра, но допускает отступления с целью сохранить какое-либо характерное выражение оригинала: «А князю славы» (известный рефрен), «Тяжко тебе, голова без плеч; горе тебе, тело без головы!» (слова Бояна, выделенные даже графически — разрядкой). Иногда Вельтман жертвует метром, чтобы сохранить не только фразеологию, но и какую-либо черту ритмики подлинника, например внутренние рифмы: «От раннего утра до позднего вечера, с зари до зари, и стрелы летят, и сабли гремят, и копыя трещат средь незнаемой степи, в земле половецкой».<sup>33</sup> Немногочисленные отступления не только не уничтожают общего ощущения метричности, стихотворности, но, напротив, «встраивают», актуализируют его, подобно соринкам, от которых, как писал Л. Н. Толстой в начале 1871 года А. А. Фету, ключевая вода «еще чище и свежее».<sup>34</sup>

Видимо, было бы небезынтересно сравнить прозостих с ритмической прозой в понимании В. М. Жирмунского, в основу которой кладется художественная упорядоченность синтаксических групп.<sup>35</sup> Есть ли в нем те же самые признаки? В идеале подобные соотношения должны избегаться, так как трехсложниковый прозостих стремится к единой нерасчлененной линии ритма, к сплошному речевому потоку. В этом смысле он ближе к неритмической, даже антиритмической прозе; синтаксические членения как выразительное средство здесь оттеснены на второй план. Таково почти безукоризненно метрическое стихотворение — прозостих Лермонтова «Синие горы Кавказа...», построенное из больших сгустков эмоциональной речи. Однако возможны и гибридные случаи. Вельтман, например, любит в прозостихе именно короткие абзацы.

Но особое значение имеют сверхстопные членения в двусложниковом прозостихе. Трехсложниковый синтаксически членится как проза, но собственно акцентологически может выступать словно единая длинная строка. Для двусложникового это невозможно. Он всегда является акцентологически *расчлененным*, хотя колоны здесь тоже, как и в прозе, непредсказуемы и оттого не полностью определены (полная определенность дает стихи вроде горьковских «Песен...»)<sup>36</sup> Например:

«Отечество мое! Любвию к тебе горит вся кровь моя; для пользы твоя готов ее пролить; уму твоим нежнейшим сыном.

Отечество мое! Ты все в себе вмещаешь, чем смертный может наслаждаться в невинности своей. В тебе прекрасен вид Природы; в тебе целителен и ясен воздух; в тебе земные блага рекою полною лиются».<sup>37</sup>

В единую четноударную линию вытягивается далеко не весь текст; он складывается из «кирпичиков» — отрывков разных размеров с разными клаузулами. Двусложниковый ритм в русском языке вообще не может строиться исключительно на ритме стоп. Ведь он крайне редко демонстрирует «схемное» расположение ударений и потому воспринимается не как последовательность равнозначных дискретных единиц — стоп, а как принцип выдержанной четноударности или нечетноударности (ударения падают либо только на четные слоги, либо только на нечетные). Возможно, потому-то строки ямба и хорея почти не встречаются вместе: они различаются между собой не просто одним слогом в анакрузе, как считал Б. В. Томашевский,<sup>38</sup> а именно противоположными принципами организации всей строки. Такой «порядковый»<sup>39</sup> ритм существует лишь до тех пор, пока существует точка отсчета четно- или нечетноударности. «Забыв» о том, какое ударение — на четном или на нечетном слоге — начинало текст, и не находя (в отличие от трехсложникового прозостиха) чередования ударных и безударных слогов через равные промежутки, читатель тем самым теряет ощущение ритма, т. е. периодической повторяемости. Но поскольку в прозостихе начало текста задает установку на ритмическую организацию, то стопный ритм не исчезает, а распределяется между колонами. Чаще всего колоном является синтагма, реже — какие-либо из форм употребительных в данную эпоху стиховых размеров (как в цитированном сочинении Карамзина).

Иное дело трехсложные метры. В их основе не альтернативный принцип (принцип взаимного исключения), а единый для всех трех метров закон: между ударными слогами всегда два безударных. Различие тут действительно только в анакрузе, и оттого смешение

разных трехсложных метров всегда широко практиковалось. Отсюда следует и то, что, «потеряв» анакрузу, мы ритма все равно здесь не потеряем.<sup>40</sup> Последовательность трехсложных стоп возможна и без деления на строки или колоны. Интонационный период совпадает с синтаксическим, как в прозе. Но ритм не слабее, чем в двусложниковом прозостихе (конечно, если число стяжений и тем более непривычных для русского стиха наращений в стопах невелико), ибо здесь больше регулярности, больше единства в проводимой через текст акцентологической закономерности.

В обоих случаях не стоит называть ритм прозостиха ямбическим, анапестическим и т. д., как это, например, делал применительно к своему прозостиху А. Белый.<sup>41</sup> В сплошном трехсложниковом ритме зачин скоро забывается, да и перебои меняют исходную каденцию. Двусложниковый же только до тех пор и не переходит в стихи, пока структура колонов в нем упорядочена лишь имманентно им самим, а не в более широком ритмическом единстве, т. е. пока нет полной предсказуемости.

Естественно, прозостих может располагать и дополнительными средствами ритмизации, в том числе рифмой, но только как окказиональным приемом. Например: «Я мог сего желать; — любовь моя была святая; — в тебе я Ангела любил; но, милый друг, скажи, кто здесь свой трудный жизни путь без слез свершил?.. Кто до могилы с одной улыбкой доходил? Ах, нет! — в слезах мы рождены, в бедах земных живем — и часто рады, рады, когда дойдем. . .»<sup>42</sup> Белинскому такой прием уже казался безвкусицей («рифмы хороши в стихах, но в прозе никуда не годятся»),<sup>43</sup> однако незадолго до того рифмы считались даже желательными в особо торжественных местах ораторских выступлений. Глагольные рифмы использует, например, И. С. Захаров в «Похвале Екатерине Второй» (СПб., 1802), которую известный трактат А. С. Шишкова рекомендует в качестве образцовой.<sup>44</sup>

### 3. ПРОБЛЕМЫ ГЕНЕЗИСА

Родоначальник русского прозостиха М. Н. Муравьев сопровождал свой опыт подзаголовком: «Сочинение Клейста, славного стихотворца немецкого». Обращение к Э. Х. Клейсту, вообще к немецкой поэзии чрезвычайно показательно. Именно немецкая предромантическая и романтическая поэзия оказала большое влияние на подготовку неклассических форм ритмообразования в русской версификации. В. М. Жирмунский констатирует наличие двусложникового прозостиха в романе Новалиса «Ученики в Саисе» (как пишет исследователь, «проза переходит в вольные ямбы»)<sup>45</sup> Есть основания усматривать эту форму у Жан-Поля Рихтера. Определенно дольниковый прозостих присутствует в «Годах учения Вильгельма Мейстера» Гете, в словах хоров на погребении Миньоны.<sup>46</sup> Эта особенность соблюдена (правда, менее последовательно) в русском переводе С. Г. Займовского (1912).<sup>47</sup>

Другой источник возможных подражаний — англоязычный. Это «Поэмы Оссиана» Дж. Макферсона, в которых, по словам В. В. Рогова, «наличествует некое сознательное сочетание двух- и трехсложных стоп, подобранных без определенного порядка, но явственно ощутимых».<sup>48</sup> По-видимому, справедливо отмечено С. И. Родзевичем<sup>49</sup> влияние на «Синие горы. . .» Лермонтова ритма байроновского стихотворения «Смерть Кольмара и Орлы», созданного в подражание Оссиану.

Русские поэты могли следовать и друг другу. Муравьев мог подтолкнуть Карамзина, Лермонтов — учесть опыт не только Байрона, но и знаменитого тогда Вельтмана (как раз в 1832 году «Эскандер» был литературной новинкой). Вельтмана, писателя вообще недостаточно у нас оцененного, допустимо представить себе в роли учителя другого активнейшего «стихопрозаика» — Н. С. Лескова. Б. Я. Бухштаб видел непосредственное влияние первого на второго в области языковой системы;<sup>50</sup> мы можем поддержать это утверждение в плане ритмологическом.

Но, разумеется, имели место и совершенно самостоятельные эксперименты. Об этом говорит уже название миниатюры Ф. Н. Глиники — «Опыт поли-метра». Этот первый опыт





называет вычурным и искусственным прозостих Ю. Либединского, потому что видит в его повестях «Неделя» и особенно «Завтра» подражание Б. Пильняку и тому же Белому,<sup>54</sup> но приветствует двусложниковый прозостих и родственные ему формы в «Женщине» Э. Межелайтиса.<sup>55</sup>

С. М. Бонди теоретически опровергал художественную выразительность самой этой формы вообще. Вслед за Маяковским он сравнил стихотворную строку с фитилем, а ее конец с динамитом: «В ритмической прозе фитиль горит и горит, а взрыва все нет и нет».<sup>56</sup> Однако возможна и другая ситуация: поэт или его герой говорит «взахлеб», спешит высказать сразу как можно больше и не может выговориться. Взрыв в конце концов наступает — с завершением периода.<sup>57</sup> Он долго подготавливается, но тем внушительнее реализуется как эмфатическое разрешение, как «пуант». Речь льется на едином дыхании, насколько это позволяют естественные условия, и ее внезапный, непредсказуемый обрыв — одновременно и эмоциональная разрядка, и предвещие нового затяжного напряжения.<sup>58</sup>

В целом большом романе такое построение в самом деле не может не оказаться чересчур искусственным и тяжелым. Но в лирическом излиянии типа «Синие горы Кавказа, приветствую вас! вы взлелеяли детство мое...» неуместным оказывается не единый ритмический поток, а как раз его расчленение. Последнюю часть этого стихотворения Лермонтов попробовал записать вразбивку, создав полиметр, который не вышел у Ф. Глинки, но сам немедленно почувствовал свою неудачу и зачеркнул эту часть, звучавшую в качестве «чистых» стихов слишком замедленно, с неоправданными константными задержками-перебоями:

Воздух там чист, как молитва ребенка;  
И люди как вольные птицы живут беззаботно;  
Война их стихия; и в смуглых чертах их душа говорит.  
В дымной сакле, землей иль сухим тростником  
Покровенной, таятся их жены и девы и чистят оружие,  
И шьют серебром — в тишине увядая  
Душою — желающей, южной, с цепями судьбы незнакомой.<sup>59</sup>

Поэты и писатели XIX века интуитивно чувствовали отмеченную особенность прозостиха и обычно прибегали к нему как к выразительному средству в небольших по объему текстах. В ряде произведений Вельтмана, у С. Темного, А. В. Кольцова, К. К. Павловой, А. К. Толстого, Чаева, Бицына, Лескова это только отрывки в прозаических произведениях, пусть даже весьма часто употребляемые (у первого и последнего авторов). У Л. Толстого это один лишь эпизод, вариант начала романа; вряд ли он собирался писать в такой форме все произведение. У Дельвига — первая сцена пьесы, оборванной в начале второй (прозаической) сцены. В других случаях прозостихом пишутся тоже сравнительно небольшие лирические или сюжетные вставки (Карамзин, Вельтман). Самостоятельные произведения, целиком написанные прозостихом в XVIII—XIX веках, — это только опыты Муравьева, Глинки, незаконченные стихотворения Лермонтова и переложение «Слова о полку Игореве» все того же всеохватывающего Вельтмана. Самое короткое из отмеченных произведений — «Опыт поли-метра» (в общей сложности 53 икта), самое длинное — переложение «Слова» (2023 икта). У Муравьева и Лермонтова — по одной странице среднего формата. Причем любопытно следующее. А. Ф. Вельтман, укладывая в прозостих довольно объемистые тексты, уменьшает вместе с тем длительность сплошного речевого потока. Например, переложение «Слова» расчленено на относительно короткие абзацы. Всего их 55, в среднем по 36,8 стоп или долей в абзаце, но есть и значительно более короткие. Вот начало переложения: «Не славно ли, други, воспеть древним ладом высоких сказаний о подвигах Игоря — Игорь-Святъславича?

Былое воспеть, а не вымысл Бояна, которого мысли текли в вышину так, как соки по дереву;

Как серые волки неслись по пространству, а сизым орлом в поднебесьи парили».<sup>60</sup>

Некоторые абзацы не превышают 4—6 стоп и, таким образом, создают не только горизонтальный, но и отчетливый вертикальный ритм, как обычные стихотворные строки вполне допустимых размеров. В таких отрывках это уже даже не собственно прозостих, а некая гибридная форма, что подчеркивается еще и выдержанностью единой амфибрахической анакрузы в начале каждого абзаца (исключений всего два; в «Эскандере» немногим больше). В других местах переложения особых метрических «затяжек» тоже нет благодаря краткости синтаксических единиц. Всего в произведении 262 предложения, что дает в среднем 4,8 предложения на абзац, абзацы же и сами по себе невелики. Средняя длина предложения — 7,7 стоп, в трехсложных стихах это обычно соответствует двустопию.

Вельтман и в других своих прозостиховых текстах предпочитает маленькие абзацы. Возможно, для него эта форма отчетливее ассоциировалась со стихом, чем с прозой (в прозе XVIII—начала XIX века до Гоголя включительно господствуют очень крупные абзацы; А. Белый в этом отношении мог опираться на гоголевскую традицию).

Итак, первый закон употребления прозостиха в XIX веке — краткость и высокая эмоциональность текста. Стих далеко не всегда эмоциональнее прозы, он может оформлять и высокий интеллектуальный потенциал, но прозостих функционирует положительно-эстетически с большей зависимостью от экстраритмической ситуации. Он способствует либо лиризации, либо драматизации речи. Впрочем, одно от другого резко не ограничено, лирическая страстность может быть проникнута особым рода драматизмом. Функция драматизации в прозостихе, пожалуй, более явственна. Это самоочевидно в произведениях драматического рода и драматизированных сценках-«поэмах», каковыми являются опыт Дельвига, обе поэмы в «Страннике», сон о Наполеоне в «Предках Калимероса» и «Ратибор Холмоградский» Вельтмана, отрывки Чаева и Бицына. М. П. Штокмар говорит, что в «Островитянах» прозостих употреблен преимущественно в диалогах, причем на авторские ремарки не распространяется. То же наблюдаем и в лесковских легендах, и во вставках Вельтмана. Отрывок Л. Н. Толстого состоит главным образом из диалога. Штокмар основывал свое наблюдение лишь на двусложниковом прозостихе «Островитян»; трехсложниково-тактовиковый, замеченный им в двух распространенных предложениях того же романа, вызвал у него гипотезу иного свойства: «Если бы такие примеры были не единичны, то, быть может, мы имели бы право противопоставить в „Островитянах“ трехсложный повествовательный ритм ямбу патетического диалога. . .»<sup>61</sup> Если учесть другие произведения, примеры эти далеко не единичны и в целом опровергают гипотезу Штокмара. Двусложниковый прозостих, по его словам, в одном месте «Островитян» пародирует аффективность газетной заметки. Но ведь и «Странник» насквозь пародиен, а в него включены образцы обеих форм прозостиха.<sup>62</sup> Драматизм серьезный или пародийный устраивает авторов прозостиха в равной степени.

Но столь абстрактных условий для появления прозостиха в XVIII—XIX веках еще недостаточно. Как относительно необычная форма он реализуется лишь в определенных, достаточно узких содержательных заданиях.

В наиболее типичном случае нормативное художественное сознание дореалистической литературы требовало прецедента, опоры на авторитет, хотя бы и принципиально условный. Оттого начало новой формы должно было иметь место в переводе или подражании. Муравьев «прячется» за Э. Х. Клейста (а вообще в его время не было принято конкретно указывать имя — чаще писали просто «с немецкого», «с французского»), Карамзин создает песню *цюрихского* юноши, который поет, но поет даже не стихами: «заграничная» условность оправдывает этот ход. Воспитанный на французской литературе Карамзин не мог не знать, что французы и те же немцы переводят иностранную поэзию прозой, и в своей имитации пошел по среднему пути. Мистерия А. А. Дельвига — обращение к «чертовщине», типичной для немецкого романтизма. Автор «Ночи» С. Темный скорее всего рабски подражал (в том числе в содержании) «Гимнам Ночи» Новалиса, где, как и у него, наличествуют и прозостих, и стихотворные

вставки (Германия — классическая страна философии, а «Ночь», обильно уснащенная эпитафиями из Любомудра Д. Веневитинова, имеет претензию на философский смысл). К немецкой культуре была близко приобщена и Каролина Карловна Яниш, по мужу Павлова.

Но и сами немцы апеллировали к прецеденту, к высшему авторитету в поэзии — к античности. Некоторые высказывания античных авторов, их попытки расчлнить прозаический текст на стихотворные стопы,<sup>63</sup> отсутствие в позднейшие времена четких представлений о границах метрических рядов в тех или иных античных памятниках приводили к мысли о том, что метризованная проза несет на себе «классический» колорит и является не только допустимым, но и в определенных случаях (однако только в определенных!) желательным художественным средством.

Вскоре это представление оказалось расширенным. Как гекзаметр у В. А. Жуковского стал условным средством передачи не только древнегреческого, но и вообще древнего (например, древнеиндийского), а там и попросту полулегендарного и прямо легендарного, сказочного колорита, так точно и прозостих — тоже метрическая и протяженная, но не столь жестко ограниченная структура — стал зна́ком некой пространственно-временной и затем онтологической отдаленности и отвлеченности, зна́ком своеобразного остранения, выделения из эмпирической реальности. При обращении к темам легендарного прошлого метризация имела под собой и некоторое объективное основание. Как известно, ритмической, мерной прозой составлен целый ряд национальных сказаний, например индонезийский эпос, древнейшие части Корана, а возможно и Библии.

М. Н. Муравьев в своей миниатюре показывает встречу древнегреческих мудрецов. А. Ф. Вельтман сразу отказывается от прозостиха в повести «Эмин» вследствие ее современной и вполне реальной тематики, а в печати как стихопрозаик впервые выступает с античным материалом: в «Странника» включены поэмы об Александре Македонском и об Октавиане с Овидием, а в его продолжении сон о Наполеоне получает также отчасти античное (псевдоантичное) освещение, потому что Наполеон в «Предках Калимероса» выведен прямым потомком Александра. Существенно заглавие «Странник», отчетливо каламбурное. Книга пародийна, насмешлива, шутлива до необычайности, изобилует отступлениями всевозможного рода, так что именно в ней возможны такие *странные* отступления. Уже здесь и в «Предках...» (имеющих характернейший для Вельтмана подзаголовок «Александр Филипович Македонский») античность причудливо перемешивается с современностью и другими этапами исторического развития. Это облегчало перенесение прозостиховых форм на легендарно-древнерусский материал в «Кощее», «Светославиче» и «Песни ополчению Игоря». Приведем пример стилизации экзотического языка в сказочно-фантастическом романе «Кощей Бессмертный», тоже шутивно-пародийном. Иерей Симон читает богатырю Иве Оленьковичу толстый «Хронограф», отрывок о Кощее.

«Чему, братие, смуты и хмара, чему обурились князи, владыки и друзи и вси осудари?

Аль в недро запала недобрая дума — своя то печаль аль чужая кручина?

Покинем печаловать, братие; жизнь есть поток, источающий сладость и горкость! древо, дающее смоквы и грозди волчицы...»<sup>64</sup>

В «Светославиче» такая форма воссоздает уже песню варягов, т. е. перерастает задачи имитации русской старинной речи. Наконец, в 1841 году Вельтман обращается к прозостиху в драме «Ратибор Холмоградский» о полулегендарных событиях в Западной Европе VIII века, причем доказывает (непонятно — в шутку или всерьез), что славяне в те времена занимали чуть ли не всю Европу и «язык славянский был повсюду в неизбежном употреблении и искоренялся постепенно более и более от Запада к Востоку».<sup>65</sup> При таком подходе естественно стирание всяких границ в применении прозостиха к греческой ли, западноевропейской или русской древности. В произведениях же о современности Вельтман никогда этой формы не употреблял.

У Н. А. Чаева и Н. Бицына двусложниковым прозостихом говорят в особо напряженных ситуациях лица русской истории: тверская княгиня, в 1340 году провожающая в Орду своего мужа, которого там убьют («Князь Александр Михайлович Тверской»), Лжедмитрий, которого тоже вот-вот убьют («Дмитрий Самозванец» Чаева), Скопин-Шуйский и Прокофий Ляпунов, поминающие соответственно царя и христианскую веру («Смута» Бицына-Павлова). А. К. Толстой прозостихом характеризует напряженнейшее столкновение царской власти и боярства в XVI веке. У Л. Н. Толстого трехсложниковым прозостихом говорят царевна Софья и ее фаворит Василий Голицын; так же оформлены авторские рассуждения о всегдашней жизненной позиции и нынешнем непредвиденном положении, постигшем опытного царедворца. Легенды Лескова посвящены поздней античности и раннему христианству. Отчетливо отделенные от автора герои обладают и соответствующей манерой изъяснения.

Естественно, аналогию к античной, древнерусской и средневековой европейской экзотике представляли и «Поэмы Оссиана». За Макферсоном шел Байрон, за Байроном — молодой Лермонтов, для которого легенды о шотландских горцах могли ассоциироваться с его любимым Кавказом, тем более что он, считая себя потомком шотландца Лермонта, и тут и там усматривал нечто вроде своей духовной родины. А возможный второй его опыт в прозостихе — перевод *немецкого* поэта (правда, в оригинале — стих, ямб, но ведь допустим «средний путь», подобный подходу Н. М. Карамзина).

В первой половине XIX века столь определенной тематической закреплённости прозостих не имеет только у Глинки, Кольцова, Павловой да еще в демонстративно оборванном «Создании мира» Вельтмана. Опыт Глинки имеет возвышенно-философский характер, отрывок Вельтмана пародирует именно такую литературу; у Кольцова — выражение необычайного потрясения, плач по убитому поэту; у Павловой — переходы от реальной жизни героини ко второй, мечтательной, даже мистической жизни. Так или иначе, почти ни одно предложение не написано прозостихом без того или иного «специализированного» содержательного обоснования даже у художников весьма сомнительного таланта, как Темный или Бицын. Следовательно, дело не в типе дарования и тем более не в его уровне, а именно в исторически сложившихся представлениях о круге допустимого употребления этих форм.

Аналогичные представления, конечно, без учета прецедентов (и донные малоизвестных), спонтанно возникают и в XX веке. В 20-х годах прозостих используется при переводе старояпонских памятников; в 50-х Я. Э. Голосовкер заставил им говорить своих мифических персонажей<sup>66</sup> (есть прозостих и в авторской речи;<sup>67</sup> весьма употребителен также отчетливый ритм коротких колонов,<sup>68</sup> создающий условную замену архаизации речи, как в традиции Нарежного и др.). В 70-х годах Ф. М. Бурлацкий использовал двусложниковый прозостих в драматизированных частях своей книги о Макиавелли. Это речи Савонаролы перед казнью и Макиавелли в тюрьме после пытки.<sup>69</sup> Приведенные примеры доказывают, что единая последовательность стоп до сих пор воспринимается как драматизирующая и архаизирующая художественную речь. В этом отношении прозостих функционально вполне идентичен обычному стиху трагедий и драматических хроник на исторические и мифологические сюжеты: комедии из современной жизни гораздо чаще писались прозой.

Сколько-нибудь весомое исключение из этого правила, да и то лишь наполовину, в XIX веке представляет один Лесков. В «Островитянах» принцип драматизации соблюден, но архаизации и вообще непосредственно мотивированного острания нет. В этом смысле (впрочем, не только в этом) «Островитяне» предвосхищают романы Белого, но вряд ли являются прямым образцом для них, поскольку Белый увлекался трехсложниковым прозостихом, а Лесков в данной повести (в отличие от легендарных) прибегает больше к двусложниковому, который теснее ассоциировался с современной ему стихотворной драмой.

## 5. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Что такое прозостих или метризованная проза — собственно проза или стих? Современные стиховеды отвечают: проза. Но некоторые исследователи считают возможным игнорировать авторскую запись и разбивают на строчки прозостих Лермонтова,<sup>70</sup> Кольцова,<sup>71</sup> Белого.<sup>72</sup> Впрочем, сам А. Белый говорил, что записал «Маски» сплошь только для экономии места.<sup>73</sup> М. Янакиев проделал эксперимент с неискушенными в стиховедческих концепциях болгарскими студентами и определил, что метрическая проза принимается за стих гораздо решительнее, чем верлибр.<sup>74</sup>

Кто прав с точки зрения отвлеченно-теоретической?

По концепции Тынянова, определившего стих функционально, выделив его двойную сегментацию (синтаксическую и собственно стиховую), прозостих есть безусловно проза.<sup>75</sup> Здесь нет единства и тесноты стихового ряда и разнообразных вертикальных соотношений между звуковыми и смысловыми элементами обособленных строк. Следовательно, и интонационная волна должна быть прозаической. Эта-то концепция и разделяется современными стиховедами.

Но есть другая точка зрения на стих, трактующая его как некий более или менее выдержанный конвенциональный ритм, как ограниченность речи некими заранее известными или допустимыми нормами надязыкового порядка. Собственно, это основное положение любой школьной метрики. Исходя отсюда, прозостих — никакая не проза, но в некотором смысле даже самый «стихотворный» стих: если для любого стихотворного размера путем подсчета выборок можно найти вероятностную речевую модель, частоту его спонтанной встречаемости в обычной живой речи, то применительно к прозостиху такая модель *практически* неосуществима; столь затянутый, в пределе бесконечный ряд стоп в обычной, нехудожественной речи не встречается *никогда*, это сугубо литературное, относящееся только к искусству, явление.

Есть, однако, и третий путь определения сущности прозостиха — экспериментальный. Эксперимент проверяет художественную речь в звучании, в «действии». Доказано, что речь стихотворная отличается от прозаической по ряду параметров,<sup>76</sup> в том числе наличием певческой форманты (последнее очевидно даже без эксперимента: люди, обладающие дефектом речи, обычно гораздо легче с ним справляются как в пении, так и в чтении стихов). Думается, именно на этом пути возможно позитивное разрешение вопроса. Оно, надо думать, потребует пересмотра бытующих представлений о взаимоотношениях стиховых систем в рамках национального стихосложения. Пока же мы применяем к изучаемому явлению оба термина: и «метрическая проза» — как широко распространенный, и «прозостих» — как отражающий разные возможности восприятия и осознания этой формы, чему есть немало свидетельств.

Разумеется, термин «прозостих» не должен считаться единственным и безусловным обозначением сугубо горизонтальной метризации протяженных текстов. Он не раскрывает все своеобразие данного явления, а в принципе мог бы прилагаться и к явлениям совсем другого порядка. Например, О. И. Федотов, ссылающийся на более развернутую рукопись настоящей статьи,<sup>77</sup> применяет сходное определение «стихопроза» («эмбриональная стихопроза») к древнерусской словесности периода отсутствия в массовом (не учено-книжном) сознании оппозиции стих — проза (ее заменяла оппозиция текст поющий — текст произносимый).

В словесности существуют разные формы строения текстов, которые непросто отнести однозначно к стиху или к прозе: так называемый «молитвословный стих», «элогиум» и др., во многом — «лапидарный слог» надписей на памятниках, обелисках, зданиях, в том числе и весьма близкий к метрической прозе, но разбитый на отрезки в соответствии с конфигурацией памятника, а не имманентными свойствами текста. Не очень просто решается и проблема моностиха — кратчайшей формы горизонтального ритма. Так, В. П. Бурич предлагает свой термин: «Законченный текст, состоящий из одной авторской строки, называется *удетероном* (от греческого «удетерос» — ни тот ни этот)».<sup>78</sup>

Точнее было бы сказать, что одна последовательность ударений может давать и то и другое — и прозу, и моностих, в зависимости от определенности установки на художественное функционирование.

Метризованная проза — лишь одна из маргинальных, пограничных форм ритмообразования, пока не более исследованная, чем другие. Русская, и не только русская, литература без этого своеобразного явления была бы в чем-то неполной.

<sup>1</sup> См., например: «В русском стихе стопа не имеет самостоятельного значения и может служить лишь вспомогательной единицей измерения внутри метрической единицы высшего порядка. Последовательности стоп, не образующие высших единиц, встречающиеся иногда в античной поэзии, в нашем стихосложении невозможны. „Бесконечные“ ряды правильно повторяющихся акцентов, как в прозе Белого, не только не производят на нас впечатления размеренности, но скорее вызывают раздражение именно отсутствием меры. Размер мы воспринимаем прежде всего как определенное размещение пауз, и основной метрической единицей мы считаем *стих*, с которым связано название размеренной речи вообще. Можно сказать, что в отличие от прозы мы называем стихами то, что состоит из *стихов*» (Харлап Н. О стихе. М., 1966. С. 31). Намного раньше, в 20-е годы, А. К. Воронский писал, что «кажется несносной ритмическая проза Белого» (Воронский А. Искусство видеть мир. М., 1987. С. 95). Добавим к этому, что в 1925 году М. Горький порицал метризацию в романе С. А. Клычкова «Сахарный немец» (см.: Клычков Серг. Чертухинский балакирь: Романы. М., 1988. С. 668).

<sup>2</sup> Муравьев. Соч.: В 2 т. СПб., 1847. Т. 1. С. 197—198.

<sup>3</sup> Там же. С. 198.

<sup>4</sup> Карамзин Н. М. Избр. соч.: В 2 т. М.; Л., 1964. Т. 1. С. 222.

<sup>5</sup> Дельвиг А. А. Полн. собр. стихов. 2-е изд. Л., 1959. С. 252—254.

<sup>6</sup> Вельтман А. Странник. М., 1832. Ч. 3. С. 92—102. Еще во второй части (М., 1831. Гл. CLXIX. С. 77) двусложниковый прозостих появился в развернутой фразе о взрывающейся бомбе.

<sup>7</sup> [Вельтман А. Ф.] Предки Калимероса. Александр Филипович Македонский. М., 1836. С. 74—90.

<sup>8</sup> Темный С. Ночь. СПб., 1836.

<sup>9</sup> Вельтман Александр. Ратибор Холмоградский. М., 1841. С. 23—24, 64—69, 74—80, 103, 107, 124—127, 161, 192.

<sup>10</sup> См.: Сапогов В. А. К проблеме типологии полиметрических композиций: (О полиметрии у Н. А. Некрасова и К. К. Павловой) // Н. А. Некрасов и русская литература: Тезисы докладов и сообщений межвуз. научн. конф. Кострома, 1971. С. 100.

<sup>11</sup> Чаев Н. 1) Князь Александр Михайлович Тверской // Библиотека для чтения. 1864. Сентябрь. С. 70—72, 74—76, 80—84; 2) Дмитрий Самозванец // Эпоха. 1865. № 1. С. 100; Бицын Н. Смута // Русский вестник. 1867. Т. 67. Февраль. С. 834, 846, 853.

<sup>12</sup> Штокмар М. Ритмическая проза в «Островитянах» Лескова // Ars poetica. М., 1928. Вып. 2. С. 183—211.

<sup>13</sup> Вельтман А. Ф. Странник. М., 1978. С. 197. (Дополнения).

<sup>14</sup> Московский телеграф. 1831. № 2. С. 195—202; Вельтман А. Странник. М., 1831. Ч. 1. С. 101—112; Ч. 2. С. 26—27.

<sup>15</sup> Вельтман Александр. 1) Кошей Бессмертный, былина старого времени. М., 1833. Ч. 2. С. 85—88, 103—104, 109—122, 125, 162; Ч. 3. С. 7—19, 155; 2) Светославич, вражий питомец. Диво времен Красного солнца Владимира. М., 1835. Ч. 1. С. 3, 4, 7—8, 18—19, 144, 150; Ч. 2. С. 83, 120, 124—127, 135, 141, 161, 165—168, 196, 200, 208.

<sup>16</sup> Песнь ополчению Игоря Святославича, князя Новгород-Северского / Переведено с древнего русского языка XII столетия Александром Вельтманом. М., 1833. Местами метризация встречается также во втором, полностью переработанном издании переложения. См.: Слово об ополчении Игоря Святославича, князя Новгород-Северского, на половцев в 1185 году. А. Ф. Вельтмана. 2-е изд. М., 1866. С. 11, 13, 25, 29.

<sup>17</sup> Кольцов А. В. Соч.: В 2 т. М., 1961. Т. 2. С. 30—31.

<sup>18</sup> Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 20 т. М., 1963. Т. 10. С. 426—428.

<sup>19</sup> Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. М., 1958. Т. 8 («Скоморох Памфалон», «Прекрасная Аза», «Гора, Египетская повесть»); Т. 9 («Невинный Прудений»).

<sup>20</sup> См.: Алпатов А. В. «Оскорбленная Нетэта» — незавершенная историческая повесть Н. Лескова // Замысел; Труд; Воплощение... М., 1977. С. 204—205, 208.

<sup>21</sup> Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч.: В 5 т. / Под ред. Б. М. Эйхенбаума. М.; Л., 1936. Т. 1. С. 414.

<sup>22</sup> Вельтман А. Ф. 1) Предки Калимероса. С. 160—161; 2) Новый Емеля, или Превращения. М., 1845. С. 231—232.

<sup>23</sup> Толстой А. К. Собр. соч.: В 4 т. М., 1964. Т. 3. С. 227.

<sup>24</sup> Екатерина II. Соч. СПб., 1901. Т. 2.

<sup>25</sup> Нарезный Василий. Славенские вечера. СПб., 1826.

- <sup>26</sup> Вельтман А. Светославич, вражий питомец. Ч. 1. С. 152—154, 158—159, 189; Ч. 2. С. 21 и др.; Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. Т. 9. С. 5—31 (сказка «Час воли божией», 1890).
- <sup>27</sup> Вельтман А. 1) Кошей Бессмертный... Ч. 2. С. 104; 2) Новый Емеля, или Превращения. С. 31—32, 230.
- <sup>28</sup> Мартынов Л. Проблема перевода // Юность: Избранное: 1955—1965. М., 1965. С. 691—692; Мажорный А. Рифмопроз о внимании // Крокодил. 1976. № 26. С. 10; Шумский А. Терема на речке Каменке // Комсомольская правда. 1978. № 120. 21 мая. С. 4.
- <sup>29</sup> Отмечены Ю. Н. Тыняновым. См.: Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Л., 1924. С. 133.
- <sup>30</sup> Храповицкий А. В. Дневник: 1782—1793. СПб., 1874. С. 20.
- <sup>31</sup> Державин. Соч. 2-е академ. изд. СПб., 1878. Т. 7. С. 606.
- <sup>32</sup> В последнем из 2023 стоп или долей число стяжённых (т. е. собственно долей) — всего 37, или 1,8 %. В стихотворной поэме Вельтмана «Муромские леса» (1831) дольниковых строк 9 из 865 (без вставок иных метров), или 1 %. В пересчете на стопы это, конечно, в несколько раз меньше, чем в переложении «Слова», но факт есть факт, даже в «настоящих» стихах малораспространенные трехсложные метры не выдерживаются так уж безукоризненно.
- <sup>33</sup> Песнь ополчению Игоря Святославича, князя Новгород-Северского / Переведено с древнего русского языка XII столетия Александром Вельтманом. С. 11, 43, 15.
- <sup>34</sup> Толстой Л. Н. О литературе. М., 1955. С. 135.
- <sup>35</sup> Жирмунский В. О ритмической прозе // Русская литература. 1966. № 4. С. 107—114.
- <sup>36</sup> Показательно, что Тынянов, впервые показавший колоссальную роль выделения стиха (строки) как единицы ритма, не фетишизировал, в отличие от многих его современных последователей, выделенность графическую: «Если мы все же считаем стихами стихи без графического знака стиховой установки, то это обычно стихи с максимумом выполненных условий, которые уже известным образом кристаллизовались в систему...» (Тынянов Ю. Указ. соч. С. 38). Оговорка в высшей степени полезная, если учесть историю стиха и его национальные формы, которые, уже будучи записанными, далеко не всегда предполагали зримость вторичной сегментации (древнейшие стихи в славянских странах, раннесредневековые западноевропейские стихи, ряд систем восточного стихосложения и т. д. и т. п.).
- <sup>37</sup> Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотв. 2-е изд. М.; Л., 1966. С. 89.
- <sup>38</sup> Томашевский Б. В. Стих и язык. М.; Л., 1959. С. 59.
- <sup>39</sup> Французское стиховедение разграничивает понятия «*énumération*» и «*développement*». Мы можем использовать их для различения ритма порядкового и ритма «развивающегося» (как свиток), т. е. повторяющего некоторые дискретные элементы. См.: *Grammont Maurice. Petit traité de versification française*. Ed. 9. Paris, 1937. P. 72 и др.
- <sup>40</sup> Поэтому опыты по превращению стихов в обычную прозу при помощи одной лишь записи в строчку, проделанные независимо друг от друга несколькими исследователями, проводились на примере не правильных трехсложников, а только дольника (С. М. Бонди) и главным образом двусложниковых размеров, и притом с большим числом переносов, т. е. при разболтанности потенциальных прозостиховых колонов. См.: Харлап М. Указ. соч. С. 88—89; Штокмар М. Указ. соч. С. 191—192; Артоболовский Г. В. Очерки по художественному чтению. М., 1959. С. 76—77; Назаренко Вадим. Язык искусства. Л., 1961. С. 391; Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. 4-е изд. М., 1971. С. 271—272; Поспелов Г. Н. Художественная речь. М., 1974. С. 183; Гиришман М. М. Анализ поэтических произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева. М., 1981. С. 30; Жовтис А. Л. К вопросу о границе между стихом и прозой // Филологические науки. 1985. № 3. С. 65—66.
- <sup>41</sup> Белый Андрей. Маски. М., 1932. С. 11.
- <sup>42</sup> Темный С. Указ. соч. С. 5—6.
- <sup>43</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 2. С. 214.
- <sup>44</sup> [Шишков А. С.] Рассуждение о старом и новом слоге русского языка. [2-е изд.] СПб., 1813. С. 401—402, 403—404.
- <sup>45</sup> Жирмунский В. Указ. соч. С. 104.
- <sup>46</sup> См.: *Goethe Johann Wolfgang. Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Kiew, 1940. S. 552—553.
- <sup>47</sup> Гете. Годы учения Вильгельма Мейстера. Пермь, 1959. С. 506—507.
- <sup>48</sup> Rogov Вл. Верлибр: мода или потребность? // Лит. обозрение. 1974. № 9. С. 103.
- <sup>49</sup> Родзевич С. И. К вопросу о влиянии Байрона и А. де Мюссе на Лермонтова // Филологические записки. Воронеж, 1915. Вып. 1. С. 44.
- <sup>50</sup> Бухштаб Б. Первые романы Вельтмана // Русская проза / Под ред. Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова. Л., 1926. С. 199, 201.
- <sup>51</sup> Глинка Федор. Опыты аллегорий, или иносказательных описаний, в стихах и в прозе. СПб., 1826. С. 26.
- <sup>52</sup> Бруханский А. Н. М. Н. Муравьев и «легкое стихотворство» // XVIII век. Сб. 4. М.; Л., 1959. С. 158.
- <sup>53</sup> См.: Томашевский Б. В. Указ. соч. С. 11; Харлап М. Указ. соч. С. 27—28, 31, 36; Жовтис Александр. Стихи нужны... Алма-Ата, 1968. С. 11 и след.; Ковалевский Володимир. Ритмічні засоби українського літературного вірша: Спроба систематики. Київ, 1960. С. 23.

<sup>54</sup> См.: *Овчаренко Александр*. Новые герои — новые пути: От М. Горького до В. Шукшина. М., 1977. С. 101, 105—106.

<sup>55</sup> Там же. С. 240.

<sup>56</sup> См.: *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих: Метрика и ритмика. М., 1974. С. 164.

<sup>57</sup> Ю. Н. Тынянов (см. указ. соч. С. 43) ссылается на слова Л. Н. Толстого по поводу метрической прозы Белого, в которых она сравнивалась с «хлопаньем ставень в бессонную ночь: все ждешь, когда уж хлопнет». О своем собственном прозостихе Толстой думал, наверное, несколько иначе.

<sup>58</sup> В. Г. Адмони положительно оценивает «динамику прямого эмоционального разбега» сверхстиховых синтаксических единиц в современном верлибре (*Адмони В.* Поэтика и действительность. Л., 1975. С. 276).

<sup>59</sup> *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. соч.: В 5 т. / Под ред. Б. М. Эйхенбаума. Т. 1. С. 342. Впрочем, данная форма записи — весьма вероятная ошибка публикаторов.

<sup>60</sup> Песнь ополчению Игоря Святославича, князя Новгород-Северского / Переведено с древнего русского языка XII столетия Александром Вельтманом. С. 3.

<sup>61</sup> *Штокмар М.* Указ. соч. С. 208.

<sup>62</sup> В тексте «Странника» «Эскандеру» предшествует оговорка: «По обратном прибытии в Вавилон, по смерти Александра, т. е. по прочтении следующего перевода из Ба х а р и с т а н а Джиами. . . . Здесь заблаговременно должно заметить, что все нижеследующее можно найти только в первоначальном манускрипте Ба х а р и с т а н а; как вещь не совершенно достоверную, в коей сомневался и сам Абдал-Рахман-бен-Ахмед. . . » (*Вельтман А.* Странник. Ч. 1. С. 99—100). Фраза оборвана. Вельтман откровенно издевается над теми писателями, которые оправдывают собственные сочинения ссылками на несуществующий источник или образец. За «древнюю латинскую рукопись» выдана и вторая вставная поэма (Ч. 3. С. 92).

<sup>63</sup> Ср.: *Харлап М.* Указ. соч. С. 26, 31, 72; *Муравьев С. Н.* Силлабо-тоничность ритмической прозы Гераклита Эфесского // Античность и современность. М., 1972. С. 236—251.

<sup>64</sup> *Вельтман Александр*. Кошей Бессмертный. . . Ч. 2. С. 85—86.

<sup>65</sup> *Вельтман Александр*. Ратибор Холмоградский. С. 221.

<sup>66</sup> *Голосовкер Яков*. Сказание о кентавре Хироне. М., 1961. С. 12—13, 50.

<sup>67</sup> Там же. С. 51.

<sup>68</sup> Там же. С. 46, 52, 53, 54 и мн. др. Слияние обоих типов ритмообразования см. на с. 39—40.

<sup>69</sup> *Бурлацкий Федор*. Загадка и урок Никколо Макиавелли: Драматургические, исторические и социологические новеллы. М., 1977. С. 21, 93.

<sup>70</sup> *Дурылин С. Н.* Как работал Лермонтов. М., 1934. С. 26; *Квятковский А.* Поэтический словарь. М., 1966. С. 75.

<sup>71</sup> *Бархин К. Б.* Два стихотворения на смерть А. С. Пушкина // Стиль и язык А. С. Пушкина. М., 1937. С. 30—31; *Скатов Н. Н.* А. Кольцов: «Лес» // Поэтический строй русской лирики. Л., 1973. С. 135—136.

<sup>72</sup> *Ковалевский Владимир*. Указ. соч. С. 24.

<sup>73</sup> *Белый Андрей*. Указ. соч. С. 11. В том же предисловии (С. 11—12) есть еще два очень важных для нас признания: 1) «. . . , М а с к и » — драматичны по содержанию; 2) «я учился. . . ритму у Ницше» (т. е. опирался непосредственно на немецкую традицию, а через нее, возможно, и на античную — ведь Ф. Ницше был профессором классической филологии).

<sup>74</sup> *Янакиев М.* Българско стихознание. София, 1960. С. 76.

<sup>75</sup> *Тынянов Ю.* Указ. соч. С. 38, 42.

<sup>76</sup> См.: *Златоустова Л. В.* Изучение звучащего стиха и художественной прозы инструментальными методами // Контекст-1976. М., 1977. С. 61—80. Мы опираемся также на серию докладов проф. Л. В. Златоустовой, сделанных на конференциях стиховедов в ИМЛИ.

<sup>77</sup> *Федотов О. И.* Фольклорные и литературные корни русского стиха. Владимир, 1981. С. 12.

<sup>78</sup> *Бурич В.* Тексты: Стихи; Удотероны; Проза. М., 1989. С. 144.