

Русская литература

№ 4

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

1965

Год издания восьмой

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Я. Лурье. Древнерусская литература и наши «представления о прекрасном»	3
Н. Берковский. Чехов. От рассказов и повестей к драматургии	21
Н. Гузиева. Драматургия Леонида Андреева 1910-х годов	64
С. Бобров. Синтагмы, словоразделы и литавриды (понятие о ритме содержательно-эффективном и о естественной ритмизации речи)	80

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

А. Морозов. К истории надписей М. В. Ломоносова «К статуе Петра Великого»	102
М. Гиллельсон. Письма Жуковского о запрещении «Европейца»	114
Р. Данилевский. Русская литература в немецкой критике 1830-х годов	125
Г. Галаган. Л. Толстой и петрашевцы	137
М. Турьян. «Пуни и Бабури» в ряду поздних произведений Тургенева	148
А. Киперман. Неизвестное стихотворение А. Н. Плещеева	155
Н. Розенблюм. Встречи с Герценом (письма П. Д. Боборыкина к А. И. Урусову)	156

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

В. Малышев. Заметки о протопопе Аввакуме	160
Е. Ольховский. Как царская цензура запретила в первый раз сказку Л. Н. Толстого об Иване-дураке	162
М. Зельдович. Зачем понадобился туман? (По поводу заметки Н. Пияшева о фельетоне в журнале «Просвещение»)	164

Н. Гудзий. Памяти учителя	167
-------------------------------------	-----

(См. на обороте)

В. Гура. Судьба литературоведческого жанра	170
К. Ровда. Дружеские связи литератур	177
В. Бузник. Советская литература в Болгарии	188
Н. Никитина. Тургенев и Германия	192
Ф. Прийма. Новая книга о творчестве Некрасова	196
Г. Иванов. Первая монография об «Искре»	202
Н. Гусев. Биография Льва Толстого	205
В. Гречнев. Новое о М. Горьком	214
В. Тимофеева. Изучать живую силу традиций!	218
А. Иезуитов. Полезная книга	222
ХРОНИКА	228
А. Могиланский, Я. Назаренко. К семидесятипятилетию Н. Ф. Бельчикова	237
Указатель статей и материалов, опубликованных в журнале «Русская литература» в 1965 году	239



Редакционная коллегия:

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

Отв. секретарь редакции *М. Д. Кондратьев*

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



Журнал выходит 4 раза в год

СИНТАГМЫ, СЛОВОРАЗДЕЛЫ И ЛИТАВРИДЫ

(ПОНЯТИЕ О РИТМЕ СОДЕРЖАТЕЛЬНО-ЭФФЕКТИВНОМ И О ЕСТЕСТВЕННОЙ РИТМИЗАЦИИ РЕЧИ)

В наши дни стиховедение в СССР возрождается и, весьма вероятно, переживает новый расцвет. Сейчас настало время всерьез обсудить важнейшие задачи нашей будущей теории стиха, а следовательно, изучить возможно более подробно основные направления этой теории. Современные опыты все чаще приводят нас к убеждению, что между ритмом стиха и художественной прозой, невзирая на все их расхождения, все-таки очень много общего. Поэтому, говоря о стиховедении, мы отдадим немало внимания ритмическим особенностям прозы.

1

Рассмотрим сперва, что возможно сделать по части привлечения к изучению стиха тех или иных синтаксических конструкций. Мы ныне исследуем живое искусство примерно так, как это делает естествоиспытатель по отношению к тем или иным явлениям природы, и полагаем, что законы явлений надлежит добывать из опытов над живым материалом. Наш материал — словесность, и преимущественно художественная. С этой точки зрения мы и судим.

Однако сперва необходимо сказать несколько слов вообще о художественном методе, ибо вопросы такого рода у нас нередко не то что забываются, а просто выпадают из рассмотрения, а также коснуться в предварительном порядке некоторых важных подробностей.

Особенности и своеобразие поэтического стиля иной раз проявляются в самых скромных явлениях, которые только под искусным пером стихотворца приобретают свою удивительную художественную значимость и активность (вне зависимости даже и от таких простых явлений, как синтаксические или грамматические конструкции). Казалось бы, что может быть проще перечисления? Но в руках Пушкина даже простой рядок слов приобретает особый и очень серьезный смысл. В «Полтаве» читаем:

Катятся ядра, свистут пули;
Нависли холодные штыки.

И сама эта скромная последовательность видов убийственного оружия дает совершенно определенную картину *сближения с врагом*. Это и есть метод чисто художественного внушения, которое действует с неоспоримой убедительностью «демонстративной логики». Суровое немногословие этой резко очерченной картины придает ей еще вящую убедительность. С точки зрения риторической приведенное построение можно отнести к так называемому «нарастанию» (риторический климакс), но здесь дело не в красноречивой форме, не в ораторском приеме, а преимущественно в том, что это построение создает картину без всяких подсказок и объяснений. Впечатление начинается как бы само по себе; оно возникает почти

самопроизвольно, двигаясь проторенным путем общежизненного опыта, подчиняясь внутренней логике ощущения. В этом и заключается метод искусства, которое почти всегда предпочитает говорить с читателем, не столько рассказывая, сколько показывая, указывая, напоминая, уподобляя, тревожа, трогая... Искусство пользуется привычными и общепонятными признаками наших эмоций (и сопутствующими им выразительными явлениями) наподобие того, как действовала актерская маска в античном театре, запечатленная гримаса которой сразу «настраивала» зрителя на определенную гамму ощущений (разумеется, влияние поэтических намеков — тоньше, рассудительнее и осторожнее). Сама последовательность отдельных картин дает развитие действия, но ведь это только пример и не более того — не надо забывать, а на самом деле в искусстве существует целая система таких совершенно живых и прозрачных для внимания читателя недомолвок.

Именно метод известных сопутствий, соответствий, привычных соотношений и есть метод искусства. 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. Он, в свою очередь, может осуществляться двояко: либо как ритмическое подчеркивание, усиление, либо как имитация ритмов особенной речи (взволнованной, задумчивой, рассудительной и т. п.). Конечно, все это осуществляется в виде извечной игры параллелизмами и контрастирующими вариациями. Ритмоусиления и ритмоимитации не всегда отчетливо различимы и легко переходят одни в другие. Вполне возможно, что ритмоусиления неосуществимы были бы без ритмоимитаций.

Наше учение о ритме тесно связано с понятием стопы, но основатель русского статистического стиховедения А. Белый ввел замечательное повествование — *словоразделы* (или, сокращенно, слоры), характеризующие в общем соотношения между словами и стопами. При изучении различных форм русского неметрического стиха (или стиха с ослабленной метрикой, т. е. менее жесткой, чем в обычном, «правильном» метрическом стихе) ищущий эти строки предложил вместо стопы пользоваться понятием *комплекса*,¹ который представляет собой ряд неударных слогов, заключенных между двумя ударными (неударный промежуток между двумя ударными слогами). Комплексы отличаются друг от друга длиной неударного промежутка, но так как в русском языке каждое слово (кроме особых случаев) несет ударение и комплекс вообще, очевидно, состоит из двух слов, то, кроме длины неударного промежутка, мы отличаем комплексы друг от друга еще и по месту *междусловесного перерыва* (который и называется слором или словоразделом).

Место перерыва может меняться, очевидно, в связи с длиной неударного промежутка: если неударный промежуток равен нулю, то место слора, конечно, не меняется; если промежуток равен одному неударному слогу, то слор может оказаться либо *перед* неударным слогом, либо *после* него, т. е. может быть двух родов (как оно и бывает в двусложных размерах — ямбе и хорее); если неударный промежуток равен двум слогам, слор может быть трех родов (как в трехсложных размерах), и т. д. Способ комплексов дает возможность изучать стих любого строения и ритмическое строение прозы (рассматривая комплекс, образованный каждой *парой слов*, стоящих рядом). Изучение комплексов, само собой разумеется, равносильно изучению стоп. Ясно, что первое слово (левое) входит в комплекс своей *заударной* частью, второе (правое) — наоборот, своей *доударной* частью (опыт показывает, что эти части слова в русском

¹ См.: «Теория вероятностей и ее применения», 1964, № 2, стр. 264.

6 Русская литература, № 4, 1965 г.

языке, во всяком случае ритмически, не совсем равносильны). Если стих построен так, что в нем употребляется один неизменный неударный промежуток, — это стих метрический (правильно метрический); если стих допускает *два* значения неударного промежутка — это стих стопозаменный; если несколько — это стих вольный. Если в вольном стихе имеются правила, которые связывают длины соседних комплексов, мы можем говорить о стихе с *переменным* комплексом (или переменной стопой).

Чтобы в дальнейшем не возвращаться к вопросу о смысле и строении комплексов и слоров, приведем примеры.

1) Нулевой комплекс (не имеющий неударных слогов); схема его будет:

— —

Возможен только один слор, мужской, обозначаемый латинской буквой *a*, например:

Яд каплет... — | —

2) Единичный комплекс (с одним неударным слогом, как в ямбе или хорее), схема:

— ∪ —

Возможны два разных слора, мужской и женский (т. е. либо *a*, либо *b*), например:

...уважать себя... — | ∪ —
...покидала край... — ∪ | —

3) Двойной комплекс (с двумя неударными слогами, как в любом трехсложнике — трехсложной стопе — дактиле, амфибрахии, анапесте), схема:

— ∪ ∪ —

Возможны три разных слора — мужской, женский и дактилический (т.е. *a*, *b* или *c*), например:

...воевать басурманов... — | ∪ ∪ —
За рекою густые... — ∪ | ∪ —
Занесенная в озеро... — ∪ ∪ | —

Далее идет тройной комплекс, соответствующий четырехсложной стопе, где возможны четыре разных слора: *a*, *b*, *c* и *d*, т. е. добавляется еще гипердактилический слор, как например в пиррихизованном ямбе «Мои хладеющие руки» — со схемой:

— ∪ ∪ ∪ | —

остальное вполне аналогично. Итак, комплекс отличается по схеме от стопы только тем, что в нем имеется один лишний ударный слог (который, разумеется, при подсчете стоп в сумму не входит) — и это дает возможность изучать неметрические стихи и прозу.

Один из наших серьезных знатоков русского стиха, С. М. Бонди, настойчиво, доказательно и нередко блестяще (на интереснейших примерах из лучших русских стихотворцев) показывает, что вся ритмическая и гомотоническая (звукопись, «словесная инструментовка», как говаривал А. Белый) часть стиха служит одной единственной цели — *выразительности* стиха, его экспрессии, создавая и усиливая его эмоционально-художественную значимость, поясняя и подчеркивая трагические, тристийные, лирические мотивы поэзии. Это положение в общем кажется почти бесспорным. И, опираясь на него, можно рассуждать так: то именно в стихе значительно, интересно и достойно нашего внимания, что эту выразительность поддерживает и усиливает.

Выявить (и даже наметить!) общие принципы выразительности художественного слова пока еще очень трудно; приходится удовлетворяться

находками С. М. Бонди (отдельными частными случаями), да еще попытками (иной раз довольно плодотворными) двигаться далее по его следам. Если сопоставить все до сих пор найденные и бесспорные образцы связи текста с ритмическими изменениями, то можно заметить, что последние разнятся друг от друга как по своей длительности, так и по интенсивности. Случаются резкие ритмические подчеркивания текста, ограничивающиеся чуть ли не одним единственным словом, существуют такие, которые распространяются на несколько стихов, затем на части целого стихотворения (или небольшой поэмы), наконец такие, которые захватывают большие отрывки. В общем вполне возможно, что чем длительнее этот параллелизм текста и ритма, тем он менее интенсивен (и выявляется только статистически). Иные ритмические усиления тонко и осторожно имитируют повадки живой речи, другие представляют собой образцы чисто артистического ритма, совершенно оригинального. Иные, краткие и интенсивные, напоминающие литавровый бой в знаменитой симфонии Гайдна (их можно назвать *литавридами*),² сразу останавливают внимание, другие заметны не сразу, а некоторые — почти неуследимы. И вполне возможно, что именно малозаметные ритмические усиления, распространяющиеся на сравнительно длительные временные промежутки (как бы накапливая или кумулируя свое воздействие на читателя) и являются художественно наиболее значимыми.

В высшей степени эффективные примеры литаврид дали нам возможность обнаружить немало интересного, а некоторые наши попытки выявить определенную *регулярность* в этом явлении кажутся весьма обнадеживающими (см. ниже, § 8).

Современные работы по стиховедению доказывают, что ударный ритм является одним из наиболее важных компонентов русской художественной речи, пронизывающих всю ее в целом и в важнейших подробностях. Однако было бы полезно говорить не только о ритме вообще, но еще и о ритме художественно отличительном, ритме выразительном или содержательно-эффективном. Трудно сомневаться в том, что строение художественного произведения в общем обладает (должно обладать в идеале) неоспоримой целостностью и органичностью, но этого еще мало, ибо и в таком аспекте надлежит различать стороны более важные и определяющие. Важнейшее в ритме — его связь с содержанием, а чаще, вероятно, и со всей богатой орнаментальной и изобразительной частью поэзии.

К сожалению, стиховедческие труды С. М. Бонди до сих пор все еще не опубликованы и излагаются им только в виде университетских лекций, но мы, пользуясь исключительной любезностью нашего глубокоуважаемого исследователя, позволим себе далее привести несколько примеров соответствий ритма и текста, отысканных неутомимой артистической наблюдательностью ученого.

2

За последнее время немало усилий отдается рассмотрению синтаксиса языка художественной словесности. Предполагается, что именно синтагматика в значительнейшей степени строит всю словесную ткань в ху-

² Термин «литаврида» был предложен пишущим эти строки. С. М. Бонди, принципиальный противник всевозможных нововведений в терминологии, относится к этому словообразованию с глубоким равнодушием. Но все-таки лучше иметь одно простое имя для явления, которое только что начинает рассматриваться. Последовательное изучение всех явлений этого типа встречается с затруднениями в первую голову по той причине, что явления эти чрезвычайно разнообразны. В дальнейшем имя литаврид в наших исследованиях получили все случаи содержательно-эффективного ритма, и в данном сообщении мы придерживаемся этой терминологии.

дожественном произведении. Некоторые исследователи говорят о прозе, а иные и о стихе.

Чтобы сделать эту гипотезу сколько-нибудь реальной, необходимо сперва тщательно и последовательно изучить то, что по этому поводу уже опубликовано в научной прессе. История вопроса начинается с нескольких примечательных указаний А. Х. Востокова,³ которые были восприняты и творчески развиты Б. В. Томашевским.⁴ Затем своеобразно и, возможно, даже вне влияния Востокова, под воздействием старинных правил Буало, были созданы примеры Л. В. Щербы,⁵ после этого все сделанное было подытожено В. В. Виноградовым,⁶ а вслед за ним выступил недавно В. М. Жирмунский.⁷

Востоков вводит понятие «просодического периода», изложение которого начинается (стр. 98 и сл.) с указания, что «когда слова занимают свое место в периоде или в стихе», случается что «они (слова, — С. Б.)... усиливают свое ударение на счет близстоящих... прочие же слова... лишаются... своих ударений». В подтверждение этого далее говорится: «Так и целое предложение или период, когда изображает одну нераздельную купу мыслей, приемлется как бы за одно большое сложное слово...» Вот эту-то «подчиняемость ударений в известном ряду слов» Востоков и называет «просодическим периодом», который имеет определенный слоговой состав: величиной до «7-ми слогов, много что 8-ми» (стр. 100). Судя по этим указаниям, речь идет о *прозаическом* периоде, во-первых — потому, что для стиха 8-сложный период непомерно велик,⁸ а во-вторых, — потому, что через несколько страничек разговор начинается снова, но на этот раз уже с определенным указанием, что речь идет именно о стихе (русском старинном, песенном, сказочном, былинном). Кроме того (на стр. 100), Востоков указывает, что его период еще длиннее восьми слогов, так как он «не считал... предшествующие ударению слоги»; так что в данном случае речь идет даже не о восьми, а о девяти-десяти слогах.⁹

Далее (стр. 105—106) Востоков излагает то, «что собственно принадлежит до русской пиитики, и следовательно, до нашего предмета: что на сем же самом действии просодическом основана мера русских стихов. В них считаются не стопы, не слоги, а *просодические периоды*, т. е. ударения, по которым и должно размерять стихи старинных русских песен. Таким образом, сказав, что в сем размере слышны только два либо три долгие слога (т. е. ударения), разумеем мы под сим то, что стих русский состоит из двух либо трех просодических периодов».

Востоков поясняет, что по части ударений в русском языке надо различать по крайней мере три случая: ударный, слабоударный и неударный (стр. 101), т. е. замечает то, что впоследствии Белый назвал полуударением.

³ А. Востоков. Опыт о русском стихосложении. Изд. 2-е, СПб., 1817, стр. 91 и сл. Далее ссылки на эту работу приводятся в тексте.

⁴ Б. Томашевский. О стихе. Изд. «Прибой», 1929, стр. 254—318.

⁵ Л. В. Щерба. Фонетика французского языка. Изд. 2-е, Учпедгиз, Л., 1939 (с 4-го издания глава XIV — «Основные принципы французской версификации» — печатается с сокращениями; см. указания в предисловии к 4-му изданию редактора М. Матусевич).

⁶ В. В. Виноградов. Понятие синтагмы в синтаксисе русского языка. Сб. «Вопросы синтаксиса современного русского языка», Учпедгиз, М., 1950, стр. 183—256.

⁷ В. Жирмунский. 1) Стихосложение Маяковского. «Русская литература», 1964, № 4, стр. 3—26; 2) Русский народный стих в «Сказке о рыбаке и рыбке». В кн.: Проблемы современной филологии. Сборник статей к 70-летию акад. В. В. Виноградова. Изд. «Наука», М., 1965, стр. 129—135.

⁸ Трехударный стих с таким «периодом» заключал бы в себе двадцать четыре слога, тогда как даже наш шестидударный простирается всего лишь на семнадцать слогов («Встала из мрака младая с перстами пурпурными Эос...» — Жуковский).

⁹ Отметим, что Востоков всюду пишет «прозодический» период, но мы не видим надобности сохранять это старомодное написание.

Затем непосредственно за приведенной (со стр. 106) цитатой следует важное разъяснение: «Мы определили объятность просодического перипода до 7-ми или 8-ми слогов; однако же *в русских стихах никогда он так велик не бывает* (курсив наш, — С. Б.), а по самой большой мере имеет до 6-ти слогов, обыкновенно же по 4, по 3, нередко и по два только слога; так что самый большой стих русский о 3-х ударениях имеет редко более 13-ти слогов, и следовательно, величиною будет с шестистопный ямбический. Стих же о двух ударениях соответствует четырехстопному». Отсюда снова явствует, что разговор о 8-сложном периоде был предварительным,¹⁰ а перипод этот привлекался для сравнения.

Дальнейшие объяснения Востокова недостаточно систематичны: перечисляя различные виды «русского» стиха, автор по отдельности говорит о месте трех ударений, причем упоминаются различные случаи, но не дается указаний, существует ли какое-нибудь общее правило для соотношения меж тремя ударениями в стихе или нет. Вот одно из замечаний (стр. 144—145): первое ударение может переходить с 1-го слога на 2-й вплоть до 5-го; второе отделяется от первого по крайней мере одним слогом (примечание отмечает, что бывает так, что и одного слога нет), но может отделяться четырьмя, пятью и даже шестью слогами, в зависимости от длины стиха, а третье, отсчитывая на этот раз от конца, — либо дактилическое, либо гипердактилическое.

Поскольку Востоков всюду говорит о народном (былинном) стихе, нередко приходится считаться еще с необычностью некоторых его ударений (как например, «утешенье») и со своеобразным, очень сильным атонированием в сложных краевзвучиях, где иной раз атонируются существительные (как например, «за белы руки» или «в теремѹ солнце» и т. п. — см. стр. 148). Некоторые из указанных им ударений друг с другом несопоставимы и не могли бы встречаться вместе, в одном стихе.¹¹

Итак, у Востокова две основных темы: 1) прозаический период длиной в 7—8 (или 9—10) слогов, в котором есть основания допустить известное синтаксическое единство и в котором имеются элементы атонирования, что Востоков подчеркивает для обоснования своего утверждения, что и в прозаическом периоде есть *одно* и притом главное ударение; и 2) стихотворный «просодический период», по поводу которого нет указаний ни на синтаксическое единство, ни на атонирование (они нужны были Востокову только для пояснения известного *единства* его новой просодической единицы), о котором говорится, что в стихе, примерно в 13 слогов, этот «период» может занимать от 2 до 4 и «даже» до 6 слогов, и который попросту сравнивается по длине с 6-стопным ямбом. Востоков не смог обнаружить в самой стихотворной строке «русского» стиха общего единства (кроме тройственности ударений) и ограничился описа-

¹⁰ В. В. Виноградов ссылается на эту, 106-ю страницу, но не цитирует ее.

¹¹ Впрочем, эта тенденция в известной мере сохранилась и в наши дни в сложных (составных) рифмах, где сильное краевзвучное ударение проявляет свою мощь с особенной силой, как например у Асеева, который рифмовал: «виантки — ... синь, теки», где повелительное от «течь» лишается своего естественного ударения (и запятая не может этому помешать). Еще более острые ритмические эпизоды (но, так сказать, «в противоположном» направлении!) имеются у Маяковского:

И эту секунду,
бенгальскую
громкую,
я ни на что б не выменял,
я ни на...
А из сигарного дыма
ликерною рюмкой
вытягивалось пропитое лицо Северянина.

Разумеется, ни в каких иных случаях словесный комплекс «я-ни-на» не мог бы иметь собственного ударения.

нием отдельных случаев, оговариваясь, однако, что в «русском» стихе все-таки просодически имеется *какое-то* единство, примерно наподобие прозаического периода.

Пытаясь подытожить свои наблюдения, Востоков (стр. 134) замечает, что «размер сей основан не на равносложности и не на порядке стоп», но «изустное предание», которое его повторяет, не имеет возможности «нарушить *числа ударений*, сей неотъемлемой основы, на коей учреждается гармония стихов русских», причем «чем стариннее песня, тем чище и правильнее в ней соблюлась сия форма *ударятельного* или русского *стихосложения*». В примечании тут же это стихосложение отличается от «тонического и стопосложного». По мнению Востокова, в старинном русском стихе есть некоторый размер, своя собственная правильность, которая до известной степени напоминает правильность плавного течения прозы, но просодические элементы этого стиха (слоговой состав) короче прозаических расчленений, а по части числа слогов и места ударений в «русском» стихе царствует пестрое разнообразие, которое Востоков даже и не пытается сводить к какой-либо общей схеме, кроме указания на тройственность ударений и примерный размер стиха в 13 слогов.

Стиховедческую концепцию Востокова по народному стиху можно коротко изложить следующим образом. Автор указывает, что этот вольный стих делится на некоторые сегменты, которые исследователь не решается отождествить со стопой, ибо она, в его представлении, есть (по завету древних грамматиков) нечто *постоянное* и неизменное. Существенно важно однако, что Востоков даже пытается намекнуть на то, что слоговой состав стопы может быть переменным, указывая на сходство вольного стиха с гексаметром (другой причины для этого сравнения, которое сперва кажется неожиданным, нет), где дактиль нередко превращается в хорей, т. е. основная стопа меняется, уменьшаясь. Однако на этом автор останавливается, ибо вольный стих, кроме уменьшения стопы, показывает и ее увеличение, а этого гексаметр не знает. Вот тут-то Востоков и привлекает для объяснения этого явления прозу, говоря, что здесь можно наблюдать *нечто подобное*, с тем, однако, существенным отличием, что в прозе сам сегмент принимает более значительные размеры (8—9 слогов вместо 2—4, как это наблюдается в стихе), тогда как главенство единого ударения поддерживается некоторым атональным, которое (в прозе) может объясняться и не ритмическими причинами.¹² Вот, в сущности, и все, что говорит Востоков. Нам ныне, после замечательных трудов Белого и Томашевского, обладая всепроницающим инструментарием математической статистики, оценить и рассмотреть все это гораздо легче и проще, чем Востокову.

3

Когда Б. В. Томашевский заинтересовался изучением ритма художественной прозы, он обратил внимание на первый (прозаический) период Востокова. В своей работе он сделал довольно краткое упоминание о востоковском (первом) периоде, процитировав одну фразу Востокова о том, что слоговой состав «просодического периода» (в прозе) измеряется 7—8 слогами.¹³ Все это укладывается на одной страничке, и

¹² Ссылку на атональное подсказало Востокову то необычайное обилие всевозможных неметрических (дополнительных) ударений и метрических инверсий (т. е. спондеев, хорямбов, кретигов, антиспастов), которыми во множестве изобилует вольный народный стих (тогда как литературный метрический стих в этом отношении очень скромен). Востоков вообще говорит о стихе, а не о прозе.

¹³ Б. Томашевский. О стихе, стр. 267. Далее ссылки на эту работу приводятся в тексте.

тут же в примечании Томашевский сопоставляет свой «речевой колон» и «просодический период» Востокова с «синтагмой» Л. В. Щербы, известной в те времена (20-е годы нашего века) еще только по докладам и лекциям автора, определявшего тогда свою синтагму как «простейшее синтаксическое целое».

Томашевский, изыскивая способы изучения прозаического ритма, пытается найти некую элементарную единицу для этого. Он начинает с *предложения*, но по причинам малоосновательным отказывается от него и переходит к иному, более краткому образованию, т. е. вводит понятие «речевого колона», известное еще из древности (в довольно неопределенной форме); В. В. Виноградов¹⁴ ссылается при этом на Дионисия Галикарнассского, ритора времен императора Августа. Этот колон, по рассуждению Томашевского, должен быть заметно *меньше предложения* и составляет примерно около восьми слогов (8,33 в среднем); автор приводит и кривую распределения.¹⁵ Кривая довольно правильная, хотя в самом центре она показывает небольшое понижение против «нормальной» кривой ошибок (см. табл. 1).

Т а б л и ц а 1

Число слогов «речевого колона» в «Пиковой даме»	Число случаев (в %)	Выравненное число случаев по «нормальной» кривой
3	1	2
4	2	4
5	9	7
6	12	12
7	14	16
8	16	17
9	14	16
10	13	12
11	10	7
12	5	4
13	3	2
14	1	1

Разумеется, считать число случаев по «нормальной» кривой какой-то нормой нельзя, однако важно то, что если, по словам Томашевского, на

¹⁴ В. В. Виноградов. Понятие синтагмы в синтаксисе русского языка, стр. 205—208, 211.

¹⁵ Томашевский сам обращает внимание читателя на значение распределения, говоря: «...постараемся наблюдать не средние только значения, а ряды цифр, показывающие распределение частных случаев» (стр. 286). Читатель должен принять во внимание, что кривые распределения рассматриваются в статистике преимущественно с двух точек зрения: 1) насколько симметрична кривая относительно своей максимальной численности (моды), соответствующей в симметричном случае средней арифметической признака; 2) каково строение вершины кривой? В последнем случае надо иметь в виду, что в «нормальной» кривой распределения (построенной в предположении случайных отклонений от средней, равновероятных в ту или в другую сторону, т. е. либо в сторону преумножения, либо в сторону преуменьшения) вес (доля) наибольшей численности равен примерно 40% всего числа случаев. Если число случаев заметно выше этой доли, говорят, что распределение *пиковершинно*, если явственно ниже — что оно *плосковершинно*. Пиковершинность, увеличиваясь, приближается постепенно к стандартности, когда колебания в обе стороны минимальны; плосковершинность, наоборот, подчеркивает расплывчатость, неопределенность. Асимметрия (скошенность) показывает некую неравномерность распределения, когда, например, очень часты отклонения от средней в сторону преуменьшения и они компенсируются небольшим числом крупных отклонений в сторону преувеличения. Нередко встречаются кривые распределения, отмеченные и скошенностью, и своеобразием по части строения вершины.

промежуток 6—10 приходится 69% случаев, то по выравненным данным на него приходится 73% случаев, так что отклонение строения вершины от нормы незначительно и его можно считать несущественным. Томашевский ссылается на Востокова (стр. 267 и 274) и на понятие синтагмы, введенное Л. В. Щербой (см. стр. 267; см., сверх того, стр. 309—310, 311 и 314). По всей вероятности, эта величина, равная примерно *восми слогам*, действительно довольно близка в слоговому составу синтагмы русской прозы начала XIX века.

Однако именно «правильность» этой кривой распределения и ее «нормальность» внушают определенные подозрения. Дело в том, что немного ранее, на стр. 263 указанного сочинения, Томашевский приводит кривую распределения длины *предложения* в слогах из двух первых глав «Пиковой дамы». Кривая распределения получается явственно асимметричная, с длинным «шлейфом» вправо. В табл. 2 мы приводим ее в перегруппировке (с увеличением интервала — у Томашевского кривая дана с интервалом в один слог).

Т а б л и ц а 2

Число слогов в предложениях «Пиковой дамы» (I и II главы)	Число случаев (в %)
От 3 до 6	17
» 7 » 10	40
» 11 » 14	38
» 15 » 18	30
» 19 » 22	26
» 23 » 26	21
» 27 » 30	15
» 31 » 34	11
» 35 » 38	5
» 39 » 42	5
» 43 » 46	9
» 47 » 50	5
» 51 » 54	1. . и т. д

На следующей странице Томашевский пишет, что хотя максимальная численность (мода) попадает на 11 слогов, «это число совершенно не характерно для длины предложения», так как средняя длина равняется 20 слогам или «вдвое больше этого максимума». Отсюда делается неожиданный вывод, что «предложение — явление сложное» и для анализа прозаического текста малоприспособное, после чего вводится «речевой колон». Рассуждения эти об асимметрии основаны на чистейшем недоразумении, ибо теоретическая статистика учит, что в асимметричных кривых распределения именно *представительна* (репрезентативна) *мода* (значение признака, соответствующее максимальной численности), но отнюдь не средняя арифметическая. Расстояние между модой и средней арифметической (разность между ними) даже иногда называется «радиусом асимметрии» и является одной из характеристик кривой распределения. Добавим, что в серьезной работе Г. А. Лескиса¹⁶ приведено немало кривых распределения длины предложений (в словах или слогах) и все они отмечены той же самой резкой асимметрией с правым «шлейфом», что наблюдалось и другими исследователями. Асимметрия — характерная черта данного распределения, и теоретическая статистика положила немало труда на разработку довольно сложных средств для выражения асимметрических кривых с помощью приближенных математических

¹⁶ Г. А. Лескис. О размерах предложения в русской научной и художественной прозе 60-х годов XIX в «Вопросы языкознания», 1962, № 2, стр. 78—95

формул.¹⁷ Что касается симметричной кривой для «речевого колона», полученной автором, то она вызывает подозрения, не является ли сам этот «колон» чем-то *крайне искусственным*, имеющим очень мало отношения к естественному делению прозы на искомые гипотетические сегменты. И это настолько далеко от художественного существа прозы, что проза сама по себе по отношению к этой сегментации представляет собой просто набор случайностей. Далее мы вернемся к этому вопросу (см. § 7).

Переходя к отличиям между ритмом стиха и прозы, Томашевский с самого начала утверждает, что «стих обладает всегда *внесинтаксическими* средствами членения на конструктивные единицы — стихи» (стр. 312; курсив наш, — С. Б.), так как «ритмическое задание»¹⁸ стиха является независимым от речи и «предопределяющим ее построение». Ритм стиха, по словам автора, не просто «факт» (речи), не «следствие» (подобных фактов), как в прозе, но «эстетическая *осознанная* норма».

После этого Томашевский утверждает, что «речевой» или «ритмический колон» в стихе вообще не существует; вместо него возникает стиховой колоп (как мы бы сказали) — «стиховая строка, единица *метрическая*». В стихе синтагма «совершенно не обязательно совпадает с ритмической единицей — стихом», хотя, «правда, обычно синтагма *стремится совместиться со стихом* или метрически подчиненным ему более дробным членом (*полустишием*)» (стр. 314; курсив наш, — С. Б.). Неоднократно Томашевский ссылается на работу Тынянова (и, в частности, на тыняновскую «тесноту» стиха). Пospelов в своем исследовании синтаксиса пушкинского стиха довольно близко следует за Томашевским и Тыняновым.¹⁹

Итак, Востоков, говоря о своем «просодическом периподе», рассуждал о различных явлениях: 1) о «речевом» или «ритмическом колоне» Томашевского (который, быть может, близок к тому значению колона, которое имел в виду и древний ритор Дионисий Галикарнаасский), т. е., проще говоря, о «прозаическом колоне», равном в среднем восьми слогами для русской речи, и 2) о «просодическом периоде» вольного русского стиха, который всего ближе подходит ко введенной автором этих строк «переменной стопе» и равен 2, 3 или 4 слогами.²⁰ Первый случай действительно довольно близок к синтагме Л. В. Щербы, второй — не имеет к ней отношения.

Справедливо ли основное утверждение Томашевского, что «ритм прозы воспроизводит синтаксис» (стр. 310) или что «ритм письменной

¹⁷ В иных случаях возможно так преобразовать абсциссу кривой распределения (горизонтальную шкалу диаграммы), чтобы элиминировать (устранить, снять) асимметрию (например, путем логарифмирования абсциссы). Это может дать важные указания на характер изменения признака (а иногда даже навести на более строгие соображения по части *закона* явления в смысле, близком к физическим законам природы, — примерно в том же смысле, в каком логарифм рассматривается в известном психологическом законе Вебера-Фехнера; не следует, впрочем, толковать это распространительно). Мы в данном случае приводим все эти соображения только для того, чтобы оттенить серьезное значение асимметрии.

¹⁸ Ср. свидетельство Г. О. Винокура: «...стих есть ритмическая единица непременно внеязыковая, заданная языку и принципиально независимая от синтаксиса» (цит. по: Р. М. Цейтлин, Г. О. Винокур. Изд. МГУ, М., 1965, стр. 35).

¹⁹ Н. С. Пospelов. Синтаксический строй стихотворных произведений Пушкина. Изд. АН СССР, М., 1960, стр. 9, 10, 13; Ю. Тынянов. Проблема стихотворного языка. «Academia», Л., 1924, стр. 47. Полемизируя с Жирмунским (стр. 31), Тынянов говорит: «...далеко не все формы свободного стиха подходят под понятие упорядочения их синтаксического строения (ср. Маяковский)» — и далее с цитатой из Вундта: «...параллелизм частностей вовсе не заменяет ритма...», но сопровождает его как усиление, которое... уже предполагает его наличие».

²⁰ С. Бобров. К вопросу о подлинном стихотворном размере пушкинских «Песен западных славян». «Русская литература», 1964, № 3, стр. 127; «Теория вероятностей и ее применения», 1964, № 2, стр. 262.

прозы» предопределяется «смысловым и синтаксическим строем речи» (стр. 309), пока еще довольно трудно сказать. *Значение словоразделов в прозе* гораздо серьезнее, чем это мог допустить Томашевский (пользуясь элементарными статистическими приемами), а выразительное значение слов вообще очень велико. Воздействие соотношений (корреляций) грамматических форм тоже нельзя упускать из внимания.²¹

4

Заслуги Л. В. Щербы в построении понятия синтагмы, разумеется, очень серьезны и бесспорны. Что же касается до его попутных замечаний по поводу русского стиха, то среди них имеются пункты, во всяком случае довольно неясные.

Сколько можно понять из весьма скудных замечаний учебника фонетики, автор имел главным образом в виду пояснить студентам своеобразие французского стиха, но при этом для «доходчивости» примеры приводятся не только из французской поэзии, но и из русской также... Обсуждать вопросы французского стиховедения здесь неуместно, и Л. В. Щерба имел, конечно, право воспользоваться этой темой (в интересах «доходчивости» и упрощения) по-своему именно потому, что он руководился вполне похвальным желанием оказать своим ученикам необходимую помощь. Вопросы стихотворного размера во французском стихе были оставлены им почти без рассмотрения,²² и вся задача в целом сведена к синтаксису французского стиха. Вероятно, это для Л. В. Щербы имело еще особый смысл, так как именно на тяжеловесном логическом упражнении он и смог отточить свое представление о вновь вводимой синтаксической единице — *синтагме*. Но для того чтобы оценить некоторые его указания, надо принять во внимание, что смысл примеров для уяснения принципов французского стихосложения, которые автор берет из русской поэзии, заметно расходится с самыми элементарными правилами русской версификации. Отдавая должное этой оригинальной попытке крупного лингвиста, нельзя все же пройти мимо некоторых искажений основных положений теории русского стиха, ибо они не дают возможности использовать иные меткие замечания Л. В. Щербы для стиховедения.²³

²¹ Это исключительной важности структурно-семантическое явление — отрицательная корреляция *глаголов* и *прилагательных* в художественной русской прозе (XIX век) — обнаружено Г. А. Лесским («Вопросы языкознания», 1964, № 3, стр. 110—116). Суть этого открытия заключается в том, что в художественной прозе то глаголы вытесняют прилагательные, то прилагательные теснят глаголы, т. е. постоянно сменяются образы движения, развития с образами картинного типа, где преобладает не изменчивость, но живописующий эпитет. Естественно, что научная проза этого явления не знает. Любопытно наблюдение Лесского, что педагогическая проза Льва Толстого тяготеет скорее к научной прозе, тогда как «История Пугачева» у Пушкина — скорее к художественной. Такого рода альтернативы очень важны в художественном письме в смысле его апеллативности (как удачно назвал Н. С. Трубецкой обращение к читателю в своей книге «Основы фонологии» (М., 1960, стр. 22, со ссылкой на К. Бюлера)). В последнее время Лесский, продолжая эту свою интересную работу, вычислил коэффициенты корреляции между числом глаголов и прилагательных для восьми пушкинских прозаических произведений. Коэффициенты изменяются от — 0,31 («Гробовщик») до — 0,80 («Станционный смотритель»). Данные эти говорят сами за себя; явление очень отчетливо, и нет сомнений в его важности.

²² На стр. 163 его учебника «Фонетика французского языка» читаем: «Числом слогов в стихе определяется его тип и целый ряд свойств этого типа». Вслед за этим приводится несколько примеров, а далее мельком упоминается четырехударный французский 15-сложник с женской цезурой на 8-м слоге (в качестве редкостного образца). И это все.

²³ Например, на стр. 174: «...чем длиннее ритмическая группа, тем короче входящие в нее слоги и следовательно тем быстрее в пей темп речи и обратно...»;

В учебнике Л. В. Щербы, вследствие его смелого педагогического эксперимента, не имеется ни одной ссылки ни на одного автора, писавшего о русском стихе (в противность укоренившимся в нашей научной литературе обычаям), а из французских упоминается лишь краткий учебник французской версификации М. Граммона.²⁴ В предисловии указывается, что о французской версификации даются «лишь самые необходимые сведения для понимания ее отличия от русской». Приведем некоторые не совсем убедительные утверждения Л. В. Щербы.

1) «По-русски мы воспринимаем как стих всякую фразу, в которой так расставлены слова, что словесные ударения будут стоять либо только на нечетных слогах фразы (хорей), либо только на четных слогах (ямб), либо только через два слога на третьем (дактиль, амфибрахий, анапест)» (стр. 161).

Обычно говорят, что стих отличается от прозы метром (стихотворным размером), здесь же это всем известное и общедоступное объяснение как бы повернуто к читателю обратной стороной в том смысле, что не то важно, как идут в стихе ударения, а важно, как расставлены слова внутри фразы, причем не дается никаких указаний на то, имеется ли хоть какой-нибудь принцип или повод для подобных расстановок. Однако подобные расстановки слов на практике вообще неосуществимы, ибо при сочинении стихов ритмическое чувство стихотворца (нечто вроде того «музыкального слуха», который необходим музыканту) само отбирает слова для стиха. И без такого отбора стиха вообще не было бы. Определение Л. В. Щербы придает понятию стиха какое-то механическое толкование, которое, ничего не упрощая и не поясняя, сводит все к формальному моменту, отнюдь не существенному для стиха.

2) Утверждается (стр. 161), что фраза «приезжай скорее домой» «сама по себе никак не воспринимается как стих»; между тем как ничего не стоит раздобыть в качестве примеров целый ряд совершенно иден-

«...различия в скорости могут быть использованы для *выразительных* целей» (курсив наш, — С. Б.). Приводимые примеры и самому автору не кажутся особенно убедительными, однако «самый факт возможности семантического использования различий в скорости темпа речи... кажется несомненным» (стр. 175). Далее: «...как будто можно утверждать, что чем короче ритмическая группа, тем значительнее будет казаться понятие, ею выражаемое... односложные слова, сами по себе составляющие ритмическую группу, оказываются особенно сильно подчеркнутыми...» Далее: «...если роль одинакового ритмического элемента стиха будет выполняться в одном случае *синтагма с двумя ударениями*, а в другом, соотносимом с первым, *синтагма с одним ударением*, то понятие, выражаемое одноударной синтагмой, выиграет в значительности...» (курсив наш, — С. Б.). Таким образом, вводя в свою синтаксико-семантическую единицу волей-неволей элементы чистого просодизма, автор несомненно приближается к задачам стиховедческого характера. По-видимому, правило отрицательной связи семантической силы и числа ударений было заимствовано им непосредственно из разноstopного стиха басен, например некоторых басен Лафонтена, которым имеются показательные аналогии и у Крылова. Но, как хорошо известно актерам, именно басенный стих отличается непритязательным, резко прозоподобным ритмом и наполнен имитирующими прозу конструкциями, из-за чего он так и мил актерам. Давным-давно, во времена нашей юности. Н. Н. Асеев, хорошо читавший стихи, задумал проверить свое искусство на экзамене юных актеров в студии Московского Художественного театра; экзаменовал его не кто-нибудь, а сам Москвин. Асеев прочел ему Блока. «Хмм... — протянул Москвин, — ни-че-го, недурно. Но ведь это что? Лирика! Нет, вы, молодой человек, нам басенку прочтите». Но когда Асеев стал читать басню, то лицо Москвина быстро вытянулось, после десятка строк он сказал: «Довольно!» — и экзамен был окончен. Тынянов справедливо замечает, что нередко семантика подчиняется ритму, а не наоборот (см. его книгу «Проблема стихотворного языка», стр. 41).

²⁴ В любительской книжечке Граммона нет ничего, кроме общих («впечатлительный» от французского стиха и совершенно произвольных количественных оценок ударений в стихотворной строке, нет даже и скромных попыток какого-либо методического подхода к задаче. Это ряд общих рассуждений, ничем всерьез не подкрепленных. Книжка эта может нравиться или не нравиться, но объективное ее значение совершенно незначительно.

тичных стихов, хотя бы из паузников Блока.²⁵ Слова «сама по себе» имеют в виду подчеркнуть, что в окружении других строк (каких?) эта фраза могла бы быть стихом, но уверенности у читателя в этом быть не может, ибо через семь строк говорится, что «во французском о стихах... можно говорить лишь тогда, когда их несколько». Следует ли из этого вывести, что в русском стихе этого не бывает, неясно. Особые затруднения возникают после того, как читатель внезапно узнает, что Л. В. Щерба известен брюсовское переименование *паузника* («дольник» — стр. 175 и 177). Если в русском стихе не может быть стихов, которые решительно меняются от строки к строке, то «Сказка о рыбаке и рыбке» написана не стихом, если же, напротив, она написана стихом, то нет оснований утверждать, что фраза «прпезжай скорее домой» не может восприниматься как стих. Если Л. В. Щерба думал говорить только о правильно-метрическом русском стихе, то оговорка в этом отношении многое бы упростила, а эти непонятные умолчания могут подать повод к недоразумениям самым неожиданным. Разумеется, стих иногда вкрапливается в самую неприглядную прозу (известное типографское выражение «Замеченные опечатки» представляет собой строку 4-стопного ямба!), но это явление само по себе ничего полезного о существе стиха нам пояснить не может.

3) О французском стихе говорится (стр. 162), что в нем обязательно «синтаксическое» распадение на части — «предложения, синтагмы или группы синтагм», а в конце стиха обязательная «значительная синтаксическая пауза», тогда как в русском языке это (из-за метра) «менее обязательно». Но затем, когда мы начинаем рассматривать пример транскрипции пушкинского «Памятника», приводимый Л. В. Щербой, то видим, что все полагающиеся во французском стихе синтаксические паузы в стихотворении Пушкина налицо, т. е., по-видимому, обязательны (см. транскрипцию на стр. 24, причем объяснение значков отнесено на стр. 82). У читателя снова возникает сомнение, не следует ли это понимать в том смысле, что, певзпрая на замечание на стр. 162, все правила французского стиха полностью применимы к русскому стиху?

4) На стр. 167 читаем: «...нормально цезура должна совпадать с границей синтагмы или еще более крупной синтаксической единицы», причем из контекста как будто очевидно, что речь идет о французском стихе. Между тем в указанном выше примере на стр. 24, не довольствуясь тем, что каждый раз цезура отмечена синтагмой, Л. В. Щерба отменяет пушкинскую цезуру в стихе «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», — там цезуры, по-видимому, не может быть, ибо нет синтагмы... Читатель снова в крайнем затруднении: ему было бы гораздо легче рассуждать в совершенно противоположном смысле, т. е. поскольку у Пушкина цезура есть, а синтагмы даже и сам Л. В. Щерба в данном случае отыскать не может, то значит в русском стихе цезура и конец синтагмы не имеют оснований совпадать; но из примера французской фонетики получается как раз наоборот: не живая пушкинская цезура опровергает синтагматику, а синтагма, рассудку вопреки, отменяет цезуру (предполагается, что читатель, почуввав заранее, что синтагмы нет, должен поостеречься и не сделать цезурной паузы!). Нет сомнения, что, кроме обильных и разнообразных недоразумений, ничего из такого загадочного помалкивания и безмолвных намеков получиться не может.

5) Еще более убедительное свидетельство того, к каким неожиданным последствиям может привести принцип, согласно которому стих отождествляется с «расстановкой слов во фразе», заключается в утверж-

²⁵ Например, «Я стоял один у дверей...» из стихотворения «Говорили короткие речи...» и множество других в том же роде.

дении, что в том самом незадачливом стихе, у которого Л. В. Щерба отнял цезуру, самое сильное ударение, оказывается, стоит не на красивом, а на первом слоге слова «памятник», так что строку надлежит читать так:

Я пámятник себе воздвиг нерукотворный...

на что, пожалуй, не всякая даже актерская читка (принципиально «расстиховывающая» стих!) решится пойти. Несомненно, цезура до известной степени близка к краевучию по части усиления ударения (однако в несравненно более слабой степени), но в данном случае надо еще для достижения эффекта атонаровать двусложное слово «себе», допуская два пиррихия подряд (на 2-й и на 3-й стопе) в первом полустиих 6-стопного ямба — и все это до того сложно и требует столько же особых примечаний и пояснений, что трудно решить, что, собственно, здесь имеется в виду показать или доказать.

Разумеется, весь этот из ряда вон выходящий педагогический эксперимент было бы неосновательно рассматривать как нечто вроде попытки построить новую «теорию» русского стиха, опирающуюся не на ударный ритм, но на синтагматические деления, тем паче, что, по мнению многих вполне серьезных исследователей французского стиха, основа его — в конце концов тоническая²⁶ (этой точки зрения держались Веррье, Ландри и др.). Ясно, что *смысловые* единицы речи основой *метрики* быть не могут. Однако неопределенность, с которой Востоков пытается формулировать понятие *переменной стопы* (и это ему не удается), вместе с буквально истолкованными примерами Л. В. Щербы могут повести к довольно досадным недоразумениям.

5

В. В. Виноградов в своей большой статье о синтагме, ссылаясь на Дионисия-ритора и на Востокова, дал широкую разработку тезиса Б. В. Томашевского о родстве «просодического периода» и синтагмы. Статья посвящена вопросам синтаксиса и вносит ряд уточнений в учение Л. В. Щербы. Однако именно здесь вкралось одно противоречие: на стр. 206 В. В. Виноградов говорит о «просодическом периоде» Востокова, повторяя утверждение последнего, что число слогов в таком периоде простирается «до 7—8 слогов», а на стр. 216 читаем, что для синтагмы «слоговой состав», в сущности, безразличен.

Возможно, В. В. Виноградов и прав, утверждая, что для синтагмы, как для явления преимущественно семантико-синтаксического, слоговой состав, в сущности, безразличен. Однако синтагма (если она существует) состоит не только из своей «сущности», у нее, вероятно, есть и некая вещественная форма — и нельзя не считаться с тем, что Томашевский не только допустил, что она реальна, но и попытался выяснить, какова она. Замечания Л. В. Щербы о числе ударений в синтагме, очевидно, от-

²⁶ Т. Де-Банвий, французский поэт, критик и автор «Маленького трактата о французской поэзии» (1872), утверждает, что, кроме Буало, никто из французских поэтов никогда не придерживался правила разубивать стих на два полустиха (по смыслу) и обязательно оканчивать фразу вместе с отдельным стихом. Это «убийственное» правило выдумал Буало, и только он один его и придерживался (см. «Маленький трактат...» в издании Шарпантье, Париж, 1915, стр. 88—90). Ни Корнель, ни Расин, ни Мольер, ни Лафонтен этого правила не признавали. На чем же основывал свое драконовское правило («осадное положение в стихе») Буало? — спрашивает Де-Банвий (стр. 92) и отвечает: *ни на чем*. Де-Банвий, правоверный парнасец, был весьма осведомленным знатоком французской поэзии и первоклассным стихотворцем, что же до церемонного Буало, то Пушкин замечал, что его даже Вильнев и тот считал подлинным аристократом. Кстати сказать, тот же Граммон упоминает книгу Де-Банвия в качестве учебного пособия в том же самом учебнике, на который ссылается Л. В. Щерба.

посытятся к тому же кругу соображений. Таким образом, допускается с этой точки зрения, что вкруговую, околицей «слоговой состав» некоторых теоретически значительных речевых образований через свою допустимую выразительную функцию примыкает втайне и к смысловразличительности, может быть — только в ее особом аспекте, т. е. в качестве эмоционально-художественной выразительности.²⁷

Одним из наиболее ценных вкладов В. В. Виноградова в учение о синтагме является указание на *аритмичность синтагмы*, которое, к сожалению, осталось не всеобщим понятием и усвоено.²⁸

Несколько советских лингвистов дружески согласились помочь нам в вопросах синтагматики и разобрали для нас начало лермонтовской «Тамани» (первых 22 абзаца), где насчитывается всего 365 синтагм (около трех тысяч слов). Средняя величина синтагмы оказалась равной 7,48 слога, круглым числом *семь с половиной* слогов. Это довольно близко и к числу Востокова, и к числу Томашевского и подтверждает их вычисления. В среднем на синтагму приходится 2,8 ударения, круглым числом — три. Кривая распределения асимметричная, но с весьма умеренной длины «шлейфом». Вариации от одного слога до 22 (есть один случай в 27 слогов). Обращает на себя внимание очень высокая корреляция длины синтагмы с числом ударений: коэффициент корреляции = + 0,89. Колеблемость высока и равна примерно четырем слогам в среднем.

Работы по теории автоматического перевода (на электронных вычислительных машинах) показали (с точки зрения некоторых ученых), что попытки определить синтаксическую структуру предложения, опираясь на порядок слов, структуру фраз и т. п., попадают в порочный логический круг,²⁹ ибо не синтаксис определяет содержание предложения, а смысловое содержание определяет синтаксис («мы исходим из понимания смысла данного слова, когда говорим, что оно является подлежащим предложения»). В результате этих попыток пришли невольно к необходимости строить особые «тезаурусные» словари, которые, наподобие иероглифических словарей, классифицируют слова по смыслу.³⁰

²⁷ Особняком стоит вдумчивая и своеобразная книжка Б. Эйхенбаума «Мелодика русского лирического стиха» (Пб., 1922). Автор, опираясь преимущественно на немецкого исследователя Э. Сиверса, развивает на русском материале его теорию «ритмических мелодий», связанную с особым истолкованием поэзии как декламации главным образом (к этому направлению примыкали отчасти Ф. Саран и экспериментатор-инструменталист Э. Скрипчур, близкий по направлению к П. Веррье и А. Ландри; последние работали с фонетической записью произнесенного стиха: у нас — Ф. Богородицкий). Возможно, что вопросы «приема», столь дорогие Опыазу, сильно мешали Эйхенбауму, но тем не менее в книжке есть ряд очень тонких и метких наблюдений по части риторически-ритмического течения стихотворения. Особое внимание Эйхенбаума привлекают различные виды параллелизмов. Что касается синтаксиса, то здесь автор останавливается исключительно на тех (сравнительно редких) случаях, когда ритмическое течение настолько энергично, что целиком подчиняет себе синтаксическое строение без особых нарушений его. Здесь, касаясь специального «стихо-ритмического чувства» (наподобие музыкального), Эйхенбаум справедливо замечает (стр. 19): «Мы заранее предполагаем эти места (ритмико-синтаксические совпадения, — С. Б.), потому что в сознании нашем есть ритмико-синтаксическая схема строфы» (важно, что речь идет, как и у Поспелова, о *строфе* и о специально поэтических инверсиях синтаксиса). В высшей степени ценно отмеченное Эйхенбаумом явление «мелодики, которая... порождается ритмом» и создает «как бы отвлеченный, не зависящий ни от смысла слов, ни от синтаксиса напев» (разбор стихов Лермонтова, стр. 95).

²⁸ Впрочем, Томашевский находил некоторый просодический смысл в своем «речевом колоне»; возможно, что в дальнейшем выяснятся какие-нибудь явные подробности.

²⁹ Ср.: М. Таубе. Вычислительные машины и здравый смысл. Изд. «Прогресс», М., 1964, стр. 43—44. Книжка вообще довольно сумбурная, но есть любопытные замечания.

³⁰ См. сборник «Математическая лингвистика» (изд. «Мир», М., 1964), где имеются переводные статьи американских авторов о тезаурусе: М. Мастермана — «Тезаурус в синтаксисе и семантике» и др. В статье И. Ламбека высказывается на-

Синтаксис в целом является таким существенным свойством речи, которое ее, так сказать, *армирует* (составляет ее каркас, ее скелет); частично, преимущественно в том, что касается *предложения*, он в заметной мере участвует и в художественных построениях; сохраняя своеобразие своих особенностей, он остается непоколебленным и в тех случаях, когда эти построения не связаны со смыслом (знаменитые примеры Л. В. Щербы!), однако все это касается преимущественно сравнительно длительных образований. Но этого никак нельзя сказать о синтаксической «элементарной» единице, синтагме, характер которой еще тем отличается от скелетных синтаксических построений, что он по определению связан со смыслом. Авторы, пытающиеся опереться на гетерогенность синтаксиса при выделении его основной единицы, тем самым вынуждены отречься от смысла, но вводя заново смысл, они нарушают основные синтаксические свойства — и получается нечто межеумочное, крайне неопределенное. Известная доля полезного синкретизма, вероятно, остается в синтагме, но трудности, связанные с формулировкой понятия, доказывают, что в самих определениях дело еще далеко от прозрачности и необходимой простоты и синкретизм этот скорее остается чем-то желанным, труднодостижимым, но не построенным.

В деле машинного перевода (оговоримся!), разумеется, синтаксис играет большую роль, чем в художественной речи, ибо в переводе важно не утерять (в погоне за точностью, за смыслом) общие рамки естественной, плавно текущей речи; а сверх того, в изложении своеобразных (малоизвестных или просто новых) научных фактов, наблюдений и концепций важно облегчить читателю проникновение в суть дела, — синтаксис во всех подобных случаях может оказать помощь. Однако все эти скромные задачи, связанные с *изложением*, невзирая на их относительную важность в деле научного перевода, не могут быть принимаемы во внимание с той же серьезностью в художественной словесности, где непосредственный смысл излагаемого в частностях отступает перед эмоциональным значением текста, картин, ситуаций, положений и т. п., где элемент *внушения*, *намека*, характерной *подробности* легко может оттеснить непосредственный смысл. С. М. Бонди на примере длинного ряда вариантов из «Тазита» показывает, с какой упорной и требовательной настойчивостью ищет Пушкин нужных ему звуко сочетаний в стихе для точного описания волн и кувшина горянки — и как эта отчасти звукоподражательная сцена (немного программная по-музыкальному!) создает поразительную живость всей картины в целом. В том, что касается художественной речи, существует множество задач, неизмеримо более жизненно важных, чем синтаксис, более острых и «душемутительных» (как говорил Баратынский), а та легкость, с которой синтаксис уступает ритму (превосходные примеры приводил Томашевский, и синтаксист Поспелов их повторил!) доказывает, что требования художественной речи имеют почти неограниченные возможности *оттеснять* синтаксические скелетообразные нужды далеко от переднего плапа.

Читателя пушкинских стихов трогает в этой картине³¹ именно та

дежда, что окажется возможным получить математический способ отличить предложение от простого набора слов, хотя «пограничная линия» между тем и другим может показаться читателю «очень расплывчатой» (стр. 48). Ср. довольно показательный пример Ревзина — фраза, лишенная смысла, но не лишенная формальных «правильностей»: «идея яростно спит».

³¹ Вот варианты:

С кувшином звонким у скалы...
И в волны глиня^кный кувшин
Склонясь потопляла...
И [тихо] медный свой кувшин
Струю звонкой наполняла...

необычная художественная точность, которая воссоздает перед ним де-вичьи печали над горным ручьем, а отнюдь не что-нибудь иное.

В своих двух статьях В. М. Жирмунский, не заметив случайно того, что все рассуждения В. В. Виноградова нигде не выходят за пределы *прозаического* (8-сложного) периода Востокова, но ссылаясь именно на эту статью Виноградова, распространяет его суждения о прозаическом перпюде на *стихотворный* 2—4-сложный период Востокова. Вследствие этого, не обращая внимания на разницу между двумя периодами Востокова (которая точно охарактеризована на основании свидетельства самого Востокова в нашем § 2), В. М. Жирмунский уже без всяких оговорок, полностью отождествляет этот «период» с синтагмой, причем так и пишет — «просодический период (т. е. синтагма)», а в другом случае обходится даже и без «т. е.». При этом все это говорится отнюдь не о прозе, а именно о стихе — однажды о стихе Маяковского, а другой раз даже и о вольном стихе Пушкина.

Обе эти разновидности русского свободного стиха, как доказано ныне советскими стиховедами, являются разновидностями русского *ударного* стиха, с тем лишь характерным отличием от его классических, чисто метрических форм, что их строение сложнее, как по части соотношений между числом ударных и неударных слогов, так и по части строения самой стихотворной строки. Догадки Жирмунского о «синтагматическом» строе того и другого стиха представляют собой нечто неясное. Из того, что стих, как и всякая речь, имеет известное отношение к синтаксису, не следует, что можно отождествлять метрическую единицу со смысловой единицей и рассматривать франко-русские «педагогические модели» Л. В. Щербы как законченную «теорию» русского стиха. А впрочем, с точки зрения Жирмунского, стих Пушкина «Говорит незнакомый прохожий...» представляет собой три синтагмы, тогда как с точки зрения Томашевского, Щербы, Пospelова и Виноградова это одна синтагма. Именно В. В. Виноградов, которому следует довериться в вопросе о синтагме, утверждает (стр. 214), что синтагма — «понятие не столько фонетическое, сколько синтаксическое и семантическое», что это — «простейшая смысловая единица», и далее (стр. 221): «синтагму не следует смешивать с единицей ритмической или чисто фонетической». Целый ряд наших статистических опытов ни в каком случае не расходился с этим авторитетным указанием В. В. Виноградова. Интерес к синтаксической стороне стиха, конечно, вполне уместен и понятен, однако всякие прямолинейные отождествления синтаксиса с ритмом мало того что отчасти бесплодны, но еще и вводят во все вопросы о *выразительном* в словесном искусстве элементы крайней неясности.

Нередко создается впечатление, что при обсуждении вопросов поэтического синтаксиса у иных авторов дело решается не доказательным

И <в волны> кованый кувшин
С хрустальным звоном погружала...
И тихо пела, <и кувшин>
Струєю звонкой наполняла...

а кроме того, еще ряд необычайно привлекательных вариантов в набросках (Пушкин, Полное собрание сочинений, т. V, Изд. АН СССР, 1948, стр. 360—361). В конце концов в тексте получилось (там же, стр. 79):

Или у вод когда стояла,
Текущих с каменных вершин,
И долго кованый кувшин
Волною звонкой наполняла.

Следить за этими тончайшими исканиями поэта — истинное наслаждение! И по ряду этих попыток Пушкина (тех самых, которые он в «Евгении Онегине» называл «упорным трудом»!) можно представить себе, чего именно ищет крупный поэт в своем сочинении и насколько его «вдохновение умиленное» (как он сам говорил) далеко от формальных усложнений, лишенных художественного смысла.

суждением, а прямой привязанностью именно к данной теме, в обход стороны ритмической. Явление стихотворного «переноса» (*enjambement*, которое Божидар-Гордеев по-старинному именовал *переступом*) создается с помощью некоторого ритмического разрыва между двумя соседними строками стиха. Стих (стихотворная строка), как указывали очень многие осведомленные стиховеды (Тынянов, Томашевский, Винокур, Бонди, Белый и др.), является ритмической единицей не только не менее целостной, чем стопа, диподия и т. п., но иерархически даже так сказать «старшей», т. е. более мощной, чем стопа или диподия, — и это статистически не только доказуемо, но уже и доказано. Именно в силу этого важного ритмического обстоятельства синтаксические связи между двумя соседними стихами (как заметили Тынянов и Пospelов) *резко ослабляются*. Когда же в условиях такого ослабления фраза (предложение) пытается обойти это ритмическое единство стиха, то ритмическая энергия (словно в отместку за насилие) немедленно усиливает свое краевзвучное ударение — и сама фраза *разрывается*, как это очень легко заметить на строках «Медного Всадника»:

Его стегали, потому
Что он не разбирает дороги...

где обычное «потому что» разорвано на две части, что даже и при всем своеобразии стиха является очень редким исключением, ибо обычно мы и в стихе читаем:

Потому что здесь порой
Ходит маленькая ножка,
Вьется локоп золотой.

Явление переступа со всеми его особенностями не раз служило основанием для многих довольно изящных стихотворных шуток, как например у Иннокентия Анненского:

Узнаю вас, близкий рампе,
Друг крылатый эпиграмм Пэ-
—она третьего размер.
Вы играли уж при мер-
—цаньи утра бледной лампе
Танцы нежные химер.

Не менее забавная шутка на тот же ритмический мотив имеется и у Бодлера:

Ce truc-là
Mène à l'A-
—cademie.

Здесь ритмический разрыв переступа уже никакой синтаксической казуистикой изъяснить не удастся. Стихотворец делает это, конечно, вполне сознательно, однако заботливые синтаксисты по призванию, обходя истинные причины явления, сводят дело к тому, что тут «ритм изнутри взорван синтаксисом...» — как образно выражается Пospelов, явно допуская, что оковы ритма являются для стиха чем-то... *внешним*.

Символисты пытались использовать это самое обстоятельство именно в смысле Пospelова; у Федора Сологуба есть строки:

Один взойду на помост
Росистым утром я,
Пока спокоен дома
Строгий судия...

в надежде на такое чтение

Пока спокоен дома ст-
—рогий судия...

так что слова «помост/дома ст...» образовывали бы «точную» рифму. Однако это не получилось (невзирая на то, что из-за этих усложнений обычный трехстопный ямб прерывается хореической строкой!), так что никакие «хитрости» одолеть ритмическую значимость краезвучного ударения и краезвучной паузы не в состоянии.

Изложенные выше соображения, по-видимому, приводят к неизбежному заключению, что *синтагма*, «простейшая смысловая единица», представляет собой *образование ритмически нейтральное*.

6

Одним из элементарных поводов для возникновения недоразумений с синтагмой в стихе является еще и следующее обстоятельство. Как известно, самое сильное ударение в стихе приходится на краезвучие (рифму, клаузулу), т. е., попросту говоря, находится в конце стиха. Так как, по гипотезе Л. В. Щербы, синтагматическое ударение тоже находится в конце синтагмы, то отсюда и происходят всевозможные недоразумения и суетные толкования, а это сходство нигде толком не оговаривается, ибо не замечается. Много более пронзателен был Г. О. Винокур, приводивший в своей работе «Понятие поэтического языка» следующий поучительный пример: «В „буквальном“ смысле сочетание форм без сказуемого, „не доведенное до точки“, имеет смысл предложения незаконченного, но в то же время, например, занимая цельный стих или составляя пную соответствующую ритмическую группу, оно звучит, *как если бы* было законченным синтаксическим целым...» (курсив наш, — С. Б.).³² Совершенно естественно, что крупный стихотворец, для которого вопросы стихотворной «техники» не представляют заметных затруднений и которому приятно «поиграть с трудностями», может легко сочетать конечное усиление ударения и в краезвучии и в синтагме, но из этих «стихотворческих вариаций» нет никакого смысла делать широкие выводы касательно значения синтагмы в стихе.³³ Стих без ритма неосуществим, однако стих, нарушающий обычные нормы, вещь самая обыкновенная («Тень-тень-потень! Выше города плетень...» — и т. п.), словесная игра, которой серьезные стихотворцы не только пользуются чаще, чем это замечают их ученые читатели, но еще и учатся у нее искусству живого стиха. Даже у Пушкина в исключительном по тончайшей звукописи стихотворении мы читаем:

...Обняла и колесница...

где самый старательный педант не обнаружит тех «правильностей», которые так льстят ему своей общедоступностью.

Впрочем, и в этом вопросе есть свои тонкости. Дело в том, что сильнейшее краезвучное ударение — просим внимания! — во многом зависит

³² «Доклады и сообщения Филологического факультета МГУ», вып. 3, 1947, стр. 6.

³³ В стихе правильно то, что подтверждается не единичным случаем, а целым их множеством, т. е. *распределением* (свойства которого должны быть рассмотрены и поняты). Сколь бы ни были эффектны отдельные примеры синтаксической выпуклости стиха, они несущественны сами по себе, а хороши только в том случае, если ложатся, так сказать, как бы в некоторое подобие ритма («в пандан», как говаривали в старину декораторы, пользуясь французским выражением об эстетической симметрии). Но ритм, разумеется, и сам может нарядиться синтаксическим оборотом. Однако никаких общих выводов из этого делать нельзя, ибо орнамента стиха, как бы она ни была затейлива и изящна, все-таки к прямой его сути не относится. Синтаксические вариации представляют собой «свободные импровизации» речи на заданную ритмическую тему, а последняя осуществляется независимо от того, тяжел ли или комедийно-легко вписанный в нее синтаксис. Частные случаи, редкостно-удачные примеры могут быть доказательны уже не в обычном логическом смысле, а в смысле образной высокохудожественной критики. Но это уже совершенно иная сфера.

от ритмического строения данной строки. Обычно (и, пожалуй, даже нормально) в 4-стопных двусложниках у нас основной ритмический рисунок опирается на диподию (двоестопие), и тогда вторая диподия естественно несет и сильнейшее ударение. Речь идет преимущественно о троесловном стихе (в двусложнике — с одним ускорением), однако такое троесловие может иметь различный ритмический характер. Если в вольном стихе мы встречаемся с гибридом (паузником), где слова по числу слогов дают примерно тип (3—3—4), то корреляция среднего слова сплывнее с последним словом (краевзвучием), если же нам дан тип (3—4—2), то среднее (второе по порядку) слово сильнее коррелирует с первым словом (зачином). В 4-стопном двусложнике получается аналогично нечто в том же роде: первый тип соответствует ускорению (пиррихию) на третьей стопе («Когда не в шутку занемог»), второй — ускорению на второй стопе («Причудницы большого света»). В последнем случае второе слово тянется к зачину, и в силу этого краевзвучное ударение несколько (относительно) *ослабляется*, так что ударение на первой стопе хотя и не уравнивается с краевзвучным, но заметно усиливается. Это легко показать на примерах из Державина и Пушкина:

Паревича младого Хлора...
 На лаковом полу моем...
 И Страсбурга пирог нетленный...
 Взлеяны в восточной неге...
 Красавицы не долго были...
 Над ним, как начинает капать...
 Которую воспел Назон...
 Преследовать любовь — и вдруг...
 Призрак невозвратимых дней... и т. п.³⁴

В иных случаях Пушкин пользуется своеобразием этого хода для того, чтобы выделить и подчеркнуть отдельную строку (а иной раз — и

³⁴ В общем правило корреляционных связей внутри стиха можно формулировать так: 1) граничные слова теснее связаны с соседними, чем те, которые не соседствуют с граничными; 2) большая стопа (с большим числом слогов) создает и большую тесноту связи. Возможна еще и следующая формулировка: чем дальше отстоит слово от границ стиха (зачина и краевзвучия), тем слабее оно связано с соседними (не упускать из вида, что цезура при своем постоянстве может играть тоже роль граничную!), т. е. тем более свобода слова приближается к его прозаической свободе. Для примера: в 4-стопных ямбах «Евгения Онегина» для строк с ускорениями на третьей стопе (разумеется, троесловных) получаем (по первоначальным данным Томашевского) такие коэффициенты корреляции: слова № 1 и № 2 дают нам — 0,56, тогда как слова № 2 и № 3 дают — 0,80; иначе говоря, там, где сама стопа, разрезаемая слогом, *больше*, там и корреляция *выше*. Общее правило, по-видимому, включает в себя еще важное значение границ стиха. Если (по тем же данным) взять метрические строки, то корреляции с крайними стопами больше, нежели в случае средних слов. В метрической строке 4-стопного ямба имеется четыре слова, а корреляции таковы: слова № 1 и № 2 — коэффициент — 0,67; № 2 и № 3 — коэффициент — 0,41; слова № 3 и № 4 — коэффициент — 0,67. Слова, которые попадают на второе место к краю (того или другого), связаны именно с крайними словами, но не друг с другом. Очевидно, что при ускорении на второй стопе сильнее будет связь с зачином, а так как ускорение-пиррихий в двусложнике усиливает предыдущее ударение, то ударение первого слова подчеркивается, а тем самым усиливается и значение первого слова (Тынянов говорил о важной роли границ стиха). Стоит отметить, что метрические строки менее спаяны воедино, нежели строки с ускорениями, первые держатся именно границами, да и в общем спайка их относительно слабее. Проверка общего правила на многостопных стихах вроде гексаметра подтверждает это. Поскольку на опыте троестопный выяснилось, что в случайных прозаических троесловных выборках значение зачина (для всей организации слоров внутри данного троесловия) сильнее значения краевзвучия (а в стихе как раз наоборот!), становится ясным, что пушкинская форма 4-стопного ямба с подчеркиванием ускорений на третьей стопе (но отнюдь не на второй) была отказом от инертных прозоподобных стремлений стихотворцев XVIII столетия и открыла русскому стиху его собственный (по преимуществу) путь, поистине сообразный с тем, что подсказывал поэту наш народный стих.

слово). Это служит доказательством того, что ударное строение стиха (в целом) находится в первую очередь под влиянием *ритма*.³⁵ А в силу этого явления «спнтагматически-ударный эффект Шербы» может наблюдаться в стихе только в определенных случаях (попросту сказать: когда ритм это позволяет!). В самородных трехсложниках (опыт с искусственными троесловиями) среднее слово скорее сближается с зачином, так что и в прозе «спнтагматические нормы» весьма далеки если не от совершенства, то по крайней мере от... действительности.

Давным-давно очень талантливый и тонкий критик-толстовец Н. Н. Страхов писал отзыв на сборники слабеньких стихов Голенищева-Кутузова (некоторые стихи, однако, послужили темой для замечательных романсов Мусоргского); рецензия писалась для Академии наук по случаю присуждения Голенищеву-Кутузову Пушкинской премии. Так или иначе Страхов должен был писать отзыв положительного характера. Однако хоть по названию, но все-таки премия была как-то связана с Пушкиным. И Страхов, похваливая будущего академического лауреата, как бы мимоходом вернул, что, «невзпрая на все достоинства», у Голенищева-Кутузова чего-то в стихотворстве не хватает. Чего же именно? А вот как раз того, мягко замечал Страхов, что есть у Пушкина в стихах:

Альфонс садится на коня;
Ему хозяин держит стремя.
«Сеньор, послушайте меня:
Пускаться в путь теперь не время...»

ибо живой и простой язык превосходной прозы лег в ритм этих стихов так, словно это для него самые точно изготовленные ножны, самое уютное гнездышко! Читатель не замечает ни малейшего насилия над языком, стих бежит, будто ручей, — и это потому так прекрасно, что не только как бы «так и должно быть», не только эта стихотворная речь словно *самое естественна*, но вдобавок и читатель это превосходно слышит, ибо он давно уже привык встречать в стихе самые тяжкие, самые громоздкие синтаксические конструкции, и они его не удивляли и не беспокоили, а здесь неожиданно (в качестве такого особенного подарка читателю) перед ним живая и простая речь, которая настолько выделяется среди других, что само это (как будто скромное) обстоятельство является для него как бы новым, неожиданным источником эстетического наслаждения.

Об этом особом явлении поэтического языка (в нем есть что-то от ласкающего душу воспоминания о какой-то где-то и когда-то слышанной правдивой и очень искренней речи...) тонко говорил Эйхенбаум и па него намекал смутно Тынянов. Это примерно то самое, о чем говорил

³⁵ Пушкин иной раз ставит в 4-стопном ямбе такие (особенные) строки (с ускорением на второй стопе) три раза подряд! А ведь эта формация ямба у него — избегаемая формация, ибо она отдаст, в его представлении, XVIII веком. Вот этот пример из «Евгения Онегина» (глава I, строфа XXVII):

Двойные фонари карет
Веселый изливают свет
И радуги на снег наводят...

Это тонкое отступление, где «радуги на снегу» как бы начинают праздничное убранство усеянного горящими площадками желанного дома, от которого и сам автор был «без ума» — по его собственному признанию, эти три особенных стиха подряд оттеняют атмосферу нетерпеливо-жадного ожидания и внимания к изящным поэтическим «мелочам», которые мягко, осторожно и — в силу необычности ускорений на второй стопе — как бы в виде какого-то «примечания» к общей картине создают ласкающую глаз примету того, что вот сейчас начнется праздник. Цейтлин в указанной выше брошюре справедливо подчеркивает: «Винокур на ряде примеров показал, что язык как произведение искусства представляет собой всегда внутреннюю форму особого рода, которая не нужна для обычного языкового общения...» (стр. 62; курсив наш, — С. Б.).

Делакруа, записывая в своем дневнике, что когда смотришь на картину Рембрандта, то ничто не отвлекает тебя от чистого созерцания — будто смотришь на чудесный живой пейзаж в натуре.³⁶

Русский стих, как это единогласно признавали все писавшие о нем, основан на вариациях *ударений* (в каком бы то ни было их разнообразии); с этой точки зрения он на протяжении столетия и изучался, с этой же точки зрения он изучается и ныне советскими стиховедами, которых объединяет в общем и целом *применение математических вероятностных методов* в стиховедческих исследованиях. Важнейшие работы прошлого, труды Ф. Е. Корша (1898), Андрея Белого (1910) и Б. В. Томашевского (1918), нисколько не отвергаются, но служат основанием для современного развития. Всевозможные надуманные отклонения от основного принципа *ударного ритма* в русском стихе, пытающиеся заменить этот принцип иными «правилами», для стиха заведомо второстепенными,³⁷ до крайности нежелательны, ибо, кроме пышной путаницы и велеречивого произвола в толковании строения художественных произведений, они ни к чему не приводят.

(Окончание следует)



³⁶ Примеры особо стройных ритмико-синтаксических совпадений приводят С. М. Бонди и Г. О. Винокур (см. работу последнего о стихе Грибоедова в кн.: Г. О. Винокур. Избранные работы по русскому языку. Учпедгиз, М., 1959, стр. 290 и сл.) вроде: «И черти, и любовь, и страхи, и цветы...» — или: «Да невзначай! да как проворно!» — и т. п. В этих случаях, однако, дело облегчается комедийной имитацией обычной речи, которая в силу этих-то особенностей и приобретает такую живость. Нечто подобное привлекало внимание Батюшкова в стихах «Опасного соседа» В. Л. Пушкина: «Панкратьевна, садись; целуй меня, Варюшка!» и т. п. Однако все эти примеры слишком элементарны для тонких сложностей подлинно лирической поэзии, где простая имитация живой речи скорее исключение. Белый, однако, отмечал, что именно такого рода прозаизированная поэзия и дает наиболее богатый ритм, т. е. обилие пиррихий-ускорений в 4-стопном ямбе; одическая поэзия склоняется скорее к обилию метрических строк. Гончаров справедливо заметил о стихе «Горя от ума», что «проза и стих слились здесь во что-то нераздельное...» (см. книгу Г. О. Винокура, стр. 293 со ссылкой на т. VII сочинений Гончарова).

³⁷ Понятие синтагмы тем особенно туманно, что очень трудно выявить отчетливо, какова связь синтагмы со словом. Обращаясь к учебнику Л. Р. Зиндера «Общая фонетика» (Изд. ЛГУ, Л., 1960, стр. 275—278), мы получаем указания по крайней мере не совсем друг с другом сопоставимые. Сперва говорится о «единстве смысловой и звуковой стороны языка» и как будто под это единство подпадает и синтагма; затем разъясняется, что «звуковая сторона» в данном случае исчерпывается одним усиливаемым ударением. Далее указывается, что невозможно пауза внутри синтагмы (ср. с вышеприведенным примером из Анненского...), и отсюда делается вывод: «слово, если оно не является одновременно и синтагмой, в синтагмическом отношении несамостоятельно», но тут же идет оговорка, что в русском языке ударение в слове сохраняется... Следовательно, подразумевается некое расчленение ударности и интонации — какое же именно? А на стр. 279 указывается на общепонятную разницу в звуковом отношении между «вывезли» и «вывез ли?», где даже такая скромная частичка, как «ли», получает известную самостоятельность. И В. В. Виноградов, и В. М. Жирмунский, и Л. Р. Зиндер — все жалуются на неразработанность теории синтагмы. Им, как говорится, и книги в руки. Но зачем же тогда с такой решительностью говорить о синтагме и при помощи этого по крайней мере «недостаточно разработанного» понятия анатомизировать художественные произведения?

Русская литература

№ 1

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

1966

Год издания девятый

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Л. Ершов. Классические традиции в русском советском романе	3
Н. Берковский. Чехов. От рассказов и повестей к драматургии (окончание)	15
Н. Чирков. «Война и мир» Л. Н. Толстого как художественное целое . . .	43
Н. Гуляев. О спорном в теории романтизма	66
С. Бобров. Синтагмы, словоразделы и литавриды (понятие о ритме содержа- тельно-эффективном и о естественной ритмизации речи) (окончание) . . .	79
А. Колмогоров. О метре пушкинских «Песен западных славян»	98
Н. Пиксанов. Из воспоминаний об А. В. Луначарском	112

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

А. Татаринцев. «Письмо к другу» А. Н. Радищева	116
Д. Бабкин. А. Н. Радищев в последний год жизни	125
Е. Привалова. Из истории «Плутархов» в России	140
С. Осовцов. Кто был автором «Литературной летописи Одессы»?	145
Из переписки Н. А. Некрасова (новые материалы)	150
А. Розанов	150
Р. Заборова	152
И. Ямпольский. Незвестные страницы Н. Г. Чернышевского	156
А. Могиланский. Новые данные для характеристики отношения Писемского к Герцену	165
Г. Ермакова-Битнер. Вопросы литературы в «Вестнике знания»	170
Н. Горбанев, Г. В. Плеханов о Толстом — мыслителе и художнике	180
Г. Леман-Абрикосов. Вероятный источник «Вишневого сада» А. П. Чехова	186
Н. Пяшев. А. В. Луначарский о Бальмонте	189
М. Минокин. К предыстории повести Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69» . . .	192

(См. на обороте)

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

М. Рабинович. Кто был Даниил Заточник по рождению?	197
А. Гранков. Неизвестная концовка «Повести о Стефаните и Ихнилате» . . .	199
М. Зельдович. Об адресате одного письма Ф. И. Тютчева	200
И. Трофимов. А. П. Милуков — автор статей о Щедрина	201
Л. Кишкин. О восприятии смысла литературного явления за рубежами его страны	201

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

В. Базанов. Две книги о революционном подполье в России 60-х годов XIX века	204
А. Бушмин. Индивидуальность поэта и индивидуальность исследователя . .	222
Е. Кийко. И. С. Тургенев в 60-е годы	228
В. Ковалев. В творческой лаборатории Горького-драматурга	231
В. Тимофеева. Книга о подвиге поэта	233
Ю. Бегунов, С. Булатов. Издания «Древнерусского общества в Японии» . . .	237
В. Зайцев. Памяти Николая Калининвича Гудзия	241
ХРОНИКА	243

Редакционная коллегия:

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

Отв. секретарь редакции М. Д. Кондратьев

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

Журнал выходит 4 раза в год

СИНТАГМЫ, СЛОВОРАЗДЕЛЫ И ЛИТАВРИДЫ

(ПОНЯТИЕ О РИТМЕ СОДЕРЖАТЕЛЬНО-ЭФФЕКТИВНОМ
И О ЕСТЕСТВЕННОЙ РИТМИЗАЦИИ РЕЧИ)

(О к о н ч а н и е)

7

Попробуем теперь обратиться к показаниям более объективного и достоверного характера, нежели общие рассуждения и частные случаи. Рассмотрим, что нам дают статистические анализы Томашевского и Лесскиса с одной стороны, а с другой — логико-математические исследования математиков, работающих над вопросами автоматического перевода.

Опыт Томашевского с прозой «Пиковой дамы» весьма поучителен: как только автор переходит от предложения к синтагме, асимметрия кривой распределения (предложения и синтагмы по слогам) тут же резко снижается. Предложения, согласно опытам Томашевского и Лесскиса, дают асимметрические кривые распределения, и они в анализах Лесскиса (опирающихся на огромный и однородный материал) отчетливо, резко (п по вполне понятным причинам!) меняются в зависимости от того, какого рода прозу и какого рода части («жанры» или, пожалуй, вернее «регистры») художественной прозы мы рассматриваем.

В научной прозе в среднем размер предложения составляет 28,5 слова (по 17 тысячам предложений), в эпистолярной прозе — 14,2 слова (8 тысяч предложений), в авторском повествовании в художественной прозе — 17,2 слова (38 тысяч предложений), в речи героев повести — 8,1 слова (22 тысячи предложений) и в авторских ремарках в диалогах — 6,7 слова (6 тысяч предложений).

Соответственно, в зависимости от того, в каком регистре говорит с нами художественная проза, меняются и кривые распределения.¹ Науч-

¹ Вопрос, можно ли сопоставлять предложение, которое подсчитывается (у Лесскиса) по числу слов, с синтагмой, подсчитывающейся по числу не слов, но слогов, был проверен по «Тамани» (223 предложения, в среднем по 10,66 слова и по 30,97 слога). В общем и среднем получается, что на одно слово падает 2,91 слога (круглым счетом три), но при этом число слогов и число слов в предложении связаны самой тесной связью, ибо коэффициент корреляции между ними = +0,96 (почти что функциональная, прямо пропорциональная зависимость). В силу этого переход от слов к слогам совершенно корректен и не грозит никакими недоразумениями. Самый разбор показал, что среднее число слогов на слово несколько ниже в начале повести; это объясняется следующим образом: что ни дальше развиваются в «Тамани» ее угрюмые эпизоды, речи остаются все столь же краткими и отрывистыми, тогда как авторские описания чувств героя все более детализуются, удлиняясь и утончаясь. Линейное уравнение, определяющее число слогов в предложении в зависимости от числа слов, будет:

$$y = -1,5956 + 3,0557 x,$$

где x — число слогов, а y — число слов. Так, например, если число слов в предложении = 15,5, то число слогов = 45,77; для предложения с числом слов = 7,5 число слогов = 21,32 и т. д.

ная проза дает асимметрически растянутую кривую с очень плоской вершиной. В авторском повествовании асимметрия гораздо резче выражена, вершина высоко поднимается над уровнем вершины научной прозы, именно около вершины и сосредоточена основная масса случаев. Речи героев — еще более асимметричны, вершина еще выше, спад еще круче, кривая, так сказать, еще компактнее, т. е. основное ее «тело» становится очень узким, а «шлейф» ее, который тянется вправо (к большим, длинным предложениям), еще тоньше. Выходит так, что для каждого регистра художественной прозы существует некоторый неписанный стандарт длины предложения, как и своя особенная форма кривой распределения. Отсюда можно с уверенностью вывести, что колебания длины предложения в прозе представляют собой определенное *стилистическо-семантическое правило*, а стало быть, и орудие, имеющее если и не очень сильный, то все-таки явный художественно отличительный характер.

Пока проза не эмоциональна, длина предложения для нее почти безразлична. Как только начинается художественное описание, со всей своей картинностью, блесками тонкой наблюдательности, соотносением описания к сюжету, к характеристике героя, к трогающему читателя изыскству и своеобразию языка, — все меняется: основная масса предложений сокращается (с 28,5 слова до 17,2 в среднем, т. е. на 40%, почти вдвое!), длина его становится очень точно определенной, ибо в силу асимметрии кривой распределения максимум случаев приходится на длину гораздо меньшую, чем средняя, примерно на 7 слов вместо 17! В научной прозе самый частый случай длины предложения приходится на 21 слово при средней = 28,5, так что самый частый случай менее средней на 29%, а в художественном описании то же самое падение измеряется величиной в 59%, т. е. от средней остается меньше половины. Итак, предложение художественного описания пользуется малой и почти стандартно установленной длиной, а резкая разница самой частой длины и средней объясняется тем, что среди стандартно малых предложений изредка встречаются длинные и даже очень длинные предложения, которые в силу своей необычности производят неожиданное и резко эффектное впечатление. Таков и анализ Томашевского: самая частая длина предложения в «Пиковой даме» равна 11 слогам против средней, равной 20. Длина предложения, можно сказать, просто дышит в унисон с тем, в каком регистре художественно осуществляется проза.

Синтаксис предоставляет стилисту свои формы в качестве орудий, строение которых дает возможность, играя широкими границами предложения, противопоставлять друг другу, так сказать, верхний и нижний пределы предложения, и они (именно в этом неравенстве и противопоставлении!) и обретают свою художественную отличительность. Синтаксис входит в содержательно-эффективную часть прозаического художественного произведения лишь в качестве варьирующего обрамления отрывков речи, вариации которых сами по себе убедительны и красноречивы.

Однако опыт Томашевского ведет нас гораздо дальше. Как только исследователь переходит к «простейшему синтаксическому целому» (как определял Л. В. Щерба синтагму), неожиданно вся выразительность распределения не то что рушится, а просто исчезает нацело. Получается кривая распределения совершенно симметричная (близкая к так называемой «нормальной кривой ошибок», когда все мыслимые меры во избежание систематических отклонений в какую-нибудь одну сторону приняты и ошибки имеют совершенно случайный характер). Никаких перепадов в длине периода больше нет, нет и никаких контрастов, которые задевали бы внимание читателя. Оказывается, восьмисложный период для прозы совершенно безразличен, проза ведет себя по отношению к нему

словно набор чистых случайностей. Трудно поверить, чтобы между длинной синтагмой и длиной предложения² существовала столь сложная зависимость, которая неминуемо вела бы к такому эффекту. Наоборот, есть основания думать о чем-то ином.

М. Мастерман отмечает,³ что при разработке способов автоматического перевода сошлись два метода: 1) способ синонимических словарей-тезаурусов и 2) способ языка-посредника (своеобразного математического эсперанто, а от него можно уже отправляться к любому языку, который нужен). Первый способ ставит во главу угла семантику, второй — синтаксис. Но, видимо, эти две разновидности систематических свойств языка одна без другой существовать не в состоянии, и теоретики автоперевода стремятся их объединить; но при объединении надо выбрать одну из этих разновидностей и отдать ей первенство. Другими словами — либо свести синтаксис к семантике (которая может вдохнуть в него жизнь), либо семантику к синтаксису, который — как это выясняется тут же — обладает (в обликии языка-посредника) свойствами слабой математической системы (т. е. такого рода математической дисциплины, которая позволяет определить некоторую искомую величину только в довольно неопределенных границах, но отнюдь не с той привычной простотой и точностью, которая достигается, например, при сложении чисел; однако это все же математическая система, и в установленных границах она безошибочна). Таким образом, становится ясно, что синтаксис сам по себе одарен некоторой принудительностью, той самой систематизирующей силой, которая так привлекает лингвистов. Но ее, оказывается, еще недостаточно, чтобы разобраться полностью в тексте (имеется в виду преимущественно научная проза), и нужны еще содержательно-оттеночные (нюансовые) и интуитивно-намекающие (внушающие) частности языка («великий бог деталей», как метко выразился один стихотворец), потому что именно они-то и определяют в окончательном виде смысл текста. Синтаксис имеет лишь половинчатое значение (что понимал и Томашевский, говоря

² Любопытно присмотреться, как же это получается с предложением... По наблюдениям над чудесной прозой «Тамани» (читатель, конечно, напоминает, что такой тончайший живописец, как Чехов, считал эту лермонтовскую повесть лучшей русской прозой!), дело примерно происходит так. Сперва писатель тщательно и с удивительно кропотливой детализацией излагает ощущения, мечты и надежды героя, приживая их старательно так, чтобы они, сколько возможно, напоминали внутренний диалог скучающего человека, который листит самому себе, этим приемом постепенно герой выводится из сферы, напоминающей толкотню в переполненном автобусе, все размягчается, упрощается для данного человека, он словно попадает в какой-то простенький рай мягкого одиночества... и все это описывается длинно, мягко, нежно, усложнительно, ластиво. Когда эта сложная и длительная процедура окончена, автор выталкивает своего героя одним пинком из-за кулис на сцену, внутреннее ухаживание за собственной персоной мгновенно оканчивается, и актеры оказываются друг перед другом. Их разговор весь из коротких недомолвок, намеков; реальность грубо и жестоко расправляется с искусственным раем умягченного одиночества, все летит кувырком через краткие, яростно-прямолинейные обрывки фраз либо полузагадочное вранье зверского кокетства. Затем обрыв — и снова начинаются переменно-неопределенные комплименты по адресу собственной персоны. А потом снова — на сцену! — и град мелких фраз разрешает новый приступ надежд и мечтаний. Читатель привык к этому *ритуалу прозы*, он для него — вещь нормальная, естественная, в стиле «а как же иначе?» и т. п. Именно игра такого рода массивными словесными образованиями, вероятно, и составляет суть того, что мы ищем под названием «ритм прозы», который не подталкивается, не отсчитывается однообразием стихотворного метра. Иной раз даже кажется, что индивидуального здесь не так много. Все время (конечно, именно в романтической «Тамани», у Лермонтова!) идут резкие противопоставления: когда мое «я» у себя дома и когда начинается ожесточенная битва за минутное счастье на самом деле. В другом произведении вместо героя выступает автор, но от этого постоянные переходы от томительно-длинных разъяснений к кратким, но дико привлекательным (своей подлинной живостью) толчкам всамделишной природы человека не становятся менее внушительными.

³ См.: Математическая лингвистика. Изд. «Мир», М., 1964, стр. 164—165.

о «синтаксическом и смысловом развитии ритма прозы», т. е. отличая синтаксическое от смыслового).

Все эти очень важные обстоятельства — и суть и система в строении письменного изложения наших мыслей — занимают немалое место в культуре языка, но когда начинается разговор о самом ритме, то это вопрос совершенно особый.

Песня и стих (который некогда, по мнению многих серьезных людей вроде французского стиховеда Поля Веррье, выделился из песни в самостоятельное искусство) имеют некоторое отношение к музыкально-звуковой стороне языка. И не к пресловутой «смысло-различительной функции», а к эмоционально-лицедейственной, трагико-героической, поэтической преимущественно (беспримесно поэтической), которую, скрепя сердце, можно еще назвать *художественно-отличительной*, ибо она отличает свободу творчества от неизбежного педантизма синтаксиса, грамматики, пунктуации и т. п. Разумеется, писатель должен объясняться, принимая во внимание все условности культурной речи (иначе никто ничего не поймет!), но ведь не в них в конце концов дело! А в чем же?..

Трагически-потрясающие эпизоды повести живут и чаруют читателя не общепринятыми приличиями своей речи, а тем, насколько самый словесный состав, соотношения слов, их глубокая согласованность поют в унисон с трагедией, которую они нам рассказывают. Вот почему самый хороший перевод ценится не за педантическую «точность» (которой вообще-то — грош цена), а за свои собственные достоинства! Нет ничего курьезнее, когда какой-нибудь чужак начинает выискивать неточности в переводах Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Бальмонта и выхваливать удушающе скучные калькирования своих единомышленников.⁴

Но как же этот великий и насущный в искусстве трагизм соприскасается со словом? Попробуем рассмотреть это.

8

Начнем с тех несомненных примеров глубоких соответствий между текстом художественного произведения и ритмом, которые мы выше именовали *литавридами* и которые имеют столь важное значение как мощные орудия художественного творчества.

Вот пример самой краткой литавриды — длительностью в одно единственное слово (этот замечательный пример С. М. Бонди нашел не так давно). Перед нами — одно слово, резко задевающее внимание читателя в стихотворении «Конь» (из «Песен западных славян»). Все стихотворение в общем построено на обычном для 4-стопного хоря диподическом ритме, т. е. преимущественно с ускорениями на первой и третьей стопе, но одна единственная (предпоследняя) строка:

Кожей он твоей покроет...

выделена при помощи редкого (и, вообще говоря, избегаемого Пушкиным) ускорения на второй стопе, которое, как известно, было в ходу у поэтов XVIII века («С белыми Борей власами» — у Державина), но именно эта строка и является самой жуткой во всем предсказании волшебного коня; ее ритмическая необычность и производит что-то вроде леденящего впечатления. В «Песни о вещем Олеге» слово «князь» неоднократно выделяется особым приемом: это слово (подлежащее и имя героя!) нарочито ставится на такой слог амфибрахия, который метри-

⁴ Крупный французский поэт Леконт де Лилль недаром говорил, что перевод похож на оригинал, как изнанка ковра на самый ковер. Впрочем, задолго до Леконт де Лилля к этому образу прибегал Сервантес. Специалисты по «точности» именно такой способ перевода и ценят больше всего.

чески слаб (метрически неударен, замедление Белого), следовательно — общее течение ритма как бы *прерывается* и этот перерыв останавливает внимание чтеца. Неоднократно — добавим далее от себя — у Пушкина с теми же целями употребляются замедления или инверсии (хориямбы, перестановка порядка ударений на первой стопе 4-стопного ямба), которые резко подчеркивают определенное слово, создавая особую интонацию. выделяющуюся в ямбе:

Нет, не покинул я тебя...

Аналогично в «Видении короля» резким замедлением (в анапесте) отенена фигура героя в строке:

Король ходит большими шагами...

Выше мы уже приводили (§ 6) вполне убедительный пример, когда Пушкин в «Евгении Онегине» ставит подряд три строки с редким и ритмически несколько чуждым ему ускорением (пиррихием) на второй стопе, это — какое-то замечательное ритмическое интермеццо меж картиной уснувших, «померкших» домов и картиной празднично освещенного дома, где вьется желанная, юная музыка бала. Итак, нет сомнения в том, что существуют и довольно длительные литавриды, целые маленькие ритмические отступления — и при этом теснейше и животворнейше связанные с картинностью стиха! — необычайно способствующие оживлению всего произведения либо отдельной части его. Однако возможны и еще более длительные и более сложные конструкции чисто ритмического, преимущественно ритмического или частично ритмического характера.

Первое из таких открытий было сделано примерно лет пятнадцать тому назад прозорливой тонкостью С. М. Бонди (и только почти невероятная скромность этого замечательного ученого привела к тому, что до сих пор это открытие не было опубликовано и известно лишь очень узкому кругу людей в порядке, так сказать, изустного предания!). Открытие это заключается в том, что в песне Мери из «Пира во время чумы» С. М. Бонди подметил совершенно особый ритмический узор, который если и не был для Пушкина совершенно сознательным, все-таки до такой степени ясен и отчетлив, что можно только удивляться пушкинскому ритмическому гению. Дело в том, что если осторожно и последовательно проследить за изменением слоров (словоразделов) в этом 4-стопном хорее, можно заметить, что по слороупотреблению вся эта маленькая поэма вполне определенно делится на две части: в первой, когда идет рассказ о том, как в мирное селение пришла чума, ритм придерживается преимущественного слора *b* (женского), самого обычного, так сказать, срединного (т. е. не столь выразительного), но во второй части, когда дело идет о завещании обреченной на гибель Джени, ритм резко меняется, покидая привычную простоту слора *b* и переходя к резкой отчетливости обрывистого слора *a*, мужского слора. Каждый из наших читателей может без труда с карандашом в руках проверить это, взяв с полки томик Пушкина, — и он поразится этой необычайной четкости пушкинского построения. Для пишущего эти строки открытие Бонди было исключительной по своему значению научной новостью, которая просто манила к задачам такого рода. И после этого, пересмотрев с этой точки зрения целый ряд иных произведений, проработав немало статистических опытов, нам пришлось на деле воочию убедиться, какой громадной силой апеллятивности обладают слоры.

Открытие Бонди тем особенно замечательно, что оно, минуя всякие якобы ученые «рассуждения о том, что должно быть», показывает нам подлинно новый факт из жизни стиха. Не забудем, что такой факт не

может быть случайностью... , но этого еще мало, научная его убедительность возникает с особенной силой потому, что факт этот таков, что ни догадаться о нем, ни предвидеть его невозможно, пока он не найден. Логика неведомого нам явления не может быть обнаружена, пока мы не сумеем выделить и рассмотреть это явление, ибо до этого мы вынуждены рассуждать о неизвестном по аналогии с известными нам явлениями, а вся трудность в том-то как раз и заключается, что оно непохоже на то, что мы до сих пор видели и изучали. Интуитивно теперь уже ясно, что без этой тонкой ритмической подробности песня Мерп не могла бы обладать той поразительной, даже (как когда-то говаривал Бальмонт) магической силой непосредственной убедительности и жизненности, которой она дышит.⁵

Вот несколько обнаруженных нами фактов. Самые трагические главы «Евгения Онегина» — глава с дуэлью и с письмом Татьяны — обладают большим числом слора *a* по сравнению со всей поэмой в целом. Подобно этому и в художественной прозе наблюдается нечто подобное: тот же слор *a* встречается гораздо чаще в картине приступа Белогорской крепости в «Капитанской дочке», в картине пожара в «Дубровском», в картине убийства в «Преступлении и наказании». Отметим, и это крайне важно, что литаврида слора *a* появляется и в стихе и в прозе! Очевидно, это явление лежит где-то глубже и того и другой.⁶ Затем нам удалось обна-

⁵ Концепция длительных литаврид связана еще с тем особым вниманием, которое С. М. Бонди уделяет *временному* (динамическому) моменту в стихе. Нет сомнения, что и этот принцип в недалеком будущем будет статистически развит и подкреплён. Почти очевидно, что, кроме изучения данного распределения с точки зрения его расчленения по величине признака, возможно еще рассматривать распределение, так сказать, в его генезисе, т. е. так, как оно само постепенно строится, начиная с первой строки художественного произведения и до последней. Весьма вероятно, что при таком рассмотрении можно надеяться нащупать иные (не чисто количественные) *группы* строк, т. е. временные отрывки (эпизоды), которые будут уже связаны той или иной степенью определенной ритмической однородности. Недавно А. Н. Колмогоров предложил для этого замечательный «способ накопленных сумм», с которым читатель сможет в дальнейшем подробно ознакомиться в нашей книге «Вольный стих пушкинских „Песен западных славян“», готовящейся к печати в издательстве «Наука».

⁶ Резкий и решительный обрыв слора *a* в стихе подчеркивается долгой правой частью слора (как например: «Призрак невозвратимых дней...»), так что доударная часть второго слова в слоре играет в стихе подсобную роль некоторого усиления предыдущего ударения. Долгие слоры, типа *c*, вносят в стих какую-то успокоительную медленность. Попробуйте сравнить три строки с тремя разными слорами (*a*, *b* и *c*):

Говори! — отвечает девица...
Говорите! — сказала девица...
Говорите же! — молвит девица...

И на слух заметно, как острая энергия строки понемногу ослабляется, сменяясь некоторой замедленностью (выражаясь фигурально). Слор *a* как бы колеблется, неоспорим, резко-приказателен (сравнительно с другими, конечно!). Когда слор появляется сразу рядом с ударением (т. е. после него), то он (будучи некоторой паузой) усиливает ударение. Действие паузы на ударение замечали многие (в частности, и Тынянов); оно особенно заметно в паузнике. Сравним, например, два искусственных примера:

И высокая сень вдохновенья...
И высокая тень мгновенья...

Легко заметить, что во втором примере слово «тень» сильнее выделяется последующей за ней реальной паузой (в один слог). Действие слора, конечно, слабее, но оно того же характера, с той отличительной подробностью, что чем слор *длиннее* (чем больше заударная часть первого слова), тем усиление предыдущего ударения менее выразительно, менее отчетливо (так что выступает и подчеркивается нечто иное, а именно самый этот мягкий «кометный хвост» заударной части слова, левой части слора). В вольном стихе по двусложнику значение слора *a* сильнее слора *b*, а с ростом стопы влияние *a* убывает, так что когда доударная часть правого слова от стопы к стопе (при переменной стопе вольного стиха)

ружить почти совершенно аналогичное песне Мери ритмическое построение в другом стихотворении Пушкина, которое тоже как бы само собой распадается на две части. Речь идет о стихотворении «Для берегов отчизны дальней» (как известно, вдохновившем двух наших композиторов, Бородин и Римского-Корсакова, своим изумительным мелодизмом на два прекрасных романса!). Это стихотворение, как и песня Мери, распадается на две части: в первой (которая так пленила Римского-Корсакова) описываются муки расставания, во второй (к которой прислушался Бородин) — печальные слова женских утешений, словно уже проникнутые роковой уверенностью в близости «вечного сна». Здесь, где противоположение еще резче, в пиррихиях первой части мы слышим «долгие» слоры (с длинной заударной частью), т. е. слоры с *i* и *d* (дактилический и гипердактилический), которые почти начисто исчезают во второй части, сменяясь преимущественно привычным мягким слором *b*. Два этих примера, т. е. ритмический узор в песне Мери и в стихотворении «Для берегов отчизны дальней», разумеется, не могут почитаться окончательным доказательством существования всего явления содержательно-эффективного ритма, но тем не менее прямая их убедительность так велика, что пройти мимо этих примеров невозможно.

С. М. Бонди выбрал для себя специальностью в стиховедческих исследованиях именно такие ювелирно тонкие рассматривания ритмических вариаций. Попытки Белого в том же направлении отличались от наблюдений Бонди тем недочетом, что он пытался сразу разрешить весь вопрос в целом; Бонди, наоборот, нашел ряд *частных* примеров, которые отличались от туманных интуиций Белого своей неоспоримой конкретностью. Разумеется, когда дело идет о целых главах поэмы или повести, явление обнаруживается только при *статистическом* его рассмотрении, но из того, что явление это можно сразу и не усмотреть, отнюдь не следует, что оно вообще сомнительно. 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.

В пушкинском вольном стихе нередко литавридами являются резкие вариации *зачина* строки; большинство стихов имеет анапестический зачин (с двусложной анакрусой), но иной раз встречается нулевая анакруса (дактилический зачин), которая каждый раз выделяется очень резко, как например:

Смилуйся, государыня рыба...
Голову отсечь ему грозитя...

причем число слогов в строке сохраняется в своей средней норме (10 слогов) — и это за счет необычного (редкого) строения середины строки (пятисложная стопа в первом примере и две четырехсложные во втором). В других случаях вместе с анакрусой сокращается и сама строка (и тогда внутренней перестройки нет), как например в стихе:

Взад и вперед по палатам...

Как уже было сказано выше, тонкие и обширные наблюдения Лескиса дают еще очень важный пример соответствия между длиной пред-

растет, то значение слора *a* ослабляется; другими словами — на малых стопах резкость слора *a* более отчетлива (последнее разъяснение касается не различия в слорах, а различия одного и того же слора в стопах разной длительности).

ложения и регистром художественной прозы. Любопытно, что дальнейшие изыскания в том же направлении (пока еще не опубликованные) позволили Лесскису установить, что длина предложения в «Евгении Онегине» *больше*, нежели в пушкинской прозе. Это несомненно связано с онегинской *строфой*, а зависимость стихотворного синтаксиса именно от строфы, а не от других стихотворных частей или объединений добросовестно отмечал и Пospelов.⁷ Нет сомнений, что это обстоятельство является новым доводом против синтагматики в стихе. Даже бегло рассматривая пунктуацию стиха, легко заметить, что как раз в конце обычного четверостишия нас и ждет точка; следовательно, разумнее изучать в художественной словесности именно крупные синтаксические единицы, а не мелкие.

Мы привели немало аргументов в пользу концепции литавриды, созданной Бонди, и теперь, как нам кажется, у нас есть достаточное основание для того, чтобы принять эту концепцию хотя бы в предварительном порядке, в качестве некоторой рабочей гипотезы, ибо это даст нам в руки вполне определенный критерий для суждения о том, сколь интересно и полезно изучать стих в том или ином аспекте. В самом деле, если наш теоретик прав и основное в формальных элементах стиха заключается в эстетически активном соупутствии тексту, теме, картине, диалогу, то, очевидно, справедливо и обратное положение: именно те формальные элементы художественной словесности представляют для нас подлинный интерес, которые *тесно связаны с текстом*, являясь его непосредственным художественным подспорьем. Если этого нет, если это сомнительно, труднодоказуемо, неопределенно, то естественно, что и наш интерес к такого рода явлениям падает. Нет, разумеется, никаких сомнений в том, что *ритм* стиха является только одним из проявлений его художественного значения, странно было бы отрицать наличие иных важных сторон в стихе, однако *примат ритма* в стихе совершенно очевиден. Это не столь бесспорно для художественной прозы, но и там значение ритма довольно велико. Нет сомнения, конечно, что изучать связи текста с ритмом или иными формальными элементами художественной словесности не так-то просто, однако за последнее время статистический инструментарий стиховеда расширился, и будем надеяться, что и в этом трудном вопросе он не откажется нам помочь.

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.

Существование литавриды не только в стихе, но и в прозе заставляет нас (с известной осторожностью конечно) прийти к допущению, что у каждого из нас имеется инстинктивно-привычное (т. е. созданное в процессе длительного общения с языком и чувствами, им выражаемыми) ощущение не только по части общеизвестной интонации, но и по части *определенной ритмизации речи*.⁸ Грубый и простой пример под-

⁷ Любопытнейшие наблюдения над онегинской строфой см. в статье Винокура «Слово и стих в „Евгении Онегине“» (в кн.: Пушкин. Сб. статей под ред. А. Е. Егорова. Гослитиздат, М., 1941, стр. 155—213; см. также: Р. М. Цейтлин. Г. О. Винокур. Изд. МГУ, М., 1965, стр. 34).

⁸ Вопросы об естественной ритмизации речи весьма своеобразно касаются физиологи, авторы статей сборника «Речь, артикуляция и восприятие» (Изд. АН СССР, М.—Л., 1965, см. главу 6, раздел 4), которые, вспоминая основополагающие труды Томашевского (стр. 110) по ритмическим формам слова, излагают результаты опытов (проведенные с помощью современной, довольно совершенной радиоаппаратуры), когда речь искажалась намеренно (путем частотных ограничений — стр. 217), и приходят к довольно тривиальному (с точки зрения стиховеда) заключению о том, что «положение ударения» в слове является важным параметром (акустическим). Однако примеры искажений (нечто вроде известной детской игры в «пло-

скажет, что когда человек вбегает к вам в дом с трагическим известием, то он неизбежно ритмизует свою прерывистую речь совсем не так, как это делает у черной доски суховатый профессор математики, невольно насыщающий свою неторопливую речь словами типа «вероятности, уравнения, взаимозависимости, закономерности, функциональные» и т. п., т. е. словами с долгими заударными частями. Конечно, противоположение научного языка языку страстей самоочевидно и тривиально, но и в отдельных частях языка чувств, каким является язык художественной словесности, это различие не менее несомненно. Добавьте к этому тонкую чувствительность пушкинского разборчивого уха, интуитивную уверенность в своем искусстве, безошибочную меткость того ритмического подтекста, который и дописывает то, что рисует стихотворец..., т. е. почти *сознательное* (хотя и скрытно-интуитивное) пользование литавридами для своих художественных замыслов, и станет ясно, что это один из самых мощных способов словесного искусства.⁹

9

Известный французский стиховед Поль Веррье полагает, что ритм прозы в общем имеет нечто общее с ритмом стиха, но он гораздо менее заметен, он ослаблен, утишен, он проявляется изредка и вдруг, не часто и повсюду не очень явно. Тынянов уверенно утверждает, что прозаический ритм связан с «конструктивным... принципом прозы — преобладанием в нем семантического назначения речи».¹⁰ Рассуждения Тынянова (иногда весьма любопытные выводы из длительных медитаций над стихом) омрачены довольно тяжеловесным языком автора, невольно подражавшего словесным конструкциям символистов; впрочем, суждений Тынянова во многом весьма значительно.¹¹ И тем не менее нам

хотелось бы сказать (хотелось бы показать!) (стр. 218—219), что при специальных искажениях, когда, по словам физиологов, затрудняется распознавание «места образования согласных и различение гласных» (стр. 217), *ритмический рисунок* словосочетания (примеры напоминают стих в две или три переменные стопы) остается или неизменным, или преобразованным так, как это естественно для вольного стиха с переменной стопой. Таким образом, из этих опытов можно заключить, что, снимая гомотонию (игру звуками, звукопись стиха, словесную инструментовку, как говорил Белый) или резко понижая ее, мы все-таки оставляем естественную ритмизацию речи нетронутой; а это является, по-видимому, решающим аргументом в пользу вполне реального ее *существования* (доказанного на этот раз экспериментально-объективным образом).

⁹ Тонкий художник и музыкант, Ш. Мюнш в своей книжке «Я — дирижер» (изд. «Музыка», М., 1965) рассказывает, что один из участников оркестра как-то сказал ему: «Когда каждому музыканту оркестра кажется, что вы дирижируете только для него одного, — значит, вы дирижируете хорошо» (стр. 6). Это истинная правда по части оценки подлинного искусства; с тем же правом и о стихотворце можно сказать, что тогда данное стихотворение хорошо и достойно занять свое место в поэзии, если читатель чувствует, что оно как раз именно *для него-то* и написано. Оно обладает могуществом подлинной общности. Но этот тончайший эффект не мог бы быть достигнут, если бы искусство говорило на каком-нибудь ином языке, чем язык живого человеческого чувства. Настоящий стихотворец всю жизнь учится этому языку и воссоздает его; а на его созданиях учатся его потомки в искусстве.

¹⁰ Ю. Тынянов. Проблема стихотворного языка. «Academia», Л., 1924, стр. 42.

¹¹ Однако некоторые замечания, вероятно, все же нуждаются в пересмотре. Так, на стр. 39 автор задается вопросом: «Что получится, если мы *vers libre* напишем прозой?» — и после длительного обсуждения на стр. 41 отвечает: «...если мы передаем прозой *vers libre*..., мы нарушаем единство и тесноту стихового ряда...» Остается впечатление, что автор здесь переоценивает *типографический облик* стиха, хотя гораздо более последовательно полагать, что именно потому стихи и печатаются отдельными строчками, что сама строка, как сильнейшее ритмическое объединение в стихе, требует своего выделения. Правда, с другой стороны, поэты-верлибристы иногда пользуются строконачатием специально для создания как бы «краевзвучной» паузы, но это частность (а иногда и шутка — нечто вроде стихотворческого скерцо) и в общем вопроса не решает.

сдается, что решает дело не рассуждение по частным поводам, но нечто много более убедительное (повторимое и проверяемое!), т. е. простой экспериментальный подход.

Если разбирать художественную прозу по слогам каждой *пары слов*,¹² то отличия меж стихом и прозой хотя и довольно заметны, но отнюдь не столь уж грандиозны. Дистрибутивно легко отметить, что колеблемость в стихе (в силу метрического однообразия) сильно сжата и ослаблена.¹³ Однако семантика ритма и в стихе и в прозе довольно похожа в том смысле, что всякое *напряжение* в повествовании отражается на резком усилении колеблемости в словоразделах, на *резких отклонениях от чисто случайных* колебанпй, на выделении и усилении некоторых определенных типов словораздела.

Синтаксис художественного произведения иногда может поразить своими особенностями, но не в мелочах дело: синтагматическое расчленение не только ничего не прибавляет к художеству прозы, но, наоборот, разрушает ее течение неуместными паузами. Между тем живость стиха не теряется, если стих напечатать без разбивки на строки, «прозой»; дети нередко узнают в сплошном «прозаическом» тексте гексаметр (Жуковского, который в таком виде иной раз печатался в хрестоматиях конца прошлого века), интуитивно чувствуя, что «здесь что-то не так». что это совсем не похоже на прозу. Проза же, переписанная по синтаграммам, просто разрушается как художественное произведение. Приведем пример: начало лермонтовской «Тамани».

Синтагматика лермонтовской «Тамани»

Тамань —
самый скверный городишко
из всех приморских городов
России.
Я там чуть-чуть
не умер с голоду,
да еще вдобавок меня хотели утопить.
Я приехал на перекладной тележке
поздно ночью.
Ямщик
остановил усталую тройку
у ворот единственного
каменного дома,
что при въезде.
Часовой,
черноморский казак,
услышав звон колокольчика,
закричал спросонья
диким голосом: «кто идет?»
Вышел урядник
и десятник.
Я им объяснил,
что я офицер,
еду в действующий отряд
по казенной надобности,
и стал требовать
казенную квартиру.
Десятник
нас повел
по городу.
К которой избе не подъедем —
занята.

¹² Что связано, как уже указывалось выше, с изучением *комплексов* в прозе (см. § 1).

¹³ Мало этого, колеблемость в стихе снижается столь сильно, что в распределении обнаруживаются уже признаки *пиквершинности*, так сильно действует монопотонная в звуковом отношении периодизация стиха, постоянное повторение очень схожих словесных конструкций.

Было холодно,
я три ночи не спал,
измучился
и начинал сердиться.
«Веди меня
куда-нибудь,
разбойник!
хоть к чорту,
только к месту!» —
закричал я.
«Есть еще одна фатера, —
отвечал десятник,
почесывая затылок: —
только вашему благородию не понравится,
там нечисто».

Можно привести еще не менее очевидный пример. Вот отрывок из Льва Толстого, расчлененный Томашевским специально для того, чтобы показать, *как должно* расчленять прозу:

Выраженные простою речью,
никакие оттенки
не пропадают для читателя,
между тем как то же самое,
изложенное литературным языком,
пропускается мимо ушей
и вызывает даже в простом читателе
или слушателе
томительное,
удручающее впечатление.¹⁴

Эти примеры показывают, что синтагма есть скорее понятие аритмическое, т. е. *не имеет к ритму отношения*. Расчленение прозы по синтагматическим правилам просто кромсает ее на куски, художественно ослабляя, почти уничтожая ее.¹⁵

Один из немаловажных выводов, которые можно сделать из рассмотрения этих двух примеров синтагматики художественной прозы, заключается в том, что они не оставляют никаких надежд на то, что из элементарных смысловых единиц речи возможно получить стихи. Стих есть звукоритмическое явление, и никакие словесные хитросплетения не могут получить его из типично не-звуковых образований.

В ответ на наши попытки выписывать синтагмы отдельными строчками нам могут возразить: а зачем же это? никто никогда и не утверждал, что синтагматика превращает прозу в стихи! Это, разумеется, справедливо, но вот что здесь останавливает внимание. Если бы действительно синтагматическое деление прозы само по себе представляло нечто *реальное*, то его подчеркивание в графическом смысле — разбивка на отдельные строчки — должна была бы *усилить* впечатление этой предполагаемой реальности! А вместо этого разбивка просто рвет прозу в куски и лишает ее естественно присущего ей очарования.

Синтагматические рассматривания художественной прозы слишком *абстрактны*; они недурны, пока о них говорят, рассуждают. Но стоит только взяться за них на опыте, получается нечто мертвенное, кромсающее живую ткань словесного произведения и ничего не говорящее нашей художественной интуиции.

¹⁴ Б. В. Томашевский. Стих и язык. Гослитиздат, М.—Л., 1959, стр. 17.

¹⁵ Отметим, что, по нашим наблюдениям над синтагмами «Тамани», число слогов в синтагме тесно коррелировано с числом ударений в ней. Так что, с точки зрения Л. В. Щербы, наиболее выразительны просто *краткие* синтагмы. Однако те же наблюдения показывают, что сила и значимость ударений в синтагме с числом слогов в ней — *не связаны* (корреляции нет). Надо быть поосторожнее при пользовании отдельными частными примерами и стремиться по возможности изучать массовые явления, анализируя подробности *распределений*, без этого никогда нельзя быть уверенным в значимости отдельных примеров.

Стихотворная строка вся от начала до конца *потрясается* в своей тонкой структуре слоров, когда меняется краезвучие. Но для прозаического периода в синтаксическом разрезе форма концовки почти безразлична. Либо конечных пауз вообще нет, либо они ритмически очень слабы. Паузы эти не регулярны, это их еще более ослабляет. То же самое можно сказать и о конечном синтагматическом ударе. И в то же время колеблемость слоров прозы живо откликается на содержание (именно слоров, однако не стоп, разумеется, это ведь не стихи!).

Всякому известно, что одним из главных достоинств русской прозы является ее плавность, и Бальмонт когда-то недаром говорил о своей поэзии:

Я — изысканность русской медлительной речи...

тогда как синтагма, очевидно, слишком уж *отрывиста* для прозаического художественного письма нашего. Наблюдения Пospelова в конце концов нашли себе наиболее подходящий материал в строфике Пушкина, т. е. именно в более обширных периодах.

Если попытаться найти объяснение этому наблюдению (вернее, целой серии наблюдений) Пospelова, надо вспомнить тонкие замечания Тынянова и того же Пospelова о синтаксисе одного единственного стиха и о синтаксисе двух соседних стихотворных строк. Оба исследователя отметили, что синтаксис одного стиха имеет подчеркнутый (сжатый и стиснутый) характер, тогда как на двух соседних строках он расплывается до нераспознаваемости. А отсюда сразу мы получаем два любопытных вывода. Во-первых, своеобразие скомканного в одной строке синтаксиса стиха делает его весьма заметным, а, во-вторых, крайняя неопределенность синтаксиса в двух соседних строках ведет к тому, что обычный синтаксис ищет в стихе *обходных* путей и, пользуясь обилием слов в строфе, именно там и проявляется наиболее естественным образом. Но два первых обстоятельства и ведут ко всевозможным преувеличениям и странностям. Ясно, что и стиснутый синтаксис одной строки, и его расплывчатость на двух строках являются результатом влияния мощного ритмического фактора, т. е. того, что стихотворная строка есть наиболее сильная ритмическая единица (отдельность) в стихе вообще. Но, выделяясь своим особым («теснейшим» в смысле Тынянова) синтаксисом, строка-колон (стихотворный) и создает особое впечатление, благодаря коему и возникает исследовательская аберрация и колон-стих принимается за результат синтагматического воздействия.

Подведем итоги всем противоречиям, которые возникают вследствие истолкования синтагмы как ритмического элемента прозы и стиха:

1) 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 существенна*;

2) педагогические опыты Л. В. Щербы не могут служить основанием для утверждений, что синтагма играет важную роль в нашем стихе, ибо они этого, по-видимому, никогда и не имели в виду;

3) многие недоразумения основываются на смешении стихотворного колона (ритмического единства стихотворной строки) с синтагмой, рассматриваемой как явление просодическое, и уверенности (в силу этого), что именно синтаксические конструкции превалируют в стихе;

4) истолкование переступа в стихе (стихотворного «переноса») как явления, где синтаксис преодолевает ритм, основано на том же недоразумении;

5) анализы Пospelова, с одной стороны, и работы Лескиса, с другой, указывают, что именно крупные синтаксические конструкции имеют

содержательно-эффективный смысл в художественной словесности, но не измельчение фразы;

б) синтагматический анализ лермонтовской прозы показывает, что никакого упорядочения синтагматика в прозу не вносит и никакого ритмического образа при ее помощи получить нельзя.

10

Попробуем теперь рассмотреть, что могут дать *слоры* в применении к прозе.¹⁶

Чтобы не показаться голословными по поводу значения слоров, приведем вероятностные характеристики (просят не путать с «характеристиками» Томашевского, хотя наши и близки к ним) чеховской «Дамы с собачкой» (тем же способом была разобрана «Пиковая дама» и с еще более убедительными результатами). Вся повесть разбита на примерно равные по числу слов эпизоды (их тринадцать). Различаются слоры *a* (мужской), *b* (женский) и *c* (под коим суммированы все остальные, но главную роль в этой последней сумме все же играет дактилический словораздел *c*). В общем по всей повести они распределяются так:

Мужской слор (<i>a</i>)	39% (— ○○○—)
Женский слор (<i>b</i>)	42% (—○ ○○—)
Дактилический (<i>c</i>)	19% (—○○ ○—)

Следовательно, словораздел *b* играет наиболее важную роль (как он всюду и почти всегда ее играет), словораздел *c* — наиболее скромную. С округлением можно даже просто написать, что соблюдается пропорция (4 : 4 : 2), и это будет в общем близко к истине. Отметим, что приведенные выше схемы касаются только слоров, но отнюдь не комплексов.

Рассуждение наше о вероятностных характеристиках слоров идет так. По всей повести в целом слоры, как мы видели, распределяются следующим образом: на каждые десять слоров в общем приходится 4 раза слор *a*, 4 раза слор *b* и 2 раза слор *c*. В эпизоде в среднем около 250 слоров, следовательно — мы должны в одном эпизоде встретить примерно по сто с лишним раз слоры *a* и *b* и примерно раз 50 слор *c*. Разумеется, разного рода случайные колебания будут это соотношение изменять. Но тут сейчас же возникает важная поправка: *изменять, конечно, будут, но*

¹⁶ Повторим еще раз, что паузные формы неударных интервалов художественной словесности (или словоразделы, как их переименовал Томашевский, — мы лично предпочитаем сокращенное «слор») были одним из самых блестящих и поразительных открытий Андрея Белого (см. его книгу «Символизм», М., 1910, стр. 404, 631) в стиховедении (или еще лучше и более точно — в ритмологии), и они-то, по-видимому, и являются краеугольным камнем русского художественного ритма. На слух различные слоры сильно отличаются друг от друга. Приведем четыре примера из одного и того же пушкинского стихотворения. Все эти четыре строки 4-стопного ямба имеют одну и ту же схему:

○ — ○ — ○ — ○ — (○)

другими словами, это ямба, у которого предпоследняя, третья стопа заменена пиррихией (ускорением); пиррихий, входя в двусложник, образует четырехсложную стопу (так называемый пеон IV). Таким образом, с точки зрения стопозаменности эти четыре строки одинаковы, разнятся они друг от друга только слорами:

<i>a</i> — Свои уста оторвала. . .	— ○ ○ ○ —
<i>b</i> — Под небом вечно голубым. . .	— ○ ○ ○ —
<i>c</i> — Томленья страшного разлуки. . .	— ○ ○ ○ —
<i>d</i> — Мои хладающие руки. . .	— ○ ○ ○ —

Значение слоров — в парной комбинации такого-то заударного строения слова с таким-то доударным. Вполне возможно, что первое является более значительным и определяющим.

в какой мере? Теория вероятностей позволяет предвидеть, каких размеров в общем должны достигать отклонения, если они вызываются только случайными, т. е. не систематическими, обстоятельствами.

Мало этого, теория позволяет нам сделать еще один чрезвычайно важный вывод — она позволяет нам оценить всю систему наблюдаемых отклонений в целом. Другими словами, мы можем поставить вопрос: имеют ли существенное значение все эти отклонения вместе взятые, т. е. не являются ли они просто *игрой случая*? Ответ получается также, конечно, на языке теории вероятностей: если, например, мы установим (с помощью специальных таблиц), что при заведомо случайном наборе чисел можно получить подобную же систему отклонений один раз на каждые три опыта со случайными числами, то очевидно, что никаких серьезных причин для существования данной системы не имеется и она ровно ничего нам не показывает и не поясняет — все объясняется случайностями. Если же, наоборот, мы находим, что подобную систему отклонений можно найти при случайном наборе чисел, скажем, только один раз на тысячу опытов, то тогда уж у нас нет никаких сомнений, что эти отклонения в общем не случайны и вызваны какими-то существенными причинами, ибо, проделав со случайными числами 999 опытов, мы ничего похожего не получим.

Подобный опыт впервые производил со своими наблюдениями над 4-стопными ямбами «Евгения Онегина» Б. В. Томашевский. Одна из начальных теорем теории вероятностей утверждает, что вероятность сложного события равна произведению элементарных событий, из совпадения которых и состоит сложное событие. Если вероятность выбросить «орла» на монетке равна половине, то вероятность выбросить двух «орлов» на двух монетках будет равна одной четверти... и т. п. Томашевский подсчитывал, какова вероятность того, чтобы из слов данного поэтического словаря случайно образовалась строка определенного строения, а затем сравнивал полученную величину с той, которую он получал из опыта. Это отношение Томашевский называл «характеристикой» данной строки и полагал, что в этом сказывается воля автора (его творческие тенденции). Можно ли так толковать эти вычисления или нет — вопрос особый, и мы его здесь касаться не будем, а укажем только на то, что наш способ рассмотрения отклонений от средних норм по эпизодам в общем принципиально близок к методу Томашевского.

Мы сперва гипотетически полагаем, что средние нормы по всей чеховской повести должны (при прочих равных условиях) соблюдаться всюду неизменно, а затем проверяем, справедлива ли эта гипотеза? Мы получаем для каждого слора по каждому эпизоду определенное отклонение (разность от средней), затем возводим его в квадрат (чтобы избавиться от знака) и делим его на теоретическое значение (т. е. на среднее по всей повести, чтобы, так сказать, «масштабировать» отклонение, ибо легко может статься, что у больших данных будут и большие отклонения, а это затруднит оценку). Затем все полученные таким образом показатели суммируются — и вот эта сумма и есть искомый *критерий однородности*.

В аналитических целях (а также и для контроля вычислений) мы суммируем дважды: 1) по слорам, 2) по эпизодам. Суммирование по слорам сразу показывает нам, что по части самих слоров ничего интересного не обнаруживается: примерно на каждый слор в общем падает около трети всей суммы, так что колебания создаются *не слорами*. Однако общая величина критерия в нашем случае довольно велика, и по специальным таблицам мы устанавливаем, что если бы мы попробовали получить такую систему отклонений (при данном числе слоров и эпизодов), то наудачу из случайных чисел ее можно было получить только *один раз на сто опытов*; т. е. если бы нам удалось найти в русской литературе сто та-

ких же замечательных повестей, как чеховская «Дама с собачкой», то только *одна* из них могла бы случайно дать нам те же отклонения... Так как очень мало вероятно, чтобы нам удалось разыскать целую сотню такого же достоинства повестей, то легче поверить, что вся эта система в целом *отнюдь не случайна*. Уверенность наша в этом так велика, что мы готовы поставить сто рублей против рубля и биться о заклад, что наблюдаемые отклонения не случайны, но вызваны некоторыми определенными и постоянно действующими причинами. Что же это за причины?

Для того чтобы ответить на этот вопрос, мы рассматриваем компоненты нашего критерия по эпизодам. Здесь-то и выяснится и сходство нашего метода с методом «характеристик» Томашевского,¹⁷ и различия между этими двумя методами. Томашевский предполагал, что раз вероятность той или иной строки (с таким-то ускорением, такими-то слорами) отклоняется от теоретически вычисленной вероятности, это обозначает, что стихотворец (более или менее сознательно) либо уклоняется от строки такого типа, либо, наоборот, предпочитает ее другим. Наши запросы много скромнее: мы полагаем, что если употребление слоров в общем по данному эпизоду повести отклоняется от средних норм по всей повести, то, надо полагать, это не случайно. У нас есть основания для этого, ибо мы уже выяснили, что вся система отклонений в целом — не случайна. Теперь вопрос сводится к тому, сможем ли мы найти объяснения колебаниям по отдельным эпизодам. А если сможем, то что же это будут за объяснения? Мы в несколько более счастливом положении, чем Томашевский со своими «характеристиками»: мы рассматриваем не вероятность появления стиха данного строения из-под пера поэта, а вероятность того, могут ли *слоры данного эпизода* по случайным причинам отклоняться от средних норм (по всей повести) столь заметно, как мы это наблюдаем в данном случае. Можно надеяться, что наш способ несколько более надежен, чем способ «характеристик» Томашевского (впрочем, не более того). Мы не имеем возможности входить в подробности теории¹⁸ и вычислений при помощи так называемого *критерия однородности* (или теста «хи-квадрат», по греческой букве, которой этот показатель обозначается); ограничимся тем, что отметим, что способ критерия однородности более строг и требователен к изучаемым вопросам, нежели способ корреляции, хотя в общем эти способы довольно близки друг к другу (способ критерия однородности обладает большей *общностью*, так как коэффициент корреляции оценивает лишь связи, близкие к простой пропорциональности).

Ясно, что мы в нашем анализе несколько усложняем и детализуем способ критерия однородности. Сверх обычного его использования, т. е. проверки того, насколько вся система отличается от системы, полученной наудачу, мы изучаем еще и всю систему *составляющих* (компонентов); они-то и дают сумму, которая является значением критерия. Мы приводим таблицу, по которой можно судить, какую долю в эту сумму

¹⁷ Нам способ «характеристик» нашего покойного друга Б. В. Томашевского кажется несколько сомнительным, так как не дается общей оценки того, сколь существенны расхождения меж эмпирически наблюдаемыми данными и теоретически вычисленными. Поскольку «характеристика» оценивает каждый раз всего лишь одну единственную формацию 4-стопного ямба (т. е. строку с такими-то ускорениями) и с данными слорами, возникает опасение, что вероятная ошибка такого определения слишком велика. Однако А. Н. Колмогоров полагает, что несложный способ «характеристик» Томашевского отнюдь еще не изжил себя и может оказать исследователю определенные услуги. В работах М. Л. Гаспарова этот способ применялся не без успеха.

¹⁸ См. по этому поводу: Н. В. Смирнов. Краткий курс математической статистики для технических приложений. Физматгиз, М., 1959, гл. VI, § 3, гл. VII, § 2; Б. Л. Ван-дер-Варден. Математическая статистика. Изд. иностр. лит., М., 1960, гл. V, § 23, гл. IX, § 54; Д. Э. Юл и М. Д. Кендэл. Теория статистики. Госстатиздат, М., 1960, гл. 20.

критерия вносит каждый эпизод повести. Общая сумма — для упрощения — принята у нас за 100,00%, а относительно каждого эпизода указывается, сколько процентов приходится на его долю. В нашей таблице рассматривается *содержание* каждого эпизода чеховской повести, а в последней графе дается: 1) *индивидуальная оценка* важного в данном эпизоде слора, т. е. какую долю в общем занимают в данном эпизоде колебания именно этого слора, причем для нас несущественно, в какую сторону от нормы отклоняется слор, важно только, насколько сильно его отклонение; 2) *общая оценка* эпизода, которая указывает, какую долю своеобразия в отклонениях от закона случайностей вносит именно этот эпизод. Читатель заметит, что наиболее трагические эпизоды выделяются из случайных колебаний всего заметнее.¹⁹

Словоразделы (сокращенно — слоры) каждой пары слов в чеховской прозе и их вероятностные характеристики

Порядковый номер эпизода и порядковый номер общей оценки от самого малого (= 1)	Содержание эпизода	В чем заключается отклонение от общего распределения словоразделов (по всей повести) и какова примерная его оценка
I/4	Начало повести; Ялта.	Значительное ослабление слора <i>a</i> , его характеристика около 66%; общая оценка эпизода = 3,49% (если оценка всей повести = 100%).
II/8	Встреча за обедом.	Резкое падение слора <i>c</i> , его индивидуальная оценка = 81%; общая оценка эпизода = 6,60%.
III/7	На молу. Поцелуй.	Решительное падение значения слора <i>b</i> , с индивидуальной оценкой = 4%; общая оценка = 5,81%.
IV/10	В гостинице.	Резкое возрастание слора <i>a</i> , с индивидуальной оценкой = 60%; общая оценка = 9,37%.
V/2	Прогулка до света.	Ослабление слора <i>b</i> ; значительное понижение общей оценки, равной всего лишь 0,59% (вторая по малости).
VI/1	Письмо мужа, отъезд.	Еще более сильное понижение общей оценки = 0,28% (самая малая оценка эпизода).
VII/12	Москва, одиночество, воспоминания.	Слор <i>a</i> сильно понижается, индивидуальная оценка 60%; общая = 17,24% (предпоследняя по величине).
VIII/9	Тоска, домашние, клуб; поездка в С.	Сильное ослабление слора <i>b</i> , индивидуальная оценка = 48%, слор <i>a</i> не играет никакой роли, его оценка = 7%; общая оценка эпизода = 8,91%.
IX/13	Театр в С., Гуров видит ее.	Роль <i>a</i> ничтожна, <i>b</i> растет, <i>c</i> падает примерно в ту же силу; общая оценка самая большая = 20,47%.
X/6	Встреча.	Усиление роли <i>c</i> , сильно падающего; общая оценка = 4,82%.
XI/5	На лестнице; она обещает приехать.	Сильное падение роли <i>b</i> ; общая оценка = 4,56%.
XII/11	«Славянский базар».	Слор <i>c</i> вообще отсутствует, слор <i>a</i> велик, <i>b</i> мал; общая оценка = 16,44% (на третьем месте по величине).
XIII/3	Эпilog.	Роль <i>c</i> значительна, оценка = 78%; общая оценка очень мала = 1,42% (третья от самой малой).

¹⁹ Укажем, что Томашевский (в работе о «Пиковой даме»; см.: Б. Томашевский. О стихе. Изд. «Прибой», 1929, стр. 271) говорил о значении словоразделов для ритма прозы, настаивая на их *фонетическом значении*, отмечая, что «чувство языкового ритма различает словоразделы». Однако, видимо, интонация проходит мимо слоров, т. е. слоры на ней не отражаются! — и это является вполне основной причиной для их статистического изучения, поскольку на них именно пре-

Итак, общие оценки эпизодов колеблются от 0,28 (VI эпизод) до 20,47 (IX эпизод), т. е. растут в 73 раза. Такая огромная разница, очевидно, случайностями объяснена быть не может. Расположив эти общие характеристики в порядке возрастания, мы видим (см. графу I, арабская цифра), что самые большие оценки получают эпизоды XII, VII, IX и IV, т. е. встреча в «Славянском базаре», одинокая тоска в Москве, неожиданная встреча в провинциальной оперетке и ялтинская гостиница. Эти четыре эпизода в общем дают суммарную оценку в 64%, т. е. в них-то и заключается больше половины всей энергии смещения в сторону от чисто случайных колебаний. С другой стороны, четыре самых незначительных, самых «мирных» эпизода, I, V, VI и XIII, дают в общем 5% всей энергии, т. е. почти ничем не отличаются от случайности, — это успокоительные прогулки, неизбежный отъезд, эпилог и начало. Остальные 30% с небольшим падают на «средние» эпизоды. По индивидуальным оценкам читатель может судить, как разнообразны причины изменения общих оценок.

На наш взгляд, все это с очевидностью доказывает огромное значение слоров в прозе.²⁰ Тут все довольно просто — и никаких особых рассуждений не требуется: числа говорят сами за себя.

Мы не имеем возможности подробно обсуждать здесь таблицу чеховской прозы. Внимательный читатель и сам заметит, что именно печально-неловкие сцены несладкой любви чеховских героев сопровождаются самыми сильными литавридами. Отметим, что при аналогичном разборе «Пиковой дамы» наблюдается иное: самыми сильными литавридами сопровождаются отнюдь не любовные сцены, а все, что связано с картежной игрой и ее угрюмыми суевериями, т. е. рассказ об игре в Версале, о смерти бабушки и проч., откуда ясно, что литавриды, мало того что подчеркивают содержание, но делают это в тонком соответствии с жанром повествования.

11

Разумеется, статистический анализ стиха представляет немало затруднений. Еще со времени первых работ А. Белого было замечено, что правильности наблюдались преимущественно тогда, когда происходило

имущественно и основываются литавриды, связанные с содержанием текста. Отсюда ясно, что как бы тщательно (с акустической стороны) не изучалась на специальных аппаратах интонация, от нее ускользает многое, а главным образом то, что тесно связано с самим существом искусства.

²⁰ При вероятностном анализе (снова на однородность) той же самой чеховской повести, с той же самой разбивкой на 13 эпизодов, но при рассмотрении ритмической структуры произведения по комплексам (что, разумеется, равносильно рассмотрению ее по стопам) мы в результате подобного же испытания на критерий убеждаемся, что таблицу подобного рода можно получить при выборе наудачу — *один раз на четыре опыта*; т. е. такая таблица почти не отличима от случайного набора чисел. А это полностью подтверждает соображения Томашевского о бесплодности стопного анализа прозы (Б. Томашевский. О стихе, стр. 254—255). С другой стороны, если вместо комплексов или слоров по буквам, их обозначающим, т. е. по заударной части первого из пары слов, образующих комплекс и слор, мы возьмем *доударную* часть второго слова из нашей комплексобразующей пары слов, результат получается тот же, что и с комплексами. Таким образом, очевидно, что доударная часть слова в прозаическом ритме активно, т. е. *как литаврида, не участвует*. Если действительно это так, то отсюда можно сделать немаловажный вывод, что в стихе дело обстоит гораздо сложнее, а именно — там играет вполне активную роль *все слово в целом*, т. е. важна и его *доударная* часть, как это явствует из художественно-отличительных свойств замены стоп (или даже размеров, как в «Песнях западных славян»), что в общем сводится к решительному усилению звучания всего словесного материала стиха. Это является еще одним аргументом в пользу осмысленности понятия *стопы*.

суммирование немалого числа случаев (или усреднение — это безразлично), которое стирало индивидуальные колебания, а из-за них-то и трудно было разгадать общие законы. Сам Белый разбирал у каждого поэта «порцию», равную 596 строкам, и этого, по-видимому, было достаточно для усреднения и ослабления влияния случайных колебаний. Так и в приведенном анализе чеховской прозы на пространстве одного эпизода закономерности хорошо выявляются; средняя величина эпизода равна 263 слорам (всего в повести отмечено без малого три с половиной тысячи слоров), и этого, по-видимому, достаточно. И, однако, это важное и постоянно подтверждающееся во всех наших анализах обстоятельство не только не мешает чему-то иному, но вполне гармонично уживается с эффективными высокохудожественными единичными литавридами типа «Коня» С. М. Бонди, занимающими в стихотворении менее одной строки, или такими, как неожиданный и редкий дактилический зачин в вольном стихе «Песен западных славян» и т. п.

Что касается слоров вообще, то надо отметить, что, например, в «Песнях западных славян» их взаимные соотношения в целом близки к соотношениям переменных *стоп* (второй и третьей, при постоянном зачине), однако со значительно усиленной *колеблемостью*, т. е. с большей расплывчатостью либо со значительно меньшей определенностью; при этом еще по разным слорам это проявляется по-разному, всего определеннее, пожалуй, по слору *a*.²¹

Если попытаться осмыслить тот небольшой (сравнительно!), но важный опыт, который выпал за последние годы на долю советских стиховедов, — самое главное, что в нем желательно отметить, это то, что общий принцип изучения русского стиха — *статистический анализ ударности в стихе* — оказался не только непоколебленным, но дал возможность достигнуть новых, довольно значительных успехов в изучении неметрических (свободных) форм русского стиха. Тем самым (на опыте, в исследовательской практике) было доказано, что этот общий принцип справедлив, а следовательно, стиховедение нимало не нуждается в каких-то «новых принципах» в обход основы русского стиха — *ударности* (со всеми ее артистическими вариациями). Это, разумеется, нисколько не мешает тому, чтобы иные (не первостепенные) стороны русского стиха (и художественной прозы) становились предметом тщательного (и также преимущест-

²¹ С. П. Бобров. Опыт изучения вольного стиха... «Теория вероятностей и ее применения», 1964, № 2, ср. таблицы на стр. 268 и 269. Есть некоторые основания думать, что решительное усиление колеблемости при переходе от переменных стоп к слорам объясняется в некоторой мере тем, что если корреляция переменных стоп на втором месте и на третьем (считая, что первое место в трехударном стихе занято постоянным зачином) представляет собой сравнительно простое явление, корреляция слоров в тех же позициях усложняется тем, что в этом разрезе сами слоры обнаруживают *различные тенденции*. В общей таблице слоров эти различные тенденции складываются, и картина получается очень сложная. Отчасти, быть может, это следует отнести к тому, что, невзирая на очень недурное строение всего корреляционного поля (т. е. самой расстановки данных в корреляционной таблице по «Песням западных славян»), один из столбцов таблицы, тот именно, который относится к двусложной стопе во втором положении, отличается от других совершенно *своеобразной асимметрией*. Это происходит из-за того, что Пушкин предпочитает из своих 5-стопных хореов (вернее, конечно, квазихореов!) ту формацию, которая несет ускорения на первой и четвертой стопе, и стихи такого рода (как например, «С непростою рыбкой, золотою...»), накопясь в большом числе, видоизменяют всю линию строевых средних (так называемую линию регрессии), внося в эту линию нечто от криволинейности. Другими словами, если вообще можно сказать, что в вольном стихе «Песен западных славян» мы наблюдаем подлинное слияние различных размеров в единый стих, то все же в *ж*ных случаях это единство нарушается. В общем столбец двусложника перегружается, а в двусложнике слор *a* преодолевает слор *b* (в противоположность иным стопам, большим), и в силу этого средняя этого столбца растет.

венно статистического) изучения. Однако всякие теоретические «усложнения», затемняющие (и умалыющие) роль ударности в стихе, вряд ли чем-либо помогут развитию теории русского стиха. Наоборот, можно опасаться обратного, ибо все «теоретизации» такого рода, невольно априорные, опирающиеся на неопределенные (и неизбежно незаконченные) замечания старинных теоретиков (не имевших в силу неразвитого опыта и неразработанности теории средств для формулировки существа своих наблюдений), не могут дать никаких полезных советов для развития деятельности современных исследователей.

Опыт теперь с полной несомненностью доказывает, что статистический анализ мало того, что возможен и допустим, но и более полезен, чем казалось ранее, а в иных случаях — просто необходим. Если приведенная выше весьма важная концепция литаврид справедлива, если в речи вообще существует естественная ритмизация, о которой мы говорили здесь (§ 8), то ее проявления не поддаются изучению никакими иными средствами, кроме статистического анализа. Все акустические исследования (невзирая на совершенство аппаратуры) пока ограничиваются интонацией, а важнейшие ритмические явления, связанные со слорами, для них недоступны. Литература существует для «чтения про себя», и именно в этом качестве она и заслужила высокое имя Искусства, а сводить ее к повседневному декламации нельзя (тогда уж лучше вместо печатного текста «Анны Карениной» издавать либо ноты для «правильной» декламации романа, либо — того лучше — магнитофонные ленты, но навряд ли это погребение художественной словесности покажется читателю таким уж привлекательным!). Содержательно-эффективный ритм литаврид не выдумка, не вымученная «философическая концепция», но самый живой факт, открытый необычайной наблюдательностью С. М. Бонди и подтвержденный статистическим анализом.

Что касается до участия синтаксических конструкций в художественной словесности, то в этом отношении работы Г. А. Лескиса открывают совершенно новый и многообещающий путь. Эти работы показали, что сравнительно крупные словосочетания типа *предложения* в своих вариациях (по длине, т. е. числу слов или слогов) представляют собой довольно сильное, гибкое и чуткое орудие словесного живописания, т. е. опять-таки для содержательно-эффективной стороны художественной письменности. Разумеется, когда мы говорим о содержательно-эффективной стороне письма, то это не только сюжет или тема произведения, но и вся его апеллятивная часть, включающая в себя и всевозможные риторические, эстетически-вспомогательные средства художественного порядка. Что же касается синтагматики, то ныне, по крайней мере, неясно, чем это недостаточно разработанное нововведение может помочь при ритмическом анализе художественного слова.

То исключительное внимание, которое в советской литературе отдается именно сюжету, его развитию и его этической стороне, может только получить новую поддержку от изучения тех средств внутренней структуры письма, которое эстетически поддерживает все здание литературного произведения. Но для того чтобы эта поддержка была поддержкой на деле, а не просто бесплодными рассуждениями вокруг да около, необходимо, чтобы предметом изучения были подлинные факты искусства, а не те тощие призраки действительности, о которых некогда так сокрушался Фрэнсис Бэкон.

