

Русская литература

№ 4

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

1966

Год издания девятый

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
И. Смирнов. О поэтической преемственности (на материале советской поэзии 1920-х годов)	3
Г. Макогоненко. Пушкин и Дмитриев	19
И. Тойбин. «История государства Российского» Н. М. Карамзина в творческой жизни Пушкина	37
Б. Рейзов. Пушкин и Наполеон	49
А. Лаушкина. Национальные черты в характере Онегина	59
В. Туниманов. Сатира и утопия («Бобок», «Сон смешного человека» Ф. М. Достоевского)	70
А. Григорьев. Достоевский и Дидро (к постановке проблемы)	88
В. Жирмунский. О ритмической прозе	103

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

П. Берков. К 800-летию со дня рождения Шота Руставели	115
М. Гиллельсон. Неизвестные публицистические выступления П. А. Вяземского и И. В. Киреевского	120
И. Лебенка. О малоизвестном польском прогрессивном писателе первой половины XIX века Л. А. Уницком	134
Р. Заборова. О переводах стихотворений Адама Мицкевича (из архивных разысканий)	138
А. Глассе (США). Проблемы авторства В. К. Кюхельбекера (1817—1825 годы)	145
З. Розова. «Новая Элопза» Руссо и «Наталья, боярская дочь» Карамзина	149

(См. на обороте)

Н. Петрунина. Два замысла Пушкина для «Современника» (к спору между Пушкиным и Лажечниковым по поводу «Ледяного дома»)	153
В. Базанов. К истории тюремной поэзии революционных народников 70-х годов	160
В. Фойницкий. Цензурные циркуляры о Л. Н. Толстом	174
Я. Лурье. А. М. Ремизов и древнерусский «Стефанит и Ихнилат»	176
В. Проскурин. К характеристике творчества и личности Ф. Д. Крюкова	179
Н. Желтова. Письма М. Горького В. А. Келтуяле	187

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Ю. Борсукевич (Польша). Лермонтов в Польше	190
Ф. Прийма. На подступах к важной и сложной проблеме	203
К. Муратова. Новый библиографический труд	212
Н. Гусев. Две книги о Л. Н. Толстом	215
Н. Жегалов. Диккенс в России	226
В. Баскаков. Коллективный труд по истории русской журналистики	231
В. Ковалев. Взаимосвязи литературы и науки	235
Ю. Левин, Е. Эткинд. Виктор Максимович Жирмунский — теоретик и историк литературы (к семидесятипятилетию со дня рождения)	239
Г. Макогоненко. Павел Наумович Берков (к семидесятилетию со дня рождения)	248
Г. Моисеева. Ученый и писатель (к шестидесятилетию со дня рождения Александра Антоновича Морозова)	254
Т. Голованова, И. Серман. Елизавета Николаевна Куприянова (к шестидесятилетию со дня рождения)	259
Указатель статей и материалов, опубликованных в журнале «Русская литература» в 1966 году	265

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

О РИТМИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ

Посвящается Р. О. Якобсону
к его 70-летию

1

Проблема ритма прозы до сих пор остается нерешенной, хотя русские теоретики стиха ставили ее неоднократно.

Следует различать ритм как «естественное свойство речи вообще»¹ и ритм как средство художественного воздействия так называемой ритмической прозы. «Естественный ритм» прозы представляет неорганизованную последовательность сильных и слабых звуков речи (ударных и неударных слогов) и в этом смысле отличается от стиха, метрически организованного, т. е. представляющего закономерное чередование сильных и слабых слогов. В ритмической прозе, как и в свободном стихе, отсутствуют признаки ритмической организации, которые и подлежат в дальнейшем рассмотрению.

Для объяснения природы ритмической прозы (в отличие от прозы с «естественным ритмом») выдвигались следующие теории:

1. Наиболее наивная отыскивала в цитируемых примерах наличие чередования метрических стоп. Однако при отсутствии в прозе регулярного метра такая «стопослагательная теория» вынуждена бывает довольствоваться чередованием нерегулярным. Так, Г. Шенгели видел в начале стихотворения в прозе Тургенева «Как хороши, как свежи были розы» последовательность таких стоп, как дактиль, ямб, хорей, «и далее сложную фигуру восходящего поника и пиррихия» и т. п.²

Между тем стопа есть *единица повторности* метрически организованной речи. Там, где нет закономерной метрической повторности, нельзя говорить о стопах. Иррегулярную совокупность разных «стоп» в смысле «стопослагательной теории» легко найти в любом отрывке человеческой речи, в частности и в речи деловой, безусловно не ритмической. Не спасает эту теорию и обычная ссылка на «логаэдические размеры» древних (строфы асклепиадовские, сапфические и др.), имеющие разностопную структуру. Не касаясь причин этой разностопности (которая объясняется древней связью лирики с музыкой), необходимо помнить, что разностопные стихи логаэдических метров тоже повторяются совершенно регулярно — либо из стиха в стих, либо из строфы в строфу (в соответствии с метрической моделью этой последней).

О «стопослагательной теории» можно было бы в настоящее время и не упоминать, если бы ее не положил в основу своего анализа ритма прозы такой выдающийся пост-теоретик, как Андрей Белый.³ Для Белого «между поэзией и прозой художественной нет границы»; «разме-

¹ Б. Томашевский. О стихе. «Прибой», 1929, стр. 256.

² Георгий Шенгели. Трактат о русском стихе, ч. I. Органическая метрика. Одесса, 1924. Приложение I. О ритмике тургеневской прозы, стр. 89.

³ А. Белый. О художественной прозе. «Горь», кн. II—III, М., 1919, стр. 49—55.

стиху, сохраняющему, однако, обычное графическое начертание прозы. К таким гибридным поэтическим формам относится и метризованная проза А. Белого.

2. В отличие от традиционных «стопослагательных» теорий А. М. Пешковский пытался объяснить ритмический характер прозы «урегулированием числа тактов в фонетических предложениях».⁷ Счет по фонетическим тактам ведется от ударения к ударению. Ср. пример Пешковского («Милостыня», стихотворение в прозе Тургенева): «Вблизи боль|шого | города, || по широкой про|езжей до|рже || шёл | ста|рый, боль|ной чело|век». Поскольку ударение такта соответствует словесному ударению, ритмическая проза в интерпретации Пешковского уподобляется чисто-тоническому стиху, который он так и называет «тактовым стихом» (термин «чисто-тонический» или «акцентный» стих в то время не был еще употребителен). Однако это «урегулирование», как оказывается, имеет весьма зыбкий характер. В начале «Милостыни» Пешковский обнаруживает такую последовательность тактов, сгруппированных по фонетическим предложениям: 3 + 3 + 4 || 3 + 3 + 3 + 3 + 2 + 4 + 4 + 2 || 3 + 2 + 1 + 4 + 3 + 2 + 3 || 2. Пешковский пытается объяснить это отсутствие регулярности как «организованное разнообразие» и говорит об «эстетической обоснованности каждого отдельного колебания». Однако «обоснование» это, как всегда в подобных случаях, имеет очень субъективный и малоубедительный характер. Можно вообще сказать, что связь между объемом стиха и его содержанием — *диалектическая*; больший или меньший объем стиха не является выразительным средством сам по себе, он приобретает выразительное значение в связи с содержанием данного стиха и под его влиянием.

3. Б. В. Томашевский, отвергая «тактовый» (акцентный) принцип ритмизации, выдвинутый Пешковским, старался показать на примере «Пиковой Дамы» Пушкина выравнивание в художественной прозе слогового объема «речевых колонов» (т. е. синтаксически и интонационно объединенных фразовых групп — «синтагм», по терминологии Л. В. Щербы).⁸ По статистическим подсчетам Томашевского, встречаемость этого слогового объема в 69% случаев заключена в пределы от 6 до 10 слогов (6 сл. — 12%, 7 сл. — 14%, 8 сл. — 16%, 9 сл. — 14%, 10 сл. — 13%), причем 8 слогов представляют и среднюю и наиболее частую величину.⁹ Если же мы, со своей стороны, добавим к этой сумме еще цифры встречаемости колонов в 5 сл. (9%) и в 11 сл. (10%), то общее число групп от 5 до 11 слогов возрастет до 88%. При этом, однако, «в прозе не наблюдается стремления к слоговому равенству соседних интонационных колонов».¹⁰ «Наоборот, чувствуется некоторая, хотя и неясная тенденция к силлабическому разнообразию».¹¹ Тем самым Томашевский признает, что «нормы прозаического ритма не являются конструктивным законом, а только дают нам средние формы, около которых допустимы и равноправны колебания в ту или иную сторону».¹²

Наблюдения Томашевского над регулярностью среднего слогового объема колонов в художественной прозе Пушкина имеют существенное значение для стиля прозы Пушкина, но вряд ли могут быть без дополни-

⁷ А. М. Пешковский. 1) Сборник статей. Методика родного языка, лингвистика, поэтика. ГИЗ, Л., 1925, стр. 153—166 (статья «Стихи и проза с лингвистической точки зрения»); 2) Вопросы методики родного языка, лингвистики и стилистики. ГИЗ, М.—Л., 1930, стр. 162—176 (статья «Ритмика „Стихотворений в прозе“ Тургенева»).

⁸ Б. Томашевский. О стихе, стр. 254—318 (Ритм прозы. «Пиковая Дама»).

⁹ Там же, стр. 266—267.

¹⁰ Там же, стр. 280.

¹¹ Там же, стр. 273.

¹² Там же, стр. 274.

а не долготы, не привели ни к какому результату.¹⁵ Можно говорить лишь об индивидуальных случаях предпочтения или избегания тех или иных форм окончания у того или иного писателя как о нерегулярной добавочной характеристике его ритмического стиля.

5. В свое время я высказал предположение, что ритмическая проза «построена прежде всего на художественном упорядочении синтаксических групп», на «элементе повторения и синтаксического параллелизма».¹⁶ В основном я придерживаюсь этой точки зрения и сейчас, но она требует расширительного толкования.

Метрическая организация стихотворений не ограничивается метрикой в узком смысле, т. е. регулярным чередованием сильных и слабых слогов, объединенных в соотносительные и соподчиненные ряды (стихи, периоды, строфы), и наличием (в стихе рифмованном) регулярных звуковых повторов в конце ряда. Она связана со смысловой композицией стихотворения по строфам, периодам и стихам и с его синтаксическим членением в тех же рамках. С параллелизмом акцентных рядов как признаком регулярной метрической структуры связан также и ритмико-синтаксический параллелизм соотносительных словесных рядов, и параллелизм грамматических форм, выступающих в одинаковой синтаксической функции на одинаковых местах стиха, и лексические повторения всякого рода, в особенности в начале ритмического ряда (анафоры), маркирующие ритмико-синтаксическое членение, и, наконец, нерегулярные звуковые повторы, по-разному соотносящиеся с ритмом стиха (гармония гласных, аллитерации, внутренние рифмы). Все эти явления порождаются общим ритмическим движением стиха и участвуют в его создании. Это и есть та «поэзия грамматики и грамматика поэзии» («poetry of grammar and grammar of poetry»), о которых неоднократно писал Р. О. Якобсон.¹⁷

В стихах эти вторичные элементы ритма остаются нерегулярным и необязательным дополнением к ритмическому чередованию сильных и слабых слогов — явлением поэтического стиля, связанным (подобно метафоре или эпитету) с его историческими или индивидуальными особенностями как системы. В прозе, где первичные метрические закономерности отсутствуют, на первый план выступают вторичные признаки ритмической организации словесного материала, его различные «константы», по удачному выражению Зигмунда Черны.¹⁸

Тем не менее при всем разнообразии возможных в художественной речи форм параллелизма и повторения — фонетических, грамматических, синтаксических, лексических, семантических — основу ритмической организации прозы всегда образуют не звуковые повторы, а различные формы грамматико-синтаксического параллелизма, более свободного или более связанного, поддержанного словесными повторениями (в особенности анафорами). Они образуют композиционный остов ритмической прозы, заменяющий метрически регулярные композиционные формы стиха. Подобно стиху, периоду, строфе или группе строф в стихотворении, абзац ритмической прозы образует сложное интонационно-синтаксическое целое, состоящее из взаимосвязанных и иерархически соподчиненных элементов (так называемые «колонны» и «комматы» античной риторики). Это может быть слитное предложение с синтаксически однородными чле-

¹⁵ См.: J. H. Scott. *Rhythmic Prose*, pp. 19—24.

¹⁶ В. Жирмунский. *Композиция лирических стихотворений*. Пб., 1921, стр. 94—95.

¹⁷ Р. Якобсон. *Поэзия грамматики и грамматика поэзии*. В кн.: *Poetics. — Poetyka. — Поэтика*. Warszawa, 1961, s. 397—417.

¹⁸ Zygmunt Czerny. *Le vers libre français et son art structural*. In: *Poetics. — Poetyka. — Поэтика*, s. 249—279. Ср. также: А. Жовтис. *Границы свободного стиха*. «Вопросы литературы», 1966, № 5, стр. 105—123.

нами, объединенными союзами или соответствующими интонационными паузами (графически обозначенными с помощью запятых); или сложно-сочиненное предложение, состоящее из синтаксически параллельных независимых предложений, соединенных союзами или эквивалентными им сочинительными паузами (запятыми, точками с запятой, точками); или, наконец, ряд подчиненных предложений, параллельных по своей синтаксической конструкции.¹⁹ Повторение начальных сочинительных или подчинительных союзов, другие формы анафоры и подхватывания слов, грамматико-синтаксический параллелизм соотносительных конструкций, наконец — наличие нерегулярных звуковых повторов, а также в некоторых случаях тенденция (отнюдь не обязательная!) к выравниванию числа слов, слогов или ударений и к отбору окончаний определенного типа создают основу для восприятия художественной прозы как прозы ритмической.

Немаловажное значение имеет при этом и лексико-семантическая характеристика текста — присутствие в нем повышенной эмоциональности, поэтической образности (метафоричности), «лиризма», по выражению Томашевского.²⁰ Лирические вопросы, восклицания, повторения, как признание «музыкального» воздействия, очень характерны для такого эмоционального стиля. Романтическая литература начала XIX века, как и произведения более позднего времени, которые могут быть названы «романтическими» по своему художественному методу в более широком (типологическом) смысле этого слова, дают наиболее яркие образцы ритмической прозы подобного рода. Именно эмоционально-лирическое содержание такой прозы подсказывает одновременно и эти ее стилистические особенности, и связанную с ними «ритмизацию».

2

Приведу несколько примеров.

1. *Гоголь*, на которого больше всего опирался Андрей Белый в своей теории и практике,²¹ особенно широко пользуется ритмической прозой в «Страшной мести» и «Тарасе Бульбе», которые были задуманы в романтической манере народного эпического сказа, но также в эмоционально окрашенных описаниях «Вечеров на хуторе близ Диканьки» («Знаете ли вы украинскую ночь?..»), в лирических отступлениях «Мертвых душ» (дорога, тройка, Русь) и др. В более ранней работе²² я уже приводил два отрывка из зачина «Страшной мести» (гл. II: «Отчего не поют казаки...», «Любо глянуть с середины Днепра...»), особенно интересные тем, что последовательное расчленение каждого из них на ритмико-синтаксические группы и подгруппы создает нерегулярное соответствие метрической разбивке стихотворения на строфы, периоды и стихи (соотносительные синтаксические группы помечены одинаковыми буквами, знаки раздела обозначают иерархию взаимного подчинения, повторяющиеся слова выделены курсивом):

«Любо глянуть с середины Днепра на высокие горы (а₁), | на широкие луга (а₂), | на зеленые леса (а₃)! || (А₁) Горы те — не горы (b₁): | подшвы у них нет, | внизу их (с₁), | как и вверху (с₂), | острая вер-

¹⁹ При характеристике сложного интонационно-синтаксического целого я пользуюсь терминологией А. М. Пешковского, который впервые в этом вопросе вышел за рамки традиционного школьного синтаксиса. См.: А. М. Пешковский. Русский синтаксис в научном освещении. Изд. 3-е, ГИЗ, М—Л., 1928, стр. 506—520 (гл. XXIV. Слитные предложения), 521—527 (гл. XXV. Сложное целое).

²⁰ Б. Томашевский. О стихе, стр. 348.

²¹ Ср. статью о нем в сборнике: Андрей Белый. Луг зеленый. М., 1910, стр. 93—121.

²² В. Жирмунский. Композиция лирических стихотворений, стр. 94—95.

шина (d_1) | и под ними (e_1) | и над ними (e_2) | высокое небо (d_2). || (A_2) *Те леса,* | что стоят на холмах, | не леса (b_2): | то волосы (f_1), | поросшие на косматой голове лесного деда. | Под нею в воде моется борода, | и под бородой (g_1), | и над волосами (g_2) | высокое небо. || (A_3) *Те луга — не луга* (b_3): | то зеленый пояс (f_2), | перепоясавший посередине круглое небо: | и в верхней половине (h_1), | и в нижней половине (h_2) | прогуливается месяц ||».

Другой пример (колдовское наваждение, свидетелем которого является пан Данила, гл. IV) имеет более свободную ритмико-синтаксическую композицию:

«(A_1) *И чудится пану Даниле, что в светлице* блестит месяц (a_1), ходят звезды (a_2), неясно мелькает темно-синее небо (a_3) и холод ночного воздуха пахнул даже ему в лицо (a_4). (A_2) *И чудится пану Даниле* (тут он стал щупать себя за усы, не спит ли), что уже не небо в светлице, а его собственная опочивальня (b_1): висят на стене его татарские¹ и турецкие² сабли (b_2); около стен полки (b_3), на полках домашняя посуда¹ и утварь² (b_4); на столе хлеб¹ и соль² (b_5); висит люлька... но вместо образов выглядывают страшные лица (b_6); на лежанке... (b_7), но сгустившийся туман покрыл все (c_1), и стало опять темно (c_2), и опять с чудным звоном осветилась вся светлица розовым светом (c_3), и опять стоит колдун неподвижно в чудной чалме своей (c_4). Звуки стали сильнее¹ и гуще² (d_1), тонкий¹ розовый² свет становился ярче (d_2), и что-то белое, как будто облако, веяло посреди хаты (d_4); (A_3) *и чудится пану Даниле, что облако то не облако* (e_1), что то стоит женщина (e_2); (B_1) только из чего она (f_1): из воздуха, что ли, выткана (f_2)? (B_2) Отчего же она стоит (h_1) и земли не трогает (h_2), и не опершись ни на что (h_3), и сквозь нее просвечивает розовый свет (h_4) и мелькают на стене знаки (h_5)?» и т. д.

Ритмическая композиция приведенного отрывка определяется его синтаксическим построением. Его основное членение строится на трехкратном (не вполне симметричном) анафорическом повторении «*И чудится пану Даниле, что...*», которое превращает авторский рассказ в чудесное видение героя. Внутри этой рамки (выделенной прописными буквами « A_1 », « A_2 », « A_3 ») ритмическое движение создается последовательностью ряда сложных интонационно-синтаксических целых (в смысле Нешковского), состоящих из однородных и взаимосвязанных членов: «блестит месяц, ходят звезды, неясно мелькает темно-синее небо... холод ночного воздуха пахнул даже ему в лицо» (соотносительные группы обозначены строчными буквами « a_1 », « a_2 », « a_3 »). Синтаксический параллелизм может подкрепляться одинаковым порядком членов предложения (подлежащее-существительное + сказуемое-глагол; прилагательное-эпитет + определяемое существительное и т. п.); он выступает особенно отчетливо при инверсивном порядке слов, как в приведенном только что примере (глагол + существительное); ср. дальше: «висят... сабли... висит люлька». Связь элементов сложной группы и здесь нередко маркируется анафорой, в особенности служебных слов: «и... и опять... но... на...» и др. Повторения (выделены курсивом) могут иметь характер подхватов, объединяющих последующий член с предыдущим как части одного целого; например: «висят на стене... сабли... около стен полки... на полках... посуда...»; или: «стоит женщина... Отчего же она стоит?»; или еще: «в светлице... темно-синее небо... уже не небо в светлице... осветилась вся светлица» и др. Весь отрывок как бы пронизывается повторяющимися словами-образами, имеющими лейтмотивный, символический характер, как «розовый свет» и «белое облако», сопровождающие появление призрака Катерины.

Наименьшей единицей повторности в ритмической композиции обычно являются парные (в других случаях тройные) группы слов типа:

«татарские и турецкие», «посуда и утварь», «хлеб и соль», «сильнее и гуще» (выделены цифровыми показателями). Сюда же относятся двойные эпитеты-прилагательные («тонкий розовый свет»), а также сложные эпитеты («темно-синее небо»); дальше в той же главе: «бледно-голубые очи», «светло-серый туман», «белопрозрачное утреннее небо» и др.

Эмоциональное напряжение, характерное для подобных ритмических пассажей, прорывается в взволнованном лирическом вопросе, заканчивающемся отрывком и построением также на повторении ($B_1 - B_2$): «из чего она?.. Отчего же она стоит?..» — и на подключении с помощью анафорического союза «и» ряда аналогичных синтаксических членов ($h_1 - h_5$).

Следует подчеркнуть, что параллелизм в ритмической прозе всегда имеет очень свободный характер, чем и обусловлен различный объем соотносительных ритмико-синтаксических единиц («колен»), вносящий неравномерность и разнообразие в постулатальное движение ритма. Ср.: «в светлице *блестит месяц* (a_1), *ходят звезды* (a_2), [неясно] *мелькает* [темно-синее] *небо* (a_3) и *холод* [ночного воздуха] *пахнул* [даже ему в лицо] (a_4)...» (квадратными скобками выделены добавочные элементы, раздвигающие рамки двух последних параллельных ритмико-синтаксических групп). Возможны даже вставки, выпадающие из общего ритмического движения (ср. авторское замечание в скобках, имеющее характер сценария: «тут он стал щупать себя за усы...»).

Несколько изолированных случаев звуковых повторов, главным образом аллитераций («осветилась... светлица розовым светом», «просвечивает розовый свет», «белое... облако», «из воздуха, что ли, выткана», «в чудной чалме») в ритмической композиции отрывка (вопреки А. Белому) определяющей роли не играют.

2. В прозе *Тургенева* ритмический характер часто имеют лирические описания природы и человеческих чувств. Многочисленные примеры можно найти в «Записках охотника», в повестях и романах (игра Лемма в «Дворянском гнезде», гл. XXXIV), меньше всего как раз в «Стихотворениях в прозе» ввиду обычно присущего им дидактического тона, — несмотря на то, что именно они неоднократно служили предметом ритмического анализа. По сравнению с прозой Гоголя ритм прозы Тургенева менее маркирован и не столь заметно отклоняется от норм прозаического литературного языка (реже встречаются анафоры и другие повторения, инверсивный порядок слов и т. п.).

В качестве примера я приводил в более ранней работе описание лунной ночи в повести «Три встречи».²³ Для ритмического движения этого отрывка характерны в особенности парные синтаксические группы, параллельные по содержанию, а иногда и по грамматической форме, парные (реже тройные) слова, двойные и сложные эпитеты. Ср.: «Неподвижно лежал передо мною небольшой сад, *весь озаренный*¹ и как бы успокоенный² серебристыми лучами луны (a_1), *весь благовоный*¹ и влажный² (a_2)... С одной стороны сада липы смутно зеленили, облитые неподвижным¹ бледно-ярким² светом (b_1); с другой — они стояли *все черные*¹ и *непрозрачные*² (b_2); *странный*¹, *сдержанный*² шорох возникал по временам в их сплошной листве; они *как будто* звали на пропадавшие под ними дорожки (c_1), *как будто* манили под свою глуую сень (c_2)».

Лирически насыщенное описание завершается, как обычно, взрывом эмоционального напряжения в конце отрывка: двойным вопросом-восклицанием, подготовленным троекратным повторением в предшествующем предложении и усиленным в своей ритмической выразительности син-

²³ В. Жирмунский. Вопросы теории литературы. «Academia», Л., 1928 (Photomecanic Reprint, Mouton, S-Gravenhage, 1962), стр. 73—84.

таксическим параллелизмом, повторениями и подхватыванием: «Все дремало (а₁), все нежилось вокруг (а₂); все как будто глядело вверх (а₃), вытянувшись¹, не шевелясь² и выжидая³... Чего ждала эта теплая¹, эта не заснувшая² ночь? (b₁) Звуча ждала она¹; живого голоса ждала² эта чуткая тишина (b₂) — но все молчало».

Материал, несколько отличный по содержанию и стилю, представляет поэтический очерк «Лес и степь», завершающий «Записки охотника».

«Знаете ли вы, например, какое наслаждение выехать весной до зари? Вы выходите на крыльцо... На темносером небе кое-где мигают звезды (а₁); влажный ветерок изредка набегаёт легкой волной (а₂); слышится сдержанный¹, неясный² шепот ночи (а₃); деревья слабо шумят, облитые тенью (а₄). Вот кладут ковер на телегу (b₁), ставят в ноги ящик с самоваром (b₂). Пристяжные ежатся¹, фыркают² и шеголевато переступают³ ногами (с₁); пара только что проснувшихся белых гусей молча¹ и медленно² перебирается через дорогу (с₂). За плетнем¹, в саду², мирно похрапывает сторож (с₃); каждый звук словно *стоит* в застывшем воздухе, *стоит*¹ и не проходит²... А между тем заря разгорается (d₁); вот уже золотые полосы протянулись по небу (d₂), в оврагах клубятся пары (d₃); жаворонки звонко поют (d₄), предрабсветный ветер подул (d₅) — и тихо всплывает багровое солнце (d₆). Свет так и хлынет потоком (e₁); сердце в вас встрепенется, как птица (e₂). Свежо¹, весело², любо³! (f₁). Далеко видно кругом (f₂). *Вон* за рощей деревня (g₁); *вон* подальше другая с белой церковью (g₂), *вон* березовый лесок на горе (g₃); за ним болото (g₄), куда вы едете... *Живее*, кони, *живее!* Крупной рысью вперед!...»

Ритмизация этого описания, развертывающегося во временной последовательности авторского рассказа, создается в основном благодаря поступательному движению однородных членов интонационно-синтаксического целого (в большинстве случаев — кратких предложений, объединенных бессоюзным подчинением). Однако грамматико-синтаксический параллелизм соотносительных групп сравнительно редок; например: «(b) кладут ковер на телегу, ставят в ноги ящик с самоваром». Чаще Тургенев, стремясь к стилистическому разнообразию, как бы намеренно избегает одинаковых синтаксических конструкций различным порядком слов. Ср.: «(a) ветерок... набегаёт (подлежащее + сказуемое)...; слышится... шепот (сказуемое + подлежащее)...; деревья... шумят (подлежащее + сказуемое)»; пли: «(d) золотые полосы протянулись по небу (подлежащее + сказуемое + обстоятельство места), в оврагах клубятся пары (обстоятельство места + сказуемое + подлежащее)» и др. Немногочисленные анафоры логически мотивированы ситуацией рассказа («*вот... вот...*»). Немногочисленны и подхваты, как и другие словесные повторения: «каждый звук словно *стоит*...», *стоит* и не проходит». Зато часто встречаются парные группы слов: «молча и медленно», «за плетнем, в саду», «стоит и не проходит»; двойные и сложные эпитеты: «сдержанный, неясный шепот», «на темносером небе»; встречаются и группы из трех слов: «сжатся, фыркают... переступают ногами», «свежо, весело, любо!»

Очень многочисленны аллитерации начальных согласных, не отмечавшиеся исследователями стиля Тургенева (они выделены полужирными буквами). В ряде случаев они очень заметны, поддерживаются звуковыми повторами внутри слова и подчеркивают движение ритма: «**в**лажный **в**етерок изредка набегаёт легкой волной; слышится **с**держанный, неясный шепот ночи; деревья **с**лабо шумят, облитые тенью».

Общая эмоциональная окраска, присущая рассказу, и здесь непосредственно прорывается в лирических вопросах и восклицаниях. Вопрос, которым он открывается, более мотивирован ситуацией и потому звучит «прозаичнее», чем послужившее для него образцом начало описания майской ночи у Гоголя («Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы

не знаете украинской ночи!..»). Восклицания в конце отрывка у Тургенева поддержаны повторениями и подхватами и образуют эмоциональную вершину всего рассказа. Это относится в особенности к концовке: «*Какой вид!.. Как вольно дышит грудь (а₁), как быстро движутся члены (а₂), как крепнет весь человек (а₃), охваченный свежим дыханием весны!..*»

3. Из классиков начала XX века традицию тургеневской ритмической прозы продолжал *И. Бунин*. Его лирические описания природы и любовных переживаний героев, порою приобретающие, в особенности в более поздних рассказах, несколько манерный и стилизованный характер, построены, как и у Тургенева, в основном на последовательности однородных элементов сложного интонационно-ритмического целого, со слабо маркированным синтаксическим параллелизмом, анафорами преимущественно служебных слов, отдельными подхватами и с широким использованием парных и тройных слов и синтаксических групп. Много примеров, близко напоминающих манеру Тургенева, можно найти в повести «Митина любовь» (гл. IX, X, XI и др.). Интереснее процитировать менее обычный по теме отрывок — описание ночи на океанском пароходе в «Господине из Сан-Франциско» (1915).

«(А) Океан с гулом ходил за стеной черными горами (а₁), выюга крепко свистала в отяжелевших снастях (а₂), пароход весь дрожал (а₃), одолевая и ее¹, и эти горы² (с₁), — точно плугом разваливая на стороны их зыбкие, то и дело вскипавшие¹ и высоко взвивавшиеся² пенными хвостами громады (с₂), в смертной тоске стенала удушасмая туманом спрена (а₄), мерзли от стужи и шалели от непосильного напряжения внимания вахтенные на своей вышке (а₅), мрачным¹ и знойным² недрам преисподней (d₁), ее последнему¹, девятому² кругу (d₂) была подобна подводная утроба парохода (а₆), — та, где гулко гоготали испанские топки, пожирившие своими раскаленными зевами груды каменного угля, с грохотом ввергаемого в них облитыми едким¹, грязным² потом и по пояс голыми людьми, багровыми от пламени; (В) а тут, в баре, беззаботно закидывали ноги на ручки кресел (b₁), цедили коньяк¹ и ликеры² (b₂), плавали в волнахпряного дыма (b₃), в танцевальном зале все сияло¹ и изливало² свет¹, тепло² и радость³ (b₄), пары то крутились в вальсах¹, то изгибались в танго² (b₅), — и музыка настойчиво, в сладостно¹-бесстыдной² печали молила все об одном¹, все о том же². . . (b₆)».

Особенности ритмической композиции этого отрывка связаны с его темой: противопоставлением двух социальных миров. Два обширных интонационно-синтаксических целых разного объема построены на нагнетании двух противопоставленных друг другу рядов, однородных по своему содержанию и структуре своих элементов (А—В). Каждый ряд осложняется дополнительными признаками, выраженными в параллельных друг другу придаточных предложениях, парных определениях (прилагательных или причастных оборотах) или обстоятельственных словах: «одолевая... и... точно плугом разваливая»; «вскипавшие и высоко взвивавшиеся... (громады)»; «(мерзли) от стужи... и (шалели) от непосильного напряжения» и др. Самыми мелкими элементами такого параллелизма и повторности являются, как обычно, парные слова и двойные эпитеты. Словесные повторения почти отсутствуют. Вместо этого ритмическое движение подчеркивается обилием аллитераций; ср.: «вскипавшие и высоко взвивавшиеся... (громады)»; «вахтенные на своей вышке» и мн. др. В некоторых случаях эти аллитерации, подкрепленные расширенными созвучиями внутри слов, приобретают специфическую звуковую экспрессивность, например: «последнему, девятому кругу была подобна подводная утроба парохода, — та, где гулко гоготали испанские топки, пожирившие... груды каменного угля, с грохотом ввергаемого в них облитыми едким, грязным потом и по пояс голыми людьми».

4. Ритмизация прозы эмоционально-романтического стиля не является исключительным достоянием русской литературы. Сходный характер имеют, например, многочисленные лирические места в романах Диккенса, чаще всего также — описания. Они построены на синтаксическом параллелизме, маркированном анафорами и другими повторениями, и обгааруживают тем самым элементы ритмической композиции. Образцом, типичным для стиля Диккенса, может служить известное описание лондонских туманов, которым открывается «Холодный дом» («The Bleak House»):

«*Fog everywhere* (a). *Fog up the river, where it flows among green aits¹ and meadows²* (b₁); *fog down the river, where it rolls defiled among the tiers of shipping¹, and the waterside pollutions² of a great¹ (and dirty²) city* (b₂). *Fog on the Essex marshes* (c₁), *fog on the Kentish heights* (c₂). *Fog creeping into the cabooses of collier-brigs* (d₁); *fog lying out on the yards¹, and hovering in the rigging of great ships²* (d₂); *fog drooping on the gunwales of barges¹ and small boats²* (d₃). *Fog in the eyes¹ and throats² of ancient Greenwich pensioners, wheezing by the firesides of their wards* (e₁); *fog in the stem¹ and bowl² of the afternoon pipe of the wrathful skipper, down in his close cabin* (e₂); *fog cruelly pinching the toes¹ and fingers² of his shivering little 'prentice boy on deck* (e₃). *Chance people on the bridges peeping over the parapets into a nether sky of fog, with fog all round them, as if they were up in a balloon, and hanging in the misty clouds* (f)».

Описание объединяется анафорическим повторением ключевого в смысловом отношении, символического слова-образа *fog* («туман»). Оно маркирует ряд последовательных членов интонационно-синтаксического целого, кратких или более сложных предложений, объединенных бессоюзным подчинением. В начале и в конце абзаца (a—f) слово это выступает изолированно в максимально обобщенном значении: «(a) *fog everywhere*» («туман — повсюду») — «(f) *with fog all round them*» («с туманом со всех сторон»). Остальные предложения разбиваются на группы, объединенные расширением анафоры за счет подчиненных членов предложения или соответствующих им придаточных предложений и параллелизмом этих добавочных членов. Ср.: «(b)
¹ *Fog up the river, where it flows...* ² *fog down the river, where it rolls...* ||
¹ (c) *Fog on the Essex marshes, fog on the Kentish heights.* || (d) *Fog creeping into the cabooses...* ¹ *fog lying out on the yards...* ² *fog drooping on the gunwales...* || (e) *Fog in the eyes and throats...* ¹ *fog in the stem and bowl...*» и т. д.

Простейшей ячейкой ритмической повторности, как и в русской прозе, являются парные слова: «aits and meadows», «barges and small boats», «eyes and throats», «stem and bowl», «toes and fingers»; некоторые расширены в парные, иногда параллельные синтаксические группы: «the tiers of shipping¹, and the waterside pollutions²»; «lying out on the yards¹, and hovering in the rigging of great ships²...»

По тому же принципу построены и следующие абзацы описания Лондона, в которых автор от городских туманов переходит к теме Высшего Канцелярского Суда (High Chancery Court) как аллегорическому образу правосудия в старой Англии. Ритмическое движение определяется последовательностью ряда предложений, объединенных и четко маркированных анафорами: «(a) *On such an afternoon...* || (b) *Well may the court... the fog..., the stained glass windows...* || (c) *This is the Court of Chancery which has... | which has... | which gives... |*» т. д.

Это членение на соотносительные синтаксические группы и подгруппы создает подобие строфической композиции, свободной и нерегулярной, соответствующей такой же, но метрически регулярной, композиции стихотворной речи.

Большое число образцов ритмической прозы английских писателей от XVI до XIX века собрал в своем исследовании Дж. Скотт. Кроме Диккенса, он цитирует Карлейля, Рескина, Де Квинси, историческую прозу Маколея, политические речи Берка, литературные статьи Суинберна — произведения различных прозаических жанров, но объединенные повышенной эмоциональностью, в ряде случаев по своему методу «романтические». Интерпретация Скотта, как уже было сказано, вызывает возражения, однако примеры его остаются. Вместо многих других можно процитировать поэта-символиста Суинберна, поскольку в его прозе ритмизация с помощью синтаксического параллелизма, анафоры и других повторений, парных слов, аллитераций и внутренних рифм не только отчетливо маркирована, но имеет утрированный и манерный характер — черта не только его индивидуального стиля, но и его литературной эпохи, именно вследствие своей преувеличенности наглядно иллюстрирующая сущность рассматриваемого явления. Ср.: «... There is, in all these straying songs, the freshness of clear wind (a₁), and purity of blowing rain (a₂); here a perfume as of dew of grass against the sun (b₁), there a keener smell of sprinkled shingle¹ and brime¹-bleached² sand² (b₂); some growth of breath everywhere of blade¹ or herb² leaping into life under the green¹ wet² light of spring (c₁); some colour of shapely cloud or mound of molded wave (c₂)». ²⁴

Как видно из приведенных примеров, ритмизация художественной прозы осуществляется средствами ритмико-синтаксического параллелизма и повторений на основе вторичных признаков стихотворной речи, выступающих взамен первичных при отсутствии метрической организации поэтического языка. Средства эти могут быть различными, более или менее маркированными, и по-разному используются различными писателями в зависимости от особенностей их художественной манеры; однако во всех случаях они носят свободный, нерегулярный характер и никогда не превращаются в единообразную метрическую схему. Этими признаками ритмическая проза отличается от художественной прозы, в ритмическом отношении нейтральной (хотя бы и «благозвучной», как проза «Пиковой Дамы» Пушкина). Она представляет явление, характерное для определенного поэтического стиля, повышенно эмоционального, можно сказать — «романтического» в широком смысле.



²⁴ J. H. Scott. Rhythmic Prose, p. 115.