

Гиршман М.М.

РИТМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ

Издательство «Советский писатель», 1982

Книга посвящена одной из актуальных и малоисследованных проблем — ритму художественной прозы. Автором впервые намечается система принципов и приемов анализа ритмического строения художественной прозы. Аналитическое рассмотрение романа, повести, рассказа — «Героя нашего времени» Лермонтова, «Станционного смотрителя» А. С. Пушкина, «Свидания» Тургенева — сочетается с глубоким проникновением в их художественный смысл.

Особый интерес представляет анализ ритма как элемента стилевого своеобразия в творчестве Л. Толстого, Достоевского, Чехова, М. Горького.

В книге раскрываются органические связи ритма и целостности художественных произведений и обосновывается оригинальная концепция поэзии и прозы, их взаимодействия и взаимовлияния в литературном процессе.

4603000000—280
————— 405—82
083(02) — 82

© Издательство «Советский писатель», 1982

ОГЛАВЛЕНИЕ:

Введение ... 5

Глава 1. Ритм и целостность ... 40

Глава 2. Становление ритмического единства ... 98

Глава 3. Ритм как элемент стиливого своеобразия ... 152

Глава 4. Ритм прозы и ритм стиха ... 263

Примечания ... 328

ВВЕДЕНИЕ

Несколько лет тому назад я обратился к ряду писателей-прозаиков и переводчиков со следующими вопросами:

«1. Как вы относитесь к понятию — «ритм художественной прозы»? Проявляется ли ритм только в некоторых отрывках так называемой «ритмической прозы» (например, «Чуден Днепр при тихой погоде...» Гоголя), или же ритм присущ всей художественной прозе? Отличается ли в этом смысле художественная проза от научной, публицистической, деловой и т. д.?»

2. Важна ли для Вас проблема ритмического строения собственных прозаических произведений? Осознается ли ритм прозы в процессе творческой деятельности, и если осознается, то на каких этапах творческого процесса?»

3. Связан ли, по Вашему мнению, ритм с сюжетом, композицией, системой характеров прозаического произведения?»¹

Почти все откликнувшиеся на анкету единодушно утверждали, что ритм художественной прозы существует, что он играет очень значительную роль в творческом процессе, что проблема эта важна и интересна для писателей. Многие высказывания такого рода будут приведены впоследствии. Но начать эту книгу мне хотелось бы с переписки, возникшей по поводу одного из самых интересных и вместе с тем самых нетипичных ответов — нетипичного и потому, что он отрицательный, и потому, что принадлежит не прозаику, а известному советскому поэту П. Г. Антокольскому.

П. Г. Антокольский

Разница между поэзией и прозой сравнима с разницей между алгеброй и арифметикой. Поэзия утверждает: $X+Y=Z$. Проза отвечает: $5+7=12$. Проза конкретнее в каждом отдельном случае, взятом в его характеристики и особенности, социальной, психологической, любой другой. Поэзия ищет и находит общие закономерности и взаимоотношения. Проза многословна и обязана быть многословной: у прозаика много дела на белом свете: все рассказать, показать, досказать. По самой природе прозаик — популяризатор.

Зато поэт владеет такой взрывчаткой, какой не выдержит никакая проза. Зато у поэта нет такой громоздкой аппаратуры, как у прозаика. С первого же приступа к работе поэт стремится сжать и сгустить свое слово до последнего мыслимого предела. За этой сжатостью подразумеваются сознательно опущенные ряды значений, обертоны и оттенки, синонимы и омонимы.

Так возникает в поэзии *интеграл*: Гамлет — Медный всадник — Двенадцать. Это перечисление можно и продлить, но в этом нет нужды. Важно одно: слову возвращена его прародина — метафора. Она до времени запечатана и остается неузнанной, нераскрытой, «волшебной». Стоит подставить под нее любой X (икс) или Y (игрек), и метафора будет убита.

Наконец, самое главное. Среди общих закономерностей, обсту-

пающих поэта, существует одна, которая и решает его дело, — *ритм*, как предпосылка и первооснова мышления и поэтического познания мира. Ритм и противопоставляет поэзию прозе, равно как противостоят друг другу поэтическое и прозаическое мышление и познание мира

В свете этих предпосылок можно обратиться и к роли ритма в прозе. Очевидно, речь идет о прозе русской. Оговорка необходимая, ибо каждый язык в этом отношении своеобразен, и соответственно и ритм у каждого свой. В русском языке речь может и должна идти о ритме тоническом, то есть о чередовании слогов ударных и неударных. Ведь даже в раскованном стихе Маяковского, рядом с ним, непременно ощущается тоника, пускай и нарушаемая. В ином случае ритм неуловим для русского стиха.

Вот отчего хрестоматийный отрывок из Гоголя «Чуден Днепр при тихой погоде...», обычно приводимый как пример ритмической прозы, решительно никакого отношения к ритму не имеет. Скорей уж надо указать на знаменитое лирическое отступление в конце первого» тома «Мертвых душ»: «О Русь, не так ли и ты, что бойкая необгонимая тройка...» Прислушайтесь: «Гремит и становится ветром разорванный воздух» — ведь это явный амфибрахий! Гоголевская ритмика связана с патетическим его одушевлением: Гоголь непроизвольно потянулся к ритму.

Но в русской прозе есть пример и сознательно проводимой ритмизации прозы, пример единственный в своем роде и оттого поучительный. Я имею в виду Андрея Белого и особенно его роман «Петербург» — это явный амфибрахий, вольно чередующийся с дактилем и анапестом. Любопытно, что Гладков в первом варианте «Цемент» пошел по следам Андрея Белого, но в дальнейшей работе над романом отказался от такого соревнования.

Относительно «свободного стиха» надо оговориться. Когда речь идет о свободе, уместно спросить: свобода от чего? Если это свобода от ритма, то никакого «стиха» и в помине нет. Это проза, бесполезно разрубленная на строки.

Сложно обстоит дело с ритмом в синтаксическом строе прозы. Особенно если речь идет о долгих периодах. Случается, что такой период приобретает ритмический характер, особенно если отдельные звенья его коды примерно равновелики.

С другой стороны, нарочито короткие, рубленые фразы в прозе Гюго тоже иной раз построены ритмически. Но это ощутимо больше в подлиннике, ибо у французов стихосложение силлабическое, то есть по счету слогов, и только.

Нельзя путать интонацию и ритм. Речь автора и его персонажей отличается интонационно, а не ритмически.

Прозу может приблизить к поэзии не только ритм, но и метафора. Пример такой густо населенной метафорами прозы — знаменитый «Зверинец» Велемира Хлебникова, — казалось бы, это явная проза, никак не ритмизированная, но такая проза ближе к поэзии, чем иная случайно ритмическая.

Очень поучителен пример Пушкина в его прозе. Как тщательно отгораживал он свою сжатую, строгую, суховатую и твердую прозу от всех признаков поэтизма, в том числе и от ритма. Для поэта это естественно и неизбежно: переходя к прозе, он как бы меняет коня. Он ищет и находит другой способ передвижения в пространстве и времени...

М. М. Гиршман

Ваши проведенная граница между поэзией и прозой, по-моему, в гораздо большей степени разграничивает всю подлинно художественную литературу от нехудожественной. Конечно, соотношения общего и конкретного, или, говоря словами Л. Толстого, «генерализации» и «мелочности», различны в разных видах и формах литературы художественной, но все же вся она в сфере «алгебры», а не «арифметики». И символично-метафорический смысл присущ художественному слову вообще, и *интеграл* возникает в художественной прозе, как и в поэзии. Не случайно же рядом с Гамлетом, стоящим у Вас в качестве первого примера поэтического интеграла, вот уже столько веков идет Дон-Кихот с не меньшим масштабом обобщения в художественной прозе.

Вы правы: проза детальнее и конкретнее. Но означает ли это, что она менее глубока в обобщениях? Не показал ли, например, Л. Толстой, что растущая «мелочность» оказывается необходимой для до тех пор небывалой «интегральности»? Другое дело — поэзия непо

средственнее и первичнее выражает обобщенно-символическую суть искусства. Проза учится у поэзии и, как Вы справедливо пишете, «отгораживаясь» от нее, вместе с тем всегда стремится удерживать в глубине своей ее интегрирующую суть. Но ведь наступает такой момент — по крайней мере в русской литературе, — когда именно проза оказывается преимущественным носителем столь дорогого для Вас художественного «интеграла». Разве Достоевский, Толстой и Чехов — это не высшая «алгебра» второй половины XIX века? И разве не оказала эта могущественная проза влияния на Блока и на его «Двенадцать», которые фигурируют у Вас как еще один пример поэтического «интеграла»? Помоему, безусловно, оказала, и не только на Блока, но и на Маяковского, и на Ахматову, да и на Вашу поэзию, мне кажется, тоже.

Но в чем я с Вами, безусловно, согласен (и это просто одна из самых дорогих для меня мыслей), это в утверждении связи ритма с первоосновой художественного мышления и с его интегрирующей сутью. И, никак не желая отдать художественную прозу «арифметике», я очень хочу показать, что и в ней есть специфический, отличный от стихового ритм, запечатляющий глубинные процессы движения жизни — того всеобъемлющего движения, которым наполняется и которое с сосредоточенной чуткостью отражает в себе творческая индивидуальность художника.

П. Г. Антокольский

Ваши соображения относительно моих определений разницы между поэзией и прозой изрядно справедливы, но *hier stehe ich und Kann nicht ander*, как говорил Мартин Лютер: был такой упрямец. Другое дело, что ритм в прозе может проявиться не в словесно-ритмизированной ткани (о чем, собственно говоря, только и шла речь в моем первом письме), а в иных свойствах прозаического повествования: в смене кусков, в гармонии построения, во всех элементах композиции. Это может быть в любой художественной прозе — вплоть до хорошего, талантливого детектива. Но тут слишком широкое поле для исследователя. Сверх того, оно абсолютно «девственно». Так что для Вас это просто лафа, говоря грубо. Но к поэтическому ритму

(как я его понимаю) такой ритм никакого отношения, разумеется, не имеет. В том смысле, как я только наметил (композиция и т. д.), проза богата многими возможностями, свойственными только ей, прозе. Если говорить о русской, то пример — Чехов: даже в такой вещи, как его «Три года», не говоря уже, скажем, об «Архиерее», ясно проступает ритм в самом ощущении необратимости времени, во власти времени над судьбами героев. Но ни в каком случае этот ритм не проявляется в ритмизации самой авторской речи. Тут копать надо глубже, а смотреть шире, охватывая зараз всю структуру произведения. Такой анализ увлекателен. И вы сможете быть, так сказать, первооткрывателем, первопроходчиком в этих глубинных штреках и замысла, и его воплощения у писателя. Наверное, нечто схожее есть у Лескова, может быть, и в лермонтовском «Герое нашего времени»: в композиционной необычности этого романа, где «связь времен» резко нарушена. Впрочем, я отнюдь не спец в этом, только «импровизирую» возможные варианты Вашего разгляда.

И тщательно разгораживаю ритм поэта от ритма прозаика, как явления абсолютно не совпадающие. На этом продолжаю настаивать.

М. М. Гиршман

Я рад, что Вы согласны со мной и не настаиваете на том, что художественная проза вовсе лишена «интегралов» и «ритмов». Я тоже считаю необходимым «тщательно разгораживать ритм поэта от ритма прозаика» — только и здесь не могу согласиться с проведенной Вами границей. Говоря о том, что ритм в прозе возможен, Вы считаете, что он может проявиться в чем угодно, но только не в словесно-ритмизированной ткани, не в ритмизации авторской речи.

Но почему же?

Да, в прозе нет и не может быть ритмической сегментации на стихотворные строки, но разве этим исключается существование единых, охватывающих весь прозаический текст закономерностей членения речи на сверхфразовые единства, фразы и синтагмы? Разве, скажем, не противопоставлена в нашем сознании «рубленая» проза и проза с объемными, многообразно и сложно расчлененными фразами именно как два разных типа организации и урегулированности

речевого движения? А ведь урегулированность движения, особая стройность в этом движении — это и есть наиболее элементарное и первичное выявление ритма. И если в прозе действительно не может быть двойной сегментации — на строки-стихи и на предложения, если ритмические единицы прозы — это вместе с тем и единицы «обычного» синтаксического членения речи, то с тем большей пристальностью стоит присмотреться к уникальности синтаксического строения художественной прозы и к тому особому вниманию, которое уделяют синтаксису писатели-прозаики. Я думаю, что в особенностях синтаксического строя отчетливо выражаются единые принципы ритмической организации прозаического художественного целого.

Да, в прозе нет и не может быть стихового приравнивания отдельных речевых единиц друг к другу. Но разве это исключает другие формы сопоставления сверхфразовых единств, фраз и синтагм и выяснения доминирующих признаков ритмико-синтаксической организации, на фоне которых выделяются и содержательно взаимодействуют друг с другом различные «куски» прозаического повествования? Да и сами эти «куски», упоминаемые Вами в связи с прозаическим ритмом. Конечно, это не стихотворные строки, регулярно повторяющиеся в пределах поэтического произведения. Но ведь ближайшее отношение к «смене кусков» и элементам композиции, называемым Вами в качестве проявителей ритма прозы, имеет выделение, сопоставление и взаимодействие друг с другом абзацев как ритмико-речевых единиц художественной прозы.

Короче говоря, по моему глубокому убеждению, о ритме художественной прозы нельзя говорить как об исключительно надречевом или — тем более — внеречевом явлении.

Разве не имеет отношения к ритмике прозы Чехова, о котором Вы вспоминаете, особая организованность именно речевой ткани его произведений и, если хотите, именно ритмизация авторской речи? Ведь рассказывал же один из современников, что Чехов, заканчивая абзац или главу, особенно старательно подбирал последние слова по их звучанию, ища как бы музыкального завершения предложения. Если добавить к этому тяготение Чехова к союзно-симметричным ритмико-синтаксическим конструкциям и еще целый комплекс особен-

ностей, которые в совокупности формируют своеобразный речевой лад, гармонически завершённые речевые построения, то можно ли от них отвернуться, говоря о ритме? Разве в речевом ладе этом не воплощается тоска по «необратимости времени», о чем пишете Вы, и образ «гармонического времени», воплощающего те необратимо теряемые возможности, которые никак не могут, но непременно должны проявиться и осуществиться в мире?

Конечно, ритм по-разному проступает на самых различных (в принципе на всех) уровнях литературного произведения, он может быть обнаружен и в чередовании более или менее образно насыщенных отрывков текста, в повторах и контрастах тех или иных тем, мотивов, образов и ситуаций и т. п. Но я думаю, что ритм прозаической художественной речи является не только одним из полноправных «членов» этого ряда ритмов, но и необходимым материальным фундаментом для существования всех других ритмов в прозаическом литературном произведении.

Возражая против исключения речи из сферы прозаического ритма, я еще менее склонен «замыкать» ритм в узкоречевой области. Здесь я вполне согласен с Вами и вместе с тем спешу защитить от Вас на сей раз уже не прозу, а поэзию. Разве при анализе поэтического ритма не надо «копать глубже», а смотреть шире, охватывая зараз всю структуру произведения? Ведь и художественная функция, скажем, распределения ударных и безударных слогов в стихе может быть понята лишь при анализе «гармонии построения» строки, строфы, всего поэтического произведения в целом. Требование «смотреть в корень», не ограничиваясь очевидным, является равно важным и при подходе к поэзии, и при подходе к прозе, особенно если иметь в виду ту глубинную сущность и роль ритма, о которых Вы так хорошо сказали в своем первом письме.

П. Г. Антокольский

На этот раз, кажется, установлены границы возможного сближения наших точек зрения, но установлено также и обратное: в чем-то мы расходимся коренным образом. Это следует установить с полной ясностью и твердо. Ритм, как явление жизненное и как катего-

рию эстетическую, мы понимаем по-разному. Одно понимание исключает другое. Надеюсь, Вы поймете сказанное правильно и согласитесь со мной. Ведь надо жить и спорить по-ленински: сначала размежеваться, а потом искать возможность «сносного сосуществования». Именно это и предстоит нам в дальнейшем.

Для окончательной формулировки итога предлагаю следующее (со своей стороны). Я решительно возражаю против интереса к ритмизации прозаической речи (в художественном произведении). По-моему, такая ритмизация есть явление случайное в прозе, побочное и малоинтересное. В прозе ритм присутствует в других ее элементах, гораздо более общих и обширных: в смене кусков, в игре с временными расстояниями, с самим движением (повествования) во времени. И это отнюдь не связано с какой, бы то ни было ритмизацией речевого потока. Он может оставаться, и чаще всего остается, сугубо аритмическим и аритмичным. Больше того! Чем он аритмичнее, тем больше прозаик-автор выполняет свою основную функцию, тем он свободнее в выборе средств выражения.

Не знаю, как Вы отнесетесь к сказанному, но убежден, что именно в этих пределах Вас ждут интересные открытия и находки. И еще, и еще раз — «Чуден Днепр...» здесь решительно ни при чем, равно как насквозь ритмизованная проза Андрея Белого в том же «Петербурге». На этом можно поставить жирную точку. Так кончается наш спор. Кончается к обоюдному признанию честности в пределах самого спора и взаимного уважения.

Диалог этот позволяет, по-моему, сразу же ощутить и особую остроту проблемы ритма прозы, и ее подлинную актуальность — актуальность не только научно-теоретическую, но и жизненно-практическую, творческую в широком смысле этого слова. Она основывается прежде всего на фундаментальной роли ритма в человеческом бытии и искусстве. Если хотя бы отчасти справедлива нередко встречающаяся и по-разному выражаемая мысль о том, что «единство жизни — это лишь единство ритма»², то создаваемый писателем жизнеподобный ху-

дожественный мир, отражающий в себе, как макрокосм в микрокосме, действительную целостность человеческой жизни, обязательно должен обладать особым внутренним ритмом. «...Что такое ритм, — спрашивал Дж. Голсуорси, — как не таинственная гармония между частями и целым, создающая то, что называется жизнью; точное соотношение, тайну которого легче всего уловить, наблюдая, как жизнь покидает одушевленное создание, когда необходимое соотношение частей в достаточной мере нарушено. И я согласен с тем, что это ритмическое соотношение частей между собой и частей и целого — иными словами, жизненность — и есть единственное свойство, неотделимое от произведения искусства»³. Конечно, здесь речь идет о самом общем значении ритма, но в том-то и дело, что этот глубинный смысл важен для уяснения многочисленных и самых различных ритмических частностей, а с другой стороны, анализ внутренней сути художественной прозы необходимо предполагает пристальное внимание к ее ритмической «внешности».

Между тем, сопоставляя литературоведческую теорию с современной творческой практикой, легко обнаружить одно явное несоответствие. Внутреннее противопоставление и интенсивное взаимодействие двух систем художественной речи — стиха со все более могущественной прозой — очень слабо осознается теорией стиха и поэтикой в целом. Во всяком случае, стиховедение — после вступительного более или менее элементарного «отталкивания» от аморфной и нерасчлененной прозы — прочно изолирует свой предмет анализа. И одной из самых «неизведанных» в поэтике является проблема ритма прозы, — П. Г. Антокольский не слишком преувеличивает, называя это исследовательское поле «абсолютно «девственным», — что составляет резкий контраст с детально изучаемой ритмикой стиха.

«Сосредоточение» на стихе было бы, пожалуй, объяс-

нимо в начале XIX века, когда стих осознавался еще единственной или по крайней мере наиболее адекватной формой поэтического выражения. Для взглядов того времени чрезвычайно характерен следующий риторический вопрос В. К. Кюхельбекера: «И Шатобриан, и Жан-Поль, Гофман и Марлинский ужели потеряли бы что, если бы высокие мысли, живые, глубокие определения, новые, неожиданные картины выразились в стихах мощных, поразили воображение, врезались в память с тою краткостью и силой, которых у них (что ни говори) нет, которые даются только стихом?» И далее естественный переход к стихам:

Так! Раз и навсегда: язык печали
И вдохновения — язык тех дум
Таинственных, которых полон ум, —
Мне кажется, от посторонней силы
Заемлет на мгновенье мощь и крыла,
Чтобы постичь и высказать предмет,
Для коего названья в прозе нет, —
Язык тех дум не есть язык газет⁴.

Возникает и развивается, однако, и совсем иной взгляд: стих воспринимается с этой точки зрения лишь как одна из форм литературы — не всеобщая и даже не главная. Восторженным панегирикам стиху нередко противостоит ирония с позиций трезвой прозы. «Помилуйте, разве это не сумасшествие, — удивляется М. Е. Салтыков-Щедрин, — по целым дням ломать голову, чтобы живую, естественную человеческую речь втискивать во что бы то ни стало в размеренные, рифмованные строчки. Это все равно, что кто-нибудь вздумал бы вдруг ходить не иначе, как по разостланной веревочке, да непременно еще на каждом шагу приседая»⁵. И если В. Кюхельбекер оценивал произведения прозаиков с точки зрения их пригодности для «выражения стихом», то Л. Н. Толстой неоднократно утверждает решительно противоположное: «Если может поэт так сказать

стихами, чтобы мы и не заметили, что это стихи, — хорошо, а без этого лучше говорить как умеешь, вовсю»⁶.

Все это не просто случайные расхождения: в них отражаются разные творческие позиции, разные стадии литературного развития. И при всем богатстве оттенков и вариаций в оценочных суждениях отношения между стихом и художественной прозой в современном литературном мире воспринимаются, как правило, не как контраст между искусством и неискусством, но лишь как внутреннее противостояние двух типов, искусства слова.

Чем же объяснить относительную невнимательность теории к строению прозаической речи? Одну из причин очень отчетливо сформулировал еще в самом начале нашего века Ф. Зелинский, заметив, что вопросам прозаического изложения не придается специального значения с тех пор, как мольеровский буржуа сделал открытие, что и он умеет «faire de la prose»⁷. Если стих своей ярко выраженной «необыкновенностью» речевого строения прямо-таки «требует» специального анализа, то проза на первый взгляд вполне «обычна», вполне укладывается в общеязыковые нормы, так что в строении и организации прозаической речи прямо не выявляется предмет специального изучения для литературоведческой науки. В частности, ритм прозы при таком подходе отождествляется с «естественным ритмом» языка, рассмотрение которого находится в ведении лингвистики⁸.

Однако и теоретический, и исторический анализ литературного творчества заставляет усомниться в том, что художественную прозу можно рассматривать как «обычную речь», тем более что и само недифференцированное понятие «обычной речи» лишено даже минимальной научной определенности. И дело даже не в научном анализе самом по себе. Раньше него своеобразную организованность художественной прозы, ее особую ритмич-

ность фиксирует непосредственное читательское восприятие. Об этом очень хорошо сказал еще Цицерон: «На наличие известного ритма в прозаической речи... указывает непосредственное чутье. Неправильно не признавать чего-либо существующего только потому, что мы не можем отыскать его причины. Ведь и самый стих открыт не теоретическим умствованием, а природой и естественным чутьем, а теория уже впоследствии путем измерений объяснила, что именно здесь происходит»⁹. И действительно, по своеобразному строю речи читатель не только очень часто сразу же узнает писателя, но и улавливает какой-то очень важный, никак иначе не выразимый смысл — смысл, непосредственно причастный к жизненному содержанию и художественной ценности литературного произведения.

Я думаю, очень многие найдут в своем читательском опыте нечто родственное тому восприятию «музыки прозы», о котором рассказала М. В. Нечкина: «С юных лет у меня установилась привычка, с которой я не могу, да и не хочу расставаться. Раскрывая новый номер журнала, приступая к чтению нового художественного произведения, я медленно-медленно, с благоговейным вниманием, так, как я читала бы Шекспира или Пушкина, прочитываю первые абзацы, вслушиваясь в музыку прозы. Мне надо уловить тон писателя — он скажет о том, нужно или не нужно произведение ему самому... Музыка прозы и подобна тону звучащего голоса, который сам, даже вне прямого смысла слов, выдает, правду или неправду говорит человек»¹⁰. Эта первичность ритма, с самого начала воспринимаемого чутким читателем, ведет нас к его сопряженности с первоосновами художественного мышления, к его способности запечатлеть и непосредственно воссоздать гармонический строй и глубинные процессы движения жизни. И для очень многих читателей, далеких от каких бы то ни было филологических премудростей, непосредственно воспринимаемый

ритм является своеобразным «гарантом» художественной подлинности прозы.

Переходя, однако, от непосредственного ощущения к попыткам научного истолкования ритма прозы, следует сказать, что само по себе утверждение структурной самостоятельности прозаической речи на фоне других речевых разновидностей и ее художественного значения таит в себе известную теоретическую «угрозу». Отделив художественную прозу от нехудожественной речи, мы рискуем отождествить ее со стихом, который воспринимается наукой как образец, своего рода «эталон» эстетически значимой речевой организации. Особенно это касается ритма, который так прочно объединяется со стихом, что определения «ритмически организованная речь» и «стихотворная речь» порой воспринимаются просто как синонимы¹¹. И когда в 20-е годы нашего века в связи с интенсивным развитием стиховедения были сделаны первые попытки распространить его методы и на прозу, необходимая поправка на специфику ритмических принципов именно прозаической речи первоначально заменялась принятым без всяких доказательств тезисом о совпадении законов ритмического строения стиха и прозы.

Мысль о том, что «и проза, если разделить ее по запятым, двоеточиям и точкам, даст нам ямбы, хорей и все роды стихотворства метрического»¹², была высказана Н. П. Николевым еще в XVIII веке. Но лишь в XX веке начинается систематическое «разложение прозы на «стопомерные отрезки»¹³. Пионером в этой области, так же как и в стиховедческом анализе поэтических произведений, выступил А. Белый. «Вглядываясь пристально в чередование голосовых ударений у Гоголя, у Пушкина, у Толстого (в их прозе), мы видим, что оно сводимо к определенному метру», — уверенно заявил он, а отсюда, естественно, следует, что «с точки зрения ритма и метра проза есть поэзия»¹⁴. Вслед за А. Белым

Г. Шенгели утверждает, что «методы изучения ритменного рисунка. в стихах приложимы к художественной прозе»¹⁵, и находит в «Стихотворениях в прозе» И. С. Тургенева сочетания ямба с трехсложными размерами. Так же поступают с тургеневской прозой и Н. Энгельгардт, работа которого «в основу прозаических ритмов кладет определение стопосочетания и строфическое их наложение и чередование»¹⁶, и Н. Бродский, обнаруживший у Тургенева «обилие хореев и других метрических ладов»¹⁷.

Прозаическая фраза, конечно, может быть представлена в качестве сочетания различных «стоп», и в любом тексте нетрудно отыскать их повторяющиеся сочетания, которые при усилии воображения могут быть отнесены к тому или иному «метру» и даже связаны с «содержанием». Но чтобы все эти операции имели отношение к ритму прозы, нужно вначале доказать, что стопа является реальной ритмической единицей. Доказать это даже на материале русского стиха — не говоря уже о прозе — невозможно. Реальной единицей речевого членения выступает отдельный стих, который сопоставляется с подобными ему (но не тождественными) речевыми отрезками — чаще всего графически выделенными стихотворными строками. Стопа же является одной из возможных условных «мер» этого ритмического процесса, специфичного для стиха, и пригодна она не для всех, а лишь для некоторых стиховых структур. Использование стоп при метрическом анализе основывается на существовании специфического явления стихотворного ритма и его устойчиво повторяющейся единицы — строки.

Поэтому разложение прозы на стопы имеет смысл только в том случае, если признать не сходство, а полное тождество стиховой и прозаической структуры и расчленить последнюю на закономерно повторяющиеся отрезки-стихи. Этого, однако, ни один из сторонников «стопных теорий» сделать не сможет, а значит, и все

теоретическое построение оказывается необоснованным и разрушается.

Известное сближение принципов ритмической организации стиха и прозы было характерно и для концепции А. М. Пешковского, предлагавшего следующее разграничение: «Ритм тонического стиха основан на урегулировании числа безударных слогов в такте и лишь как подсобным средством пользуется урегулированием числа самих тактов в фонетических предложениях. Ритм художественной прозы, напротив, основан на урегулировании числа тактов в фонетических предложениях и, может быть, пользуется как подсобным средством частичным урегулированием числа безударных слогов в такте, но, во всяком случае, без доведения этого урегулирования до каких-либо определенных схем»¹⁸. Здесь противопоставляются друг другу не столько стих и проза, сколько два типа стиха, так как последняя характеристика вполне относится к той метрической разновидности, которая получила в современной науке название акцентного стиха. Так обстоит дело, если иметь в виду строгую урегулированность «числа тактов». Если же говорить об элементарной тактовой организованности, то она присуща всем речевым разновидностям и ничего специфического в этом смысле художественная проза не содержит.

О недостатках «стопных» и — шире — «стиховых» теорий применительно к прозе писал еще в 20-е годы Л. И. Тимофеев. И сегодня остается актуальным следующий его вывод из рецензии на работу А. М. Пешковского: «Для того, чтобы анализировать ритм прозы, нужно прежде всего определить его специфику, нужно найти то, что как раз отличает его от ритма стиха, поскольку единица последнего, попадая в прозу, перестает быть единицей»¹⁹. Показав, что «ритм стиха создается чередованием строк, а не стоп», «чередованием речевых единиц, несущих на конце постоянное ударение — кон-

станту», Л. И. Тимофеев предлагал следующие итоговые характеристики: «Стих — это речевое движение, образованное при помощи констант. С этой точки зрения мы теперь легко можем установить разницу между стихом и прозой, в которой найти константу невозможно. Дело, следовательно, не в слогах и не в тактах, а в том, что в стихе есть объективно данные повторяющиеся единицы, а в прозе их нет... таким образом, в прозе нет условий, необходимых, по существу, для возникновения ритма»²⁰.

Безусловно, в прозе нет и не может быть стихового членения на строки и вообще стиховых констант²¹, не может быть таких же, как в стихе, «объективно повторяющихся единиц» и вообще не может быть *стихового* ритма. И если понимать ритм вообще как только и исключительно стихотворный ритм, то найти его в прозе действительно невозможно и нужно ввести для художественной прозы специальную категорию, например, как предлагал Л. И. Тимофеев, говорить об «организованности» «в смысле упорядоченности и композиционной организованности периодов, величины и способа построения интонационных целых, нарастания интонационного движения и т. д., — одним словом, в смысле композиционной урегулированности и уравновешенности синтаксических частей художественной прозы»²².

Однако в современной эстетической науке все более распространенным становится именно широкое понимание ритма, которое объединяло, например, многих участников недавнего симпозиума «Ритм, пространство и время в литературе и искусстве». В специальном докладе, посвященном ритму как универсальной эстетической категории, Е. В. Волкова так обобщала эти трактовки: «В искусствоведении все более очевидной становится тенденция к широкому пониманию метра и ритма, исходящему из принципов организации целостной художественной системы... Ритм выступает как упорядочен-

ность во взаимодействии с неупорядоченностью, как норма и нарушение, как подтверждение ожидания и его опровержение, — словом, как единство в многообразии, говоря языком классической эстетики»²³.

Такая трактовка находит подтверждение и в писательском, и в читательском опыте, и поэтому мы исходим именно из широкого понимания ритма художественной речи как «единства в многообразии», как *организованности* речевого движения, которая опирается на периодическую повторяемость отдельных элементов этого движения и охватывает закономерности членения на отдельные речевые единицы, следования этих единиц друг за другом, их взаимного сопоставления и объединения их в высшие единства. Наличие такого рода организованности в художественной прозе, по-видимому, не вызывает сомнений, и при сравнительной ясности негативной характеристики (это — *не стиховой ритм*) с особой остротой встают вопросы о том, какие же у этой организованности характеристики позитивные.

Поиски ответов на эти вопросы в особенности стимулируются, как мы уже имели и еще не раз будем иметь возможность убедиться, настойчивыми заявлениями многочисленных и самых различных писателей-прозаиков о том, насколько важным для них является ритмическое строение создаваемых произведений. Вспомним, как занимала эта проблема Г. Флобера. «Вопрос о ритме прозы, — писал Г. Мопассан, — вдохновлял его порой на пылкие речи. В поэзии, говорил он, поэт следует твердым правилам. У него есть метр, цезура, рифма и множество практических указаний — целая теория его ремесла. В прозе же необходимо глубокое чувство ритма, ритма изменчивого, у которого нет ни правил, ни определенной опоры... ведь прозаик ежеминутно меняет движение, окраску, звук фразы сообразно тому, о чем он говорит»²⁴. И Флобер не исключение, о «музыкальности прозаической фразы» (А. П. Чехов), о «сжа-

тости, выразительности и музыке в слове» (А. М. Горький) говорят очень многие писатели.

Частота и отчетливость высказываний такого рода нарастают по мере того, как в литературе XX века проблемы внутреннего строения литературных произведений особенно активно- включаются в сферу авторского сознания. И почти каждый прозаик вспоминает о ритме, когда идет речь о его творческом процессе или о писательском мастерстве вообще. «Я схватываю сначала, — говорил, например, Р. Роллан, — как бы общее музыкальное впечатление творения, затем его главнейшие мотивы, а особенно ритм, при этом не только ритм отдельных фраз, но и отрывков, томов, произведений»²⁵. Очень близки этому суждения И. А. Бунина, которые приводит К. Паустовский: «Бунин говорил, что, начиная писать о чем бы то ни было, прежде всего он должен «найти звук»... «Найти звук» — это найти ритм прозы и найти основное ее звучание»²⁶. А слова Бунина почти буквально совпадают с признанием А. Белого: «...звук темы, рожденный тенденцией собирания материала и рождающий первый образ, зерно внешнего сюжета, — и есть для меня момент начала оформления в узком смысле; и этот звук предшествует иногда задолго работе моей над письменным столом»²⁷. Так говорят совершенно разные писатели, и тем более убедительным является звучащее в их словах согласие.

Ритм не самоцель и не отдельная, изолированная проблема, осознание ритма неотрывно от целостного процесса создания совершенной словесно-художественной структуры. «Чем руководюсь я, предпочитая одно слово другому? — рассказывает о своей работе К. А. Федин. — Во-первых, слово должно с наибольшей точностью определять мысль. Во-вторых, оно должно быть музыкально выразительно. В-третьих, должно иметь размер, требуемый ритмической конструкцией фразы. Трудность работы состоит в одновременном уче-

те этих трех основных требований»²⁸. «Зачеркивая слово, — писал он в другом месте, — я меняю строй фразы, ее музыку, ее стопу»²⁹.

Новые подтверждения актуальности данной проблемы, разнообразные свидетельства эстетической значимости и творческой необходимости ритма принесла та анкета, о которой говорилось в самом начале.

«Я убежден, что ритм художественной прозы не просто существует, но органически связан с композицией в целом, с развитием характеров и — более того — играет известную роль в сфере идей», — пишет, например, отвечая на заданные вопросы, В. Каверин, и это, как видно из всех материалов анкеты, общее мнение. При этом многие авторы разделяют мнение В. Белова, написавшего, что «ритм присущ *всей* художественной прозе, а не только ее избранным отрывкам; где он особенно на виду».

Правда, настойчивость этих утверждений еще не означает ясности истолкования того явления, о котором идет речь. Тем более что порою в суждениях о прозе делается акцент на сплошной и непрерывной изменчивости, отсутствии какого бы то ни было единообразия в речевом движении. Такое заостренно-преувеличенное отрицание каких бы то ни было повторов в прозе было развито, например, в специальном исследовании «музыки речи» Л. Сабанеева: «Никаких аналогов по возможности — вот завет «чистой» прозы. Появление аналога есть всегда признак разрушения прозы, перехода ее в поэтическую речь, в «стихотворение в прозе». Как отдельные слова, так и фразы не должны быть подобны по метродинамической структуре. Самые динамические центры речи должны попадать в разных фразах на различные места, чтобы ухо в этих кульминациях динамики не уловило периодизма»³⁰.

Ритм при заведомом неравенстве составных элементов, их разнообразии, возведенном в принцип, кажется

порою метафорой или даже алогизмом *contradictio in adjecto*. Однако многие писательские высказывания заставляют взглянуть на этот «алогизм» как на содержательное противоречие, ждущее своего истолкования. А если теория истолковать его пока не может, то, право же, проблема ритма прозы этим отнюдь не отменяется, а, наоборот, — вспомним еще раз вышеприведенные слова Цицерона — становится особенно актуальной.

Как же подойти к конкретному анализу ритма прозы при том широком понимании ритма как организованности речевого движения, его всесторонней урегулированности, о котором говорилось выше? Хотя предмет такого анализа — прозаическая речь художественных произведений — вполне самостоятелен и специфичен, начать все же следует с той видимой общности, которая объединяет в глазах читателей художественную прозу с прозой вообще. Об этом писал Б. В. Томашевский в работе, которая положила начало изучению качественного своеобразия ритма прозы и которая остается одним из лучших исследований в этой области и в настоящее время (впоследствии еще не раз придется к ней обращаться): «...совершенно бесполезно было бы приступать к вопросу о художественной ритмичности прозы, не разрешив вопроса о речевом ритме, т. к. нельзя наблюдать частности на явлении, природа которого вообще неизвестна»³¹. Вместе с тем нужно сразу же определить особую цель и направление предстоящих наблюдений. Необходимо, по-видимому, всмотреться в лежащую на речевой «поверхности» общность, с тем чтобы обнаружить более или менее заметные и, в частности, поддающиеся количественному учету отличия и особенности речевого строя литературно-художественных произведений, а затем попытаться осмыслить их в свете той центральной проблемы *художественной значимости и специфической содержательности* ритма прозы, о которой говорилось вначале.

Едва ли кто-нибудь представляет себе прозу «сплошной» речью, каждому понятно, что всякое прозаическое высказывание так или иначе расчленяется на составные части. Наиболее явной единицей такого членения, всегда пунктуационно выделенной, является фраза — предложение. Другие речевые единицы либо больше фразы (различного рода сверхфразовые единства), либо меньше ее: ведь фразы бывают разной степени сложности. Они могут состоять либо из одной предикативной единицы (простое предложение типа: «Появление Дуни произвело обыкновенное свое действие»), либо нескольких (сложное предложение типа: «Наконец я с ними простился; отец пожелал мне доброго пути, а дочь проводила до телеги»; здесь три предикативных единицы — в дальнейшем мы будем называть такие единицы фразовыми компонентами). Но и простые предложения в свою очередь могут расчленяться на более мелкие ритмико-синтаксические единства, которые Л. В. Щерба предложил называть синтагмами; например, в приведенной выше фразе из «Станционного смотрителя» две синтагмы: «Появление Дуни | произвело обыкновенное свое действие».

По определению Л. В. Щербы, «Синтагма — это фонетическое единство, выражающее единое смысловое целое в процессе речи-мысли...»³² Очень важно специально подчеркнуть, что выделение синтагм осуществляется именно «в процессе речи-мысли» и является активным, по существу, творческим актом, в котором как бы сталкиваются оба участника речевого общения. «В языке нет зафиксированных синтагм, — разъяснял свое определение Л. В. Щерба. — Они являются творчеством, продуктом речевой деятельности человека. Поэтому всякий текст есть до некоторой степени загадка, которая имеет

разгадку, но зависит от степени понимания текста, от его истолкования»³³.

Особенности синтагматического членения связаны с тем, что хоть в языке и нет *зафиксированных* синтагм, их выделение ни в коем случае не подчиняется субъективному произволу, так как с ним неразрывно связано понимание речевых сообщений. Поэтому, несмотря на отсутствие в ряде случаев однозначных пунктуационных критериев, синтагматическое строение текстов является в основном вполне определенным. И если, по замечанию В. В. Виноградова, «выделение синтагм или, вернее, членение на синтагмы всегда связано с точным и полным осмыслением целого сообщения, целого высказывания»³⁴, то, с другой стороны, синтагматический строй речи является одним из важнейших материальных средств закрепления этого становящегося, развивающегося в каждой фразе смысла целого.

В ряде современных лингвистических исследований всесторонне обоснованы функции синтагмы как первичной семантико-синтаксической и ритмико-интонационной единицы речи, а также основные критерии и правила синтагматического членения предложений³⁵. Это дало возможность сравнить данные о слоговом объеме синтагм, с одной стороны, в ряде произведений художественной прозы, а с другой — в научных и научно-публицистических текстах³⁶.

Такой анализ немедленно обнаруживает существенные отличия художественной прозы. При общем совпадении величины средней и наиболее частотной синтагм в художественных произведениях сама эта величина отличается большей устойчивостью (7 — 8. слогов), а самое главное — более $2/3$ всех синтагм располагаются в пределах, отклоняющихся от средней и наиболее частой величины не более чем на два слога. Это дает основание считать наиболее регулярно встречающимися синтагмы от 5 до 10 слогов (мы называем их *регулярными*), кото-

рым можно противопоставить *малые* (до 5 слогов) и *большие* (свыше 10 слогов) синтагмы. На базе относительной устойчивости и регулярности синтагматического распределения возникает разнообразное динамическое взаимодействие малых, больших и регулярных синтагм, их повторяющихся и контрастирующих группировок и сочетаний в различных жанрово-стилистических разновидностях художественной прозы. Например, в следующей фразе из рассказа Горького: «Плеск, | шорох, | свист — | все сплелось | в один непрерывный звук, || его слушаешь, | как песню, || равномерные удары волн о камни | звучат, | точно рифмы», — преобладающие в ней малые синтагмы контрастно сталкиваются сначала с двумя регулярными (7 и 5 слогов), а потом с большой, двенадцатисложной синтагмой.

Сравнительная устойчивость слогового объема синтагм позволяет поставить вопрос об их акцентно-ритмических границах, т. е. о структуре прозаических *зачинов*, выделяющих начало синтагм, и *окончаний*, отмечающих их конец, где расположено постоянное синтагматическое ударение³⁷. При этом, как показало исследование, особенно значимым ритмическим противопоставлением в зачинах и окончаниях является противопоставление ударных и безударных форм. Обратимся еще раз к только что приведенной горьковской фразе, две половины которой (по 5 синтагм каждая) сталкиваются и противостоят друг другу более всего характером зачинов и окончаний: в начальном фразовом компоненте, занимающем первую половину фразы («Плеск, | шорох, | свист — | все сплелось | в один непрерывный звук...»), ударных зачинов и окончаний — 4 из 5, а в других фразовых компонентах («...его слушаешь, | как песню, || равномерные удары волн о камни | звучат, | точно рифмы»), наоборот, лишь один ударный зачин (точно) и одно ударное окончание (звучат) на те же 5 синтагм. (Мы обозначаем основные типы зачи-

нов и окончаний по аналогии со стиховедческой номенклатурой клаузул: ударные зачины и окончания называем мужскими, односложные — женскими, двусложные — дактилическими, более чем двусложные — гипердактилическими. С этой точки зрения, зачины и окончания в рассматриваемой фразе распределяются следующим образом: *мм, мж, мм, мм, жм, жд, жж, дж, жм, мж*; *мм* обозначает синтагму с мужским зачином и мужским окончанием.)

В распределении зачинов и окончаний отличия художественной прозы от других речевых разновидностей выступают еще более отчетливо. В ней мы прежде всего сталкиваемся с совершенно не характерным для других типов речи противопоставлением межфразовых и внутрифразовых зачинов и окончаний. Они взаимно отличаются друг от друга, и в каждом обнаруживается расхождение как со средними для данного произведения показателями, так и с теоретической вероятностью. Различие это выявляется или в значительно более интенсивном выделении определенных ритмических форм, преобладающих и на внутренних разделах, или даже в изменении не только количества, но и качества основного, чаще других встречающегося типа зачинов и окончаний по сравнению с внутрифразовыми показателями. Во всяком случае, в каждом литературно-художественном тексте выделяется преобладающий тип межфразовых зачинов и окончаний, охватывающий больше половины . общего количества. Он выступает, по-видимому, в качестве своеобразной ритмической доминанты и вместе с тем составляет ту основу, на которой приобретает определенность и становится ощутимо выразительным господствующее и здесь разнообразие.

Выявившиеся отличия художественной прозы от других речевых разновидностей подтверждают целесообразность существования специального термина *колон* — для обозначения первичной ритмической едини-

цы прозаических художественных текстов (термина, имеющего многовековую традицию, идущую еще от античной поэтики). Но важно подчеркнуть в связи с этим, что терминологический переход от синтагмы к колон — это для нас переход от рода к виду: если синтагма первичная ритмическая единица речи вообще, любого вида словесно-речевой деятельности, то колон — это ритмическое единство именно художественной прозы, колон — это синтагма художественной прозы. Ритмическая оформленность колонов определяется, во-первых, относительной устойчивостью, плотностью и симметричностью колебаний их слогового объема около средней и наиболее часто встречающейся величины и, во-вторых, определенной структурой зачинов и окончаний. Представляя ритмическую единицу художественной речи вообще как трехчлен, состоящий из зачина (в стихе — анакруза), основы (от первого до последнего, сильного слога) и окончания (в стихе — клаузула), можно утверждать, что для художественной прозы характерна преимущественная урегулированность зачинов и — особенно — окончаний при большей емкости и вариативности основы ритмического ряда.

Кроме названных известную ритмообразующую роль могут играть также следующие акцентно-силлабические признаки: количество ударений в колонах, расположение безударных интервалов и словоразделов. Их повторяемость и урегулированность служат прежде всего для выделения отдельных фрагментов прозаического повествования, тогда как средние данные по разным произведениям в целом не обнаруживают в этих показателях сколько-нибудь заметных отличий.

Последовательное противопоставление внутрифразовых и межфразовых зачинов и окончаний является важным материальным средством ритмического оформления следующей, высшей единицы художественной речи — *фразы*, которая, в отличие от синтагмы, всегда пунктуа-

ционно отмечается точкой, вопросительным или восклицательным знаком. Между колоном и фразой выделяется, как уже говорилось, промежуточная ритмическая ступень — *фразовый компонент*, которому синтаксически соответствует предикативная единица, простое предложение в составе сложного.

Конкретный характер соотнесенности и взаимосвязи слов в колонах, колонов во фразовых компонентах и фразовых компонентов во фразах является важной характеристикой различных форм организованности речевого движения. Можно представить себе два своеобразных ритмических «полюса» такого соотношения: на одном — слово равно колону, колон равен фразовому компоненту, а тот в свою очередь равен фразе (это, по-видимому, предел так называемой «рубленной прозы»; ранее рассматривавшаяся горьковская фраза приобретает в этом случае такой вид: «Плеск. Шорох. Свист. Все. Сплелось». И т. д.); на другом — фразовые компоненты расчленяются на несколько многословных колонов, а фразы в свою очередь состоят из нескольких фразовых компонентов.

Конечно, это лишь схематически выделяемые крайние точки, а реальные отношения могут лишь сдвигаться в какую-то одну из этих сторон, и меняющаяся степень внутренней расчлененности по-разному соотносится с комплексом других ритмических определителей художественной прозы. Сопоставим, например, две фразы из ритмически противостоящих друг другу первого и второго абзацев рассказа Л. Н. Толстого «После бала»:

— Вот вы говорите, || что человек | не может сам по себе понять, || что хорошо, || что дурно, || что все дело в среде, || что среда заедает.

Так заговорил | всеми уважаемый Иван Васильевич | после разговора, | шедшего между ними, | о том, || что для личного совершенствования | необходимо прежде всего изменить условия, || среди которых живут люди

Разница в слоговом объеме, распределении ударных и безударных окончаний сочетается здесь с изменениями ритмико-синтаксического строения: в первой фразе не только больше малых колонов, ударных окончаний, лексико-синтаксических повторов и параллельных ритмико-синтаксических конструкций, но и колоны в ней гораздо более синтаксически самостоятельны, они в большинстве своем (5 из 7) одновременно и фразовые компоненты, простые предложения в составе сложного, тогда как во второй фразе простые предложения (кроме последнего) в свою очередь состоят из нескольких колонов.

Вообще объединяющее взаимодействие всех ритмических определителей художественной прозы может быть выяснено лишь с учетом синтаксической структуры, связей и взаимоотношений колонов во фразовых компонентах и фразах, а фраз в сверхфразовых конструкциях, и прежде всего в абзацах — более сложных ритмико-синтаксических единствах прозаического повествования. Особенно важными в системе ритмико-синтаксических связей являются противопоставления простых и сложных, союзных и бессоюзных, параллельных и непараллельных³⁸, симметричных и асимметричных синтаксических конструкций. Вообще в каждой единице прозаического ритма непременно взаимодействуют и переплетаются фонетико-ритмические (акцентные, силлабические) и ритмико-синтаксические характеристики, а разные произведения могут быть типологически противопоставлены друг другу в зависимости от характера и взаимодействия доминирующих в них акцентно-силлабических и синтаксических тенденций и признаков речевого строя.

В этом смысле принципиальный интерес представляет частая взаимосвязь союзно-симметричного строения прозаических фраз, преобладающей плавности речевого движения и доминирования безударных зачинов и окончаний. Сравним, например, два отрывка — из рассказов

А. П. Чехова «Человек в футляре» и А. М. Горького «Едут»:

Когда в лунную ночь видишь широкую сельскую улицу с ее избами, стогами, уснувшими ивами, то на душе становится тихо; в этом своем покое, укрывшись в ночных тенях от трудов, забот и горя, она кротка, печальна, прекрасна, и кажется, что и звезды смотрят на нее ласково и с умилением и что зла уже нет на земле и все благополучно.

Дует порывами мощный ветер из Хивы, бьется в черные горы Дагестана, отраженный, падает на холодную воду Каспия, развел у берега острую, короткую волну.

Тысячи белых холмов высоко вздулись на море, кружатся, пляшут, точно расплавленное стекло буйно кипит в огромном котле, рыбаки называют эту игру моря и ветра — толчая.

Ощутимые различия в ритмическом движении этих фраз связаны с целым комплексом ритмико-синтаксических признаков. Это, во-первых, разный характер взаимодействия и объединения колонов: бессоюзная связь, «столкновение» относительно самостоятельных колонов, присоединяемых друг к другу у Горького, и цельность плавно и последовательно развертывающегося союзного синтаксического единства у Чехова; во-вторых, отсутствие ритмико-синтаксической симметрии в строении и объединении колонов и фраз у Горького и явная симметричность ритмико-синтаксического построения, в данном случае трехчленного, у Чехова; наконец, в-третьих, разный характер преобладающих зачинов и окончаний — ударных у Горького и односложных безударных (женских) у Чехова.

Чтобы почувствовать теснейшую взаимосвязь всех характеристик в комплексе ритмических определителей художественной прозы, сравним начало только что приведенного горьковского абзаца с двумя искусственными построениями: «Дует порывами мощный ветер из Хивы. Бьется в черные горы Дагестана...» и «Дует порывами мощный ветер из Хивы и бьется в черные горы Дагестана. ...». В первом случае меняется не только степень

внутренней расчлененности, но и усиливаются ударные — теперь уже межфразовые окончания и зачин, качественно иной становится граница между ними. Во втором варианте союз не только вносит большую синтаксическую спаянность, но и переделывает зачин из ударного в безударный, ликвидируя тем самым «стык» ударений. И в том, и в другом примере характер речевого движения изменяется и фраза лишается тех особых ритмических примет, о которых пойдет речь ниже, когда мы вновь обратимся к этому рассказу.

Таким образом, в «обычном» речевом движении художественной прозы обнаруживаются определенные закономерности в отношениях объективно повторяющихся речевых единиц — колонов, фразовых компонентов, фраз и абзацев. Если же все эти закономерности не акцентированы в откровенных повторах, а выявляются лишь в средних величинах, то это не отменяет их, а лишь отражает специфику художественной прозы как особого явления. Перед нами выступает скрытая и вместе с тем устойчивая основа, на которой бросающееся в глаза разнообразие оказывается вместе с тем ритмически определенным, в соответствии с общим принципом ритмических процессов, о котором писал А. В. Луначарский: «Длящееся явление должно быть разнообразно, однако разнообразие это должно быть закономерным»³⁹.

Начав с расчленения всякого речевого произведения на синтагмы, мы пришли ко все большему обособлению художественной прозы, которая по ряду признаков, поддающихся количественному учету и лингвостилистическому анализу, заметно отличается от других речевых разновидностей. Но тут же возникает существенная методологическая трудность. Эти количественные характеристики и лингвостилистические признаки отражают лишь ряд внешних особенностей речевого строения прозы и поэтому не могут раскрыть внутренней сущности

и значения ритма прозы как специфически художественного явления. Наоборот, они в свою очередь нуждаются в объяснении в свете этой художественной специфики. С другой стороны, как хорошо сказал Б. В. Томашевский, при литературоведческом изучении ритма «числа должны переживаться как качество»⁴⁰. Но для такого перехода «от количества к качеству» нужен соответственно и методологический переход, нужен не лингвистический, а сугубо литературоведческий взгляд на ритм как на значимый элемент или слой специфического *художественного целого*.

В необходимости такого перехода убеждают в числе прочего и материалы проведенной анкеты, в частности, ответы писателей на вопрос: только ли художественной прозе присущ ритм и отличается ли в этом смысле художественная проза от научной, публицистической, деловой и т. д.? Мнения по этому поводу разделились. Например, Т. В. Иванова пишет: «Отвечаю на Вашу анкету, вызвавшую у меня немалое изумление тем, что она ставит под вопрос некоторые азбучные истины, как, например, то, что без ритма нет художественной прозы, ибо именно ритм прежде всего и отличает ее от газетной, научной и публицистической». Менее категорично, но, в сущности, ту же мысль о ритме как свойстве только художественной прозы высказывают: В. Панова («По ритму узнаешь автора скорее, чем по образной системе или по своеобразию деталей. Именно этим узнаванием художественная проза отличается от научной, публицистической etc»), Ю. Нагибин («Именно ритмом и отличается художественная проза от всякой другой: научной, деловой и т. д.») и некоторые другие.

Но значительное число авторов берут эту азбучную, по мнению Т. В. Ивановой, истину под сомнение и отказывают художественной прозе в монопольном праве на ритм. Вот ряд соответствующих суждений (причем, как и во многих других случаях, я намеренно привожу здесь

ответы писателей очень различных — и по манере, и по масштабу, и по жанровым и стилевым привязанностям). «И научная, и публицистическая, и деловая проза в своих лучших образцах должна быть ритмична, ибо ритм экономит слова и передает информацию прямо в «подсознание» читателя, попутно эмоционально «встряивая» его застоявшиеся мозги» (В. Конецкий). «Ритм присущ всем видам прозы. Другое дело, что разным жанрам свойственны, возможно (и — вероятно), различные ритмические системы и схемы» (Л. Успенский). «На мой взгляд, ритм — свойство языка вообще и, само собою, художественной прозы... Считаю ритм достоинством и публицистики, и других, даже самых далеких от литературы видов письменной и устной речи» (В. Белов). «Что касается публицистической, научной, деловой прозы, то у хорошей публицистики с художественной прозой одни задачи, законы и правила. Научная — написанная образным литературным языком — также стремится к этому образцу... Слог, не заботящийся о силе воздействия на читателя, на мой взгляд, просто дурной слог. Он не стоит того, чтобы вдумываться, есть у него ритм или нет. Наверное, есть. Случайный, с чужого голоса, все фразы вразнобой: примитивный и плохо слаженный оркестрик... У канцелярской (деловой) прозы, напротив, ритм строгий, устоявшийся, чеканный ... — все здесь подчинено задаче внушения, настаивания, разъяснения. Ритм важный, без тени колебаний, правота подразумевается сама собою, фразы длинные, дремотные, гипнотизирующие» (Л. Обухова). «Всякий... оригинальный по обработке слова текст имеет свой ритм: будь то статья Белинского или роман Фолкнера, рассказ Бабея или трактат Паскаля. Это — *голос*, а значит — и движение во времени» (Р. Райт-Ковалева). Об особенностях ритмики некоторых научных и публицистических статей говорит и А. Приставкин, добавляя к этому перечню еще и письма: «В письмах чув-

ственные, интеллектуально богатые и глубокие натуры, вовсе неумышленно, используют ритмы для лучшего самовыражения. Вспомните письма Петра Петровича Шмидта к Зинаиде Ивановне, они замечательно ритмичны, и как это впечатляет». Также склонны видеть ритм в различных речевых разновидностях С. Апт, Г. Богемский, А. Злобин, В. Кетлинская, Ю. Куранов, А. Ткаченко.

Обобщая эти суждения, можно заметить, что подобная расширительная трактовка сферы проявления ритма базируется более всего на следующих трех предпосылках: 1) ритм основывается на свойствах языка вообще; 2) ритм связан с индивидуальными особенностями авторской личности, которые могут так или иначе проявляться в разных типах высказываний; 3) ритм всегда так или иначе воздействует на читателей и слушателей, а различные речевые разновидности по необходимости связаны с разными формами такого воздействия. Если первый из названных факторов обуславливает, так сказать, первичную ритмичность любого речевого процесса (М. Донской в ответе на анкету пишет: «...научная, публицистическая и прочие виды служебной прозы, как правило, не обладают ритмом... но лишь ритмичностью, присущей вообще языку»), то взаимодействие этого фактора с двумя другими определяет разный характер и степень этой ритмичности.

И действительно, если оставаться в сфере только количественных и лингвистических характеристик, то художественная проза просто занимает одно из мест в этом общем речевом ряду, имея, особый, присущий ей показатель степени ритмичности, может быть показатель наиболее «высокий» (Ю. Куранов, например, сказав, что «ритм так или иначе присущ всякому произведению прозаическому», далее замечает: «...от научной прозы и публицистической прозы художественная отличается богатством ритма»). Но, с другой стороны, да-

же оставаясь в пределах количественного подхода, мы видим, что это ритмическое богатство не просто «большое», но совершенно особое, т. к. в художественных текстах — и только в них — все другие речевые разновидности используются в качестве своеобразного «строительного материала». Так что разные формы и степени ритмичности, характеризующие те или иные типы целых прозаических высказываний, трансформируются, становясь составными частями принципиально иной *художественно-речевой* системы. В ней, как уже говорилось, многообразно взаимодействуют и объединяются признаки различных видов книжной и разговорной, устной и письменной речи — ив этом главная причина той «срединной» (а точнее — синтезирующей) позиции, которую занимают показатели художественной прозы по отношению к характеристикам научной и разговорной речи.

Но дело, конечно, не только в многосоставности, а прежде всего в принципах и характере объединения, диктуемого уже не законами языка, а законами искусства. Для понимания таящейся именно здесь специфики ритма художественной прозы очень интересен, на мой взгляд, ответ на анкету В. Астафьева: «Слова без звука нет. Прежде чем появиться слову, возник звук. Так и в прозе: прежде чем возникнет сюжет, оформится замысел, вещь должна «зазвучать», т. е. родиться в душе «звуком», оформиться в единую мелодию, а все остальное потом, все остальное приложится. И горе, если во время работы обстоятельства (ох, уж эти обстоятельства!) уводят от работы надолго и мелодия вещи начинает умолкать в душе и рваться, и тогда вы замечаете сбой в прозе, видите, как пишущий заметался, у него появилась разностильность, что-то сломалось, что-то «оглохло» в прозе — она не «звучит»! Лучше всего удаются вещи, написанные в один дух, единым порывом, в которых мелодия рвет сердце, вздымает тебя на такие высоты, что ты задыхаешься от счастья. Разумеется, от этой

музыки лишь частица малая, может всего капля, упадет на бумагу и отзовется звуком в сердце читателя. Однако и это уже большое счастье для пишущего, высокопарно выражаясь, творца».

Специфика этой «единой мелодии» или «единого тона» проявляется прежде всего в том, что- в ней выражается *содержательное единство* художественного произведения, почему «поиски ритмичности» и сопряжены, как говорит другой писатель, «с поисками *гармонии содержания и формы*» (А. Калинин). И говорится здесь, таким образом, не об отдельных индивидуальных особенностях изложения, но о воплощении в единстве речевого строя внутренне присущего произведению авторского, творческого, смыслового единства, охватывающего и пронизывающего каждую составную часть художественного целого. Именно в свете этого целого и необходимо рассмотреть ритм, чтобы понять его художественную специфику. Только в динамическом переплетении двух исследовательских движений — от ритма к художественному целому и от художественного целого к ритму — мы можем увидеть, с одной стороны, как целостность произведения «живет», осуществляется в ритме, а с другой — как ритм функционирует в этом литературном целом. Поэтому мы и обращаемся в первой главе к теоретическому анализу специфической природы литературно-художественной целостности и роли ритма в ней.

ГЛАВА I. РИТМ И ЦЕЛОСТНОСТЬ

С тем, что всякое подлинно художественное произведение — это своеобразная «тотальность», согласны все. Каждый теоретик с удовольствием подпишется и под требованием системного истолкования литературного произведения как сложного единства взаимосвязанных, взаимодействующих и взаимообуславливающих друг друга специфических элементов.

Трудности начнутся в тот момент, когда мы приступим к реализации этих общих положений и попытаемся выделить эти специфические элементы, эти абстрактные моменты эстетической конкретности. И слова, и фразы, и фабульно-сюжетные перипетии, и даже характеры сами по себе не выдерживают проверки на специфичность. «Поэт большей частью находит готовым тот материал событий, действий, положений, которые составляют материал его рассказа, и его творчество заключается только в формировании этого материала, придании ему художественного расположения, совершенно аналогично тому, как поэт не изобретает слова, а только располагает их в стих», — писал в свое время Л. С. Выготский¹. Такой взгляд был характерен и для сторонников «фор-

мального метода» 20-х годов, которые как раз и обратились в поисках специфики к «чистым отношениям» элементов, способам их построения.

Но оказалось, что и эти «чистые отношения», — например, торможение, нанизывание, деформация, динамизация, сукцессивность и т. п. — тоже неспецифичны (как мы только что убедились, отдельно взятые ритмические особенности, поддающиеся количественному учету элементы повторяемости речевого движения не могут «удостоверить» или тем более объяснить эстетическую специфику художественной речи в прозаическом произведении), они существуют в массе разнокачественных структур, а главное — сами по себе они бессодержательны. И знание о том, «как сделан «Дон-Кихот», нам первоначально предлагалось лишь ценой отказа от содержательной глубины главного характера, а с ним и романа в целом.

Этот исторический урок очень важен. Он показал, что в литературном произведении материал составляющих его элементов не может быть метафизически отграничен от взаимосвязи и построения этих элементов: одно без другого оказывается равно неспецифичным.

Отсюда, однако, не следует, что разграничение или разделение антагонистически противостоит специфике эстетического организма. Его нельзя представлять себе абсолютно неделимым. Не случайно, выдвигая по отношению к поэтическому произведению основное требование: «...произведение искусства должно быть развито и завершено в качестве органической целостности», Гегель тут же считал необходимым особо подчеркнуть, что «завершенность и замкнутость в поэзии мы должны понимать одновременно и как *развитие*, членение и, следовательно, как такое единство, которое, по существу, исходит из самого себя, чтобы прийти к действительному обособлению своих различных сторон и частей»². Именно поэтому все размышления о том, как выделять и рас-

смаатривать составные элементы и стороны литературного произведения, в том числе и его особую ритмическую организацию, неминуемо приводят к коренному и первичному вопросу об особой природе литературно-художественного целого, моментами становления и развития которого являются все эти «части».

Поиски специфических характеристик этой литературно-художественной целостности и специфического метода ее научного исследования — это очень характерная тенденция в развитии литературоведения нашего века. Однако это, казалось бы, очень плодотворное стремление привело в целом ряде научных направлений — особенно в западной филологии — к разрыву контактов между действительностью, историей и литературой, специфика которой отождествлялась с имманентной замкнутостью и эстетической «автономией». Такой взгляд на литературу основывается на вполне определенной концепции действительности, которой решительно противостоит марксистское понимание бытия как объективно-исторической конкретности, социально-исторического организма, который может быть соответственно отражен и воссоздан в разных формах общественного сознания.

Созидаемый в искусстве эстетический организм художественного произведения как раз и отражает в себе эту творчески постигаемую целостность бытия, всеобщую связь и единство человека и мира. В утверждении такого единства — один из решающих принципов мироотношения прогрессивных деятелей искусства. Смело глядя в глаза любым противоречиям действительности, любым кажущимся и реально существующим формам разобщения плоти и духа, инстинкта и разума, слова и дела, переживания и действия и т. д., прогрессивная литература никогда не абсолютизирует эти противоречия и не желает им «соответствовать», утверждая скрытую в

жизненных глубинах, но тем не менее вполне объективно существующую нерасторжимую целостность «человеческой действительности».

Поэтому столь животрепещуще современным оказывается вопрос об особой целостной природе, о содержательном и структурном своеобразии художественного мира литературного произведения. Конечно, этот художественный мир существовал в различных формах на всех этапах становления и развития литературы, но не случайно именно в поэтике XX века он оказывается в центре внимания и напряженных идеологических споров. В условиях чрезвычайно усложняющегося общественно-исторического развития все отчетливее осознается особая острота и трудность выполнения кардинальной задачи искусства — «овладеть всем миром и найти для него выражение» (Гёте) ³. Поэтому теоретическая проблема специфически художественного выражения целостности мира в материи и структуре литературного произведения является одной из актуальных проблем сегодняшней поэтики, и в ней обнаруживается глубоко современное жизненное и идеологическое содержание.

Причем современность в данном случае отнюдь не может быть представлена как набор новых примет и признаков, отличающих тот или иной исторически своеобразный тип художественной целостности. Ведь органическое развитие художественных форм меньше всего является чередой изменений и замен пришедших в негодность конструкций современными образцами. Существующие художественные единства не отменяются следующими «моделями», но живут и участвуют в процессе становления и формирования новых целостностей с обязательным удержанием и развитием самого принципа органической целостности литературного произведения. И этот в лучшем смысле слова *классический*

принцип как раз и является глубоко современным, ибо в его основе одна из коренных проблем времени: проблема целостности мира и человека, целостности, которая, как макрокосм в микрокосме, должна открываться в произведении искусства. В этом смысле художественное произведение может быть осознано как воплотившаяся концепция мира и человека в их единстве.

Как же возникает органическая целостность литературного произведения в творческом процессе его создания, а затем эстетического восприятия? Весьма распространенным ответом на этот вопрос является следующий: она появляется как своеобразный художественный итог в движении от части к целому, как результат сопряжения многообразных частиц, деталей, эпизодов. Кажется, что по такой же цепи последовательного восприятия частных приходит и читатель к уяснению общего смысла.

Но ведь детали потому и являются деталями, что немислимо их самостоятельное бытие, что они несут в себе связь с каким-то высшим единством — связь, определяющую и их появление, и их существование, связь, основанную, по словам Гегеля, на том, что «одно основополагающее определение, которое раскрывается и изображается в них, должно возвестить о себе как о всеохватывающем единстве, связующем целостность всего особенного и вбирающем его в себя»⁴.

В этом смысле единство художественного произведения есть столько же итог, сколько и исходная точка его формирования, предшествующая всем без исключения деталям. Иначе говоря, целостность выступает как нечто безусловно первичное и по отношению ко всем компонентам, и по отношению к осуществившемуся художественному итогу — законченному литературному произведению. В этой зависимости, кстати сказать, убеждают и очень многие высказывания самых различных художников о творческом процессе.

Вот необычайно впечатляющий пример, взятый из книги Г. Нейгауза «Об искусстве фортепианной игры»: «Есть одно апокрифическое письмо некоего знакомого Моцарта, где он рассказывает, что ответил Моцарт на вопрос, как он, собственно, сочиняет... Моцарт говорит, что иногда, сочиняя в уме симфонию, он разгорается все более и более и наконец доходит до того состояния, когда ему чудится, что он слышит всю симфонию от начала до конца сразу, одновременно, в один миг! (Она лежит передо мной, как яблоко на ладони.) Он еще добавляет, что эти минуты — самые счастливые в его жизни, за которые он готов ежедневно благодарить создателя»⁵.

Очень важно здесь то, что симфония — длящаяся во времени целостность — слышится вся, одновременно, в один миг, и последующий процесс ее развертывания основывается на развитии уже рожденной целостности, а не на конструировании ее из многообразия отдельных деталей.

Приведу еще один не менее выразительный отрывок из книги М. А. Чехова «Путь актера»: «Когда мне предстояло сыграть какую-нибудь более или менее эффектную шутку, меня властно охватывало это чувство предстоящего целого, и в полном доверии к нему, без малейших колебаний начинал я выполнять то, что занимало в это время мое внимание. Из целого сами собой возникали детали и объективно представляли передо мной. Это будущее целое, из которого рождались все частности и детали, не иссякало и не угасало, как бы долго ни протекал процесс выявления. Я не могу сравнить его ни с чем, кроме зерна растения, зерна, в котором чудесным образом содержится все будущее растение»⁶.

О возникновении такой «определяющей точки» как источника последующего саморазвития в литературном творчестве говорил Гёте: «Я не успокаиваюсь до тех пор, пока не нахожу определяющую точку, из которой можно многое вывести, или, вернее, которая сама по

доброй воле многое выводит и несет мне навстречу, — мне остается только старательно воспринять это и осторожно и благоговейно приступить к делу»⁷.

Одно из обобщений этой закономерности творческого процесса было сформулировано В. Г. Белинским: «...содержание не во внешней форме, не в сцеплении случайностей, а в замысле художника, в тех образах, в тех тенях и переливах красот, которые представлялись ему еще прежде, нежели он взялся за перо, словом — в *творческой концепции*... Художественное создание должно быть вполне готово в душе художника прежде, нежели он возьмется за перо... Он должен сперва видеть перед собою лица, из взаимных отношений которых образуется его драма или повесть... Событие разворачивается из идеи, как растение из зерна. Потому-то и читатели видят в его лицах живые образы, а не призраки»⁸.

Эта общая характеристика нуждается, однако, в одном существенном теоретическом уточнении. Целесообразность — это неперенное свойство любой человеческой деятельности. Как писал К. Маркс, «самый плохой архитектор от наилучшей пчелы с самого начала отличается тем, что прежде, чем строить ячейку из воска, он уже построил ее в своей голове. В конце процесса труда получается результат, который уже в начале этого процесса имелся в представлении человека, т. е. идеально. Человек... в том, что дано природой... осуществляет вместе с тем и свою сознательную цель, которая как закон определяет способ и характер его действий и которой он должен подчинять свою волю»⁹. Возникновение же художественной целостности — это не только возникновение замысла и «сознательной цели», но и их первоначальная *объективация*. Формы такой объективации могут быть самыми различными, но всегда в этом вроде бы отдельном, начальном первоэлементе содержится организующий принцип целого. Потому-то

столь единодушно в высказываниях художников говорится, с одной стороны, об особых трудностях начала, а с другой — о качественном скачке после появления «определяющей точки», когда творчество идет как бы «само собою», ибо появился *внутренний* источник саморазвития художественного целого.

Целостность возникает, таким образом, *на границе* двух содержаний личности писателя и вне его находящейся действительности, возникает как одновременно и вся принадлежащая этой личности и объективно предстоящая перед ней, переводящая и личность, и действительность в новую форму специфически художественного бытия.

Безусловно, и процесс создания, и процесс восприятия художественного произведения — это обязательно *развитие*, но развитие не просто от части к целому, а непрерывное изменение становящегося в каждой детали целого. И это свободное становление тем напряженнее и труднее, что каждой данной частью, каждым элементом, каким бы отдельным он ни был, художник, по существу, созидает и развивает целое. Поэтому, как писал Томас Манн, «произведение искусства всегда вынашивается как единое целое, и хотя философия эстетики утверждает, что произведение литературное и музыкальное, в отличие от произведения изобразительного искусства, связано определенной временной последовательностью, тем не менее оно тоже стремится к тому, чтобы в каждый данный момент предстать целиком перед читателями или слушателями»¹⁰.

Стало быть, категория целостности относится не только к целому эстетическому организму, но и к каждой значимой его частице. Литературное произведение не просто расчленяется на отдельные взаимосвязанные части, слои или уровни, но в нем каждый — и макро- и микроэлемент несет в себе отпечаток того неповтори-

мого художественного мира, частицей которого он является. Соответственно и структура литературного произведения не может быть представлена как конструируемая из заранее готовых элементов, так как специфические элементы эстетического организма не готовы, не существуют до него, а создаются в процессе творчества как моменты становления художественного целого. И, являясь частицами, они получают право представлять весь целостный художественный мир в его структурном и содержательном своеобразии, ибо в каждой из них так или иначе воплощается то системосозидающее духовно-творческое единство, которое дает жизнь всему произведению и является его общей художественной идеей.

Тезис о том, что категория целостности относится и к каждому значимому элементу произведения, нуждается в дополнительных пояснениях в связи с теми полемическими замечаниями, которые он вызвал в недавних глубоких и интересных теоретических работах Л. И. Тимофеева и М. Б. Храпченко¹². Л. И. Тимофеев, справедливо подчеркивая актуальность системного анализа, говорит, что понятие целостности не может быть продуктивным, «если оно приходит к автоматическому приписыванию каждому компоненту свойств целого» (с. 168). И действительно, если бы речь шла о таком «автоматическом приписывании», то это означало бы простое отождествление компонента и целого. Между тем в современной филологии художественное целое все более и более единодушно рассматривается как сложная система взаимосвязанных друг с другом, иерархически соподчиненных элементов, каждый из которых значим не сам по себе, а лишь во взаимодействии (или, как пишет Л. И. Тимофеев, взаимосодействии) с другими.

И если в работах о целостности художественного произведения подчеркивается, что каждый его значи-

В глазах огонь угаснувших
очей...
(М. К. Лермонтов, «Нет, не тебя
так пылко я люблю...»)

Различаю все четче и четче,
Как глаза превращаются в очи,
Как в уста превращаются губы,
Как в дела превращаются речи.
(Л. Мартынов, «Удача»)

«Глаза» и «очи» в этих произведениях не только повторяются, но и аналогичным образом противопоставляются. И все-таки в чем-то самом существенном это не одни и те же слова, каждое из них имеет особенный предмет. Специфика этих предметов и отношения между ними диктуются устоями того целостного мира, частицами которого они являются. И наиболее наглядным проявлением этой специфики является то, что в мире лермонтовского стихотворения глаза в очи превратиться никогда, ни при каких условиях, не могут. Только вмещающая в себя и проявляющая вовне антагонистическое двоимирие, воплотившееся в стихотворении Лермонтова, «глаза» и «очи» обретают конкретное художественное значение.

«Выводить» из этих или каких-то других обособленно взятых слов всю целостность произведения, конечно, нельзя. Но можно, по-моему, попытаться увидеть в них своеобразное — именно моментальное — выражение целостности, одну из «точек» ее становления и развертывания. Только для этого надо, безусловно, не разрушать, а, наоборот, заботливо восстанавливать в анализе их «системные связи», «иерархические, различные для каждого данного случая отношения».

Разработка понятия художественной целостности как раз и необходима для литературоведческой конкретизации системных характеристик и принципов системного изучения художественного творчества. Ведь литературное произведение необходимо четко ориентировать среди качественно различных типов системных единств, и при этом особенно важным является развиваемое общей теорией систем принципиальное противопоставле-

ние с одной стороны, организованного конструктивного целого, а с другой — «органической системы» или органического целого. То определение системы, на которое опирается Л. И. Тимофеев, объединяет оба этих типа: «Системой можно назвать только такой комплекс избирательно вовлеченных компонентов, у которых взаимодействие и взаимоотношения принимают характер взаимодействия компонентов на получение фиксированного полезного результата» (П. К. Анохин) ¹⁴.

Л. И. Тимофеев четко говорит о том, что «художественное произведение представляет из себя органическое единство» (с. 168). Стало быть, понятие системы надо здесь корректировать с учетом именно органической целостности. М. К. Мамардашвили следующим образом определяет особенности изучения органических систем: «Способом постижения такого предмета должно быть рассмотрение дифференциации единого... Здесь дело как раз не в отношении целого к части, ибо речь идет не о фиксации каких-то различных элементов, а о происхождении обоих элементов от чего-то единого»¹⁵. Системный анализ и должен уловить здесь эту «дифференциацию единого» — особое саморазвитие в процессе возникновения целостности, ее развертывания в системе взаимосвязанных элементов и, наконец, завершения в законченном целом.

Но ведь и органические единства очень различны и многообразны, и никак нельзя, например, отождествлять литературное произведение с биологическим организмом. Л. Н. Толстой хвалил стихи А. Фета за то, что они «рожены». А Маяковский называл свою статью «Как *делать* стихи». Здесь заостряются противоположные определения, и мы понимаем как относительную обоснованность того и другого, так и односторонность каждого из них: если стихи и рождаются, то все же не так, как рождаются дети, а при всех полемических пре-

увеличениях Маяковского из его статьи совершение ясно, что «делание» стихов совсем не похоже на поточное конструктивное производство. В стихах и художественной прозе перед нами органическое творчество и органическая жизнь особого рода, и только конкретный анализ диалектики элемента, целого и целостного может выявить тот качественно своеобразный тип органических систем, который представлен в литературном произведении.

Положение о том, что каждый значимый элемент произведения является своеобразным представителем и выразителем целостного художественного мира, имеет смысл прежде всего как способ видеть факты, как установка для конкретного анализа многообразных форм и сравнительной интенсивности этих проявлений целостности в разных составных элементах и в разных системах отношений. Иногда перед нами максимальное сосредоточение целостности, как, например, в тютчевском оксюморе «полдень мгlistый», который, появившись в самом начале стихотворения «Полдень», определяет двуликость всего последующего развертывания:

Лениво дышит полдень мгlistый;
Лениво катится река,
И в тверди пламенной и чистой
Лениво тают облака.

И всю природу, как туман,
Дремота жаркая объемлет;
И сам теперь великий Пан
В пещере нимф покойно дремлет.

Повторяющиеся характеристики лени, дремоты и сна противостоят интонационному движению, напряженность и энергия которого нарастают к финалу, где мы опять-таки сталкиваемся с максимально интенсивным выражением целостности. Пан — это персонификация хаотических сил природы; источник движения, «пани-

ческого ужаса», бегства, так что дремлющий Пан — это предельно концентрированное выражение внутренне противоречивого мира, воплощенного в этом стихотворении. «Мглистый полдень» и «великий Пан... покойно дремлет» — это своего рода стиливые синонимы, основанные на особенно интенсивном проявлении общей идеи и организующих принципов всего целостного мира в его отдельно взятом элементе.

В стихах Пушкина мы сталкиваемся с гораздо более «рассредоточенным» становлением целого: его художественное единство предполагает в то же время богатство непредсказуемых переходов и качественное своеобразие отдельных моментов, более самоценных и самозначимых, чем у Тютчева. Интересен в этом смысле, например, финал пушкинского «Воспоминания»:

И, с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклиная,
И горько жалуясь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.

Аналогичное тютчевскому, интонационное и семантическое развитие здесь гораздо более разнородно и разнообразно, Отвращение к самому себе, трепет и проклятия не столько продолжают и нарастают, сколько получают первичное разрешение в горьких жалобах и горьких слезах. И тем более качественно своеобразна последняя строка, подчеркнутая простота и обычность которой на фоне предшествующей напряженности предельно проясняют ее гармонически завершающую функцию и доминирующий в ней тон светлой *печали*. Очень характерна поправка Л. Толстого к пушкинскому стихотворению: «В последней строке я только изменил бы так, вместо: строк *печальных...* поставил бы: строк *постыдных* не смываю»¹⁶. Толстой предлагает не только гораздо более этически определенное, но и более интенсивное выражение целостности в финале и недооце-

нивает качественное своеобразие той новой, гармонически разрешающей предшествующее развитие фазы переживания, которая воплощена в последней строке.

Разграничение понятий *целостность* и *целое* и принципов проявления целостности в каждом значимом элементе конечно же не исключает существования незавершенных произведений. Наоборот, взаимосвязь категорий — система и целостность — дает, по-моему, возможность отграничить отрывки и наброски, где возникновение целостности так и не состоялось, от тех незаконченных и незавершенных произведений, в которых внутреннее единство, общая идея и организующий принцип целого возникли, но не получили полного развертывания. Таков, например, «Езерский» А. С. Пушкина, где поэтическая, т. е. истинно человеческая, свобода становится одновременно и художественной идеей, и формообразующим принципом возникшего целого. Всем памятен лирический монолог о свободе поэта из «Езерского»:

Зачем крутится ветер в овраге,
Подъемлет лист и пыль несет,
Когда корабль в недвижной влаге
Его дыханья жадно ждет?
Зачем от гор и мимо башен
Летит орел, тяжел и страшен,
На черный пень? Спроси его.
Зачем арапа своего
Младая любит Дездемона,
Как месяц любит ночи мглу?
Затем, что ветру и орлу
И сердцу девы нет закона.

Гордись: таков и ты, поэт,
И для тебя условий нет.

Но было бы неточным увидеть здесь своего рода абсолютный смысловой центр — идея свободы неотрывна от непредсказуемого богатства стилевых переходов, вершиной которых становится скачок от иронического по-

вестования к только что приведенному лирическому монологу. Именно такое сращение, свобода героя от каких бы то ни было однозначных определений («...хоть человек он не военный, не второклассный Дон Жуан, не демон — даже не цыган...»), свобода поэта от «условий» и свобода стилевого развития определяет смысловое единство данного отрывка — единство, которое содержит в себе потенциальный источник развертывания в «даль свободного романа».

Активная разработка категории «целостность» необходима для того, чтобы понятие «художественная система» наполнилось динамикой, отражающей внутреннюю жизнь произведения. С этой точки зрения методологически актуален для системного анализа литературы тезис К. Маркса о том, что «органическая система как совокупное целое имеет свои предпосылки, и ее развитие в направлении целостности состоит именно в том, чтобы подчинить себе все элементы общества или создать из него еще недостающие ей органы. Таким путем система в ходе исторического развития превращается в целостность. Становление системы такой целостностью образует момент ее, системы, процесса, ее развитие»¹⁷. В художественном произведении как органической системе нужно увидеть двуединый процесс: с одной стороны, целостность, возникающая уже в первоэлементе, в самом начале произведения, превращается в систему взаимосвязанных и взаимодействующих друг другу элементов, а с другой — система эта в свою очередь превращается в целостность, все более и более проникаясь той «общей идеей», из которой, по словам В. Г. Белинского, «рождается всякое художественное произведение» и которой «оно обязано и художественностью своей формы, и своим внутренним и внешним единством»¹⁸.

А. И. Тимофеев вводит понятие эстетической цели произведения: «Эстетическая цель стихотворения Пушки-

кина «Я вас любил...» состоит, очевидно, в утверждении высоты и благородства чувства любви, она выражена в конкретном непосредственном его содержании (с. 186 — 187). Но цель эта потому и является *эстетической*, что не внеположна художественному целому, не извне его себе подчиняет, а становится его собственным внутренним содержанием. Духовная высота и «благородство чувства любви» осуществляются и *живут* в стихотворении Пушкина и представляют собой не только планируемую цель и конечный результат, но и целостный *процесс*, проникающий в каждый элемент развертывающегося целого, наполняющий его собою и столь же воспроизводимый, сколь и заново создаваемый при каждом новом (верном!) прочтении, каждым новым читателем-сотворцом.

Ведь идея и развертывающееся из нее «конкретное, непосредственное содержание» потому и являются, по определению Л. И. Тимофеева, «системообразующим фактором», что не просто передаются при помощи слов, но *воплощаются* в них, и поэтическая мысль-чувство становится вместе с тем законом организации литературного произведения, его формообразующим принципом. И поэтому мы имеем возможность не сначала откуда-то извне узнавать о жизненных ситуациях и состояниях характера, а потом отмечать соответствующие им речевые особенности, но в самой поэтической материи открывать внутренне ей присущее богатое и многогранное содержание.

В этом смысле эстетической целью произведения как раз и является создаваемая в нем целостность — та совершенная и завершенная в себе гармония, тот единый прекрасный мир, который осуществляется в каждом истинно художественном создании.

В связи с этим я бы хотел обратиться к полемическому замечанию М. Б. Храпченко: «Иногда целостность художественного произведения рассматривают как пол-

ную и совершенную «упорядоченность» всех его частей и компонентов, «упорядоченность», при которой невозможны какие бы то ни было «отступления» от всеобщей гармонии, «Категория целостности, — пишет, например, М. Гиршман, — относится не только к целому эстетическому организму, но и к каждой его значимой частице». Но как с этой точки зрения охарактеризовать, например, противоречия, которые раскрываются в произведении, как оценивать художественные образы, отражающие дисгармонию чувств, смятенность сознания? Очевидно, что целостность творческого создания вовсе не предполагает равнозначной целостности каждой составной его части. Своеобразие единства творческого создания в том и заключается, что оно часто складывается как раз из неоднородных и неоднозначных по своему характеру компонентов. Более того, правда жизни обычно требует нарушения всеобщей, абсолютной «упорядоченности». И потому столь велико значение той глубокой динамической целостности, которой достигают крупные художники слова в своих произведениях».

Конечно, целостность творческого создания и целостность каждой составной его части не равнозначны, конечно, компоненты литературного произведения неоднородны. Об этом идет речь и в той моей работе, которую цитирует М. Б. Храпченко, так что можно было бы сослаться на эти формулировки и сказать, что для спора вообще нет оснований. Но мне кажется, что здесь таится более серьезная проблема.

Та «глубокая динамическая целостность, которой достигают крупные художники слова в своих произведениях», и о которой пишет М. Б. Храпченко, конечно же не должна рассматриваться как внешняя организованность, как полная и совершенная «упорядоченность» всех частей и компонентов произведения. Целостность произведения вообще не является статическим итогом

организации и упорядоченности. Не является потому, что единство творческого создания не просто «складывается. .. из неоднородных и неоднозначных по своему характеру компонентов». Целостность не статический итог, а динамический процесс, в котором творчески создаваемая гармония целого не только «отражает дисгармонию чувств, смятенность сознания», но вообще вмещает в себя всю жизненную дисгармонию, вмещает и преобразует, или, пользуясь глубоким суждением М. М. Пришвина, «переключает направление ее действующей силы». «Что такое творчество? — писал Пришвин. — Борьба со злом в первую очередь, но именно не борьба как отрицание, а борьба как переключение направления действующей силы зла, вследствие чего зло и превращается в добро»¹⁹. Конечно, эта творчески создаваемая и утверждаемая гармония внутренне многосоставна, — многосоставно и художественное целое, которое ее воплощает. В него входят и отражаемая жизнь, и своеобразие личности писателя, и его мастерство, и приемы, и средства языка данного вида искусства. Но все эти и другие части потому и являются частями, что ни одна из них не несет самостоятельного художественного значения. Художественно значимым является только *целое* — целое, в котором воссоздается прекрасный мир, целостность мира человеческой жизнедеятельности.

Итак, с одной стороны, художественно значимым каждый элемент литературного произведения становится лишь тогда, когда в нем выявляется эта целостность мира и человека в их единстве, а с другой стороны, те части, в которых эта целостность не выявляется, могут нести и несут самое различное, но только не художественное значение. Именно так понимаю я положение о том, что категория целостности относится не только ко всему произведению, но и к каждому художественно значимому его элементу. И с этой точки зрения я бы стал все же настаивать на том, что в художественном

произведении «невозможны какие бы то ни было «отступления» от всеобщей гармонии». Фундаментом целостности художественного произведения является, на мой взгляд, утверждение того, что гармония — абсолютна, а дисгармония — относительна. Опираясь на этот постулат о гармонии, искусство вместе с тем «доказывает» его самым фактом своего существования.

Таким образом, вместо двухступенчатой зависимости «часть — целое» в литературном произведении проявляется иная, трехступенчатая система отношений: 1) возникновение целостности как первоэлемента, как исходной точки, как «зерна» развивающегося художественного организма; 2) развертывание, становление целостности в системе соотнесенных и взаимодействующих друг с другом составных элементов произведения; 3) осуществление целостности в законченном и цельном единстве литературного произведения. Поэтому становление и развертывание произведения предстает как органическое *саморазвитие* создаваемого писателем художественного мира²⁰. И в последовательном развертывании внутреннего мира произведения воплощается его художественная логика, основанная на концентрированном выражении единства самодвижущейся действительности в целесообразном и завершенном саморазвитии произведения. И как мысль «живет» здесь в самой плоти «реального явления», так и в самих видимых случайностях следования друг за другом эпизодов произведения проявляются художественно осознанные закономерности жизненного развития.

В этом отношении интересны многочисленные писательские высказывания об особенно существенной роли ритма на первых этапах творчества, так сказать, «при зарождении» художественной целостности. Кроме уже процитированного письма В. Астафьева приведу еще ряд подобных свидетельств из ответов писателей на вопрос анкеты: «Какую роль играют в Вашем творческом

процессе проблемы ритмического строения прозаических произведений?»

«Поиски ритма начинаются буквально с первых слов нового произведения. Для себя я зову это поисками интонации, ибо она в первую очередь для меня определяется ритмом. И пока эта интонация не найдена, т. е. не усвоена моим ухом, я буквально не могу ступить ни шагу дальше. Когда же она найдена, я сразу запоминаю наизусть то, что написано» (В. Панова). «Вопросы ритма — и ритмического звучания — для меня лично играют первостепенную роль... Звучание это часто возникает, «прорезывается» на самых первых этапах; иногда даже так — ведет за собой вещь. В процессе писания, конечно, могут сложиться и еще новые, «частные» ритмы, окрашивающие собой куски... Ритм композиции возникает сразу, «мгновенно», при замысле» (В. Сафонов). «Ритм первостепенен. Для меня он следует рука об руку с сюжетом. Главенствует в выборе языка. Задает эмоциональный тон произведению. Я начинаю с ритма. Он, как бой барабана, дисциплинирует, оранжирует» (Л. Обухова). «Если с самого начала не удастся попасть в ритм, проза не идет. Материал, вроде бы хорошо знакомый, ложится как попало, и только самочувствие подсказывает, что что-то не так. А потом вдруг, как само по себе, все налаживается, и сразу замечаешь, что слова не те, и строчки написаны не так, и грубо, и неловко. Все лишнее сразу отбрасывается, и становится легко писать. Найден ритм данного отрывка или данной главы» (А. Приставкин). «Проблемы ритмического построения в моем творчестве играют в высшей степени важную роль... Ритм... особенно важен в первой фразе или в первых четырех-пяти» (Ю. Куранов). «Не уверен, насколько я сам осознаю задачу ритмического строения того, что пишу своей рукой. Во всяком случае, первую фразу, первую страницу всякой вещи я определенно прощупываю «на музыку». Возможно, что этого,

хватает для создания определяющей тональности, а дальше, как говорится, идет само» (А. Злобин). Конечно, не обязательно это первоначальное обретение ритма связано именно с первой фразой или даже с первой страницей. «Часто я пишу сперва финал рассказа, — говорит, например, В. Конецкий, — а потом сам рассказ. Тогда ритм, найденный для финальной фразы, затем уже автоматически держится на протяжении всего рассказа. Я говорю «автоматически» потому, что он не требует от меня осознанных забот»²¹.

Перед нами опять-таки высказывания самых разных авторов, отличных друг от друга и по творческим критериям, и по той роли, которую они играют в современном литературном процессе. Вместе с тем проявившаяся в этих ответах общность представляется весьма характерной. Здесь конкретизируется связь ритма художественной прозы с содержательным единством литературного произведения как целого, с его, как пишет В. Белов, «общей задачей, общим замыслом». Ритм выступает как первоначальная материализация этого общего замысла, в которой заложен источник последующего развертывания художественной целостности. Причем ритм своеобразно удостоверяет органическую природу этой создаваемой целостности. Ведь всякое органическое единство отличается прежде всего своей способностью к саморазвитию, и саморазвитие литературного произведения проявляется, в частности, в специфике его ритмического движения: оно как бы не только создается писателем, но и захватывает его, влечет за собой. Характерны в связи с этим замечания писателей о «неосознанности» ритма или о своеобразном ощущении его как «прозвучавшей радости» (В. Сафонов). Добавлю к уже приведенным еще несколько суждений такого рода: «Ритм ощущается, когда пишешь, а не осознается или задумывается как-то отдельно» (В. Кетлинская), «Но что мне открывается самой, это почти бессознательное, слепое

подчинение ритму. Осознаю его, когда книга готова» (Г. Серебрякова). «Ритм, а точнее, аритмия, осознается в самом начальном этапе работы, но когда ритм находишь, о нем не думаешь. Просто мыслишь и живешь в этом ритме» (А. Приставкин)²². В силу такой особенно близкой связи с одним из фундаментальных признаков художественного «организма» — его способностью к саморазвитию — ритм оказывается и своеобразным залогом подлинности, естественности и в этом смысле *органичности* писательского творчества. Вот как об этом пишет Ю. Нагибин: «Когда я вижу, чувствую, что ритм нарушается, то понимаю, что фраза, кусок не получились, что я тут что-то вру. Когда я пишу о чем-то мне доподлинно известном, душевно выношенном, своем, я чувствую, как меня несет упругая ритмическая волна. Если этой волны нет, то надо начать сначала».

В творческом процессе ритм выступает в роли одного из наиболее непосредственных и первичных материальных выражений *единства и органической целостности* литературного произведения. Хотя различные речевые разновидности не вполне безразличны, конечно, к своему внешнему строению, все же ни в одной из них мы не найдем такой степени ритмической определенности, которая бы пронизывала все речевые элементы и объединяла их в новое структурное единство. «Мне надо, — писал В. Г. Короленко, — чтобы каждое слово, каждая фраза попадала в тон, к месту, чтобы в каждой отдельной фразе, по возможности, даже взятой отдельно от других, — слышалось отражение главного мотива, центральное, так сказать, настроение»²³. Именно ритм и причастен в первую очередь к речевому воплощению этого всепроникающего и всеобъемлющего «главного мотива». Если речевой ритм вообще — это организованность речевого движения, то в художественной речи — и только в ней — эта *организованность развивается до степени органичности* и в ней выявляет себя сложное,

динамически развертывающееся и развивающееся единство художественного целого.

Поскольку каждый значимый элемент литературного произведения является одним из моментов становления художественной целостности, он не готов заранее и не просто теряет ряд свойств вне целого, а вообще не может существовать в таком же качестве за его пределами — и это еще одно фундаментальное отличие именно органического единства.

В каждом значимом элементе литературного произведения проявляется особенно глубокая, взаимопроникающая связь содержания и формы. Если в содержании литературного произведения неразрывно связаны друг с другом отображенная действительность и ее активное авторское понимание и оценка, то существует этот «сплав» с самого начала, с первоэлемента развивающейся целостности, лишь в конкретной словесно-художественной материи. Специфическая природа литературного произведения не позволяет просто сопоставлять готовый смысл и столь же готовые способы построения, уже продуманные идеи и подходящие средства их образного выражения: ведь сама структура произведения, само строение художественного высказывания — это материализованный становящийся смысл.

Вспомним в этом контексте еще один отрывок из «Эстетики» Гегеля: «Поэзия началась, когда человек стал выражать себя; сказанное для нее существует только затем, чтобы быть высказанным... Примером... послужит нам дистих, сохраненный Геродотом, где сообщается о смерти греков, павших у Фермопил. Содержание оставлено во всей своей простоте: скупое известие — с тремястами тысячами персов сражались четыре тысячи спартанцев. Но интерес тут в том, чтобы создать надпись, сказать об этом деянии современникам и потомкам, сказать только ради самого высказывания; и вот так выражение становится поэтическим, то есть оно

хочет проявить себя как созидание, оставляющее содержание в его простоте, но преднамеренно оставляющее само высказывание. Слово, содержащее эти представления, столь высокого достоинства, что оно стремится отличить себя от всякой прочей речи и превращается в дистих»²⁴.

Перед нами пример действительно простейшего художественного высказывания. В отличие от тех высказываний, которые движутся нуждой и узкопрактической деятельностью, здесь нет простой передачи информации собеседнику или побуждения его к действию. Мысль здесь не столько передается высказыванием, сколько присваивается им, чтобы навсегда уже быть в нем заключенной. И это присвоение мысли, «овладение представлением», оказывается одновременно *действием, построением* особого по структуре выражения. Так художественное высказывание не просто сообщает о внешнем по отношению к нему содержании, но все более и более вбирает в себя, делает его своим собственным внутренним содержанием и оказывается таким образом особой эстетической реальностью. Вместо сообщения о содержании здесь происходит его художественное освоение, и поэтому перед нами не готовый и не обозначенный смысл, но строящийся, формирующийся в особом выражении, которое уже с этого момента раз и навсегда неотделимо от содержания.

Возражая в связи с этим против метафизических представлений о готовом содержании и готовой форме, нельзя вместе с тем не заметить трудной, но безусловной необходимости диалектического разграничения этих категорий в процессе анализа литературных произведений, и в частности при изучении их ритмической организации. Вот почему столь важной для поэтики оказывается категория содержательной формы. Ее конкретизация позволяет увидеть в предметности художественного произведения под поверхностной статикой глубинную

динамику перехода внешних связей литературного произведения — связей с отражаемой действительностью, с писательским и читательским сознанием — во внутренние отношения саморазвивающейся литературно-художественной целостности.

Сказанным существенно ограничиваются методологические возможности простых аналогий произведений искусства и других знаковых систем, ибо они влекут за собой представление о готовом содержании, которое лишь соответственно обозначается в художественной структуре, в ее внутренних, «чистых отношениях». Но в процессе художественного творчества происходит открытие, становление смысла, формирующегося в слове, а не просто обозначаемого им, — знак же гораздо более предполагает коммуникацию, сообщение уже добытого содержания, нежели его творческий поиск. Поэтому едва ли возможно без значительных оговорок рассматривать понятие «художественный текст» в общесемиотическом ряду.

Ведь одно дело — материализация уже готовой и прояснившейся системы отношений, где вполне возможны различные формы материального выражения одного и того же плана содержания. Совсем другое — открытие и воплощение внутренней сути в создающейся эстетической материи, насквозь просвеченной этой сутью, так что любая перестройка в плане выражения есть сугубо содержательная операция: перестройка смысла, который не допускает метафизического противопоставления внешних связей и внутренних отношений.

Что общего, например, между скорбью о смерти и колебаниями струн музыкальных инструментов и определенной звуковой комбинацией? Но они неразрывны в похоронном марше. Музыкальная структура начинается тогда и только тогда, когда заканчивается дуализм этих двух планов или замкнутость в одном из них (в «чистых эмоциях» или «чистых отношениях»). Об этом, кстати

сказать, Прекрасно написал в свое время А. И. Герцен, который, кажется, одним из первых ввел столь необходимое для нас теперь понятие эстетической реальности. Вот его слова: «Каждый звук производится колебаниями воздуха и рефlekсами слуха, но он приобретает для нас иную ценность (или существование, если хочешь) в единстве музыкальной фразы. Струна обрывается, звук исчезает, — но пока она не оборвалась, звук не принадлежит исключительно миру вибраций, но также и миру *гармонии*, в недрах которого он является *эстетической реальностью*, входя в состав симфонии, представляющей ему возможность вибрировать, доминирующей над ним, поглощающей его и продолжающейся дальше»²⁵.

И если в эстетической реальности действительно выражается ее собственный внутренний смысл, то прежде всего потому, что все ее внутреннее есть не что иное, как присвоенное и осознанное внешнее. А каждый значимый элемент становится внутренним элементом целого именно потому, что в нем живет отраженная и осмысленная действительность. Это всеобщее качество искусства, и при анализе художественного произведения необходимо увидеть в его внутренних — в частности ритмических — отношениях внешние связи, а с ними мир, запечатленный в слове, в звуке и т. п.

Математическая формула обозначает определенные, закономерные отношения величин, но сама по себе эта формула конечно же не является этими отношениями, никакой взаимопроникающей связи содержания с буквенной реальностью здесь, конечно, нет. И при чтении формулы мы движемся от материализующей мысль системы знаков к самой этой мысли, по природе своей, конечно, не материальной. Читая же, например, нотную запись, мы тоже хотим уловить музыкальную «мысль», но для этого нам необходимо ее услышать, воспринять художественную реальность²⁶, внешность, которая,

обозначаясь в нотной записи, не материализуется, а, наоборот, схематизируется, и знак в данном случае, безусловно, менее материален, чем означаемое. Такой же «абстрактизацией», схематизацией будет и словесный текст, если отвлеченно рассматривать его как набор букв и словесно-буквенных сочетаний. И если в формуле знаки адресуют непосредственно к логическому, математическому содержанию, то ноты и буквы — знаки, адресующие к художественному содержанию опосредованно, через нуждающуюся в конкретизации художественную реальность.

Поэтому соотносительность плана выражения и плана содержания оказывается здесь отношением не между художественным текстом и художественным смыслом, а между словесно-буквенным текстом, нотами и текстом художественным, где нет ничего, кроме внутреннего, ибо в каждом его моменте вовлекается и осваивается объективная реальность, сокровенная суть которой в свою очередь проявляется во вновь созданной эстетически значимой внешности. Постигая ее, мы вместе с тем открываем внутренне присущую тексту содержательную глубину, материально в нем воплотившуюся. И чем более конкретизирована художественная реальность в своей материальной — в том числе и ритмической — определенности (в пределах, определяемых спецификой и материалом данного искусства), тем ближе мы к ее идеальной, духовной сути.

Своеобразно проявляется эта общая закономерность и в литературно-художественном тексте, где эстетическая реальность существует в форме ритмически организованного высказывания о жизни, высказывания, овладевающего действительностью, открывающего ее внутренний смысл, реализованный в особом словесном выражении.

И если здесь и можно говорить о своеобразной имманентности, то лишь применительно к единому целому

художественному миру, в котором действительно все внешнее по отношению к нему живет лишь как собственное, принадлежащее ему внутреннее. Но мир этот моментально распадается при имманентном рассмотрении только плана содержания или плана выражения. Поэтому столь неплодотворен для анализа художественного произведения и всех его составных элементов, в том числе и ритма, разрыв контактов между миром художественным и миром действительным, ибо эстетическая «автономия» сразу же разрушает эстетическую реальность.

Художественный мир является «человечески завершенным» (Гёте), так что характеристика его целостности закономерно приводит нас к понятию *автора*, которого «мы видим только в его творении, но никак не вне его»²⁷. В связи с этим к определению органической целостности литературного произведения необходимо добавить еще одну всеобщую характеристику: это всегда личностная целостность, в каждом моменте которой обнаруживается присутствие создающего ее творца.

Проблема автора интенсивно разрабатывается в последние годы, в частности, в работах Б. Кормана, разносторонне обосновавшего представление о том, что автор — это носитель концепции целого, «некий взгляд на действительность, выражением которого является все произведение»²⁸. Однако к этому концептуальному единству непременно должно быть, по-моему, добавлено *единство деятельности*. С этой деятельной стороной, «формирующей активностью автора-творца», «управляющим моментом, фокусом формирующих энергий»²⁹ прежде всего соотносится стиль литературного произведения. В этом смысле стиль выступает как «свое другое» по отношению к понятию «автор» и может быть определен как непосредственное выражение авторского присутствия в каждом элементе, материально воплощенный

и творчески постигаемый «след» авторской активности, образующей и организующей художественную целостность.

Личностный характер художественной целостности опять-таки находит одно из наиболее непосредственных и отчетливых проявлений в ее ритмическом развертывании, своеобразие которого закрепляет в словесном движении индивидуально-творческий характер авторской речевой деятельности. Не случайно многие писатели прежде всего настаивают на связях ритма с творческой индивидуальностью и видят в ритме важный и необходимый компонент индивидуального стиля. «Ритм прежде всего связан со стилем автора, т. е. с характером его творчества, со всей его структурой, с индивидуальностью» (Г. Горышин). «У каждого писателя свой ритм. Современное литературоведение, думается, уже достигло такого уровня развития, что сейчас мы вправе вводить ритм полноправным элементом в понятие стиля» (А. Злобин). «Ритм входит в стиль, в особенности письма писателя и сам по себе может быть незаметен, но к нему всегда можно прислушаться, определить ритмические особенности данного писателя... Ритм, как и стиль (может быть, стиль, главным образом, и есть чувство ритма), — сущность автора, его натура, душа» (А. Ткаченко).

Очень характерно, что целый ряд писателей без каких бы то ни было «подталкиваний» в вопросах анкеты связывают разговор о ритме с проблемой авторской интонации, непосредственно обнаруживающей присутствие в творении творца. Добавлю к уже приведенным выше словам В. Пановой еще несколько подобных высказываний. «Следовало бы, заговорив о ритме, — считает А. Карелин, — увязать этот разговор с таким понятием, как интонация художественного произведения. Ритм — решающий компонент интонации. А она интонация-запев всякой работе. Бытует у прозаиков такое мне-

ние, что работа тогда пошла, когда ей найдена верная интонация. Что означает это понятие — интонация? Прежде всего то совпадение структуры и ритма фразы, мускулатуры фразы, которые бы наиболее подошли к замыслу и — прежде всего — вводимым в повествование образам. Найдена интонация — пошла работа». «Больше всего ритм связан с интонацией, — подчеркивает А. Злобин, — а интонация становится в наше время чуть ли не главной определяющей для литературы. Дело в том, что другие компоненты — пейзаж, портрет, диалог — все давным-давно уже освоены прозой. Лобовые приемы создания образа безнадежно устарели и ушли в прошлое. Вот тогда-то и настала пора интонации, ее сейчас и осваивает мировая проза. Следовательно, на этой почве и возникает проблема ритма — и значение ее для современной прозы». А С. Сартаков даже предлагает заменить термин «ритм» на другой — «интонация». Это, по его мнению, «точнее определяет музыку прозы. А музыка, — продолжает он, — в прозе должна быть всенепременно. Иначе это плохая проза... Авторская интонация присуща всей художественной прозе, всей подлинно художественной прозе. У каждого писателя она своя и не обязательно одинакова для всех подряд его произведений. Но нечто ключевое все-таки остается... А как возникает эта самая интонация, право, не могу сказать. У меня она начинает звучать в ушах прежде, чем я возьмусь за перо. Не звучит — писать бесполезно, пойдет серятина, самому потом будет стыдно написанного... И если бесспорно, что первоэлементом художественной литературы является слово, то второзлементом — интонация... Сюжет, композиция, характер героев — все пойдет под откос, если не заморозит читателя незамечаемая при чтении авторская интонация».

Конечно, связи ритма с интонацией очень важны. Ведь именно ритмическое строение художественной речи является одним из важнейших материальных средств

закреплений интонации, прояснения той интонационной основы, которая воплощается в художественном тексте. Однако возникает вопрос: не только ведь в художественном, а в любом высказывании могут быть индивидуальные особенности интонирования? Своеобразие авторской интонации, безусловно, проявляется и в публицистических, и даже в некоторых научных произведениях. Но в них интонация характеризует прежде всего особенности *изложения* определенных теорий, идей, фактов, внешних по отношению к строению речи. А в художественной целостности интонация причастна не только к отдельному «плану выражения», но и к внутреннему содержанию литературного произведения, к создаемому в нем художественному миру как взаимопроникающему единству отражаемой действительности и личности художника. Именно это единство противоположностей, писателя и изображаемой жизни и является источником художественного движения, источником саморазвития литературного произведения. В точке взаимопроникновения, слияния этих противоположностей и зарождается тот самый «звук», «тон», о котором так часто говорится в высказываниях писателей о начале творческого процесса. Здесь-то и следует искать исходную основу возникновения ритма и интонации как специфически *художественных* явлений.

Из ответов на анкету и других писательских свидетельств как раз и вырисовывается двуединая обусловленность ритма художественной прозы: действительностью, эпохой, предметом отражения и личностью, индивидуальностью писателя. «Отчетливо не задаю себе «ритма», но каждое произведение невольно подчиняется ему. Диктует тема. Романы о Марксе и Энгельсе подчинены были одному ритму, «О других и о себе» совсем в ином даже темпе. А еще более разнятся «Из поколения в поколение» и «Женщины эпохи французской революции». Повторяю, диктует направленность в материале

и, конечно, в авторской умонастроении или скорее «эмоциях» (Г. Серебрякова). «Глубинные ритмы прозы рождаются бессознательно для больших мастеров. Подъемные эпохи, всем народом переживаемые, отражаются в прозе пафосным ритмом, например, многие книги 20-х годов, после Октябрьской революции, как «Падение Дайра» Малышкина... Ритм... связан с тем великим волнением художника в его творческом процессе, который именуется «вдохновением» и о котором биологи, исследуя его, может быть, сказали бы, что в эти минуты происходит полный обмен веществ в организме, сгорание фосфора в мозгу» (М. Шагинян). В одной из своих статей М. Шагинян еще более ясно сказала о слиянии в ритме проникновения в изображаемый объект с выражением личного отношения к нему: «...именно в ритмическом построении слов в первую очередь сказывается индивидуальность художника, его умение увидеть и отразить натуру, реальный объект одновременно с отражением и своего личного отношения к этому объекту»⁸⁰.

В характеристике целостной природы литературного произведения мы неизменно обнаруживаем двуединство его разомкнутости в «гущу жизни», в мир объекта и субъекта, и вместе с тем его специфической самостоятельности, самоценности и саморазвития. И когда мы обращаемся к структурной организации этой вновь созданной жизнеподобной органической целостности, в которой «природа и идея не могут быть отделены друг от друга без того, чтобы искусство не было разрушено так же, как жизнь»³¹, необходимо в каждом ее специфическом элементе увидеть «конкретное тождество», «тождество противоположностей».

Вспомним то элементарное художественное высказывание о павших при Фермопилах, которое приводил в пример Гегель. Если бы речь шла об обычном речевом акте, имеющем сугубо практическую цель, например, по-

слать на помощь войска, то мы без труда бы выделили здесь два плана: реально происходящее событие и речевое сообщение о нем. Все радикально меняется в художественном высказывании, которое не просто сообщает о событии, но вбирает в себя, хочет сохранить его в слове, выявив не только сиюминутный, практический, но всеобщий, общезначимый смысл.

Все мы прекрасно понимаем, что рассказ о событии не есть само событие, слово о поступке не есть сам поступок. Но, становясь взаимодействующими сторонами художественно-речевого единства, они выявляют себя не иначе, как через собственную противоположность. Поступок, воплощаясь в слове, именно в словесной эстетической реальности обнаруживает свой внутренний смысл. Слово же, вполне вовлекая в себя ранее внешнюю по отношению к нему реальность, само становится своеобразным действием, поступком, событием. Здесь, как писал М. М. Бахтин, «рассказываемое событие жизни и действительное событие самого рассказывания сливаются в единое событие художественного произведения»³².

Предмет художественного освоения (человеческая жизнь) становится содержанием литературного произведения, лишь полностью облекаясь в словесную форму, лишь обретая в ней индивидуально-конкретное и завершённое воплощение. Лишь то из действительности, во что «перешла» словесная форма, — или иначе, лишь то из жизни, что стало словом, — становится содержанием литературного произведения. А речевой материал (в том числе и его ритмические свойства) превращается в художественную форму лишь постольку, поскольку в него «переходит» содержание, поскольку он всецело проникается непосредственно жизненными значениями, — иначе: поскольку слово становится жизнью.

Этот диалектический принцип может быть реализован на всех уровнях художественной структуры. Напри-

мер, в широко известной книге Ю. Н. Тынянова «Проблема стихотворного языка» автор, анализируя стих как конструкцию, в которой все элементы находятся во взаимном соотношении и ритм является доминирующим конструктивным принципом, усматривает при этом основную функцию ритма в особом деформирующем воздействии на слово, на его семантику. Действительно, для противопоставления «словесной значимости» и «значимости ритмовой» есть, казалось бы, целый ряд оснований: если определить слово как знак предмета, явления или понятия, то ритм в первую очередь связан с непосредственно действенными, в частности трудовыми, процессами; если слово выражает абстрактно-общее представление, то ритм наиболее непосредственно соотнесен со сферой конкретно-чувственного и индивидуального и т. д. Однако необходимо осознать при этом, что слово как носитель значения и ритмическая организация речевой материи сами по себе абстрактные противоположности, неспецифические «половинки», а в целостности произведения их внешние различия становятся внутренними противоречиями в единстве ритмически организованного художественного слова.

Развивая мысль о единстве противоположностей изображаемой и изображающей реальностей, применительно к ритмико-речевой сфере можно сказать так: поскольку ритм принадлежит изображаемой реальности действительности, постольку слово принадлежит изображающей реальности высказывания и наоборот. Важно подчеркнуть эту двусторонность. Ведь и слово тоже принадлежит изображаемой реальности, но, вовлекаясь в ритм, становясь ритмическим, оно, будучи изображаемым, становится одновременно изображающим словом. С другой стороны, и ритм принадлежит изображаемой реальности, — как говорил С. М. Бонди, «ритм в обычном, но не особом стиховедческом значении этого слова. Тот ритм, который присущ нашей физио-

логии, организует наши трудовые процессы, заражает нас (при восприятии его со стороны) и видоизменяет нашу психику»³³. Но, осуществляясь в слове, ритм опять-таки становится одновременно специфическим словесно-художественным изображающим ритмом. Это взаимопроникающее слияние является, кстати сказать, одним из основных источников того «преображения» слова в стихе и художественной прозе, о котором шла речь выше.

И ритмическая организация, и сюжет, и герои литературного произведения представляют собой двуединство «рассказываемого события» и «события рассказывания»: с одной стороны, изображаемого движения жизни, действия, действующих лиц, а с другой — наполненных всем этим «слов», которые в своих качественно новых, изобразительно-выразительных, повествовательных, личностно-характерологических значениях становятся не сообщением об изображаемых событиях, но формой их существования, жизнью, запечатленной в слове.

Все эти слои органической целостности, как уже говорилось, не просто «часть», но специфическое выражение и воплощение целостного смысла. Подчеркну: этот смысл принадлежит *целому*, а не какому-то элементу или уровню самим по себе. Материальным фундаментом возникновения и существования этого целостного смысла является динамическая взаимосвязь каждого слоя художественного произведения со всеми другими, причем — и это особенно важно — взаимосвязь, проникающая вовнутрь каждого слоя.

Поскольку художественное слово вообще «вбирает» в себя изображаемые события и действия, постольку, в частности, и ритм, становясь художественно значимым, перестает быть только и узкоречевым. В художественной прозе он наполняется внутренними связями с другими уровнями повествовательной структуры, обретает интонационно-выразительные, сюжетно-композици-

онные, характерологические функций, формирует специфическое художественное время, соотносится с образами рассказчиков и повествователей, воплощает, наконец, авторскую художественную энергию, образующую и организующую прозаическое художественное целое.

Внутренние связи, о которых идет речь, приводят к тому, что ритм по-разному проступает на самых различных (в принципе на всех) уровнях литературного произведения: он может быть обнаружен и в чередовании более или менее подробно изложенных отрезков действия или более или менее образно насыщенных отрывков текста, и в повторах и контрастах тех или иных тем, мотивов, образов и ситуаций, и в закономерностях сюжетного движения, и в соотношениях различных композиционно-речевых единиц, и в разворачивании системы образов-характеров и каждого из них и т. п.³⁴. Причем ритм художественной речи является, на мой взгляд, не только одним из полноправных членов в этом общем ряду «ритмов», но и в известной степени необходимым материальным фундаментом для существования всех других ритмов в литературном произведении. Поэтому ритм прозы не следует ни замыкать в узкоречевой сфере, ни представлять себе исключительно надречевым или тем более внеречевым явлением.

Диалектика «межуровневых» связей в литературном целом в связи с его ритмической организацией неоднократно отмечается писателями в их ответах на анкету. О соотносительности ритмической динамики с динамикой сюжетной пишет, например, В. Конецкий: «Чем напряженнее сюжет, тем резче, отрывистее, грубее находится ритм. Сказанное не означает, что ты не используешь ритм «на контрапункте», т. е. сознательно вводишь медлительность и плавность в самый пик сюжетного напряжения». Он же подчеркивает и характерологические функции ритма, его связи с системой образов-характеров: «С характерами ритм для меня связан или через

диалог (если получится индивидуальный ритм в диалоги для каждого героя, то это большая удача), или если рассказ и показ ведется от третьего лица, то ритм помогает отделить рассказчика от автора».

Особое внимание уделяют писатели взаимосвязи ритмики «речей» персонажей, повествователя и автора в единстве прозаического целого. «Мне кажется, что каждое по-настоящему ярко и выпукло обрисованное автором лицо обязательно получает от него свою языковую, а значит, неминуемо и — ритмическую характеристику. Так, скажем, ритм быстрой, меленькой, извилистой и гнусоватой речи Верховенского-сына переплетается с совершенно иным ритмом реплик Шатова и с третьим ритмом — дефектной, задержанной и сосредоточенной на чем-то глубоко внутреннем речи Кириллова в сложнейший, ясно мною ощутимый при чтении, *ритмический контрапункт*. Точно так же играют и индивидуальные ритмы речи персонажей, и совсем им посторонний ритм речи повествователя, допустим, в «Черном монахе» Чехова» (Л. Успенский). «Конечно, между речью персонажей и речью автора ритмическое различие есть и обязательно должно быть, если автор не внедрил себя в иного из персонажей. Тогда его авторская ритмика может совпасть с ритмикой персонажа и даже нарочито совпасть. Пример — почти весь Кнут Гамсун» (А. Карелин). «Я не представляю себе полного ритмического разрыва между авторской речью и речью персонажей. Тут неизбежна взаимосвязь, взаимопроникновение. Я убедился в этом, когда писал свой последний, еще не опубликованный рассказ о Лескове. Ритм диалогов определил и ритм моей, авторской речи» (Ю. Нагибин). «Теперь о различии в ритмике речи персонажей и речи автора. Такое различие должно быть особенно в хорошей прозе с индивидуализированными персонажами. Прямая речь инженера отличается от прямой речи дворника прежде всего ритмически (она более упорядоче-

на). И, естественно, авторская речь, как основная плоть произведения, должна отличаться от речи персонажей. Необходим контраст. Только гладкопись обычно выражена в едином ритме. (Не следует, однако, забывать, что ритмика авторской речи и речи персонажей, кроме различий, имеет и общий, главенствующий ритм, подчиненный индивидуальности автора.)» (А. Ткаченко)

Интересно замечание В. Пановой о связи ритмического движения с «временем описываемого действия»: «Ритм неизбежно меняется в зависимости от того, в каком времени это событие описывается: в настоящем, прошедшем или будущем. Отсюда очень часто возникают перемены ритма в середине и в конце произведения». Вообще говоря, именно в ритмическом движении формируется особое художественное время, в котором только и существует эстетическая реальность, и ему опять-таки присущи специфические связи между изображаемым и изображающим временем.

Наконец, ряд писателей, кроме речевого «микроритма», пронизывающего весь художественный текст, выделяют еще и композиционный «макроритм». В. Сафонов, например, предлагает разграничить «звуковой ритм на слух и ритм композиционного членения вещи» («То, что Толстой говорил о сведении сводов «Анны Карениной», строфическое построение «Фальшивого купона», ясно осязаемое ритмическое строение множества замечательных прозаических произведений, дающее удовлетворение нашему внутреннему чувству ритма, требующему и ждущему его: почти по пушкинской формуле: «Читатель ждет уж рифмы: «розы», но «розы», в данном случае, композиционной»). Об «архитектонике, т. е. ритме больших кусков прозы», пишет и В. Конецкий. «Сам ритм работает внутри фразы и абзаца, — считает он, — но в виде архитектоники он работает в чередовании глав и главок». «Мне думается, — замечает А. Ткаченко, — ритм определяет объем произведения, размер глав,

абзацев и т. д. До написания рассказа, повести автор должен точно определить свою вещь ритмически, а потом уже садиться писать».

В связи с этим возникает принципиальный вопрос о соотносительности ритма и композиции, понимаемой как расположение и объединяющее взаимодействие всех элементов произведения в его последовательном развертывании, и о взаимообусловленности этих разных форм ритмико-речевого и композиционного членения. Именно в таких ритмико-композиционных взаимосвязях и проявляются, на мой взгляд, единые закономерности художественно-речевого движения, охватывающие и мелкие, и крупные единицы в целостном единстве произведения и доходящие в своих реализациях вплоть до внутреннего ритма фразы³⁵.

Ритмико-композиционные взаимосвязи приводят нас к более общей соотносительности ритма и стиля литературного произведения. Поскольку стиль, как говорилось выше, это непосредственно ощутимое присутствие и выражение художественной целостности и авторской позиции в каждом составном элементе произведения и законченном произведении в целом, постольку наиболее «прямой» оказывается стилевая направленность именно ритма как самого отчетливого «проявителя» единства внешности художественного мира. Именно ритм объединяет всю речевую поверхность, превращает простую последовательность внешне обозримых и непосредственно ощущаемых речевых элементов в последовательность значащую³⁶. Функционирование стиля как внешнего выражения внутреннего единства и целостности произведения во многом связано с «проникающей» ролью ритма, взаимодействующего с другими слоями, наполняющего их своим движением.

Стиль, будучи выражением целостности и авторского присутствия в каждом моменте произведения, не просто связывает его структурные слои друг с другом, но осу-

ществляет переход этой структурной организации в качественно новое единство органического целого. В целостности литературного произведения всегда существует противоречие организованности и органичности, и стиль как ценностная характеристика «высшей ступени, которой искусство может достичь» (Гёте) ³⁷, знаменует, в частности, гармоническое разрешение этого противоречия.

Диалектика организованности и органичности порождает то особое качество единства многообразия, которое играет определяющую роль и в характеристике ритма, и здесь обнаруживается причастность этого гармонически разрешаемого стилем внутреннего противоречия художественного мира к фундаментальным противоречиям всеобщего и индивидуально-особенного, объективного и субъективного в человеческом бытии и искусстве. Таящаяся в целостности мира человеческой жизнедеятельности угроза обособления безжизненных «половинок»: механистического, безлично-объектного единства без многообразия и хаотического аморфного многообразия без единства — отзывается в художественной целостности опасностями превращения организованности в жесткую, одноплановую и однозначную, чисто рационалистическую конструктивность, а органичности в неконтролируемую стихийность и иррациональный произвол.

Ритмическая организованность художественного целого решительно противостоит и аморфности, и жесткой конструктивности, где есть умелость, мастерство, но не стиль, основанный на всегда присутствующем в художественной целостности так или иначе разрешаемом противоречии организованности и органичности в «эстетическом предмете», который, по определению А. Ф. Лосева, «должен быть единством, но это единство не мешает бесконечному разнообразию его элементов, так что единство это проявляется в виде проникающей

всю эстетическую предметность *живой пропорциональности*³⁸ (курсив мой. — М. Г.). Вот именно такая «живая» (или жизнеподобная) организованность и становится залогом подлинной органичности.

Тем самым стиль и ритм как один из его «носителей» оказываются непосредственно причастными к той цели искусства, о которой хорошо писал А. Платонов: «...найти для мира объективное состояние, где бы сам мир нашел себя и пришел в равновесие и где бы нашел его человек родным. Точнее говоря, искусство есть творчество совершенной организации из хаоса»³⁹. Но последнее суждение писателя нуждается, с точки зрения логики данной темы, в некотором уточнении. Художественное творчество, самый процесс возникновения, развертывания и завершения целостности высвечивает лежащую в его основе общую закономерность, и заключается она не только в устремленности к гармоническому состоянию мира как идеальному итогу, но и в первичности гармонии, присутствующей уже в первоэлементе становящегося целого. Стиль как раз и основывается на утверждении преобладания и первоначальности порядка, космоса над беспорядком, хаосом, а ритм в первую очередь выявляет эту глубинную тенденцию.

Потому к глубокому замечанию Б. Пастернака: «То, что мы называем великолепием и живостью описания, это не только черты, относящиеся к стилю, но нечто гораздо большее. А именно — присутствие нового восприятия и философского понимания единства и цельности жизни»⁴⁰ — надо добавить, что самый стиль и ритм как его необходимая «черта» невозможны без этого «гораздо большего» и секрет внешней прелести художественного произведения действительно «разгадке жизни равносильны». Стиль удостоверяет *жизненность искусства* именно как жизненность особого рода, равно противостоящую и механическому разделению искусства и жизни, и столь же механистическому их смешению.

В ритме эта особая жизнь художественного целого становится наиболее явной и непосредственно ощутимой — именно здесь таится глубинный смысл «музыки прозы».

Отношения с сюжетом, композицией, характерами и, наконец, авторской позицией и стилем в первую очередь и определяют эстетическую природу ритма прозы. Его художественную значимость можно осознать, лишь рассматривая и конкретизируя сложную систему связей и функций ритма в единстве закономерно возникающего и вместе с тем каждый раз индивидуально неповторимого целого.

Неповторимость эта выдвигает перед нами новое противоречие: ведь никакая наука невозможна без применения общенаучного критерия повторяемости и установления каких-то устойчивых закономерностей, которые конечно же нельзя заменить непрерывными упованиями и указаниями на неповторимую индивидуальность.

Э. Штайгер, отстаивая необходимость интерпретировать художественный текст «не оглядываясь по сторонам», писал: «Позитивист, который хочет установить, что унаследовано художником от прошлого и что изучено у предшественников, делает из принципа причинности, который является достоянием естествознания, фальшивое применение, забывая, по-видимому, что все творческое именно в силу своего творческого характера никогда не может быть выведено из чего-то другого»⁴¹. Но ведь еще меньше творческое может быть выведено из самого себя, из замкнутого и изолированного «творческого мира», у которого обрублены связи с литературной и общественной историей. В смысловую сердцевину художественного текста, в аккумулярованное в нем жизненное содержание невозможно проникнуть, не охватывая его содержательных связей, и внутрилитературных, и общественно-исторических,

Но, с другой стороны, существенно и то обстоятельство, что связи эти действительно находятся не за пределами литературно-художественного произведения, а в нем самом, они не внешний придаток, а важные внутренние характеристики данной органической целостности, которую в этом смысле действительно нельзя просто «выводить из чего-то другого»⁴². Как же при этом выйти за пределы художественного произведения, вместе с тем не выходя за его пределы? Выход единственный: не вне, а внутри неповторимого эстетического целого должно быть найдено «свое другое», удерживающее творческую связь с прошлым, с литературной и общественной историей. Таковой и будет прежде всего устойчивая, исторически развивающаяся родо-жанровая основа литературно-художественных произведений.

Литературные роды и жанры — это устойчивые формы литературно-художественного сознания, на основе которых только и могут появиться подлинно индивидуальные художественные системы. Неповторимый эстетический организм может родиться лишь на устойчивой основе, и в этом смысле жанр предстает как типическая художественная целостность, в которой структурные элементы и уровни объединены как пронизывающей их все доминантой единым жанрообразующим принципом.

Неповторимо индивидуальный художественный стиль в свою очередь потому и покоится на «глубочайших твердых познаниях» (Гёте), что писатель выражает свою духовную индивидуальность, не минуя жанры и не подминая их под себя, но лишь осваивая их накопленную веками содержательность, овладевая ими. В связи с этим едва ли правомерно встречающееся в нашей поэтике одностороннее противопоставление анализа общих литературных закономерностей изучению индивидуально-неповторимых художественных систем. «Исследователь стоит перед альтернативой, — пишет, на-

пример, А. Н. Соколов, — стиль можно понимать или как художественную закономерность, обусловленную системой объективных стилеобразующих факторов, или как выражение индивидуальности художника. Одно исключает другое»⁴³. Но почему такое жесткое «или — или»? Не потому ли, что выражение индивидуальности ранее оказалось сведенным к чистым отличиям «отъединенного» индивида от всех других, ему подобных? По твердому убеждению А. Н. Соколова, «стиль разделяет судьбу и других важнейших категорий искусства... которые не могут быть только индивидуальными, лишенными общей основы»⁴⁴.

Но ведь зерно проблемы заключается, по-видимому, в том, что «только индивидуальное, лишенное общей основы» не есть индивидуальное в подлинно существенном смысле этого слова, что личностная неповторимость рождается лишь как развитие всеобщих закономерностей жизни, лишь на такой общей и устойчивой основе, что «чем глубже зачерпнешь» в индивидуальность, «тем получается общее и роднее всем».

Индивидуальное — это вовсе не единичное, и в неповторимой индивидуальности литературного произведения и писательского творчества вместо жесткого «или» вернее поставить «и», так что «художественная закономерность» окажется основой «выражения индивидуальности» художника. Но опять же, сводя их в диалектическом единстве, не следует смешивать их в аморфном тождестве. И если стилевая неповторимость произведения действительно может возникнуть на устойчивой и закономерно повторяющейся основе, то лишь как развитие и превращение этой общей закономерности в новое индивидуальное качество. Органический стиль всегда опирается на устойчивую структуру и обнаруживает ее в процессе становления, так что закономерность и структурная устойчивость есть необходимая противоположность стилевой неповторимости. И существуют они

не поочередно, а вместе, в становлений единого художественного целого.

Конечно, творческое развитие в пределах уже существующей типической жанровой целостности необходимо отличать от создания принципиально нового литературно-художественного единства, в котором прежние типические формы перемещаются на роль составных частей и элементов. Но везде новая органическая целостность менее всего может быть односторонне истолкована лишь как итог отдельного и обособленного индивидуально-творческого акта. В этом смысле, безусловно, прав В. В. Виноградов, который, определяя «предмет, объем и внутреннее содержание поэтики как науки о формах, видах, средствах и способах словесно-художественного творчества, о структурных типах и жанрах литературных произведений», вполне обоснованно включает в сферу поэтики «исторические закономерности формирования разных типов словесно-художественных структур как целостных эстетических единств»⁴⁵. Но закономерность не следует понимать только как одностороннюю повторяемость, которая абстрактно противостоит индивидуальным системам средств словесно-эстетического выражения. Вызывает сомнение в связи с этим исключение у В. В. Виноградова из сферы поэтики категории стиля: «...проблема индивидуального стиля, «стиля писателя», не входит в круг основных тем и задач поэтики... Индивидуальный стиль интересует поэтику лишь своими типическими качествами и типологическими свойствами»⁴⁶.

На мой взгляд, ограничение задач поэтики только типом художественных произведений или только их стилем менее плодотворно, чем изучение индивидуальных целостных эстетических единств, в глубине которых непременно должны открываться «исторические законы разных видов и типов» их организации. Предметом поэтики в этом смысле оказывается жизнь содержатель-

ной формы в неповторимо-индивидуальном литературном произведении, возникающем на устойчивой основе исторически определенных и закономерно развивающихся форм литературно-художественного сознания и вбирающем эту общую основу в свой внутренний, словесно-художественный состав.

Безусловно, переход родо-жанровой повторяемости и устойчивости в стилевую изменчивость и неповторимость осуществляется не сам по себе, но через посредство творческого метода, который объединяет и «требования» действительности, и мировоззрение художника, и его творческую память в качественно новом единстве возникающей в писательском сознании цели произведения. Эта специфически художественная цель не абстрактно-логический план, а особая потенциальная, живущая в авторском сознании целостность, в которой содержатся основные формообразующие принципы перехода изображаемой действительности в изображающую художественную реальность. Именно метод, определяя соотношение художественной реальности и отражающейся в ней общественно-исторической действительности, становится порождающей основой и источником развития целостности литературного произведения.

Таким образом, стилевая неповторимость отдельного художественного произведения как определенного закономерно согласованного единства всех составляющих его элементов возникает, во-первых, на устойчивой основе предшествующих ему форм литературно-художественного сознания (прежде всего родо-жанровых типов произведения) и, во-вторых, на столь же исторически закономерной и определенной методологической основе, в которой выявляется авторская художественная концепция мира и его творческого преображения⁴⁷. Конечно, эти три взаимосвязанные друг с другом характеристики могут быть отчленены друг от друга лишь в акте аналитического изучения органической целостности

произведения. Но такой анализ взаимодействия и взаимопереходов художественно-методологической, родо-жанровой и стилевой основ литературного произведения как раз и позволяет понять, как во *внутренних* отношениях его органической целостности удерживаются многообразные внешние связи с действительностью, с писательским и читательским сознанием, с литературной и общественной историей. Диалектика этих взаимопереходов должна учитываться при анализе каждого слоя художественного произведения, в том числе и его ритмико-речевого строения, — и это еще одна важная методологическая предпосылка для последующего конкретного анализа ритмической организации прозаических произведений.

В ритме особенно ясно выявляется диалектическое единство закономерной повторяемости и индивидуальной неповторимости: на устойчивой основе повторов, отдельные виды которых поддаются сами по себе количественному учету, на базе сформировавшихся типов ритмического движения и различных ритмических традиций возникает индивидуальная ритмическая неповторимость, так что «обычное разнообразие» в подлинно художественной прозаической речи оказывается столь же ритмически закономерным, сколь и личностно неповторимым. Хорошо пишет об этом в своем ответе на вопросы анкеты Л. Успенский: «У меня такое представление, что ритмический узор, вероятно, индивидуально-характеристичен, наподобие того, как индивидуально-характеристичен узор пальцевых линий, могущий служить, как известно, точным средством различения людей. Однако для того, чтобы такое «ритмическое» различие (а может быть, и опознание) стало возможным, необходима огромная работа по созданию неких законов «ритмоскопии» прозы, как в свое время были открыты законы «дактилоскопии».

Интересно отметить в связи с этим, что при сопостав-

лении художественной и научной прозы в последней обнаружилось гораздо меньшее единообразие и гораздо большая «распыленность» ритмических показателей. При относительной схожести устойчивых ритмических характеристик в художественных текстах мы наблюдаем индивидуальное своеобразие или даже неповторимость отдельных речевых структур. А при более значительном внешнем разнообразии ритмических свойств возникает похожая, единообразная, безличная проза. При некоторых оговорках сказанное можно отнести не только к рассмотренным работам, но и к научной прозе в целом. Об этом, в частности, писал Гёте: «В Германии у лучших представителей науки выработался очень хороший стиль, так что при чтении цитаты нельзя отличить, говорит один или другой»⁴⁸.

Сказанным, конечно, не зачеркивается индивидуальная характерность научных трудов или других нехудожественных произведений великих ученых, философов, публицистов и т. д. Однако их индивидуальность на речевом уровне проявляется в отдельных — лексико-семантических, синтаксических, стилистических и других — особенностях выражения, не пронизывая, однако, всего строя речи, всей ее организации. Применительно же к художественной прозе нужно говорить об индивидуальной неповторимости всего эстетического целого, «предметным воплощением» которого и является ритмически организованное прозаическое высказывание. И уже не отдельные выразительные эпизоды, не отдельные качества и свойства, а всеобъединяющая основа художественно-речевой организации выступает на первый план, так что каждая ее частица есть момент единого ритмического движения. На скрытой основе устойчивой ритмической общности зиждется то художественно-речевое единство многообразия, без которого невозможно материальное существование неповторимого эстетического организма. С другой стороны, обнаруживается

эти ритмическое единство лишь в формах отрицающей его непрерывной изменчивости, взаимодействия и сопоставления многообразных вариаций единого индивидуального целого.

Рассмотренные единства противоположностей в «конкретном тождестве» литературно-художественного произведения делают его одновременно и завершенным в себе органическим целым, и разомкнутым в мир, в социально-историческую реальность и в мир личности — человека как совокупности общественных отношений. И если мы говорим, что в каждом элементе и слое литературного произведения отражается целое, то тут же следует добавить, что отдельное произведение ни в коем случае не является последним целым. В нем в свою очередь, как в «мгновении вечность», отражается реальность писательского творчества, реальность литературы, наконец, общественно-историческая реальность, «жизнь без начала и конца», которая в эстетическом организме предстает «измеренной единой мерой» и «человечески завершенной».

И если, скажем, вслед за Ю. М. Лотманом назвать эти многообразные связи отдельного литературного произведения «внетекстовыми», то сейчас же необходимо добавить, что «внетекст» этот внутренне присущ литературному тексту. Собственно говоря, именно действительное наличие именно такого «внетекста» и отличает художественный текст от всех других словесно-текстовых разновидностей. Перестав быть «внеположным», осуществляясь в тексте, «внетекст» обращает «буквы» и «слова» в эстетически значимую внешность, в которой адекватно раскрывается внутренний художественный смысл. Именно поэтому такая конкретизация текста как художественной реальности непременно предполагает читательскую активность, творческое соучастие воспринимающего субъекта. И здесь мы сталкиваемся с новым единством противоположностей.

Ведь если мы говорим, что художественное произведение — это процесс, то не имеем в виду просто два поочередных процесса: сначала создания литературного произведения, а затем его читательского восприятия. И в том, и в другом случае непременно осуществляется взаимодействие двух сознаний, и так же, как читатель «пробирается» в созидающего автора, так и творец проникает в читателя, который «до такой степени сливается с художником, что ему кажется, что воспринимаемый им предмет сделан не кем-либо другим, а им самим»⁴⁹. Столь же несомненно, что опредмеченная в художественной структуре авторская энергия не только предполагает читательское восприятие, но содержит в себе внутреннюю установку на его присутствие и на овладение им. В этом смысле целостность литературного произведения воплощает единство и взаимосвязь авторского и читательского художественных сознаний и художественных волей.

Конечно, не следует, например, воспринимать фразу в начале гоголевской повести: «Славная бекеша у Ивана Ивановича!» — только лишь как простое сообщение о реальном факте и о реальном человеке. Точно так же эту фразу нельзя воспринимать и как простое обращение одного реального человека — Н. В. Гоголя — к другому человеку — сегодняшнему или завтрашнему эмпирическому читателю его произведения. Вместе с образом героя здесь начинает создаваться особого качества образ того, кто об этом герое рассказывает, и столь же качественно своеобразный образ воспринимающего — того, к кому этот рассказ обращен. Художественный мир литературного произведения потому и является *миром*, что включает в себя, внутренне объединяет и субъекта высказывания, и объект высказывания, и адресата высказывания — «читателя» как одного из неявных, но неизменных компонентов литературного произведения

как целого. «Читатель» в этом смысле слова — это особого рода творческое создание, одна из форм проявления и осуществления авторской активности, одна из структурно определенных позиций в целостном единстве произведения.

Именно эта позиция и служит одним из важнейших оснований объединения бесконечного множества эмпирических читателей, и если художественное произведение не является раз и навсегда созданным и всегда равным самому себе, а представляет собою, говоря словами А. Потебни, «нечто постоянно создающееся»⁵⁰, то «создается» оно всякий раз не по личному произволу каждого отдельного читателя, а, наоборот, художественная целостность ограничивает произвол, направляет и объединяет разные формы осуществления и развития творческой активности. Причем объединение это, как всегда, бывает не при механическом нивелировании, а в подлинно человеческих взаимосвязях, ведет не к единообразию восприятий, а к расцвету индивидуально-творческого своеобразия каждой личности на основе приобщения к общечеловеческому опыту, сосредоточенному в создании великого художника, в его авторской активности. Именно такое, казалось бы, «подчинение» авторским требованиям позволяет читателю осознавать свои творческие силы и в каком-то смысле превращаться в художника-творца, в то же время в наивысшей степени оказываясь благодаря этому самим собою.

И снова существует опасность разрыва контактов между этими противоположностями единого, когда из целостности литературно-художественного произведения или полностью изгоняется фактор взаимодействия с активным читательским сознанием, или, наоборот, именно и только ему приписывается абсолютно главенствующая роль в конкретизации литературного произведения как эстетического организма. Последняя точка зрения особенно отчетливо представлена в работах Р. Ингардена,

по мнению которого «произведение художественной литературы не является, строго говоря, конкретным объектом эстетического восприятия. Оно, взятое само по себе, представляет собой лишь как бы костяк, который в ряде отношений дополняется или восполняется читателем, а в некоторых случаях подвергается также изменениям или искажениям»⁵¹. Причем источником этих «дополнений и трансформаций» является «исключительно воспринимательно-конструктивная деятельность читателя».

Но если эстетически значимое высказывание действительно должно быть непременно услышано читателем-слушателем и содержит внутри себя соответствующую установку, то это еще не означает, что его конкретизация всецело во власти их субъективного опыта или, еще хуже, произвола. Скорее наоборот: субъективный читательский опыт попадает во власть аккумулятивной в произведении художественной энергии, которая влияет на характер и направление конкретизации как та устойчивая основа, в отношении к которой несомненно существующие читательские различия должны оказаться все же вариациями единого целого. И единство это столько же предшествует вариациям и порождает их, сколько каждый раз снова и снова порождается ими.

Потому-то неправомерно то обособление одной из «частей» художественного целого, с которым связана частая абсолютизация читательской субъективности, как, например, в известных рассуждениях А. Горнфельда о толковании художественного произведения: «Произведение художника необходимо нам именно потому, что оно есть ответ на наши вопросы: *наши*, ибо художник не ставил их себе и не мог их предвидеть... смысл художественного произведения зависит от тех вечно новых вопросов, которые ему предъявляют вечно новые, бесконечно разнообразные его читатели или зрители. Каждое приближение к нему есть его воссоздание, каждый новый читатель «Гамлета» есть как бы новый автор

его, каждое новое поколение есть новая страница в истории художественного произведения»⁵². Да, художник не мог предвидеть всех наших вопросов и всех особенностей художественного восприятия. Но ведь какие-то принципиальные особенности он не просто предвидел, но воплотил в целостности произведения — это и позволяет в конкретном и даже злободневном увидеть и удержать зерно общечеловеческих проблем и столь же общечеловеческие пути творческого поиска, а не готовые ответы.

Восприятие и толкование художественного произведения возможны лишь тогда, когда найдены точки пересечения этих поставленных в художественном целом и наших вопросов, и «каждый новый читатель «Гамлета» есть как бы его новый автор» лишь в той мере, в которой он, новый читатель, нашел не только и столько себя в Шекспире, сколько Шекспира в себе. Во всяком случае, лишь *на границах* этих двух человеческих содержаний, в точках их встречи, пересечения и глубинного родства происходит подлинная жизнь художественного произведения, — там же находится источник и его адекватного восприятия и понимания.

Конечно, создатель литературного произведения обращается, как правило, к великому множеству самых разных реальных читателей, близких и дальних и во времени, и в пространстве, и по духу. Но присущая художественной деятельности творческая установка на приобщение этих разных читателей к той позиции, которая необходима для понимания его высказывания и для связанного с таким пониманием сотворчества, превращает это великое множество опять-таки в особое *единство многообразия*. Установка эта может иметь, конечно, самые разнообразные формы, но всегда авторская творческая сила — это и воля к общению, и сознательное втягивание читателя в ту духовную глубину, на которой могут и должны сойтись разные личности.

И глубина проникновения в эту общую духовную почву — это и «планируемая», формируемая автором точка встречи с настоящими и будущими читателями, их сотворенная позиция, и вместе с тем перспектива обнаружения и творческого развития глубинного уровня их личности. Автор может, пожалуй, даже заранее предполагать и тех реальных читателей, которые вначале не смогут или не захотят общаться с ним, но первые слова, первые страницы, первая глава (а здесь тоже очень важна проблема начала!) втягивают в общение, учат «языку», погружая в глубины общей духовной почвы людей.

С этой точки зрения актуальность постижения художественной целостности связана с практической реализацией проницаемости человеческой личности, ее способности включать в себя другие, но не чуждые ей личностные миры и человеческие содержания. Освоение литературного произведения дает возможность пережить границу между собой и другими как внутреннюю границу. Объединяющая энергия авторской деятельности — это одновременно и *моя* и *не моя* творческая стихия: я к ней внутренне причастен, но принадлежит она другому, и даже не просто другому — глубинный источник этой энергии находится там, где противоположности «я» и не «я» трансформируются тем или иным способом причастности к какому-то охватывающему их целому, в пределе — к единству человеческого рода.

Текст, чтобы стать подлинно художественным текстом, непременно вовлекает в себя субъективный читательский опыт и культуру. Но он делает это, не просто подпадая под абсолютную читательскую власть, а имея возможности для внутренней перестройки и регулирования субъективного опыта. Так что в практическом бессмертии литературного произведения живет и меняется не только внетекст, но и текст, и наше восприятие в свою очередь изменяется не вполне произвольно, но

и в зависимости от его внутреннего структурного регулирования. Стало быть, как говорил А. Блок, «произведение искусства есть существо движущееся, а не покоящийся труп»⁵³, оно никогда не говорит нам последнего слова, хотя мы о нем произносим довольно много «последних слов» и на строго научной, и на всяческой другой основе.

К этой сфере читательского «соавторства» обращена и ритмическая организация литературно-художественного целого. Именно подключаясь к ритмическому движению, читатель столь же постигает, сколь и созидает художественную реальность. Запечатленная в ритме художественная активность, передаваясь при восприятии, одновременно и дает возможность для читательского сотворчества и формирует его направление и результаты.

В ответах на вопросы анкеты есть целый ряд писательских свидетельств понимания такой эмоционально-творческой «заразительности» ритма, соответствующим образом воздействующего на читателя. «Без эмоций, без крови, слез, пота не получается отдачи, которая неуловимо передается читателю и делает из него соучастника, сопереживателя писательского замысла, — пишет Г. Серебрякова. — Писатель и читатель движутся в одном ритме». С большой энергией настаивает на этой связи и А. Калинин: «Особо и отдельно хотел бы сказать, что ритм, единственно соответствующий теме, материалу, сюжету, находишь только на путях поисков наиболее краткого и образно-убедительного взаимопонимания с читателем. Не «заразив» его ритмом, мелодией этой «музыки», не подчинив, а вернее, не увлекши его так, как это до того увлекло тебя самого, нельзя и помышлять о соавторстве читателя, без чего невозможно творчество, немислима литература». Стало быть, вместе с сюжетными, композиционными, характерологическими необходимо иметь в виду и экспрессивные функции ритма, соединяющего автора и читателя в единстве твор-

ческого процесса возникновения, становлений, развёртывания и завершения художественного целого.

Интересная попытка открыть психофизиологический механизм такого воздействия на читателя была предпринята Л. С. Выготским. Он писал: «Психический механизм поэзии может быть описан тремя моментами: 1. Речевой ритм произведения устанавливает соответствующий ритм и характер дыхания. Каждое стихотворение или отрывок прозы имеет свою систему дыхания в силу непосредственного приспособления дыхания к речи... 2. Каждой системе дыхания и ритму его отвечает определенный строй эмоций, создающий эмоциональный фон для восприятия поэзии, особый для каждого произведения... 3. Этот эмоциональный фон поэтического переживания тождествен или, во всяком случае, сходен с тем, который переживал в момент творчества автор. Отсюда «заразительность» поэзией. Читатель чувствует так, как поэт, потому что так же дышит. Заставляя нас дышать спокойно и ровно во время восприятия трагических моментов или тревожно и порывисто при комических пустяках, поэт вызывает сложнейшую реакцию и создает цепь неожиданных установок. Те и другие заставляют нас иначе «переживать» предмет, чем в действительности. В этом скрыта отчасти психологическая загадка стиля»⁵⁴.

Таким образом, анализ специфической природы литературно-художественной целостности показывает, что ритм в этом целостном единстве не просто совокупность особенностей изложения внешнего по отношению к строю речи содержанию, но необходимо возникающая форма непосредственного осуществления этого содержания, форма первичного воплощения художественной мысли, «носитель» и выразитель единства стиля, закрепляющего это духовное содержание в «осязаемых образах».

Многообразные связи с сюжетно-композиционной

динамикой, с образами-характерами, авторской позицией, организацией повествования и стилем, а также с системой отношений автор — читатель не просто извне надстраиваются над ритмом, но проникают вовнутрь ритмико-речевого движения, преобразуют его, и оно в результате несет не просто речевое, но *художественное* значение, а внешние, даже поддающиеся количественному учету его особенности наполняются глубинным внутренним смыслом. Анализ этой внутренней сути, которая просвечивает в ритмико-речевой «внешности» художественной речи, тем более важен и интересен, что целостность литературного произведения предстает в исторически различных формах, а для изучения глубинных процессов ее развития большой материал дают ощутимые перемены в строе речи. О становлении и развитии ритмического единства прозаического художественного целого в русской классической прозе и о роли ритма как «проявителя» стилевого своеобразия произведений Л. Толстого, Достоевского, Чехова, Горького и пойдет речь в следующих двух главах.

ГЛАВА II. СТАНОВЛЕНИЕ РИТМИЧЕСКОГО ЕДИНСТВА

При общей неизученности ритма прозы, пожалуй, наименее обследована в этом смысле проза XVIII века. А между тем теоретики и практики литературы этого периода отнюдь не безразличны к ритмической организации речи. Достаточно вспомнить хотя бы один из параграфов «Риторики» М. В. Ломоносова: «В начале и в конце периодов и их членов наблюдают положение ударений над складами последних и первых речений. В начале периода или члена стоящее ударение на первом складе пристойно в вопрошениях и повелеваниях и где представляется печаль, страх или что внезапное; на втором и на третьем складе ударение прилично в предложениях о великолепных, важных, радостных и сильных вещах... В окончании периодов всегда пристойнее поставить ударение на другом или на третьем складе от конца последнего речения, кроме сего чем далее от конца поставлено ударение, тем и непристойнее. На последнем складе стоящее только прилично в вопрошениях и повелеваниях, а в прочих случаях слуху неприятно»¹. Здесь и в ряде других мест «Риторики», во-первых, определены ритмические единицы прозы, на-

ибольшая — период, его составные части — члены и, наконец, наименьшие ритмические единства (по традиционной терминологии) колоны. Во-вторых, Ломоносовым опять-таки в соответствии с традицией, в первую очередь античной, отмечена особая роль зачинов и окончаний — важных ритмических определителей периодов и членов.

Конечно, все эти характеристики в данном случае имеют в виду не только литературно-художественную прозу, но и прозу вообще. Ведь художественная проза в строгом смысле этого слова, как самостоятельная эстетически значимая и структурно определенная система художественной речи, отличная, например, от прозы ораторской или прозы научной, в этот период еще не сформировалась.

Для прозаических текстов этого периода наиболее важным является принципиальное разграничение «стилей» и соответствующих им жанров и видов речи. В известном ломоносовском определении трех стилей за высоким были, как известно, закреплены «прозаические речи о важных материях, которыми они от обыкновенной простоты к важному великолепию возвышаются», за средним — «описания дел достопамятных и учений благородных», а за низким — «дружеские письма, описания обыкновенных дел»². Ломоносов дифференцирует эти стили и соответствующие им жанры прежде всего лексически, в зависимости от употребления «славянских», «славяно-русских» и «русских» речений. Возникает вопрос: существует ли наряду с лексической ритмическая дифференциация стилей и видов речи?

Для ответа на этот вопрос сравним основные ритмические характеристики «Похвального слова Петру Великому», статьи «О сохранении и размножении русского народа» и писем Ломоносова — к М. И. Воронцову, И. И. Шувалову и к сестре, М. В. Головиной.

Отличия этих текстов очевидны. Все произведения,

представляющие собой «речи о важных материях» и относящиеся, по Ломоносовской классификации, к «высокому стилю», характеризуются, во-первых, значительным увеличением размера среднего колона и соответственным преобладанием больших колонов, слоговой объем которых больше 10 слогов. И второе их отличие, еще более ярко выраженное, — незначительное количество ударных структур в зачинах и окончаниях и тяготение к дактилическим (и даже гипердактилическим) формам с большим количеством безударных слогов перед первым и после последнего ударения.

Особенно рельефны отмеченные отличия при сравнении двух писем — к графу Воронцову и к сестре Ломоносова. В первом и предмет изложения, и адресат побуждали «к важному великолепию», и мы видим в нем все только что отмеченные приметы «высокого стиля». Другое — «дружеское письмо» к сестре, и в нем налицо гораздо большая близость к «среднеречевым» данным, заметное увеличение ударных структур и более естественных для разговорной речи малых и средних колонов. Ритмико-речевые различия здесь вполне ощутимы «на слух», это очевидно даже в небольших отрывках из писем: «Ваше сиятельство, яко первого моего предводителя к сему славному делу, всеуниженно прошу вашим милостивым предстательством учинить сие в том высокое покровительство и споспешествование, коим уже много лет пользоваться счастье имею». И с другой стороны: «Весьма приятно мне, что Мишенька приехал в Санкт-Петербург в добром здравии и что умеет очень хорошо читать и исправно, также и пишет для ребенка нарочито... Поверь, сестрица, что я об нем стараюсь, как должен добрый дядя и отец крестный».

Специальный интерес на этом фоне вызывают отдельные особенности еще одного письма — к И. И. Шувалову. Оно написано по поводу гибели профессора Римана, написано почти сразу же после этого события, кото-

рым Ломоносов был чрезвычайно взволнован, и это эмоциональное потрясение отчетливо выразилось в стиле и слоге письма. «Что я ныне к вашему превосходительству пишу, за чудо почитайте, для того что мертвые не пишут. Я не знаю еще или по последней мере сомневаюсь, жив ли я или мертв», — таковы начальные фразы, задающие тон всему письму.

Каковы же ритмические отличия этой речи с ярко выраженной эмоциональностью? Здесь несколько возрастают ударные зачины и окончания, и это вполне согласуется с мнением Ломоносова, что «в начале периода или члена стоящее ударение на первом складе пристойно... где представляется печаль или что внезапное», а «на последнем складе стоящее только прилично в вопрошениях и повелеваниях...». Эмоционально окрашенная речь более прерывиста, и это приводит к увеличению количества малых колонов. И еще один фактор, материально закрепляющий эмоциональное напряжение, — нанизывание и соответственно увеличение однотипных ритмических структур, в данном случае женских окончаний.

Приведу из этого письма еще один типичный пример следующих друг за другом акцентных и интонационно-синтаксических параллелизмов: «Мне и минувшая в близости моя смерть, и его бледное тело, и бывшее с ним наше согласие и дружба, и плач его жены, детей и дому столь были чувствительны, что я великому множеству сошедшегося народа не мог ни на что дать слова и ответа, смотря на того лицо, с которым я за час сидел в конференции и рассуждал о нашем будущем публичном акте».

Ритмически отличаются друг от друга «Похвальное слово Петру Великому» и статья «О сохранении и размножении российского народа»: в ораторской речи несколько больше мужских зачинов и колонов сравнительно небольшого слогового объема. Аналогичные особенности присущи и ритмике «Слова на погребение Пет-

ра Великого» Прокоповича. Можно предположить функциональную связь этих признаков с эмоциональной активностью (всегда так или иначе свойственной ораторскому слову), а также с большей ориентацией на устную форму речи³.

Стало быть, в прозаических текстах, принадлежащих одному автору, обнаруживаются отличительные особенности ритмики в различных речевых разновидностях. В торжественных «речах о важных материях» избегаются ударные структуры в зачинах и окончаниях и малые колонны и, наоборот, широко употребляются безударные — особенно дактилические — формы и колонны сравнительно большого слогового объема. По-иному обстоит дело в частном и дружеском письме, которое гораздо ближе к среднеречевым акцентным нормам и обычной разговорной экспрессии. Черты своеобразия отмечаются также в эмоционально выделенных речевых разновидностях, которым присуща, в частности, более фиксированная повторяемость тех или иных акцентно-ритмических форм (чаще всего определенных типов окончаний). Но самое главное — это *принципиальная связь ритмики с типом и жанром речи*. Она играет преобладающую роль во всей прозе классицизма и вообще почти во всей прозе XVIII века. Очень характерно в этом смысле, что, например, «Дневник одной недели» Радищева оказывается по своим ритмическим характеристикам гораздо ближе к «Письмам русского путешественника» Н. М. Карамзина, чем к главам «Путешествия из Петербурга в Москву». Жанровая близость, ориентация на разговорную экспрессию и известную интимность становятся в данном случае решающими и даже более важными, чем принадлежность произведений одному и тому же автору.

Вместе с тем, обратившись к «Путешествию из Петербурга в Москву», мы видим новые черты ритмической эволюции русской прозы. То, что у Ломоносова

выступало как ритмические свойства разных текстов, у Радищева оказывается представленным в одном произведении, но в его различных, композиционно обособленных и ритмически разнородных частях. Такими разными сферами в первую очередь являются, с одной стороны, авторская, а с другой — прямая речь. Авторская речь здесь, говоря словами Ломоносова, «от обыкновенной простоты к важному великолепию возвышается» и несет в себе соответственно уже знакомые нам ритмические признаки «прозаических речей о важных материях»: и обилие безударных, особенно дактилических зачинов и окончаний, и заметное преобладание больших колонов над малыми. А в прямой речи — сравнительно высок процент мужских окончаний и активизируются малые колоны.

Сравним, например, следующую фразу из авторской речи главы «Новгород»: «Вышед от приятеля моего Карпа Дементьевича, я впал в размышление. Введенное повсюду вексельное право, то есть строгое и скорое по торговым обязательствам взыскание, почитал я доселе охраняющим доверие законоположением, почитал счастливым новых времен изобретением для углубления быстрого в торговле общения, чего древним народам на ум не приходило...» — с диалогом из этой же главы: « — Карп Дементьевич, чем ты ныне торгуешь? В Петербург не едешь, льну не привозишь, ни сахару, ни кофе, ни красок не покупаешь. Мне кажется, что торг твой тебе был не в убыток.

— От него-то было я и разорился. Но насилие бог спас. Получив одним годом изрядный барышок, я жене построил здесь дом. На следующий год был льну неурожай, и я не мог поставить, что законтрактовал. Вот отчего я и торговать перестал...

— Старинный шутник, благодетель мой. Полно молоть пустяки, возьмемся за дело.

— Я не пью, ты знаешь...»

На фоне дидактически-торжественных авторских рассуждений выделяются отдельные отрывки с наиболее яркой эмоциональной окраской речи, своеобразные «лирические отступления» (конечно, не в строгом смысле этого слова). Показательный пример — «Посвящение» А. М. Кутузову, открывающее книгу. И опять-таки мы встречаем здесь некоторый рост малых колонов и большую повторяемость ритмико-синтаксических форм: «Я взглянул окрест меня — душа моя страданиями человеческими уязвлена стала. Обратил взоры мои во внутренность мою — и узрел, что бедствия человека происходят от человека, и часто от того только, что он взирает непрямо на окружающие его предметы. Ужели, вещал я сам себе, природа только скупа к своим чадам, что от блудящего невинно сокрыла истину навеки. Ужели сия грозная помеха произвела нас для того, чтоб чувствовали мы бедствия, а блаженство николи. Разум мой трепетал от сея мысли, и сердце мое далеко ее от себя оттолкнуло». Характерный интонационно-синтаксический параллелизм сочетается с анафорическими повторами (душа моя, взоры мои, внутренность мою, разум мой, сердце мое... ужель... — ужель), а также с накоплением и перекрестным чередованием однотипных зачинов и окончаний в колонах и фразах.

Важно, однако, не только и даже, пожалуй, не столько разграничение этих отличных друг от друга ритмико-речевых форм, а их совмещение в одном прозаическом произведении. «В «Путешествии» Радищева нет никаких отступлений от стилистических норм классицизма, если не считать отступлением соединения разных литературных стилей в одном переплете вследствие новости самого жанра»⁴, — очень точно писал Г. О. Винокур. Связанное с этим общим принципом соединение разных речевых ритмов «в одном переплете» было весьма важным этапом формирования художественно-речевой структуры прозы. Нужно отметить, что речь в

данном случае идет именно о соединении, совмещении, которое намечает путь к новому, более сложному ритмическому единству прозаического целого.

В связи с только что сказанным становится очевидной принципиальная важность одного нового качества, которое обнаруживается при анализе ритмических характеристик произведений Н. М. Карамзина⁵. Сравнивая показатели распределения зачинов, окончаний и слогового объема колонов в авторской и прямой речи «Бедной Лизы», «Острова Борнгольм» и «Марфы Посадницы», мы наблюдаем явное сближение этих двух типов речевой организации в пределах одного произведения. Особенно это видно в окончаниях колонов и фраз, где можно говорить даже не о сближении, а о совпадении характеристик авторской и прямой речи в пределах одного произведения. Да и в целом прямая речь, скажем, в «Марфе Посаднице» оказывается гораздо ближе к авторской речи этого же произведения, чем, скажем, к прямой речи «Бедной Лизы», а диалог в «Бедной Лизе» в свою очередь по распределению окончаний весьма заметно отличается от диалога «Острова Борнгольм».

Эти данные позволяют говорить о формировании признаков ритмического единства целого прозаического произведения, причем наиболее очевидным носителем этого единства ритмического строя среди рассматриваемых ритмических определителей выступают окончания колонов и фраз. На особую ритмическую функцию «клаузул» не только в стихах, но и в прозе Карамзина обратил внимание еще С. Шевырев⁶, а затем об этом говорили многие исследователи. Но дело, конечно, не только в определенной системе распределения внутрифразовых и межфразовых окончаний. Та же тенденция к ритмическому единству прозаического целого проявляется и в повторяющихся формах ритмико-синтаксического построения карамзинских фраз, в своеобразно симметричных соотношениях между колонами во фразах и

между фразами в карамзинских периодах. Л. А. Булаховский определял их как «крупные фразные структуры, в которых преобладающая роль принадлежит ритмической параллельности частей и соответствующей этой параллельности интонации; структуры с эстетической установкой на округленность больших составов, на пропорциональность соотношения в них отдельных членений, на охват их в прозрачно показанной при этом точной иерархии»⁷. В лингвистическом исследовании теории русской периодической речи Р. Д. Пятинина отмечает многообразные ритмические построения в периоде Карамзина и разные формы проявления в нем общего принципа симметрии: «Протяженность его колонов иногда почти одинакова, иногда постепенно возрастает или убывает, короткие и длинные колоны чередуются, образуют кольцо. Однородные члены с зависящими словами могут располагаться в порядке возрастания групп, образовывать ритмическое кольцо, могут постепенно усложнять основной ритмический рисунок»⁸.

Особенно фиксированной является такая ритмическая симметрия в своеобразных эмоционально-экспрессивных кульминациях, где членение на колоны и фразовые компоненты особо подчеркивается специальным пунктуационным знаком тире: «Лиза рыдала — Эраст плакал — оставил ее — она упала — стала на колени, подняла руки к нему и смотрела на Эраста, который удалялся — далее — далее — и наконец скрылся — воссияло солнце, и Лиза, оставленная, бедная, лишилась чувств и памяти». Ритмическая выделенность подобных отрывков опирается и на грамматический параллелизм, и на урегулированность слогового объема колонов, и на параллелизм их зачинов и окончаний. Вместе с тем в этих экспрессивных пиках лишь концентрируются те особенности, которые в той или иной степени присущи всему тексту, и на такой общности основывается единый эмоциональный тон всего повествования.

Конечно, ритмическое объединение разных типов речи на первых порах является вместе с тем и известным сужением речевого диапазона по сравнению, скажем, с радищевской прозой. Давно и справедливо отмечена соотнесенность прозы Карамзина с разговорным языком «образованного общества» (И. Дмитриев), и в рассмотренных произведениях Карамзина мы легко найдем отмеченные выше ритмические признаки разговорной экспрессии: во-первых, сближение характеристик зачинов и окончаний со «среднеречевыми» акцентными нормами, во-вторых, рост малых колонов и ударных структур в зачинах и особенно в окончаниях по сравнению с образцами речей «о важных материях» в русской прозе XVIII века. Однако ритмическое единство прозаического целого соотносится здесь в первую очередь не с жанрово-речевой определенностью рассказа, а, как уже говорилось, с единым и определенным тоном рассказчика, с его особой «интонацией чувствительности». По замечанию Б. М. Эйхенбаума, «речь Карамзина всегда строится по закону внутренней языковой интонации, а не по принципу описания. Отсюда — повышенная (но не ложная) риторика и тождественная периодичность речи, из своих собственных законов построящей мелодию»⁹.

Конечно, тон этот не только един, но и однообразен, конечно, можно говорить, как это делали современники, наряду с монотонней и обидливости и манерности этого слога, слога, по определению Л. А. Булаховского, «плавного и изящного, нравящегося, но не волнующего, в определенных жанрах трогательного, но не потрясающего...»¹⁰. Но вместе с тем нельзя не видеть здесь и принципиально важных моментов художественной, и в частности ритмической, эволюции русской прозы. Это тенденция к формированию ощутимого ритмического единства целого прозаического высказывания, соотнесенность этого ритмического единства прежде всего с личным тоном повествования и выдвигание на первый

план экспрессивной, эмоционально-действенной функций прозаического ритма. В частности, все эти три момента весьма существенны в дальнейшем процессе формирования и развития романтической прозы, в художественно-речевой организации которой первостепенную роль играют субъективный тон и личность повествователя.

В произведениях одного из наиболее характерных писателей-романтиков, А. Бестужева-Марлинского, существенно расширяется речевой диапазон повествования. Как пишет Ф. З. Канунова, «по сравнению с художественной прозой Карамзина в повестях Бестужева возрастает описательная часть, расширяется диалог, проявляется интерес к живым разговорным интонациям и фольклору»¹¹ Но чем более очевидным оказывается это относительное многообразие, тем более подчеркнутым и напряженным является охватывающее и подчиняющее его себе единство декламационно-патетического авторского тона, его единственного голоса, его «необыкновенной» речевой манеры.

Немаловажную роль играет «ритмическое» обеспечение этого сразу же обращающего на себя внимание и призванного оказать непосредственное воздействие на читателя субъективного речевого тона, особенно отчетливо высказывающегося, как и у Карамзина, в местах наибольшей эмоциональной напряженности — своего рода экспрессивно-повествовательных «вершинах» произведения. В формировании общей речевой напряженности большое место занимает нагнетание акцентных, синлабических и грамматико-синтаксических повторов и параллелизмов, а также своеобразных подхватов, когда однотипными ритмическими формами связываются конец предыдущей фразы и начало последующей. Частыми являются, например, группы повторяющихся подряд одинаковых окончаний или зачинов в колонках, причем такие группировки не образуют какой-то системы в пределах главы или произведения в целом. Повторы одно-

типных речевых форм сочетаются с однотипными контрастами, одним из примеров которых может быть, кроме смены зачинов и окончаний, столкновение больших и малых колонов на сломах в развертывании прозаического периода.

Подобное единообразие и нагнетание мы встречаем и в пейзаже из «Морехода Никитина» («И ночь задвинула небо тяжкими тучами, и тучи всплескивались, как волны, и море забушевало, как небо... То огненные облака разевали пасть свою, зияющую жаром молний, то белогривые валы, рыча, глотали утлое судно и снова извергали его из хляби»), и в рассуждении из «Испытания» («Он чувствовал, что испытание за друга становилось ему посторонней вещью, что теперь влюбленному и, может быть, любимому тяжка была бы холодность графини, мучительная разлука с нею и несносна ее перемена: одним словом, что собственное его благополучие зависело от ее взаимности...»), и в других композиционно-речевых единицах различных произведений Марлинского. Повторы однотипных форм вместе с их контрастными сочетаниями характеризуют и более крупные массивы прозаического текста. Так, например, почти во всех главах повести Марлинского «Испытание» после начального авторского описания, повествования или рассуждения следует монолог или диалог героев. И ритмические соотношения между этими речевыми пластами единообразно повторяются, независимо от того, что описывается или кто произносит монолог.

Вспоминая о классицистическом разграничении видов и жанров речи, нельзя вместе с тем не отметить, что оно здесь явно трансформировано и принципиальной однородностью их сочетаний, и особенно подчиненностью целям выражения аффективно-подчеркнутого, субъективно-эмоционального повествовательного тона. Вместе с тем ритмическая подчеркнутость не сочетается здесь с ритмическим развитием в пределах прозаического це-

лого. Скорее здесь следует говорить о нанизывании повторов и контрастов, «прямых» и «обратных» параллелизмов. И абсолютно главенствующей функцией ритма опять-таки оказывается здесь функция экспрессивная. Ритмико-речевая «необыкновенность», призванная эмоционально заразить и поразить читателя, регулярно повторяется и в этом смысле становится вполне обыкновенным свойством столь же «личного», сколь и однотонного прозаического повествования А. Марлинского.

На фоне подобной ритмико-речевой «необыкновенности» романтической прозы реалистическая проза А. С. Пушкина заставляет в первую очередь говорить о простоте и естественности повествования, о его близости к обычной разговорной речи. И действительно, отказ от какой бы то ни было, в том числе и ритмической, нарочитости сочетается с приближением ряда средних ритмических характеристик пушкинского текста к «среднеречевым» данным о встречаемости слов различной акцентной структуры, т. е. к показателям «естественного» языкового ритма. Однако мы бы ошиблись, поспешно отождествив этот отказ от подчеркнутой и ощутимой ритмизации с ритмической неорганизованностью прозы. В этом внешне обычном речевом развертывании тоже есть своя, и очень не простая, система, и не случайно именно в пушкинском произведении Б. В. Томашевским была впервые показана особая плотность распределения колонов-синтагм по слоговому объему.

Пушкин вовсе не отказывается от опыта предшественников в формировании ритмического единства целого произведения. Знакомые нам формы ритмических — акцентных, слоговых, грамматических и т. п. — параллелизмов есть и у Пушкина, причем можно отметить некоторую ритмическую выделенность в этом смысле первых и особенно последних фраз в абзацах. П. Бицилли, показавший особую урегулированность фразовых и абзацных окончаний в «Путешествии в Арзрум», считал воз-

возможным даже проводить здесь «стиховые», «лирические» аналогии: «У Пушкина прозаическая речь, структурно близкая к разговорной, соскальзывает в расчлененную метрически только в некоторых случаях *концовок* периодов. В таких случаях это оправдано: так подчеркивается эмоциональный колорит периода без того, чтобы его собственное ритмическое движение было нарушено, — именно оттого, что это его *resumé* помещено в конце и что мы уже не ждем никакого словесного восполнения к метрически построенной последней фразе»¹². Но от чего Пушкин решительно отказывается — это от подчеркнутости, регулярности и однотипности ритмических связей в пользу их организованного разнообразия. Важны здесь оба компонента — и разнообразие, и организованность. Чтобы убедиться в этом, рассмотрим, например, как соотносятся характеристики количества зачинов и окончаний в «Станционном смотрителе» Пушкина с данными о тех же ритмических определителях в каждом абзаце этого произведения.

Сразу видно, что простой близостью к естественному языковому ритму дело здесь не ограничивается. При действительном сходстве итоговых данных со «среднеречевыми» в абзацах обнаруживаются существенные и выразительные отклонения от этих «средних», причем не только в маленьких абзацах (где это можно приписать случайности), но и в сравнительно больших (около 100 колонов) и примерно равных друг другу. И что особенно важно: эти колебания и отклонения не хаотичны, в них, оказывается, есть своя закономерность.

Напомню, в частности, начало занимающего первый абзац вступительного монолога рассказчика — рассуждение о смотрителях с оттенком ораторствования и декламационного пафоса: «Кто не проклинал станционных смотрителей, кто с ними не бранивался? Кто, в минуту гнева, не требовал от них роковой книги, дабы вписать в оную свою бесполезную жалобу на притеснение, гру-

бость и неисправность? Кто не почитает их извергами человеческого рода, равными покойным подьячим или, по крайней мере, муромским разбойникам?» Предельно характерны задающие тон три риторических вопроса в начале повести с типичным ритмико-синтаксическим параллелизмом, увеличением слогового объема колонов и повторением рядов преимущественно мужских зачинов и дактилических окончаний. Именно эти признаки индивидуализируют данный монолог и воздействуют на все последующее ритмическое движение. Но воздействуют по-разному.

Что касается ударных зачинов, то их сравнительный рост характеризует весь текст, особенно в межфразовых показателях, где начало фраз непосредственно с ударения становится преобладающим. Как видно из вышесказанного, интенсивность мужских зачинов была связана, с одной стороны, с ориентацией на разговорную речь (вспомним дружеское письмо), с другой — на устные формы общения. И то, и другое актуально для пушкинской прозы, язык которой, говоря словами В. В. Виноградова, «стремится воспроизвести выразительные оттенки устной бытовой речи в ее различных стилевых разновидностях»¹³.

Что касается больших колонов и особенно дактилических окончаний, выделяющих вступительный монолог, то они по преимуществу связаны с книжно-торжественной речевой традицией, причем не только «высокий стиль» Ломоносова, но и совершенно иная по характеру проза Карамзина удерживает связь с этими ритмическими признаками в различного рода «речах о важных материях». Существенно, что вообще чуткий к художественно-речевым традициям Пушкин тоже сохраняет эту связь, но еще более важно, как он ее изменяет и развивает. По мере перехода от вступительного монолога-рассуждения к повествованию в ритмических определителях место только что названных признаков занима-

ют другие: растут ударные окончания и малые колонны. В предшествующей традиции эти признаки были связаны прежде и больше всего с прямой речью. Здесь же соответствующие особенности принадлежат не отдельным репликам Вырина, а всему речевому строю отрывков, вводящих и представляющих заглавного героя повести. Так что перед нами ритмические признаки не столько речи *прямой*, сколько речи *иной*: слова героя на фоне и во взаимодействии со словом рассказчика.

Особенно это видно, если сравнить с первым абзацем монолога рассказчика равный ему по объему абзац, где начинается рассказ отца о судьбе дочери. С одной стороны, прямая речь героя, не выделяясь в отдельный абзац, плавно вливается в общее повествовательное течение. Первые «закавыченные» фразы: «Так вы знали мою Дуню? — начал он. — Кто же и не знал ее! Ах, Дуня, Дуня! Что за девка-то была! Бывало, кто ни проедет, всякий похвалит, никто не осудит...» — плавно переходят в обычный склад речи рассказчика. С другой стороны, такой зачин заражающе влияет на весь последующий речевой строй, так что совершенно очевидна ритмическая противопоставленность этих двух абзацев в целом: и по количеству больших и малых колонов, и по соотношению ударных и безударных зачинов и окончаний. Различия настолько ясны и определены, что можно говорить о выделении и взаимодействии двух ритмических планов или тем в общем ритмическом движении повести, причем наиболее сильный ритмический перебив сочетается с симметричным сопоставлением этих абзацев, как уже говорилось, почти равных друг другу по объему. И характерно, что в кульминационных эпизодах рассказа о побеге Дуни, поездке Вырина в Петербург и особенно о встрече с Минским и приходе на квартиру Дуни с нарастающей силой выдвигаются ритмические приметы второй темы — ритмико-речевой темы героя в общем повествовательном строе. И конечно же дело

здесь не в каком-то формально обособленном виде речи или речевом жанре, а именно в ритмическом выделении слова героя, не в узкоформальном, а в глубинном значении, в частности, слова как закрепленной интонации, а в ней — закрепленной в слове определенной позиции героя в художественно-речевой целостности произведения.

Когда рассказ Вырина заканчивается, соответствующая ритмическая тема отступает, при этом наиболее явный перебой отмечается снова через такое же количество абзацев, т. е. само расположение ритмических переходов оказывается симметричным. А затем, после сообщения о его смерти, в двух последних абзацах рассказа связанные с этой темой ритмические признаки снова активизируются, и происходит своеобразное подравнивание малых и больших колонов, мужских и дактилических окончаний и соответствующее приближение к средним данным, где наблюдается симметричное соответствие признаков, отмечавших противоположные ритмические темы. (Интересно, что такую же симметрию в распределении слогового объема колонов отметил в «Пиковой даме» Б. В. Томашевский.) Однако после описанной двутемности и разноплановости это не просто «усреднение», но своеобразный синтез ритмико-речевых тем, различие которых выявлено и вместе с тем своеобразно «снято» объединяющим финалом.

Подобный синтез вообще очень важен в художественно-речевой организации пушкинского прозаического произведения. В специальном лингвистическом исследовании диалога Пушкина В. В. Одинцов замечает: «Диалоги «Повестей Белкина» строятся таким образом, что возникающее в самом начале противоречие, противоположность разных субъективных сфер, в ходе развития диалога снимается. Происходит как бы выяснение недоразумения, предмет разговора выступает все более четко»¹⁴. К этому только стоит добавить, что противоречие именно диалектически «снимается», различные субъект-

ные формы не отменяются, но объединяются, и при этом выясняется не просто «недоразумение» и ограниченность каждой отдельно взятой субъективной сферы, но и подлинная глубина предмета разговора — жизненного события. И если этот предмет действительно выступает более четко, то не в том смысле, что в конце рассказа все понимают его и все говорят о нем одинаково. Во взаимодействии и синтезе различных субъектно-повествовательных оттенков открывается кроме всего прочего простая и ясная неисчерпаемость этого жизненного «предмета», бесконечность приближения к нему в системе различных словесных, в том числе и ритмико-речевых его выражений и воплощений.

Ритмика простого рассказа о простых людях и событиях их жизни оказывается далеко не простой и по составу, и особенно по внутренней динамике. В единстве повествования разграничиваются, симметрично сопоставляются и синтезируются различные ритмико-речевые оттенки, соотнесенные с разными стилями и субъектами речи, и такая динамика существенна не только как характеристика пушкинского прозаического стиля, но и как важный этап формирования художественно-речевой структуры произведений русской реалистической прозы вообще. То, что у Пушкина лишь намечено в отдельных ритмических признаках сопоставляемых друг с другом голосов и речевых партий, в последующем развитии обретает гораздо большую самостоятельность, сложность и определенность. Весьма характерна в этом смысле сложная ритмико-речевая структура «Героя нашего времени».

Ритмические характеристики романа в целом обнаруживают присущую художественной прозе значительную устойчивость и плотность распределения колонов по слоговому объему: средний и наиболее часто встречающийся колон равен 7 слогам, на долю колонов слогового объема 6, 7 и 8 слогов приходится более одной трети

общего количества. Уже здесь виден некоторый сдвиг в распределении колонов «влево», в сторону малых колонов, еще отчетливее этот сдвиг в общем соотношении малых и больших колонов (23% малых — 14% больших). По-видимому, это связано с преимущественной ориентацией на разговорную экспрессивность: разговорность преобладает и в путевых заметках, и в дневнике, и во всех формах непосредственного воспроизведения голосов различных рассказчиков.

Доминирующими в ритмической структуре всего романа являются женские зачины и окончания. Этот тип преобладает и в «среднеречевых» данных, если исходить из среднего количества слов различной акцентной структуры в прозаических текстах. Но у Лермонтова односложные зачины и окончания используются значительно более интенсивно, чем в этих средних показателях, при этом наиболее явно доминанта обозначена в конце фраз (50%). Любопытно, что и в поэзии, как отмечает И. Розанов, «одной из существенных особенностей лермонтовской стихотворной техники надо считать наличие сплошных женских рифм. Он первый, если не считать очень немногих опытов (Батюшкова, Бернета), дал разнообразные и убедительные образцы женской рифмовки»¹⁵. Во внутрифразовых ритмических характеристиках можно отметить преобладание ударных окончаний, над зачинами этого же типа, а в межфразовых границах, наоборот, ударных зачинов заметно больше, чем окончаний. Кроме того, граница между ударными и всеми безударными окончаниями в межфразовых показателях почти в два раза резче, чем во внутрифразовых, тогда как в зачинах наблюдается иная картина: здесь отчетливее обозначена аналогичная граница во внутрифразовых характеристиках, а не межфразовых. Таким образом, существенно преобладающими оказываются ударные начала и безударные концовки фраз, и при известной противопоставленности межфразовых и

внутрифразовых отношений фразы стремятся к большей плавности завершения, что обеспечивается сравнительной устойчивостью последнего ударения.

Эти общие признаки реализуются, однако, в очень различных сочетаниях и вариациях общего ритмического движения романа, который, как пишет Е. Михайлова, «не дает единого, последовательного во времени, цельно развивающегося повествования, а состоит из органически связанных, но обособленных пяти повестей»¹⁶. Каждая из этих «пяти обособленных повестей» имеет свои индивидуальные ритмические характеристики. Наибольшее совпадение средних романских и индивидуальных показателей присуще первой главе — «Бэла» — и последней — «Фаталист», — они же очень близки друг другу и по распределению слогового объема колонов. Эта соотнесенность позволяет говорить о своеобразной кольцевой композиции в ритмическом движении романа, тем более что в это общее кольцо вписывается и еще одно, «внутреннее»: в трехчастном «Журнале Печорина», «Тамань» и «Фаталист» сходны по распределению основных ритмических определителей друг с другом и отличаются от средней части — главы «Княжна Мери».

Чтобы более конкретно представить себе ритмико-композиционную разноплановость повествования, рассмотрим несколько подробнее динамику распределения зачинов и окончаний колонов по абзацам главы «Тамань». При общем принципе объединения абзацев сходством доминирующего типа зачинов и особенно окончаний сами эти доминанты не являются неизменными, и на фоне преобладающих группировок с более чем пятидесятипроцентным преобладанием женских окончаний выделяются группы с таким же преобладанием окончаний ударных (характерно здесь объединение подобных абзацев в группы, что опять-таки можно поставить в связь с использованием в поэтических произведениях

Лермонтова то сплошных мужских, то сплошных женских окончаний). Первый такой перебой отделяет первые два абзаца от третьего и отграничивает насыщенное внутренним лиризмом описание от начала развертывающегося повествования. С одной стороны: «Луна тихо смотрела на беспокойную, но покорную ей стихию, и я мог различить при свете ее, далеко от берега, два корабля, которых черные снасти, подобные паутине, неподвижно рисовались на бледной черте небосклона...» А с другой: «При мне исправлял должность денщика линейный казак. Велев ему выложить чемодан и отпустить извозчика, я стал звать хозяина — молчат; стучу — молчат... что это? Наконец из сеней выполз мальчик лет 14 — 15-ти».

Параллелизму безударных (в основном женских) окончаний, плавности и последовательности союзного объединения противостоит в третьем абзаце цепочка изображаемых действий в коротких, энергично следующих друг за другом и по преимуществу бессоюзно присоединяемых колонах. Подобная противопоставленность повествовательного и лирико-описательного планов может быть отмечена и внутри абзацев: скажем, после энергично-повествовательного вступления в конце первого абзаца совершается переход в иную тональность («...я велел ему идти вперед, и после долгого странствования по грязным переулкам, где по сторонам я видел одни только ветхие заборы, мы подъехали к небольшой хате, на самом берегу моря»), и, наоборот, после приведенного выше пейзажного описания возвращается действительно-повествовательная энергия в конце абзаца второго («Суда в пристани есть, — подумал я: завтра отправлюсь в Геленджик»).

Второй аналогичный сильный перебой выделяет из общей линии повествования абзацы, занятые рассуждением героя: «Признаюсь, я имею сильное предубежде-

ние против всех слепых, кривых, глухих, немых, безногих, безруких, горбатых и проч. Я замечал, что всегда есть какое-то странное отношение между наружностью человека и его душою: как будто с потерей члена душа теряет какое-нибудь чувство... Долго я глядел на него с невольным сожалением, как вдруг едва приметная улыбка пробежала по тонким губам его, и, не знаю отчего, она произвела на меня самое неприятное впечатление. В голове моей родилось подозрение, что этот слепой не так слеп, как оно кажется; напрасно я старался уверить себя, что бельмы подделать невозможно, да и с какой целью? Но что делать? Я часто склонен к предубеждениям».

Здесь несколько иной тип союзной синтаксической связи, отмечающей ступени разворачивающегося суждения, а в акцентных характеристиках вместе с ударными окончаниями выдвигаются противоположные им многосложные формы, особенно в тяготеющих к концам колонов типичных для рассуждения отвлеченных существительных (сожалением, впечатление, подозрение, предубеждением).

После этого следует группа из четырех абзацев, объединенных более чем 50% преобладанием ударных форм, все они охватывают эпизоды, где главным действующим лицом является слепой мальчик. Перелом наступает после одиннадцатого абзаца, где впервые появляется «ундина», и с этого момента абсолютное большинство абзацев объединено устойчивым преобладанием женских окончаний, за исключением лишь кратких перебивов хода действия (разговор с комендантом, диалог с казаком и, наконец, краткое заключение кульминационного эпизода: «Было уже довольно темно; голова ее мелькнула раза два среди морской пены, и больше я ничего не видел...»).

Интересно выделен ритмический портрет девушки, Он следует сразу же после воспроизведения ее песни,

которая представляет собою имитацию народного стиха с дактилическими клаузулами. Этим же типом окончаний насыщаются и следующие два абзаца, и особенно портретное описание. Как говорилось выше, многосложные концовки отмечают строй речи в рассуждениях, и здесь как раз объединяется рассуждение (о «породе») и описание, аналитический и лирический планы: «Необыкновенная гибкость ее стана, особенное, ей только свойственное наклонение головы, длинные русые волосы, какой-то золотистый отлив ее слегка загорелой кожи на шее и плечах и особенно правильный нос, — все это было для меня обворожительно. Хотя в ее косвенных взглядах я читал что-то дикое и подозрительное, хотя в улыбке было что-то неопределенное, но такова сила предубеждения: правильный нос свел меня с ума; я вообразил, что нашел гётеву Миньону, это причудливое создание его немецкого воображения: — и точно, между ними было много сходства: те же быстрые переходы от величайшего беспокойства к полной неподвижности, те же загадочные речи, те же прыжки, странные песни».

Анафорический параллелизм и другие формы внутренней симметрии в организации фраз закрепляют растущую эмоциональную напряженность, и во всем последующем развитии отражается не только событийная динамика, но в еще большей степени динамика эмоциональная, связанная с нарастающей устойчивостью в финале именно тех ритмических признаков, которые характеризуют лирический план повествования (характерна, например, почти одинаковая линия распределения доминирующих женских окончаний в четырех последних абзацах).

В большей степени, чем отдельные этапы развертывающегося действия, в повествовательной структуре «Тамани» и «Героя нашего времени» в целом ритмически разграничены композиционные планы: событий-

ный, аналитический и лирический, их соотношение И разных частях романа различно, и в этом плане объяснима ритмическая переключка «Вступления» и «Предисловия» с насыщенной самоанализом «Княжной Мери». С другой стороны, «Тамань» и «Фаталист» сходны наибольшей выявленностью в них событийного плана. Что же касается плана лирического, то он проявляется наиболее отчетливо в пейзажных описаниях¹⁷, и вместе с тем его отголоски пронизывают все повествование, мозаично переплетаясь и взаимодействуя с другими композиционными планами. Характерно, что сходные композиционно-речевые единицы — например, «самообъясняющие» монологи Печорина и в «фотографическом» изображении Максима Максимыча, и в дневниковых записях журнала — имеют очень близкие ритмические характеристики по рассматриваемым нами показателям¹⁸. Обратимся ко второму из этих монологов («Да, такова была моя участь с самого детства...»), т. к. в нем рельефно отражаются некоторые особенности ритмической организации произведения в целом.

Большинство фраз этого монолога построено по общей «трехчленной» формуле: «Что во мне было — что предполагали: результат». При этом антитезные отношения не только противопоставляют «я» и «они», но и проникают вовнутрь самого «я». И речевая организация монолога отражает эту антитезность в напряженном столкновении относительно самостоятельных ритмико-синтаксических отрезков с преимущественно бессюжной связью между ними. Отчетливая внутренняя противопоставленность сочетается с не менее четкой внешней объединенностью в своеобразные «триады» с характерной пунктуацией: между двумя первыми частями триад, как правило, стоит тире, а обе они отделены от третьей части двоеточием: «Я был скромн — меня обвиняли в лукавстве: я стал скрытен. Я глубоко чувствовал добро и зло; никто меня не ласкал, все оскорбляли: я стал

злопамятен; и был угрюм — Другие дети веселы и болтливы; я чувствовал себя выше их — меня ставили ниже. Я сделался завистлив. Я был готов любить весь мир — меня никто не понял: и я выучился ненавидеть... Я говорил правду — мне не верили: я начал обманывать...» Почти полный грамматический параллелизм начал и отрицательных концовок, сходство слогового объема, однородность фразовых завершений, чаще всего женских, сочетается с внутренней прерывистостью и мотивированной асимметрией в отношениях между рядом стоящими колонами и фразовыми компонентами.

Отмеченная внутренняя трехчленность в строении этих своеобразных «триад» сочетается еще и с трехчленной рамкой, которую составляют три обобщающих фразы в начале, в середине и в конце монолога: «Все читали на моем лице признаки дурных свойств, которых не было; но их предполагали — и они родились... Моя бесцветная молодость протекала в борьбе с собой и светом; лучшие мои чувства, боясь насмешки, я хоронил в глубине сердца: они там и умерли... Я сделался нравственным калекой...» Причем вторая из этих итоговых фраз находится почти ровно посередине между первой и третьей, разделяя монолог на две примерно равные части, по 15 колонов каждая.

Четкость построения, доходящая порой до своеобразного геометризма, внешняя организованность монолога противостоит внутренним сломам, перебоям и антитезам — и в этом противопоставлении отражается один из формообразующих принципов целого: чем более хаотичен, внутренне разобщен и раздроблен вовлекаемый в слово мир, тем более стремится к внешней организованности высказывание, слово об этом мире. Причем организованность эта не является «компенсацией» или подменой внутренних связей, она, напротив, обостряет внутренние противоречия и вместе с тем «заковывает» в

рамки четкой организованности огромную энергию неостановимого внутреннего движения.

Внутренняя сложность рассматриваемого монолога еще более увеличивается в связи с той ритмико-композиционной многоплановостью целого, о которой говорилось выше. Не случайно этот эпизод до сих пор вызывает оживленные споры исследователей. Некоторые из них рассматривают монолог как подлинную исповедь героя, «эпитафию о его погибшей душе». Другие считают, что монолог, обращенный к Мери, заведомая ложь, сплошное притворство, хоть и исполнено оно не без искреннего чувства, — наиболее последовательно эта трактовка развита В. И. Левиным¹⁹. В споре этом явно сталкиваются противоположные читательские точки зрения, и здесь нельзя не вспомнить о той взаимосвязи внутренней структуры и читательского восприятия художественного целого, с которой тесно связана и проблема прозаического ритма.

Спрашивается: существует ли, сформирована ли в романе Лермонтова читательская позиция, предполагающая возможность абсолютной, ни в чем не сомневающейся веры в искренность этого монолога и исповедального слова Печорина вообще? По-моему, такая позиция, несомненно, существует, и ориентируется она в первую очередь на воссозданный в романном слове кругозор княжны Мери, на существенное сближение и даже слияние читательской точки зрения с художественной позицией этой героини, которая, по словам В. Г. Белинского, «все приняла за наличную монету»²⁰.

Субъектом по отношению к такому типу и характеру восприятия, его творцом как раз и является Печорин-актер, Печорин — исполнитель роли, так что не следует удивляться невниманию к тому, что он «принял глубоко тронутый вид». В пределах этой сферы и этого плана романа исполнитель роли, принимающий глубоко трону-

тый вид, — это творящий субъект, который не опредмечивается в слове и, стало быть, в сюжет с этой точки зрения не входит, а предметом высказывания, конкретизирующимся в этих пределах, является не исполнение и исполнитель роли, а сама роль.

Но конечно же это ни в коем случае не конечная и не высшая ступень авторства, и этот «творец первой степени» в свою очередь опредмечивается в романном слове. Отчетливое доказательство тому — вышеупомянутая статья В. Левина, убеждающая в том, что в лермонтовском романе формируется и читательская позиция, на первый взгляд прямо противоположная первой, — читательская позиция, разоблачающая притворство Печорина.

В этом смысле читательские споры о Печорине не только предусмотрены, но в значительной степени сформированы, «выстроены» структурой романа, созданием в нем двух антитезно противостоящих друг другу читательских точек зрения. И если первая исключает актерство Печорина из сюжета, то во второй именно актерские ходы его в первую очередь включаются в сюжет и оказываются основным предметом восприятия. А субъектом по отношению к этой сфере художественного высказывания является уже не Печорин-актер, а, продолжая пользоваться театральной терминологией, Печорин-режиссер и автор пьесы, а точнее — рефлектирующий, самосознающий и самоанализирующий Печорин. Здесь он не автор исполняемой им интриги светской повести, но автор дневника, анализирующего и эту интригу, и себя как ее героя, и свои рассчитанные актерские ходы как элементы ее сюжета. Рефлексия же и самоанализ в этой сфере не опредмечиваются и, стало быть, с этой точки зрения в сюжет не входят.

И очень характерно, что В. Левин, упрекая в наивности исследователей, доверяющих искренности Печорина и не замечающих того, что он «принял глубоко

тронутый вид», сам, абсолютизируя противоположную читательскую позицию, совершенно не замечает, что и глубоко тронутый вид, и фиксация других актерских ходов включаются в слово самого Печорина, а притворной и расчетливой игре в искренность в свою очередь противостоит беспощадно искреннее признание этой игры. Позерство Печорина охвачено пониманием им своей позы, и когда В. Левин пишет, что в монологе «Да, такова была моя участь с самого детства» Печорин сознательно отождествляет себя с Грушницким, он не учитывает, что даже в тех случаях, когда Печорин и Грушницкий действительно говорят одни и те же слова, субъектная организация художественного целого закрепляет, принципиальную неодинаковость этих слов, только у Печорина включенных в сферу беспощадного самоанализа (именно поэтому, как писал А. Григорьев, «смешное в великосветском хлыще совсем не смешно в Печорине, который весь съеден анализом»)²¹.

Но ведь в романном целом в определенной степени опредмечивается и этот беспощадный анализ, и он тоже входит в сюжет, образуя особую его сферу и воспринимаясь как таковой с особой читательской позиции. Однако кто же является субъектом высказывания по отношению к этому наиболее глубокому и сложному его предмету? Если применительно к двум предшествующим субъектным планам завершающая творческая активность соотносилась с ее определенным и конкретным воплощением в образном мире романа, то здесь мы не можем обнаружить подобной конкретности и не можем говорить об образе автора, созданном в романном целом. Эта субъектная сфера при всей несомненности ее существования вместе с тем глубоко проблемна по содержанию. Здесь не столько воссоздается последняя ступень авторской завершенности, которая подлежит читательскому освоению, сколько формируется путь к ней и утверждается ее необходимость — необходимость

личностного и вместе с тем надличного единства автора «истории души», объединяющего эпическое освоение общей жизни и связи людей с глубиной понимания каждого из них.

Таким образом, и сюжет романа, и характер его главного героя по-разному проясняются и конкретизируются в зависимости от изменяющегося характера взаимодействия между субъектом и адресатом высказывания, — здесь же один из основных корней и ритмической многоплановости романа. Разнообразные ритмические свойства и особенности не просто наличествуют в тексте, но формируют каждый раз определенный, опредмеченный в художественном целом план читательского восприятия. «Как фразы, окаймляющие монолог «Да, такова была моя участь с самого детства», противоречат в тоне своего звучания выпренней и пылкой исповеди Печорина»²², — восклицает в вышеупомянутой статье В. И. Левин, и это как раз одно из выражений особого характера воздействия ритмической многоплановости в свете той читательской позиции, которая выражена в его статье.

Таким образом, истина заключается и в исповедальных по форме и по тону признаниях Печорина, и в рассчитанном и целенаправленном его актерстве, и в беспощадном самоанализе и фиксации самого этого актерства, и более всего — во взаимодействии и переплетении этих сторон. Сложная и внутренне противоречивая сущность героя, «история души» его, по-разному высвечивается в действиях и поступках, размышлениях, оценках и самооценках, наконец, в непосредственно не высказываемых, но проникающих собою повествование его чувствах, душевных движениях. Лишь в мозаичном переплетении обособленных и вместе с тем объединенных друг с другом способов освещения и раскрытия характера может обнаружиться его истинная суть — и в этом одна из основных мотивировок и функций отмеченной

выше ритмической (точнее, ритмико-композиционной) разноплановости прозаического художественного целого.

Такая разноплановость в композиции «Героя нашего времени» соотносится с разноликостью авторской позиции. Объединяющее все части романа движение от внешней ко все более внутренней точке зрения на героя и от общего ко все более крупным планам повествования и анализа сочетается с мозаичным выделением рассказчиков, о чем справедливо пишет Г. М. Фридендер: «Автор создает между собою и читателем одного за другим ряд психологических посредников, которым передает слово. Сначала это офицер, путешествующий по Кавказу, затем — Максим Максимыч, позднее — сам Печорин. Кроме них в романе выступают со своим словом другие персонажи — Казбич, Азамат, Бэла, Вернер, Грушницкий, Мери»²³.

Однако эта материально закрепленная (в том числе и ритмическими различиями) множественность рассказчиков существенно отличается от «полифонического» (в том смысле, как употребляет это понятие М. М. Бахтин) построения образа. При последовательном разграничении субъекта и объекта изображения и познания композиция «Героя нашего времени» представляет собою план такого художественного мира, в котором может быть лишь единственный субъект — выделенная, обособленная личность, объясняющая других людей и себя. Субъект повествования может изменяться в разных частях, но невозможно сосуществование в таком художественном мире нескольких *равноправно* общающихся друг с другом личностей, нескольких пониманий жизни и понимающих жизнь героев.

Так, уже в «Бэле» мы видим антитезное противопоставление повествования Максима Максимыча, его простого, все принимающего в себя, но никого не «объясняющего» рассказа, и ритмически отграниченного от

него, выделенного в отдельный монолог самоанализа Печорина. Каждая из этих повествовательных позиций по-своему ограничена, но в их смене и мозаичном переплетении выражается то авторское стремление объединить эпическое воссоздание жизни с художественным воплощением личностного самоанализа, о котором только что говорилось. И хоть в ритмически разноплановой композиции «Героя нашего времени» мы не найдем желанного синтеза, в ней зато отчетливо вырисовывается то художественное противоречие, которое является одним из важнейших источников дальнейшего развития прозаической художественной целостности.

Еще более отчетливое, чем у Лермонтова, ритмическое разграничение и сопоставление различных, получающих относительную композиционную самостоятельность, голосов героев и рассказчиков характерно для прозаической целостности произведений Гоголя. Если у Гоголя, как и у Лермонтова, в общем распределении колонов по слоговому объему происходит сдвиг «влево», в сторону малых колонов, то это объясняется не только ориентацией на разговорную речь в синтезе различных речевых стилей, но и доминирующей установкой на рассказывание, стремлением «воссоздать на письме атмосферу, черты устного, говорящего слова»²⁴. Рассказывание это полно разнообразия и внутренней динамики, и не случайно Гоголь считал важнейшей характеристикой каждого человека особый «склад речи», который должен «схватить» и передать писатель²⁵. Важно и то, что первооснову такого художественного творчества Гоголь видит в умении «схватить собственный склад речи»²⁶ — здесь сразу же обнаруживается предпосылка той диалектики единства личного повествовательного тона²⁷ и многообразия исполняемых речевых «ролей», которая характеризует прозу Гоголя и проявля-

ется, в частности, в ритмической строении его произведений.

Уже в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» сказ и диалог не только занимают преобладающее место, но представляют систему ритмически разграниченных и взаимодействующих друг с другом речевых «партий» героев. Например, в речи героев «Страшной мести» даже в средних характеристиках видны отчетливые различия в ритмике реплик Данилы, с одной стороны, и колдуна — с другой: росту ударных зачинов у Данилы противостоит максимум дактилических у колдуна. Характеристики речевого строя Катерины занимают промежуточное положение между этими полюсами, отличаясь вместе с тем от каждого из них обилием многосложных гипердактилических зачинов. При этих явных различиях склада речи каждого из героев и ритмической противопоставленности голосов Данилы и отца Катерины их объединяет устойчивое сходство в распределении окончаний. Вспоминая прозу Карамзина, где впервые сформировалась и проявилась такая объединяющая роль окончаний, легко заметить происшедшее функциональное изменение, в котором отразился новый этап развития художественной прозы. Если у Карамзина разные виды речи унифицировались и ритмически объединялись в единстве повествовательного тона и одного голоса, то теперь ставшее традиционным средство ритмической связи объединяет разные голоса в единстве прозаического целого.

Следует отметить, что с нарастанием внутренней динамики в ритмическом строении прозаического целого эта объединяющая функция окончаний проявляется все с большей определенностью. Характерно в связи с этим, что во всех рассмотренных произведениях Пушкина, Лермонтова и Гоголя среднее отклонение окончаний по разным произведениям неизменно превышает отклонение зачинов, а в пределах отдельного произведения *на-*

оборот — среднее отклонение окончаний заметно меньше, чем отклонение зачинов. Если добавить к этому еще и большую корреляцию в распределениях межфразовых и внутрифразовых окончаний²⁸, чем в аналогичных распределениях зачинов, то можно сделать вывод о наиболее тесной связи распределения окончаний именно с оформлением ритмического единства отдельного произведения. И чем устойчивее эта связь, тем более ощутимыми будут новые перемены, которые, как мы увидим, произойдут на новом этапе развития художественной прозы, в произведениях Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского.

Ритмическая индивидуализация и систематическое взаимодействие различных голосов героев и изображений склада их речи проходят через все произведения Гоголя, вплоть до «Мертвых душ», где, например, на фоне ритмического разграничения речей различных помещиков становится очевидным своеобразное ритмическое «подстраивание» реплик Чичикова в каждом диалоге. Это опять-таки видно даже из смены средних характеристик: линии изменений зачинов и окончаний за редкими исключениями совпадают от разговора к разговору у Чичикова и у его собеседников, — так что к отмеченным В. В. Виноградовым лексическим «вариациям речевого стиля Чичикова, основанным на стремлении попасть в тон собеседника, вторить ему»²⁹, следует добавить вариации ритмические — тем более что для изображения интонационной «мимикрии» Чичикова это ритмическое (точнее — ритмико-синтаксическое) «подстраивание» в тон собеседнику даже более важно, чем отдельные лексические переключки.

К разнообразию голосов героев в этом «экспрессивно-стилистическом многообразии повествования»³⁰ добавляются еще разграничения и сопоставления разных вариаций сказа, приуроченных к различным его носителям. Скажем, в «Вечере накануне Ивана Купала» наи-

более сильный ритмический перебой и в распределении зачинов, и особенно в распределении окончаний отделяет первый абзац и три последних абзаца. А это как раз своего рода «пролог» и «эпилог» с наиболее ясно выраженной установкой на сказ в первом случае Рудого Панька, во втором — Фомы Григорьевича. Это обрамление, особенно насыщенное признаками комически-бытового сказа, выделено иным по сравнению с основной частью повествования доминирующим рядом ударных окончаний, а различные вариации в соотношениях женских и мужских зачинов отличают абзацы, соотнесенные с разными сказителями.

На фоне этого относительно однородного обрамления становится особенно очевидной внутренняя сложность и расчлененность основной части повествования. А если в средних характеристиках абзацев эта внутренняя динамика прямо не проявляется, то объясняется это тем, что проникает она, как правило, и вовнутрь этих увеличивающихся по объему абзацев, так что наполняющие их столкновения и внутренние контрасты нивелируются в итоговых данных. Эти внутренние переходы и неоднородность рассказа очевидны уже в первом абзаце собственно повествования, о чем писал Г. Гуковский: «Народный сказ начала повести — «Дед мой (царство ему небесное! чтоб ему на том свете елись одни только буханцы пшеничные да маковики в меду) умел чудно рассказывать. Бывало, поведет речь...» и т. д. — почти сразу сплетается с более «высокой» и сложной образностью: «Как теперь помню — покойная старуха, мать моя, была еще жива (до сих пор держится просторечный сказ) — как в долгий зимний вечер, когда на дворе трещал мороз и замуровывал наглухо узенькое стекло нашей хаты...» и т. д., с метафорой, периодическим строением сложно расчлененной фразы. И далее: «Каганец, дрожа и вспыхивая, как бы пугаясь чего, светил нам в хате» — книжная фраза, служащая тонким введе-

нием в настроение, в душевную атмосферу старинной и страшной легенды, и сразу рождаются слова поэзии: «Но ни дивные речи про давнюю старину, про наезды запорожцев...» и т. д. А вслед за тем опять вклиниваются просторечные формулы вроде: «Эдакое поверье разошлось по свету! Да чего, — вот» и т. д.»³¹.

Ритмико-речевые контрасты проникают даже и вовнутрь отдельных фраз, которые также увеличиваются по объему и по своеобразной ритмической «емкости». Приведу один из многих подобных примеров: «Тетка покойного деда рассказывала, — а женщине, сами знаете, легче поцеловаться с чертом, не во гнев будь сказано, нежели назвать кого красавицей, — что полненькие щеки казачки были свежи и яркие, как мак самого тонкого розового цвета, когда, умывшись божьею росой, горит он, расправляет листики и охорашивается перед только что поднявшимся солнышком; что брови, словно черные шнурочки, какие покупают теперь для крестов и дукатов девушки наши у проходящих по селам с коробками москалей, ровно нагнувшись, как будто гляделись в ясные очи; что ротик, на который глядя, облизывалась тогдашняя молодежь, кажись на то и создан был, чтобы выводить соловьиные песни; что волосы ее, черные, как крылья ворона, и мягкие, как молодой лен (тогда еще девушки наши не заплетали их в дрибушки, перевивая красивыми, ярких цветов синдячками), падали курчавыми кудрями на шитый золотом кунтуш».

Вступление с типично сказовыми перебивами и нанизыванием малых колонов, ритмико-синтаксическое отношение которых закрепляет разговорную интонацию, переходит в плавно разворачивающийся период ярко выраженной «ритмической прозы» с четырьмя однородными, анафорически объединенными членами, первые два из которых примерно равны, третий заметно уменьшается, а четвертый заметно увеличивается по объему, — и

эти соотношения вполне отвечают классическому канону ритмической организации четырехчленного периода с возрастанием объема последнего звена. В каждом из этих членов составляющие его колонны и отдельные слова опять-таки связываются друг с другом различными формами ритмико-синтаксического параллелизма и мотивированной асимметрии, причем к концу нарастает не только объем, но и внутренняя ритмическая стройность двухчленной конструкции с полным параллелизмом определений и сравнений («черные, как крылья ворона...», «мягкие, как молодой лен»), и вместе с тем каждый раз параллельность и плавность осложняются различными разветвлениями и вставками в пределах сложного ритмико-синтаксического целого. В результате в одной фразе сталкиваются друг с другом бытовая сказ и приподнятое лирическое описание, — и каждый из этих типов речи ритмически выделен и подчеркнут рядом характерных признаков, а еще более выделен внутренний контраст между ними в соответствии с общим принципом, о котором Гоголь писал: «Истинный эффект заключен в резкой противоположности; красота не бывает так ясно и видна, как в контрасте»³².

Одним из проявлений таких контрастов в акцентно-ритмической сфере является столкновение в пределах абзаца и даже одной фразы группировок из нескольких колонов, так что в каждой группе колонны объединены сходным слоговым объемом, одинаковыми зачинами и окончаниями, а группы эти находятся рядом и противопоставляются друг другу. Особенно характерно это для окончаний, из общего количества которых почти половина объединяется в группы по три и больше подряд следующих одинаковых окончаний. Если учесть их объединяющую роль в пределах прозаического целого, то можно заметить здесь проявление общей внутренней обособленности, контрастного столкновения и объедине-

ния различных речевых планов в микроритме повествования.

Амплитуда колебаний внутренних ритмико-речевых контрастов повествования очень велика и от имитации комического сказа доходит до прозаического изображения ритмики различных народно-поэтических жанров, как, например, в следующих «плачах», в лирических восклицаниях влюбленных: «Ивасю мой милый, Ивасю мой любимый! беги к Петрусю, мое золотое дитя, как стрела из лука; расскажи ему все: любила б его карие очи, целовала бы его белое личико, да не велит судьба моя... Скажи ему, что и свадьбу готовят, только не будет музыки на нашей свадьбе: будут дьяки петть вместо кобз и сопилок. Не пойду я танцевать с женихом своим: понесут меня. Темная, темная моя будет хата: из кленового дерева, и вместо трубы крест будет стоять на крыше...» «Будет же, моя дорогая рыбка, будет и у меня свадьба: только и дьяков не будет на той свадьбе; ворон черный прокрячет вместо попа надо мною; гладкое поле будет моя хата; сизая туча — моя крыша; орел выклюет мои карие очи; вымоют дожди казацкие косточки, и вихорь высушит их».

Подобная прозаическая трансформация различных форм народного эпического и лирического стиха вообще очень характерна для Гоголя, который действительно «вложил в прозу... весь размах лирики, данный ритмами»³³. В работе, откуда взяты эти слова, А. Белый показал, что «страницами проза «Вечеров» переиначивает народные лады; она прострочена звуком заплачек и присказок-двухстрочий, то рифмованных, то являющих словесный повтор»³⁴. К наблюдениям А. Белого следует добавить отражение ритмических форм народного стиха в соотношениях слогового объема колонов в гоголевской фразе. Речь идет, конечно, не о полном тождестве, а лишь о структурном подобии, как, например, в следующей фразе: «Горы те — не горы: подошвы у

них нет, внизу их, как и вверху, острая вершина, И под ними, и над ними — высокое небо», — где соотношения трех колонов в трех фразовых компонентах соотносятся с ритмикой украинского трехчленного «колосийкового» стиха. По свидетельству исследователя фольклора Ф. М. Колессы, такая ритмическая вариация употребляется в исторических, балладных и некоторых других жанрах украинских народных песен.³⁵

Интересно в связи со сказанным, что XVI глава «Страшной мести», которая представляет собой прозаическое изображение народной думы, ритмически выделяется на общем фоне прежде всего особой плотностью распределения колонов по слоговому объему; регулярных колонов здесь более двух третей, и они образуют различного рода силлабически сходные сочетания, как, например, в зачине думы: «За пана Степана, князя Сед-миградского, был князь Седмиградский королем и у ляхов, жило два казака: Иван да Петро» (6+7+6+7+6+5). Кроме этой концентрации близких по слоговому объему колонов имитация думы выделяется также аналогичным преобладанием (более половины) мужских окончаний, а в качестве внутреннего акцентно-силлабического контраста этим «стиховым» аналогам выступает резкое обилие «стыков» ударений: из общего количества безударных интервалов 21% нулевых.

Аналогичные примеры воспроизведения во внутри-фразовой структуре прозы ритмики народного стиха отметила в «Тарасе Бульбе» Н. Ю. Шведова: «Напевные ритмы украинских дум пронизывают всю ткань повести, придавая ей неповторимый музыкальный колорит. Ритмика дум сочетается в повести с ритмами русских былин, старинных воинских повестей и народного эпоса, поэтический размер которых часто переносится Гоголем в отдельные строки и сцепления синтагм»³⁶.

Таким образом, в ритмике гоголевского «языка языков» (А. Белый) — от разных форм бытового просторечия и мозаики социальных и профессиональных речевых стилей до лирической патетики и торжественного эпического предания — освоение прозаического многоголосия в ритмическом единстве художественного целого несводимо к взаимодействию речевых партий героев и персонифицированных рассказчиков. Во-первых, это лишь наиболее очевидная область ритмического разнообразия, а во-вторых — и это главное, — голоса эти не самостоятельны, они охвачены «рассказыванием» повествователя, где внутренняя ритмико-речевая динамика совсем не обязательно связана с отчетливой персонификацией. И если из поздних произведений Гоголя почти полностью исчезает персонифицированный рассказчик, то это связано не с упрощением, а как раз с усложнением внутренней структуры рассказа, где создаются «сложные комбинации письменных, сказовых, ораторских форм монолога с диалогом»³⁷.

Если сравнить, например, распределение зачинов и окончаний во вступительных четырех абзацах «Невского проспекта», в описаниях Пискарева (6-й абзац; «Молодой человек во фраке...») и Пирогова (37-й абзац; «Но прежде, нежели мы скажем, кто таков был поручик Пирогов...») и в заключительном абзаце, то даже в этих односторонних и средних характеристиках выявятся ритмические переходы в строе речи одного и того же повествователя. Так, характеристика Пискарева по многим показателям сближается с особенностями ритмики экспрессивных монологов в произведениях Марлинско-го, особенно заметно это сходство в соотношениях межфразовых и внутрифразовых окончаний: в этом отрывке у Гоголя (и только в нем) женские межфразовые окончания составляют 75% — именно такой рост однотипных межфразовых показателей при гораздо более умеренном использовании их внутри фраз часто встречается

у Марлинского. Совершенно ясно, что признак этот связывается с целым рядом других ритмико-синтаксических и лексических примет, изображающих романтический пафос и соответствующий ему жанр художественной речи.

Это касается не только воссоздания внутренних монологов художника, но и тех случаев, когда голос повествователя ощутимо отдален от героя и вместе с тем формирует соответствующую тональность: «Красавица, так околдовавшая бедного Пискарева, была действительно чудесное, необыкновенное явление. Ее пребывание в этом презренном кругу еще более казалось необыкновенным. Все черты ее были так чисто образованы, все выражение прекрасного лица ее было означено таким благородством, что никак бы нельзя было думать, чтобы разврат распустил над нею страшные свои когти. Она бы составила неоценимый перл, весь мир, весь рай, все богатство страстного супруга; она была бы прекрасной тихой звездой в незаметном семейном кругу и одним движением прекрасных уст своих давала бы сладкие приказания. Она бы составила богатство в многолюдном зале, на светлом партере, при блеске свечей, при безмолвном благоговении толпы поверженных у ног ее поклонников; но увы! Она была какою-то ужасною волною адского духа, жаждущего разрушить гармонию жизни, брошена с хохотом в его пучину».

Перед нами один из примеров того, как в сложном ритмическом единстве гоголевского повествования один из составляющих его элементов несет в себе, по существу, ритмическое целое — целое уже сложившегося литературного жанра и типа художественной речи, целое, которое уже в роли составной части входит в более сложную художественно-речевую систему.

Повествовательная тема Пирогова с самого ее появления проводится гораздо более «сниженным» слогом

(«Эта блондинка была легонькое, довольно интересное созданище»), без тех признаков фиксированной ритмизации, о которых только что говорилось. При гораздо большей близости к «среднеречевым» нормам описание Пирогова выделено ростом дактилических зачинов (против мужских в предыдущем отрывке) и гораздо большим сближением в соотношениях межфразовых и внутрифразовых характеристик.

Наибольшей ритмической выделенностью отмечен финал повести — ее последний абзац: во-первых, в нем очень высокая плотность распределения колонов по слоговому объему (почти 70% регулярных колонов, и при этом 35% колонов шести- и семисложных); во-вторых, здесь наиболее явное прояснение и взаимное противопоставление доминирующего типа зачинов и окончаний в межфразовых и во внутрифразовых показателях: и внутри фраз, и на границах резко подчеркнут преобладающий тип (особенно в окончаниях), и эти ритмические доминанты контрастно сталкиваются друг с другом; наконец, в общих характеристиках этот абзац выделен преобладанием мужских окончаний, традиционно отмечающих повышенную напряженность и экспрессивную прерывистость речи.

Всеми этими средствами формируется ритмическое нагнетание во внутренне расчлененной периодической речи, яркий образец которой можно увидеть, например, в заключительной фразе с анафорической трехчленностью строения: «Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, когда ночь сгущенною массою наляжет на небо и отделит белые и палевые стены домов, когда весь город превратится в гром и блеск, мириады карет валятся с мостов, фореиторы кричат и прыгают на лошадях и когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде». Нагнетание обеспечивается следованием друг за другом и взаимным усилением трех со-

подчинённых конструкций, причем средняя в свою очередь делится на три фразовых компонента, а к этому добавляется еще ряд однородных двучленов внутри колонов и их сочетаний («наляжет и отделит», «белые и палевые», «гром и блеск», «кричат и прыгают»...) ³⁸.

В. Б. Шкловский писал об этом финале: «Патетический конец «Невского проспекта» стилистически противопоставлен ироническому и спокойному началу повести. Конец дан как лирическое выступление автора, говорящего о лжи города и о жестокости жизни. Меняется тон и ритм произведения. Ввод лирического голоса автора и дает развязку всему произведению»³⁹. Вместе с тем начало повести тоже неоднородно в ритмико-интонационном отношении. Ритмически противопоставлены, например, третий и четвертый абзацы, причем характеристики последнего абзаца вступления по ряду показателей (особенно по росту ударных окончаний) как раз приближаются к заключению повести. И фрагмент этот действительно отмечен не только нарастающей напряженностью, но и тематическими переключками с «ночным» финалом («Но как только сумерки упадут на дома и улицы... с тем, чтобы заглянуть под шляпку издали завиденной дамы... — Но боже вас сохрани заглядывать дамам под шляпки...» и т. п.).

Вообще в особой выделенности финального обращения к читателю отразилась важная особенность ритмического движения в произведении Гоголя — его нарастающая напряженность, тяга к усилению, «заострению» ритмического хода «пиками отдельных песенных строф», которые, как писал А. Белый, «действуют мощно лишь потому, что они — всплески пены всей, так сказать, речевой массы, образующей напевную волну»⁴⁰.

С этой общей тенденцией связана отмеченная тем же А. Белым⁴¹ типичность для Гоголя восходящего рит-

мического хода, когда ударение все более отодвигается к концу слова («дивные речи про давнюю старину»), а так как сила ударения зависит от числа предшествующих ему безударных, стало быть, движение это обеспечивает усиление финального акцента. Также усиливается конечное ударение и характерной гоголевской инверсией типа «необыкновенного огня глаза» вместо «глаза необыкновенного огня». «Переверт в том, — пишет по поводу этого примера А. Белый, — что слово «глаза», сохраняемое для конца фразы, ожидается с напряжением: «необыкновенного огня», — что? И — ударная форма: «глаза»!.. смысл не в синтаксисе, а в ритме»⁴².

У ритмического движения, которое обнимает такое необыкновенное речевое многообразие, отражая авторское «неудержимое стремление совместить, синтезировать стилистически далекие формы и типы литературно-художественной речи в одной композиции»⁴³, есть и еще одно общее свойство — это его стремительность, постоянно подчеркиваемая энергия. «Он не пишет, а рисует, — говорил о Гоголе В. Г. Белинский, — его фраза, как живая картина, мечется в глаза читателю, поражая его своею яркою верностию природе и действительности»⁴⁴. Здесь очень точно поставлено рядом и то, что фраза «мечется», и то, что это «живая картина», слово Гоголя, по его собственному определению, «кипит и животрепещет», но движение это принадлежит в первую очередь именно «слову», а не изображаемым событиям, которые, напротив, как бы образуют необыкновенно яркую картину. Исследователи не раз отмечали алогизмы в отношениях между отдельными повествовательными звеньями, отсутствие событийного становления и развития, которое предстает как череда наполненных бурным движением и вместе с тем застывших картин. О соотношении сюжетной статики и композиционно-речевой динамики в гоголевских произведениях писал, в частности,

Б. М. Эйхенбаум: «Его действующие лица — окаменевшие позы. Над ними в виде режиссера и настоящего героя царит веселящийся и играющий дух самого художника»⁴⁵. Здесь обнаруживается содержательное противоречие, очень важное, в частности, и для понимания специфики ритмического единства прозаического художественного целого у Гоголя.

В многообразии ритмических переходов внутри повествовательного целого каждый отдельный случай, с одной стороны, подтверждает отмеченное Г. А. Гуковским «слияние образа повествователя с ходом повествования»⁴⁶. Но в то же время обилие этих переходов, их подчеркнутая множественность и взаимная контрастность обнаруживают авторское стремление этим вроде бы «подчинением» преодолеть замкнутость и ограниченность каждого отдельного объекта и субъективно сравняться с объектом поистине грандиозным — народным целым.

Автор хочет сконцентрировать в своем речевом строе народный язык, поэтическую силу которого Гоголь как раз связывал с тем, что «в нем все тоны и оттенки, все переходы звуков от самых твердых до самых нежных и мягких; он беспределен и может, живой как жизнь, обогащаться ежеминутно, почерпая с одной стороны высокие слова из языка церковно-библейского, а с другой стороны выбирая на выбор меткие названья из бесчисленных своих наречий, рассыпанных по нашим провинциям, имея возможность таким образом в одной и той же речи восходить до высоты, недоступной никакому другому языку, и опускаться до простоты, осязаемой непонятливейшего человека, — язык, который сам по себе уже поэт...» (курсив мой. — М.Г.)⁴⁷.

Стремление сконцентрировать это необыкновенное богатство в единой композиции оборачивается напря-

женной субъективностью, фиксированным «изображением» различных речевых позиций, различных форм речевой активности. Не случайно Гоголь говорит о «самых смелых переходах от возвышенного до простого в *одной и той же речи*» — и в его прозаическом художественном целом предстает одна и та же речь в том смысле, что она соотнесена с одним явно обнаруживающим себя субъектом, и вместе с тем это принципиально разнокачественная речь, так как субъект в ней постоянно меняет речевые облики, контрастно сталкивает друг с другом различные речевые маски.

Повествовательный мир у Гоголя столь же объективно многопланов и разноречив, сколь и, по точной формулировке С. Г. Бочарова, «субъективно растянут»⁴⁸. Многогранность и разноречивость изображаемого мира подчеркнута ритмической выделенностью и «выделанностью» этого разноречия, своеобразным исполнением «ролей» на представлении «языка языков» в «театре одного актера»⁴⁹. С другой стороны, ярко выраженная субъективность, эмоционально действенная напряженность ритмического движения в прозаическом целом Гоголя не воплощает в себе столь же определенного, конкретного личностного единства. Б. М. Эйхенбаум, конечно, был прав: личный *тон автора* у Гоголя проявляется всюду, но он принципиально многолик и разнокачествен. Везде виден единый и единственный субъект, но размеры его гиперболически необыкновенны, и ритмически выделенной оказывается и сама субъективность, и ее необычно «разросшийся» характер, ее стремление исполнить все роли, подняться над этим исполнением и слиться с осваиваемым прозой народным целым. В огромной ритмической напряженности воплощается одновременно и этот порыв к максимальному развитию авторской субъективности, и недостижимость полной гармонии между нею и объективным миром.

В энергии стремительного ритмико-речевого движения гоголевского рассказа одновременно ритмически акцентируется и разнородность, раздробленность мозаического переплетения различных жизненных сфер, и субъективный личный тон, который пытается все это многообразие охватить, изобразить и преобразить в единство. Если у Пушкина событийная разобщенность людей преодолевается *внутренне* как бы самим их рассказом, то в художественном целом Гоголя воссоздается мир, где единство и раздробленность, связь и разобщенность, душа и тело, гармония и хаос уже в гораздо большей степени разошлись, внешне обособились, оторвались друг от друга, превратились в противоречащие друг другу «половинки» целого, и нужны громадные *субъективные* усилия, чтобы преодолеть эту разобщенность. В этом один из главных внутренних источников огромной, внешне подчеркнутой ритмической напряженности в процессе становления и развертывания прозаической художественной целостности.

Как видно из всего сказанного, и у Лермонтова, и у Гоголя по-разному обнаруживается противоречие между воссозданием в ритмически организованном прозаическом повествовании объективной многоплановости «рассказываемого события» и закреплением в нем субъективности самого «рассказывания» и рассказчика. Одним из этапных моментов разрешения этого противоречия явились тургеневские рассказы с их принципиальной уравновешенностью изобразительности и выразительности, лиризма и событийной пластики. Однако синтез этот является принципиально локальным, он сопряжен с ограничением повествовательного мира: лиризм авторского тона принципиально укладывается в сюжетные рамки и только в них и через них проявляется, а изображаемый мир принципиально ограничивается здесь личным кругозором сочувствующего и сопереживающего повествователя. Синтезируются пушкинская

«объективность» и гоголевский «личный тон», но без пушкинского «протеизма» и гоголевского «гиперболического размаха речи».

Интересна ритмическая композиция рассказа И. С. Тургенева «Свидание». Даже в средних абзацных характеристиках видно значительное прояснение устойчиво повторяющихся ритмических признаков, характеризующих все повествование и объединяющих его различные звенья. Повторяемость этих признаков выясняется уже в самом начале рассказа; его первые два абзаца очень близки по объему (125 и 126 колонов) и почти совершенно одинаковы по распределению зачинов и окончаний. Преобладающий тип женских зачинов и окончаний выявлен с полной определенностью, так же как и общее, характеризующее весь рассказ соотношение ударных и безударных форм. Дальнейшее развитие сохраняет эти устойчивые признаки, вместе с тем обогащаясь к финалу отзвуками следующего за повествовательным вступлением диалога и нарастанием эмоционального тона к концу рассказа.

Общим и наиболее устойчивым в ритмической композиции является распределение окончаний: доминирующий тип женских окончаний четко держится во всех абзацах, включая и диалог. Их объединяющие функции подчеркнуты также отсутствием колебаний в распределении этого показателя в ритмических единствах всех «рангов»: и в колонах, и во фразовых компонентах, и, наконец, во фразах женские окончания держатся на одном и том же преобладающем уровне. На основе такой устойчивости и определенности формируется общая линия ритмического развития, связанная с нарастанием этого доминирующего признака и вместе с тем ритмической выделенности к концу рассказа. Кульминационным в этом смысле является седьмой абзац с максимумом женских окончаний (64 %) — последний абзац собственно рассказа, не считая краткой заключительной

фразы, выводящей за пределы художественного времени и художественного мира данного рассказа и открывающей его в более объемное единство прозаического цикла (характерна в связи с этим ритмическая «перебойность» этой фразы по отношению к предыдущему абзацу).

Вместе с этими сразу же выясняющимися признаками ритмического единства становится очевидным и урегулированное соотношение различных тем и планов в повествовательной композиции. Уже в начале рассказа подчеркнута двойственность описываемого состояния природы («С самого утра перепадал мелкий дождик, сменяемый по временам теплым солнечным сиянием; была непостоянная погода...»), и в последующих развернутых описаниях симметрично соотносятся друг с другом, по существу, два различных пейзажа.

Вот типичный пример такого взаимодействия в пределах одной сложной фразы уже в самом начале рассказа: «Внутренность рощи, влажной от дождя, беспрестанно изменялась, смотря по тому, светило ли солнце, или закрывалось облаком; она то озарялась вся, словно вдруг в ней все улыбнулось: тонкие стволы не слишком частых берез внезапно принимали нежный отблеск белого шелка, лежавшие на земле мелкие листья вдруг пестрели и загорались червонным золотом, а красивые стебли высоких кудрявых папоротников, уже окрашенных в свой осенний цвет, подобный цвету переспелого винограда, так и сквозили, бесконечно путаясь и пересекаясь перед глазами; то вдруг опять все кругом слегка синело: яркие краски мгновенно гасли, березы стояли все белые, без блеску, белые, как только что выпавший снег, до которого еще не коснулся холодно играющий луч зимнего солнца; и украдкой, лукаво начинал сеяться и шептать по лесу мельчайший дождь». После двух колонов одинакового слогового объема (5 — 5) сле-

дует третий с аналогичной внутренней симметрией строения (4 — 4; ∪ — ∪'∪∪—∪), а следующие три колоны в этом компоненте симметрично связываются с первыми тремя общей двухударностью, силлабическим параллелизмом (5 — 5 — 8/5 — 6 — 9)⁵⁰ и сходным движением зачинов с расширением предударной части (м-м-д / ж-ж-г).

Новый симметричный двучлен образует пара обобщающих характеристик («она то озарялась вся, словно вдруг в ней все улыбнулось... то вдруг опять все кругом слегка синело»). Уменьшение объема во второй из них отражает и общую закономерность в отношениях между частями этого сложного синтаксического единства (вторая часть меньше первой), и различный характер ритмического движения в каждой из них (в первой части — концевое расширение, во второй — сужение объемов ритмических единств). И, наконец, трехчлену, конкретизирующему первое из вышеприведенных обобщений, соответствует аналогичный трехчлен во втором случае.

Таким образом, с одной стороны, пейзажи тематически противопоставляются друг другу, а с другой — их связывают урегулированность и своеобразная «синонимичность» построения, так что сопоставляемые друг с другом части объединяются в слаженном и внутренне симметричном единстве.

Весьма заметная ритмическая граница, что видно даже и по средним характеристикам, отделяет третий абзац от второго, разграничивая тем самым два портрета героев: предваряющий диалог портрет Виктора выделен ростом многосложных, особенно дактилических окончаний. Отличаются абзацы и зачинами. А все диалоги отмечены естественным в изображении разговорной речи ростом ударных окончаний.

Однако дело не ограничивается здесь простой связью с определенным видом речи, между абзацами

диалогов возникает сопоставление, аналогичное только что указанному: во-первых, ритмически различаются речевые партии героев, во-вторых, повествовательное вступление, посвященное Виктору в четвертом абзаце, отделено от повествовательного обрамления следующего абзаца, где изображается Акулина: в первом — интенсивный рост ударных окончаний, во втором — женских, вообще характеризующих доминирующий повествовательный тон рассказа. Граница эта укрепляется и зачинами: изменяется соотношение ударных и безударных форм. И в других фрагментах более или менее явно разграничены и сопоставлены характеристика двух героев в повествовании, а также их реплики в диалогах.

Таким образом, перед нами два пейзажа, два портрета, два речевых и действенных плана — они ритмически разделены и вместе с тем стройно объединены в едином рассказе и в едином тоне рассказчика, чувство которого просвечивает в каждом моменте описываемых событий и развивается вместе с развитием действия.

Такая эмоциональная наполненность изображения во многом достигается ритмической пунктуацией многообразных и меняющихся отношений между следующими друг за другом предметно-изобразительными деталями. Приведем один из подобных примеров: «Несколько мгновений прислушивалась она, не сводя широко раскрытых глаз с места, где раздался слабый звук, вздохнула, повернула тихонько голову, еще ниже наклонилась и принялась медленно перебирать цветы. Веки ее покраснели, горько шевельнулись губы, и новая слеза прокатилась из-под густых ресниц, останавливаясь и лучисто сверкая на щеке... Она вгляделась, вспыхнула вдруг, радостно и счастливо улыбнулась, хотела было встать и тотчас опять поникла вся, побледнела, смутилась — и только тогда подняла трепещущий, почти мо-

лящий взгляд на пришедшего человека, когда тот остановился рядом с ней». И чередование однородных сказуемых, а во второй фразе целых фразовых компонентов, и изменение объема, и инверсии, и смена акцентных движений — все обретает изобразительную силу, и вместе с пластичностью описания каждого отдельного действия оно оказывается наделенным присущим ему эмоциональным акцентом.

В последней из приведенных фраз такое слияние изобразительности и выразительности в ритмико-речевом движении сочетается с характерной вообще для тургеневского рассказа внутренней симметрией строения: между крайними «вгляделась» и «только тогда подняла... взгляд» размещаются по три действия, и трехчлены эти тематически и эмоционально противостоят друг другу, как в вышеприведенных примерах пейзажные описания. А все это многообразие эмоционально действенных ритмических оттенков охвачено едиными закономерностями повествовательного развертывания, которому присуще, по удачному выражению А. Кипренского, «равновесие движений»: «Конечно, в нем встречаются инверсии, прерывистое движение речи, означенное многоточиями, и другие приемы эмоциональной выразительности, которые разнообразят ритмическую мелодию фразы. Но общее течение повествования или описания остается плавным, спокойным, размеренным. Этому отвечает синтаксическая конструкция предложений... Синтаксическая связь осуществляется при помощи точек с запятыми, соединяющих внутренние и ритмически объединенные элементы предложения. Все это и придает тургеневскому синтаксису прозрачность, легкость и плавность»⁵¹.

Уже говорилось выше о ритмической выделенности седьмого, последнего абзаца рассказа. В нем нарастают ритмическая повторяемость (почти две трети женских окончаний) и внутренняя симметрия. Вот лишь один ха-

ракетный пример: «Солнце стояло низко на бледно-ясном небе, лучи его тоже как будто поблекли и похолодели: они не сияли, они разливались ровным, почти водянистым светом». Здесь и симметричная повторяемость и параллелизм слогового объема колонов (7 — 7 — 6 — 6 — 6 — 6 — 8 — 8), и стопроцентное единообразие окончаний колонов (все женские), и преобладающая двучленность внутреннего строения. Абзац этот не только доводит до кульминационного уровня ритмические доминанты рассказа, но и синтезирует различные вариационные линии: так, например, он соединяет в себе рост ударных зачинов, характерный для диалогов, и рост многосложных форм. Сходная картина наблюдается и в распределении колонов по слоговому объему: диалоги отмечены естественным для отражения разговорной речи ростом малых колонов, и последний абзац, отличаясь нарастанием уровня регулярных колонов (70%) и тем приближаясь к открывающим рассказ повествовательным абзацам, в то же время отличается от них тем, что в нем малые колоны преобладают над большими, что характерно для только что прозвучавшего диалога.

В тургеневском рассказе нарастание ритмической устойчивости сочетается в конце с обогащающей повествование переключкой с диалогом⁶². Это гармонирует с обобщающей ролью содержащегося в последнем абзаце пейзажного заключения, где начальное противопоставление двух тем развивается и переводится в общеприродный план («Мне стало грустно; сквозь невеселую, хотя свежую улыбку увядающей природы, казалось, прокрадывался унылый страх недалекой зимы»). Заключение рассказа представляет собою и развитие пейзажных описаний, и итог сюжетного развития, и прямое высказывание об эмоциональном состоянии повествователя, — и все это неразрывно связано друг с другом. В этом — один из конкретных примеров уравнивания и сглаживания того разноречия между пейзажем

и сюжетом, которое было свойственно, например, Гоголю⁵³. Во-первых, пейзажи у Тургенева гораздо более связаны с Сюжетом, заключая в себе введение и завершение развивающихся событий, во-вторых, единый эмоциональный тон проникает и в сюжетное движение, в этом смысле объединяя его с пейзажем, так что одновременно происходит и событийное, и эмоциональное сближение в рамках общего композиционного «равновесия».

Вообще в тургеневском рассказе мы видим большую, чем у Пушкина, эмоциональную наполненность ритмического движения и более определенное разграничение, размежевание ритмических планов, и при этом разноплановость с гораздо большей последовательностью и ясностью, чем у Гоголя, охвачена единством повествовательного монолога и введена в столь же единые рамки сюжетного развития. Формируется определенный тип повествования, со строгой урегулированностью различных композиционно-речевых единиц и этапов развертывания сюжета, их разграниченностью, выделенностью и вместе с тем отчетливой объединенностью единством повествовательного тона — личностным единством повествователя. Единство это конечно же таит в себе богатое разнообразие, рассказчики могут быть разнородными, но принцип такого объединения остается в силе. Сюжетно-событийное развитие охвачено и пронизано лиризмом единого повествовательного тона, но в свою очередь лиризм здесь ни на йоту не отступает от сюжетного движения и только в нем осуществляется. Единство повествовательного тона полностью охватило сюжет, но и полностью в нем уместилось, так что, пользуясь словами Д. Писарева, «все... прочувствовано до последней строки; чувство это... согревает объективный рассказ, вместо того чтобы выражаться в лирических отступлениях»⁵⁴. Этому единому повествовательному тону соответствуют четко выраженные объединяющие ритмико-

синтаксические признаки: доминирующий тип окончаний, отчетливая ритмико-синтаксическая расчлененность, внутренняя симметрия и объединение сравнительно простых конструкций, а также единые принципы ритмического варьирования, при помощи которого закрепляется эмоциональное движение в процессе развертывания сюжета.

При всей локальности повествовательного мира, о которой говорилось выше, и связанной с этим относительностью ритмико-композиционной гармонии в тургеневском повествовании гармонию эту никак не следует недооценивать. Осуществленный Тургеневым синтез субъектно-речевого единства и объектно-речевого многообразия имел значение очень важной повествовательной нормы, определившей достигнутый уровень развития художественной прозы. Влияние этих достижений выходило за рамки художественной речи и обогащало литературный язык в целом. «То, что в эпоху Тургенева было новой формой сказового художественного построения, — писал В. В. Виноградов, — потом стало нормой письменной литературной речи»⁵⁵. Ориентация на эту повествовательную норму необходимо предполагала, конечно, и ее будущие смещения.

ГЛАВА III. РИТМ КАК ЭЛЕМЕНТ СТИЛЕВОГО СВОЕОБРАЗИЯ

На новом этапе развития художественной прозы Л. Н. Толстой и Ф. М. Достоевский в своих значительных преобразованиях прозаического искусства равно отталкиваются от «строгих и ясных» линий тургеневской прозы, от сложившегося типа ритмико-речевого единства «отделанного» прозаического повествования, которому присущи «удоборасчлененность, мелодичность фразы, построение сверхфразовых единств в согласии с законами архитектоники и т. п.»¹ Одним из элементарных материальных выражений этих единых ритмических «линий», охватывающих весь прозаический текст, был, как мы только что убедились, доминирующий ряд ритмических окончаний, устойчиво преобладающих во всем произведении и во всех его более или менее крупных частях. Таков обычно превышающий все остальные уровень женских окончаний, особенно во фразах и во фразовых компонентах.

Интересно, что произведения Толстого и Достоевского именно в этом ранее характеризовавшемся более или менее устойчивым постоянством показателе демонстрируют чрезвычайно энергичную переменность и изменчи-

вость. Например, в рассказе Л. Н. Толстого «После бала» женские окончания перестают играть преобладающую роль, их количество значительно меньше даже «среднеречевой» встречаемости данного типа акцентных форм, что позволяет говорить именно об определенной ритмической тенденции. Однако происходит не просто смена доминирующего типа окончаний, нарастает именно внутренняя ритмическая изменчивость. Примерное среднее равенство мужских и женских окончаний является результатом их чередующегося противопоставления: уже первый и второй абзацы противопоставлены, в одном мужские окончания преобладают над женскими, в другом — наоборот, и такая двуплановость последовательно выражена и в дальнейшем, противопоставляя отдельные абзацы и их небольшие тематически спаянные группы. Причем здесь не обнаруживается какой бы то ни было отчетливо выраженной тематической определенности или приуроченности этих ритмических планов — важны лишь ритмическая изменчивость и двучленность как одно из проявлений композиционно-организующего закона произведения.

Отмеченную ритмическую особенность легко поставить в связь с общим организующим повествование контрастом двух частей рассказа. Но при этом важно отметить, что двуплановость не столько противопоставляет в больших масштабах «бал» и «после бала», сколько проникает в самый речевой строй, захватывая и небольшие его единицы, углубляя и предвосхищая тематические противопоставления. В связи с этим в ряд с чередующейся двуплановостью окончаний становятся другие ритмико-синтаксические формы парных или двучленных сочетаний: двучлены преобладают в рассказе в сочетании однородных членов, в сложносочиненных предложениях (преобладающий тип — два простых в составе сложного), в сложноподчиненных конструкциях (преобладающий тип — два придаточных, относя-

щихся к одному главному²; речь идет, конечно, лишь о преобладающей тенденции, не исключающей и иных, в частности, трехчленных и четырехчленных сочетаний).

Приведу один из простейших и вместе с тем типичных для рассказа примеров подобных двучленных конструкций; «По закону, так сказать, мазурку я танцевал не с нею, но в действительности танцевал я почти все время с ней». Фразовые компоненты — два простых предложения в составе сложного — одновременно объединены рядом повторов и параллелизмов (слоговой параллелизм — 17 — 16 слогов, параллелизм зачинов, словесные повторы) и внутренне противопоставлены. Особенно характерны здесь подчеркнутые ритмические различия на фоне лексического тождества: «я танцевал» — «танцевал я»; и особенно «с нею» — «с ней». А вот пример, так сказать, более расчлененной, энергично разветвляющейся двучленности: «Я был не только весел и доволен, я был счастлив, блажен, я был добр, я был не я, а какое-то неземное существо, не знающее зла и способное на одно добро». Двучлены именных частей сказуемых сменяются двумя короткими фразами, после которых снова следует два однородных обособленных определения. Здесь нет сколько-нибудь отчетливой противопоставленности, скорее можно говорить о нанизывании синонимических двучленов, но сам по себе композиционно организующий принцип остается в силе.

Но особенно значительное место в рассказе, прежде всего во второй части, занимает, так сказать, антонимическая двучленность, где, в частности, и ритмическая разноплановость, проникая вовнутрь абзацев и даже отдельных фраз, получает кроме общекомпозиционных еще и более конкретные изобразительно-выразительные функции. Рассмотрим с этой точки зрения один из абзацев второй части: «Я стал смотреть туда же и увидел посреди рядов что-то страшное, приближающееся ко мне. Приближающееся ко мне был оголенный по пояс

человек, привязанный к ружьям двух солдат, которые вели его. Рядом с ним шел высокий военный в шинели и фуражке, фигура которого показалась мне знакомой. Дергаясь всем телом, шлепая ногами по талому снегу, наказываемый, под сыпавшимися с обеих сторон на него ударами, подвигался ко мне, то опрокидываясь назад — и тогда унтер-офицеры, ведущие его за ружья, толкали его вперед, то падая наперед — и тогда унтер-офицеры, удерживая его от падения, тянули его назад. И, не отставая от него, шел твердой, подрагивающей походкой высокий военный. Это был ее отец, с своим румяным лицом и белыми усами и бакенбардами».

В абзаце чередуются и противопоставляются друг другу всем ритмико-речевым строем фразы о наказываемом и о полковнике. В первой фразе о наказываемом (вторая фраза абзаца) сплошной ряд ударных окончаний, а в последующей такой же сплошной ряд, но безударных (женских) окончаний. Аналогично противопоставлены межфразовыми окончаниями и четвертая и пятая фраза. Противоположен здесь и порядок слов (прямой в ритмической теме наказываемого и обратный при описании полковника). Противоположно в результате и общее течение речи. Оно громоздко-напряженное, спотыкающееся, с труднопроизносимыми многосложными словами («приближающееся», «под сыпавшимися» и т. п.) и осложненным синтаксическим строением во фразах о наказываемом (да и само это слово тоже очень ритмически характерно). И совсем иная, жесткая, твердо и последовательно развертывающаяся поступь там, где речь идет о «высоком военном». Наконец, финальный удар в заключающей абзац короткой фразе: «Это был ее отец...»

Нарастающая ритмическая изменчивость и всеохватывающая двуплановость не исключает, конечно, отдельных и более крупных ритмико-тематических линий. Скажем, в распределении зачинов выделяется группа

абзацев, где явно преобладают женские зачины и явно избегаются ударные начала колонов, фразовых компонентов и фраз. И тематически эти абзацы также родственны тем, что они являются по большей части прямым высказыванием о любви и «восторге» героя. («А было то, что был я сильно влюблен...» «Я был не только весел и доволен, я был счастлив, блажен... Как бывает, что вслед за одной вылившейся из бутылки капель содержимое ее выливается большими струями, так и в моей душе любовь к Вареньке освободила всю скрытую в моей душе способность любви... И я невольно соединяю его (ее отца. — М. Г.) и ее в одном нежном, умиленном чувстве».) А противоположная ритмическая тема, оформленная ростом ударных зачинов, характеризует сцены экзекуции, и ее наиболее явно выраженным лейтмотивом, своеобразным ритмическим «фокусом» является реплика полковника: «Будешь мазать? Будешь?» Четкая ритмическая симметрия, развивая противопоставление тем наказываемого и полковника, контрастирует со словами татарина: «Братцы, помилосердуйте», акцентно-ритмический перебой в которых воссоздает запинаящуюся, «всхлипывающую» речь.

Интересен в ритмической композиции рассказа ярко выраженный «перебой» в последнем абзаце описания бала. Этот абзац почти по всем показателям явно отличается от предшествующих: в нем, в частности, резко возрастает количество ударных зачинов и окончаний и регулярных колонов. А сюжетно-тематически он, напротив, весьма тесно связан с предыдущими радостными сценами («...счастье мое все росло и росло»), так что этот ритмический перебой своеобразно подготавливает последующий тематический контраст. С другой стороны, заслуживает внимания ритмическая переключка первого абзаца из описания экзекуции («Что это такое?» — подумал я и по проезженной посередине поля скользкой дороге пошел по направлению звуков...») с теми, где

наиболее непосредственно высказывается любовь героя. Здесь так же, как и в этих абзацах, избегаются ударные зачины и резко возрастают противоположные им, женские.

Эти повторы-контрасты соотносятся с многими подобными повторяюще-контрастирующими двучленами и параллелями, когда «мазурочный мотив» отзывается «Неприятной, визгливой мелодией флейты и барабана», а многократно повторенное «восторженное умиление» в первой части («Особенно умилили меня его сапоги... Вид его показался мне умилительно-трогательным... Все было мне особенно мило и значительно...») снова звучит тем же самым словом в возгласе наказываемого: «Братцы, помилосердуйте». И, наконец, своеобразная вершина этой повторно-контрастной пирамиды: та же самая, что и в первой части, «высокая статная фигура полковника» с той же самой «замшевой перчаткой», с теми же самыми «румяным лицом, белыми усами и бакенбардами».

Во всех этих повторах-контрастах не только обостряются противоречия, но в еще большей степени напрягаются объединяющие силы прозаического повествования, которое движимо стремлением «сопрягать» все эти противоположности в художественном целом. И в повторяющихся словах и фразах, деталях и образах подчеркивается прежде всего движение, переходы от одной ступени понимания к другой. Здесь особенно явственно фиксируется закономерный процесс развития, утверждающий необходимость «случая», который заставит посмотреть прямо в глаза жизни, выявит необходимость искания подлинной правды, истинной сути вещей. И ритмический повтор «темы любви» при самом начале описания экзекуции является одной из форм выражения повтора-контраста, охватывающего позиции героя-рассказчика в двух частях произведения. «Я обнимал в то время весь мир своей любовью», — говорит он в первой

части рассказа, и это же мироотношение воплощается в его словах и «после бала», — и оно тоже контрастно повторяется. Именно поэтому ему *стыдно* за полковника, как за себя, именно поэтому ему необходимо «узнать», «обнять весь мир» пониманием. Причем очень важно подчеркнуть, что речь идет не об отдельном высказывании, а именно о воплощенной во всем речевом строе позиции, об организующем все ритмико-речевое движение рассказа «сильном искании истины».

Важность и всеобщая значимость переломного момента в развитии сознания героя-рассказчика подчеркнуты нарастающей сиюминутностью воссоздания происходящих событий. Интересно в связи с этим сопоставить с вышеприведенным абзацем его черновой рукописный вариант: «Только когда эти люди поравнялись со мною, я понял, что это было. Привязанный к ружьям человек был прогоняемый сквозь строй, сквозь триста палок, как мне сказали, бежавший солдат-татарин. Все солдаты, вооруженные палками, должны были ударять по спине проводимого мимо их человека. Полковник кричал на людей, которые недостаточно крепко били, и бил их за это, угрожая еще жестоким наказанием. Солдаты взмахивали один за другим палками и ударяли по спине волочимого мимо них человека... Влекомый на ружьях человек то откидывался назад, и тогда солдаты со средоточенными, серьезными лицами толкали его вперед, то падал наперед, и тогда те же солдаты удерживали его от падения и медленно вели вперед».

Приведем содержательный лингвистический анализ произведенной Л. Толстым правки из статьи В. В. Одинцова «Функция грамматических категорий в системе форм субъектной многоплановости»: «...первоначально описание сцены «после бала» представляло собой рассказ (повествование от рассказчика) о прошедших событиях, что выражалось в линейной и обобщенной передаче изображаемого... В печатном тексте обоб-

ценная передача прошлого заменяется, так сказать, непосредственным восприятием... Линейное описание заменяется возвращающимся, спиральным... Сами предложения построены по тому же спиральному принципу: основное действие, выраженное глаголом, обрастает рядом подобных, дополнительных, что находит свое выражение в насыщении текста причастными и деепричастными формами. Эти формы, находясь в препозиции, отодвигая подлежащее от сказуемого, выделяют, экспрессивно подчеркивают действие, создают напряженный драматизм изображения... Все эти изменения направлены на то, чтобы передать ощущения непосредственного наблюдателя. Таким образом, создается новая субъективная сфера — герой. Изображаемое пропускается через призму его сознания. Соотношение автор — рассказчик (сцена бала) осложняется при описании сцены «после бала»: автор — рассказчик — герой (непосредственный наблюдатель)»³.

Окончательный вариант отличается и явным ростом ритмической напряженности речи. Полностью изменяется распределение зачинов и окончаний: если в рукописном тексте доминируют женские, то в печатном варианте возрастают закрепляющие речевую прерывистость и напряженность ударные формы. Появляется та систематически проведенная контрастирующая двуплановость, о которой говорилось выше.

В результате действительно возрастает «напряженный драматизм изображения», хотя, по-видимому, дело здесь не только в воссоздании позиции непосредственного наблюдателя. Еще в молодости Толстой задавался вопросом: «Нельзя ли как-нибудь перелить в другого *свой взгляд* при виде природы. Описание недостаточно»⁴ (курсив мой. — М. Г.). В речевом строе рассказа и воссоздается событие вместе с взглядом на него, причем именно изображение взгляда играет здесь центральную роль. Но взгляд этот проникает собою событие,

он неотрывен от него в соответствии с тем принципом, который высказывал Толстой в письме Ф. Ф. Тищенко: «Недостаточно ясны перевороты, происходящие в душе Семена: сначала злобы, потом отчаяния, потом успокоения и наконец решимость вернуть жену. Все это надо бы, чтобы совершалось в событиях, а не только бы описывалось»⁵. Именно такой совершающийся в событии переворот, осознаваемый человеком, и воплощается в рассказе. В его композиционно-речевой организации равно важны два противоположных движения: вперед, от прошлого к разворачивающемуся настоящему, у описываемого молодого героя, и назад, от настоящего к прошлому, у ведущего повествование рассказчика. В своеобразных узловых пунктах пересечения этих движений авторским организующим усилием выясняется, что относящееся с точки зрения событийной логики к прошлому в сознании рассказчика существует как сиюминутное. Но это сиюминутное относится, конечно, не только к определенному моменту наблюдения, но присутствует в сознании человека *сейчас и всегда* (или *всегда как сейчас*), как «вечно-настоящее», как всеобщий момент неукротимого и неустанного движения к истине.

Соответственно и ритмическая подвижность и многоплановость оказываются своеобразной формой речевого воплощения такого напряженно-анализирующего движения. Его энергия, охватывая всю осложненность и расчлененность речевого строения, всю изменчивость и все многочисленные ритмические повторы-контрасты, порождает общую перспективную направленность речевого потока.

Так, уже на самой «поверхности» толстовского повествования обнаруживаются доминирующие в нем признаки и черты стилевой характеристики: перед нами расчлененное и многоплановое речевое движение, адекватное сложности изображаемой жизни и «перебойному» ходу исследовательской авторской мысли, — движение,

сопрягающее разнородные части в новое становящееся целое. Становлению этому присуща, как уже говорилось, перспективная целеустремленность к «центру знания», к искомой истине.

В связи со сказанным специальный интерес представляет вопрос о ритмическом своеобразии финалов, завершающих различные этапы этого речевого движения, тем более что та же самая ритмико-речевая «внешность» толстовской прозы обнаруживает преобладающую в ней тенденцию к сужению амплитуды интонационного движения и уменьшению объема финальных частей фраз, абзацев и более крупных композиционных единиц: последний колон во фразе, фраза в абзаце, абзац в главе, глава в произведении часто оказываются у Толстого меньше предыдущих. Случайно ли это? Или эта, казалось бы, чисто внешняя и количественная особенность, связываясь с другими закономерными соотношениями элементов в художественной структуре целого, обретает какую-то стилевую значимость? Чтобы ответить на этот вопрос, рассмотрим подобную закономерность в композиции более объемного произведения Л. Толстого, так сказать, классического произведения об «искании истины» — повести «Смерть Ивана Ильича».

С первой же главы этой повести мы сталкиваемся с уже знакомой нам интенсивной ритмической подвижностью и изменчивостью, одним из проявлений которой является, в частности, постоянная смена — от абзаца к абзацу — преобладающего типа ритмических окончаний и — в меньшей степени — зачинов колонов, фразовых компонентов и фраз, а также соотношений регулярных, малых и больших колонов. И сразу же видно, что обилие этих переходов в первую очередь связано с субъективной многоплановостью повествования, со сменами воплощенных в речи позиций, интонационно-смысловых установок слова.

В официально-деловом стиле открывающих повествование абзацев, воссоздается «обычный» взгляд (не случайно так часто в первой главе повторяется «как всегда», «у всех» и т. п.), уклоняющийся от истины, затемняющий ее. Даются разные срезы этого обычного взгляда: что подумали «сотоварищи» Ивана Ильича, их «соображения о местах и назначениях», что они сказали, «плавный переход» их разговора от смерти к «дальности городских расстояний». И открывающая абзац простая констатация: «Иван Ильич был сотоварищ собравшихся господ, и все любили его» — опровергается последующими «соображениями о перемещениях или повышениях», а завершающая последний диалог чиновников реплика: «И заговорили о дальности городских расстояний, и пошли в заседание» — анафорическим параллелизмом и своеобразной эпической торжественностью тона контрастно выявляет ничтожность «предмета» слова.

А затем осязаемый ритмический переход к иному речевому строю, к энергично объясняющему голосу и слову, которое сразу же выявляет в своем движении основную установку на преодоление этих ложных оболочек в стремлении пусть к глубоко спрятанной, но несомненно существующей правде: «Кроме вызванных этой смертью в каждом соображении о перемещениях и возможных изменениях по службе, могущих последовать от этой смерти, самый факт смерти близкого знакомого вызвал во всех, узнавших про нее, как всегда, чувство радости о том, что умер он, а не я». Обратим внимание на движение внутри этой фразы ко все более коротким, напряженно следующим друг за другом малым колоннам с ударными по преимуществу завершениями.

Подобные переходы от приоткрывающего истину, начинающего путь к ней слова повествователя к речевому плану героя, отворачивающегося от этих проблесков истины, в различных формах разворачиваются и в дальнейшем. Вспомним, например, переход в изображенном

взгляде Петра Ивановича от увиденного в выражении лица мертвеца «упрека или напоминания живым» к «игривой, чистоплотной и элегантно́й» фигуре Шварца с последующим своеобразным ритмико-интонационным разоблачением важных и не без изящества оформленных ложных слов и речей: «Один вид его говорил: инцидент панихиды Ивана Ильича никак не может служить достаточным поводом для признания порядка заседания нарушенным, то есть что ничто не может помешать нынче же вечером щелконуть, распечатывая ее, колодой карт, в то время как лакей будет расставлять четыре необожженные свечи; вообще нет основания предполагать, чтобы инцидент этот мог помешать нам провести приятно и сегодняшней вечер». Не случайно появляется здесь одно из ключевых «слов-символов» — «приятно», повторение и переосмысление которого является одной из композиционно-организующих форм выражения «сильного искания истины»⁶. И особое место в этом процессе занимает финал, о чем свидетельствует ритмическая композиция последней главы повести.

В отличие от пронизывающей предшествующие главы многоплановости, постоянной смены преобладающих форм, особенно в окончаниях колонов, фразовых компонентов и фраз, здесь, в последней главе, перед нами удивительное ритмическое постоянство: ударные окончания не просто преобладают, но преобладают в каждом абзаце и составляют в них половину общего количества, а в большинстве и более половины. (В свое время Б. И. Ярхо предлагал как одну из возможных методик количественного разграничения стихов и прозы следующую: если какой-то элемент речи регулярно повторяется в тексте более 50%, то перед нами стихи⁷. Если следовать этому определению, то перед нами с точки зрения распределения окончаний в последней главе «Смерти Ивана Ильича» — «стихи».) Причем преобладание этих форм регулярное на всех уровнях: и в общем количестве, и в меж-

фразовых окончаниях, и во внутрифразовых окончаниях, и в окончаниях фразовых компонентов. В зачинах имеет место также весьма значительная устойчивость, но она сочетается с отчетливым противопоставлением межфразовых и внутрифразовых форм — и это естественно, без него строй речи действительно приблизился бы к стиху или, во всяком случае, к ритмической прозе. Важно обратить внимание также и на характер так явно преобладающих окончаний: не женские, преобладавшие в предшествующей интонационно-мелодической традиции, а мужские, оформляющие прерывисто-напряженный строй речи.

Такое единство, можно даже сказать — единообразие, не отменяет, конечно, внутриглавных вариаций и даже перебоев. И опять-таки особенно характерна здесь финальная фраза, ритмически выделенная уже тем, что она занимает целый абзац: «Он втянул в себя воздух, остановился на половине вдоха, потянулся и умер». Эта заключительная короткая фраза заключительной тоже короткой главы и внутри себя сохраняет тот же характерный для всего произведения ритмообразующий принцип «дробления», уменьшения объема ритмических единств к концу. И эта фраза характеризуется тоже полным единообразием окончаний, но перебойным, контрастным по отношению ко всей главе единообразием безударных (женских) форм.

В целом такое «разрешение» многоплановости, ярко выраженного разнообразия и сменяемости ритма повышенной ритмической устойчивостью и даже единообразием в финальной главе проясняет, на мой взгляд, очень важную формообразующую закономерность *проясняющейся простоты* в прозе Толстого. Путь к этой простоте сложен и извилист. Много ложных оболочек и искусственных сооружений нужно преодолеть на этом пути, многое не связанное вроде бы друг с другом поставить в связь. Путь этот по необходимости включает в себя

перебои, переломы и кризисы. И речевой строй повествования нацелен на адекватную передачу этой сложности и многосоставности.

Ритмико-синтаксическая многоплановость и осложненность и даже своеобразные речевые «неправильности» (типа, например, скопления подряд нескольких одинаковых союзов) обусловлены, как писал В. В. Виноградов, «тенденцией к точному выражению последовательности как бы включенных одна в другую мыслей или эмоций»⁸. «Дело совсем не во внешней значительности усложненных синтаксических форм, — справедливо замечает А. В. Чичерин, — а в их способности расщепить и спаять движущееся и живое явление, не ущемляя и не ограничивая его жизни. Отрицая «гладкий литературный язык», Толстой упорно создавал свой строй речи, шероховатый, упрямый, дорывающийся до правды. Придаточные предложения, иногда нагроможденные друг на друга, причастные и деепричастные обороты, взаимоотношения наполняют одно действие другим действием и одно чувство другим, часто противоположным ему чувством»⁹.

Здесь, может быть, только не совсем точно сказано о «наполнении» одного действия или чувства другим, противоположным. Этим словом подчеркивается соединение противоположностей в одном моменте, которое как раз не особенно характерно, по-моему, для речевого строя Толстого. У него главным образом противоположности переливаются одна в другую и предстают как фазы сложного, многопланового и перебойного процесса композиционно-речевого становления целого.

В произведениях Толстого многообразно-расчлененное и перебойно-разноплановое движение речи-мысли является движением осязаемо перспективным и центростремительным. «В области знания существует центр, — говорил Л. Н. Толстой, — и от него бесчисленное количество радиусов. Вся задача в том, чтобы опре-

делить длину этих радиусов и расстояние их друг от друга»¹⁰. Именно так организуется в рассматриваемых произведениях речевое движение, постоянно ориентированное на этот «центр истины» и неукротимо стремящееся к нему. Эту особенность стиля Л. Н. Толстого глубоко и точно обобщил А. Н. Скафтымов: «Во всей манере обрисовки персонажей, в способах описания, в приемах раскрытия их отдельных эмоциональных состояний, в раскрытии их внутренней и внешней «биографии», в конструкции диалогов, в приемах построения медитаций, наконец, в их взаимном сопоставлении как целостных образов — всюду отражается постоянная забота Толстого протиснуться в человеке сквозь что-то и куда-то, снять какой-то заслоняющий пласт и там, за какими-то оболочками, заслонами, за потоком текущих, случайных и верхних наслоений, увидеть то, что, собственно, ему и нужно, и здесь уже окончательно остановиться»¹¹.

Организующее повествовательный строй стремление «дойти до корня» проникает во все его многочисленные частицы, заражая их общей энергией движения. В нем сочетается адекватная передача сложности постижения жизни и души человеческой и преодоление этой сложности на пути к простой и естественной правде. Толстой одновременно и воссоздает, и «гонит» сложность¹², и *такой сложно-многоплановый и напряженно-энергичный путь к простоте* становится одной из самых важных организующих стилевых установок авторского слова, воплощенных, в частности, в своеобразном ритмическом движении рассмотренных прозаических произведений.

Ритмико-речевая сложность и многоплановость толстовского повествования отражают, во-первых, многоплановость объективной действительности, сложность взаимосвязей ее различных природных и социальных сфер, иерархически соотнесенных друг с другом, во-вторых, многоплановость субъективных осмыслений этой

действительности, многообразие различных и разнородных точек зрения, мнений, идей и, наконец, в-третьих, многосложность и разнородность каждого человека, каждой субъективной личностной позиции.

В этом отношении едва ли справедливо следующее критическое суждение Р. Роллана: «Серьезная ошибка Толстого (и многих других) в том, что он представляет человеческую натуру слишком просто, как единство. На самом деле каждое существо — это несколько существ в одном, или существо, живущее одновременно в нескольких плоскостях, — полифония»¹³. Между тем в наиболее значительных художественных произведениях Толстого обнаруживаются сложность и многообразие сопрягаемых точек зрения и позиций, и внутрличностных, и межличностных, так что «человеческая натура» предстает в них как многоплановый мир принимаемых и отвергаемых «обликов», по-разному соотносенных с личностным центром. И между этими разными личностными планами и позициями различных героев в толстовском повествовании формируется содержательный диалог, вплоть до диалогического взаимодействия целых человеческих миров, например, мира Анны Карениной и мира Левина^н, — ведь именно их взаимосвязь составляет глубинную основу той системы «сцеплений», о которой говорил Толстой как раз в связи с этим произведением.

Однако, не соглашаясь с Р. Ролланом, следует сказать и о том, что впечатление, подобное тому, что он высказал, имеет основу для своего возникновения. Она — в воплощенной в ритмическом строении и стиле толстовских произведений в целом тенденции к такому развитию сложности и разнородности, которое вместе с тем является их преодолением и утверждением разумных, естественных и простых «начал» и «концов» в сложном процессе жизненного становления и развития, и специфическим финалом толстовского диалога являет-

ся конечное слияние всего сопрягаемого в разумное и простое единство.

Такая исходная и конечная простая основа полагается в художественном мире Толстого необходимой и отыскивается опять-таки на всех уровнях: и внутри сознающей личности, и в межличностном взаимодействии, и в глобальных отношениях бытия и сознания, действительности и идеи. Характерна в этом смысле такая стилевая закономерность, особенно ясная в поздних произведениях Толстого, как разрешение субъектной многоплановости повествования в родственно обнимающем всех людей единстве повествовательной позиции¹⁵ — именно такова одна из главных смысловых характеристик развертывания повествования в «Смерти Ивана Ильича».

Конечное слияние и преобразование сложности в простоту хочет не только объединить разные субъективные точки зрения и взгляды, но и найти синтез общей «субъективности» и максимальной «объективности», онтологизировать «правду», найти самое простое и естественное единство жизни и мысли. Верно, что «Толстой везде сознательно дуалистичен, и мир фактов (или событий), и мир мысли всегда существуют у него рядом, как две взаимосвязанные необходимые и самостоятельные сферы, из противоречивого соотношения которых в произведении извлекается определенный содержательный эффект...»¹⁶. Но к этому надо добавить, что Толстой столь же сознательно «гонит» дуализм, стремится к монизму — и это стремление очень рельефно выражено в стилевой, и в частности ритмико-речевой, динамике его произведений.

Конечно, речь идет об идеальном стремлении, которое отнюдь не всегда получает соответствующую реализацию. В частности, обособление публицистически-объясняющего начала, так сказать, сферы «чистого смысла» весьма характерно для позднего Толстого. Да и не

только для позднего. И. С. Тургенев, безусловно, имел некоторые основания, говоря, о «сильной кривизне», превращающей, например, «Люцерн» в «морально-политическую проповедь»¹⁷, а в позднем творчестве Толстого этот «проповеднический» элемент еще более усиливается. Но все же в наиболее значительных произведениях Толстого эти вроде бы чисто субъективные проповеди и «публичные выступления» не только составляют лишь один ритмический план и лишь один компонент стиля, но и — что особенно важно — в ряде случаев они в свою очередь становятся предметом художественной объективации.

Характерно, что Л. Толстой в своих высказываниях одновременно настаивает и на максимальной субъективности — в смысле определенности выражения субъективно-авторского отношения к жизни и того, что за человек автор, — и на максимальной объективности, вплоть до отказа от художественного вымысла: «...Совестно писать неправду, что было то, чего не было. Если хочешь что сказать, то скажи прямо... Писатели, если они будут, будут не сочинять, а только рассказывать то значительное и интересное, что им случалось наблюдать в жизни»¹⁸. В этом «скажи прямо», на первый взгляд, заключается установка на прямое публицистическое выступление, объективное и прямое описание и идейно-эмоциональное осмысление и объяснение реальных фактов жизни. Однако в вершинных достижениях художественного творчества позднего Толстого формируется особая форма стилевого «сплочения» этих теоретических антиподов — объективного факта и субъективного смысла, и к их разного рода «сопряжениям» добавляется воплощенное в стиле авторское стремление к их слиянию на специфически личностной основе.

Сама эта повествовательная установка «скажи прямо» становится в этих произведениях предметом эпического изображения, и такого рода прямыми высказыва-

ваниями создается образ повествователя, чья жизнь вместе с тем является, как говорил Б. Пастернак о Толстом, «орудием познания всякой другой жизни на свете»¹⁹. И на читателя действует в данном случае не столько «объяснение» жизни само по себе, сколько целостная, личностная позиция человека, своей жизнью объясняющего жизнь общую, точнее — действует объяснение вместе с объясняющим как неразрывное единство, воссозданное в слове²⁰.

Отсюда особое качество толстовской концептуальности, которая в стиле выражается как объективно существующая, как непосредственно принадлежащая бытию, как жизнь, сама обнаруживающая свою скрытую разумную основу. Или наоборот: смысловая энергия «сильного искания истины» настолько велика, что отождествляется смысл жизни и человек, отыскивающий этот смысл, сама непосредственно изображаемая жизнь его — жизнь, обнаруживающая всеобщую правду не как чье-либо субъективное объяснение действительности, а как глубинное свойство самой этой жизни. «Сильное искание истины» — это в то же время и естественная и непосредственная жизнь человека, и в этом простом и естественном существовании жизнь, мысль и страсть сливаются воедино. Такова глубинная основа проясняющейся простоты в стиле Толстого.

Известно, какое большое значение придавал Толстой эмоциональному воздействию на читателя, «заражению» его, возбуждению его сотворческой активности. Причем у Толстого «заражает» не «личный тон» повествования, как у романтиков, а как бы сама обнаруживающая свою сущность жизнь, точнее — объективированная личностными усилиями в повествовании концепция бытия. «Заражает» страстное искание истины как изображаемое свойство самой жизни, как открывающаяся в глубине ее личная и вместе с тем всеобщая правда — страсть.

В этом отношении стиль Толстого предстает и как воплощение нового масштаба авторской личности, адекватной жизненной полноте и сложности и в то же время имеющей достаточно силы для того, чтобы одолеть эту сложность, преобразить ее, открыть в ней простую и естественную правду. Это личность, которая разрастается, вбирает в себя всеобщее содержание жизни, причем не абстрактно, а конкретно, во всей реальной многосторонности, многоплановости и многоступенчатости этой жизни. «Чтобы быть художником слова, надо, чтобы было свойственно высоко подниматься душою и низко падать. Тогда все промежуточные ступени известны, и он может жить в воображении, жить жизнью людей, стоящих на разных ступенях»²¹. Это личность, которая оказывается конденсированным выражением полноты и всеобщей сути человеческого бытия, своего рода личностью — концепцией бытия²².

Именно необходимость такой личностно-концептуальной основы художественного целого утверждал Толстой в своих известных высказываниях об авторе. Подчеркивая, что «писатель, который не имеет ясного, определенного и нового взгляда на мир... не может дать художественного произведения», Толстой тут же говорит: «Художник только потому и художник, что он видит предметы не так, как он хочет их видеть, а так, как они есть»²³. Стало быть, авторский взгляд — это вместе с тем и обнаруживающаяся истина, подлинная суть жизни, как она есть. Таков требуемый Толстым масштаб силы и глубины человеческой личности, имеющей право на подлинное авторство.

Таким образом, в отношениях сложности и простоты в ритмическом строении и в стиле произведений Л. Толстого отражается более общее, глубокое и плодотворное противоречие: противоречие между «центробежным» движением, направленным на то, чтобы пластически воссоздать в слове всю безграничность человеческого

бытия, и, с другой стороны, противоположным стремлением внутренне ограничить, завершить эту безграничность, выявить простые «начала» и «концы» ее и представить ее всю как сложнейшую иерархическую систему. Такую систему, в которой каждая частица и в потоке жизни, и в потоке сознания займет свое место по отношению ко всеобщему «фокусу» — «центру знания». В этом итоговом синтезе жизнь и мысль сливаются в простой, естественной и единственной «правде», а носитель этой правды вбирает в себя всех людей, и его «личная жизнь» оказывается в результате тождественной жизни всеобщей.

* * *

Не меньшую, чем у Толстого, внутреннюю ритмическую подвижность и изменчивость обнаруживаем мы, обращаясь к анализу тех же ритмических определителей речи в повести Достоевского «Кроткая».

В рассмотренных главах повести очень часто сменяется доминирующий тип, особенно окончаний, — от абзаца к абзацу. Причем, как и у Толстого, женские зачины и окончания, преобладающие в прозе с установкой на интонационно-мелодическую плавность, часто отходят на задний план и даже встречаются реже, чем употребляются слова с подобными формами зачинов и окончаний, — исходя из этого, можно предполагать, что писатели избегали начинать и завершать таким образом колонны. Заметно растет у Достоевского употребление ударных начал и концовок, но вместе с этим сравнительно возрастает и количество вроде бы противоположных им, явно безударных, дактилических и даже гипердактилических зачинов. И уже здесь можно увидеть одно из самых элементарных проявлений того совмещения противоположных ритмических тенденций, которое очень характерно для речевого строя Достоев-

ского, особенно для доминирующей в «Кроткой», да и в большинстве других произведений Достоевского речи, напряженно-самоуясняющей «дело».

Показательно в этом смысле отличие ритмических характеристик вступления «от автора» от остальных глав собственно рассказа. Во вступлении гораздо меньше ударных структур, в нем преобладают женские и дактилические зачины и особенно вообще характерные для книжно-письменного стиля дактилические окончания, как, например, в следующей фразе: «Вот это предположение о записавшем все стенографе (после которого я обделал бы записанное) и есть то, что я называю в этом рассказе фантастическим». И только третий абзац вступления, представляющий героя и объясняющий «тему», содержит как бы своеобразную «увертюру» последующего строя речи рассказа: характерно, что из восьми фраз с ударным началом во вступлении вообще шесть приходится только на этот абзац, а именно мужские межфразовые зачины являются единственной регулярно преобладающей ритмической характеристикой во всех главах «Кроткой».

Сравнительно одноплановое и единонаправленное движение речи в авторском вступлении резко изменяется уже с первой фразы первой главы: «...Вот пока она здесь — еще все хорошо: подхожу и смотрю поминутно; а унесут завтра и — как же я останусь один?» Прежде всего обращает на себя внимание фиксированная ритмическая расчлененность речевого потока. Все колонны — они же и фразовые компоненты, самостоятельные простые предложения в составе этой сложной фразы — подчеркнуто отделены друг от друга, для чего используется, в частности, весь набор пунктуационных средств. Не мотивированное общезыковыми синтаксическими нормами тире после *и* особенно ясно показывает прежде всего индивидуально-характерологическую природу этого членения, «стенографирующего» самый ход мысли.

Попытаемся прочитать в ином ритмическом ключе без фиксированной прерывистости отрывок фразы до точки с запятой: «Вот пока она здесь, еще все хорошо. Подхожу и смотрю поминутно». Ведь это почти «стихи», в них регулярно чередуются ударения через два слога. В тексте же отзвук этой плавной последовательности, совмещаясь с членениями и разрывами, трансформируется в свою противоположность, и ряд повторяющихся интервалов, объединяя все-таки колонны друг с другом, вместе с тем еще более увеличивает внутреннюю напряженность каждого выделяемого звена.

Сложное совмещение напряженно объединяющих и вместе с тем расчленяющих речь ритмических движений встречаем мы и дальше в неожиданном обрыве, закреплённом тире после соединительного союза *и*. Сравним этот и другие такие же частые в повести ритмико-синтаксические построения («но... ни слова не выронила, взяла свои остатки и — вышла» и т. п.) с как будто бы подобными же формами у Тургенева: «Марья Дмитриевна хотела потрепать ее по щеке, но взглянула ей в глаза — и оробела», «Повозка, заскрипев полозьями, повернула из ворот направо — и исчезла». Различие очевидно. У Тургенева ритмически выделяется заключительное действие; его неожиданность, значительность или временная отделенность подчеркивается оформлением его в качестве более самостоятельного присоединяемого компонента после осязаемого ритмического раздела. У Достоевского же раздел оказывается *внутри* того, что нормально является цельным и одним ритмическим единством. Союз *и* указывает на какое-то несомненно существующее единство развертывающейся мысли, имеющей продолжение и завершение. А тире фиксирует содержащийся в этом же месте разрыв. *Разрыв и связь оказываются совмещенными в одном месте, в одном мгновении.* И в результате не столько выделяется какой-то момент речи как элемент развертывающегося в слове

сюжета, не столько подчеркивается какое-то слово или действие, сколько фиксируется определенное состояние человека и человеческого сознания, высказывающегося в слове. Это одна из характернейших для ритмико-речевого строя «точек», в которой сочетаются контрастирующие друг с другом ритмические планы и тем самым концентрируется речевая напряженность.

К подобной же концентрации приводит и сочетание противоположных акцентных движений, о котором предварительно говорилось выше. А. Чичерин отметил важную роль в примерах «судорожно-напряженного», «лихорадочно-торопливого» движения речи многосложных ритмических зачинов типа «не утерпев». «Три безударных гласных ускоряют схватывание первого слова, и эта торопливость дальше сказывается в ритмическом образе Аркадия Долгорукова»²⁴. Но интересно, что и в «Подростке», и в «Кроткой» этот ритмический ход сочетается с преимущественным тяготением к ударным зачинам, особенно во фразовых началах. И начинающие фразу акцентные «толчки», совмещаясь со своеобразными безударными «провалами», как раз и закрепляют то лихорадочное движение с точками наивысшей акцентной напряженности, которое характерно, в частности, для речевого строя в «Кроткой». Конечно, сами по себе и ударные, и гипердактилические зачины колонов и фраз могут получить самую различную речевую интерпретацию, не они создают это специфическое движение, а, наоборот, определяющая его авторская установка придает конкретную ритмико-интонационную значимость этим различным акцентным формам.

Столкновение разнонаправленных акцентных движений увеличивает внутреннюю расчлененность «мятущейся» речи, выделенность отдельных, даже самых малых ее ритмических единиц, рост их относительной интонационной самостоятельности и соответственно ритмико-интонационной сложности фразы в целом. И даже в пределах

трех слов «...красоты страстно хочется» — инверсия, стук ударений и сначала восходящего, а потом нисходящего акцентного движения выделяет «красоты» в отдельный колон, порождает интонационный акцент на этом слове. А в перечне однородных слов типа: «Нет, возьмите-ка подвиг великодушия, трудный, тихий, неслышный, без блеску, с клеветой...» — перечислительность заменяется ритмико-интонационным разграничением, выделением и подчеркиванием, и нарастающий акцентный ряд²⁵ особенно фиксирует финальный интонационный акцент на слове «клеветой». Сложная прерывистость внутренних интонационных отношений во фразах типа: «Раскрывала большие глаза, слушала, смотрела и *умолкала*» — воссоздает над динамикой называемых физических действий главенствующую в предмете речи динамику душевных движений.

Контрастно сталкиваются и совмещаются не только разнонаправленные акцентные линии, но и многословные колонны с большим количеством ударений и малые, как, например, выделенное даже в отдельный абзац: «Опоздал!!!», а короткие, наскокивающие друг на друга фразы с тоже сравнительно короткими словами по тому же принципу сочетаются с подчеркнуто многосложными (особенно часто в послеударной части слов) конструкциями.

Например, именно на такой контрастной многосложности определенного типа очень характерных для Достоевского уменьшительно-ласкательных слов вводится и разворачивается тема «кроткой»: «Была она такая тоненькая, белокуренькая, средне-высокого роста... Да; меня прежде всего поразили ее вещи: серебряные позолоченные сережки, дрянненький медальончик — вещи в двугривенный... На третий день приходит, такая бледненькая, взволнованная... И вдруг меня тут же поразило, что она стала такая тоненькая, худенькая, лицо бледненькое, губы побелели... Теперь же песенка была

такая слабенькая — о, не то чтобы заунывная (это был какой-то романс), но как будто бы в голосе было что-то надтреснутое, сломанное, как будто голос не мог справиться, как будто сама песенка была больная. Она пела, и вдруг поднявшись, голос оборвался, — такой бедненький голосок, так он оборвался жалко... Какая она тоненькая в гробу, как заострился носик... Ботиночки ее стоят у кровати, точно ждут ее». Здесь отчетливо видна связь ритмико-интонационной двуплановости с совмещением контрастирующих семантических планов: главным образом в этих «трогательных» словах и оборотах выговариваются неустранимо живущие в сознании героя любовь и жалость, но в то же время здесь звучит, а порой и выходит на первый план и искажающая эти искренние чувства «гордость» и даже издевка (например, особенно острое совмещение противоположностей в одной «точке»: «Ну, гордая! Я, дескать, сам люблю *горденьких*»).

В приведенных примерах заметна соотнесенность развития этой темы с появлением в тексте некоторых «островков» речевого лада, отмеченных ритмико-синтаксическим параллелизмом, относительной устойчивостью безударных интервалов и большей чем где бы то ни было плавностью. Но вместо интонационного развития и гармонического завершения этих движений нас ожидает еще более резкий интонационный обрыв, так что и здесь моменты плавного и последовательного ритмического развития переходят в лихорадочно напряженное следование друг за другом внутренне расчлененных и обособленных единиц речевого движения, которое одновременно и развертывается, и торопится, и «летит», и в то же время стремится «свернуться», «собраться», сконцентрироваться в точках наивысшей ритмико-интонационной и семантической напряженности.

Наиболее ярким выражением этих концентрирующих авторскую мысль и энергию критических «точек» явля-

ются многократно повторяющиеся в тексте слова-символы²⁶, в которых особенно интенсивно выявляется развертывающийся смысл целого и которые являются важными устоями его (целого) ритмического единства. Характерно, что процесс создания рассказа, судя по недавно опубликованным черновым материалам, начинается с обозначения таких сгущающих и собирающих в себе целое «точек». Вот первая заметка в записной тетради 1876 — 1877 годов: «*Рассказик. Кроткая. Запуганная (sic). С строгим удивлением. — С горстку. — Все это будет возрастать (т. е. впечатление в дальнейшем)*»²⁷. Сами по себе эти выражения появляются лишь в конце повести, но концентрирующийся в них смысл и «впечатление» действительно начинают обнаруживать себя и возрастать с самого начала в системе связанных с этой записью повторов.

Прежде всего появляется «строгость», символически представляющая отношение героя с миром и людьми: «...у меня с публикой тон джентльменский: мало слов, вежливо и строго». «Строго, строго и строго». И тот же самый принцип отношений гордого и озлобленного ростовщика и публики повторяется в обращении героя к его единственной любви и главной жертве: «Этот строгий тон решительно увлекал меня... Во-первых, строгость — так под строгостью и в дом ее ввел... Я сказал, что я ввел ее в дом под строгостью, однако с первого же шага смягчил...» Ритмически подчеркнутое и проведенное таким образом в голосе героя, это слово-символ переходит затем в субъектно-речевой план «кроткой» и возвращается к герою мощнейшим отрицанием всей символически выраженной в нем «системы» гордого мучительства: «Она опять вздрогнула и отшатнулась, но вдруг — *строгое удивление* выразилось в глазах ее. Да, удивление и строгое...» «...Я в высшей степени был уверен в противном, до самой той минуты, когда она

поглядела на меня тогда с *строгим удивлением*. С *строгим*, именно» (везде курсив Достоевского. — М. Г.).

Контрастирующая семантическая двуплановость проникает и вовнутрь этого сочетания, и насыщенное контекстуальным смыслом определение «строгим» оказывается явно антонимичным по отношению к своему определяемому слову «удивлением». Характерен и собственно акцентно-ритмический облик этого сочетания с ударным зачином, сталкивающимися нисходящим и восходящим акцентными движениями и выделенностью обоих слов, так что и здесь можно заметить своеобразное предварение весьма важных черт ритмического строя всего целого (отмечу в заключение еще полное ритмическое сходство этого сочетания с еще одним символическим сращением: «Образ богородицы»).

Что касается другого слова в этой первой черновой записи — «с горстку», то оно само по себе звучит лишь в одном трагическом отрывке: «Помню только того мещанина: он все кричал мне, что «с горстку крови изо рта вышло, с горстку, с горстку!» и указывал мне на кровь тут же на камне. Я, кажется, тронул кровь пальцем, запачкал палец, гляжу на палец (это помню), а он мне все: «С горстку, с горстку!» — «Да что такое с горстку!» — завопил я, говорят, изо всей силы, поднял руки и бросился на него...» Безусловно, это и сама по себе емкая и эмоционально выразительная деталь, но ее символический смысл углубляется соотносительностью уменьшительного «с горстку» со всей темой «кроткой», так что любовь, и жалость, и разрушение, и смерть с особенной силой совмещаются в этом трагическом «фокусе».

Во всех этих выделенных ритмическим курсивом опорных словах-символах (вспомним еще стоящие рядом со строгостью *молчание* и *одиночество*) совмещаются контрастирующие смыслы, и все это действительно, как записал Достоевский, «возрастает». Если у Толстого в повторяющихся «приятный» и «приличный» и т. п. про-

исходит постоянный переход и развитие смысла, то у Достоевского смысл не столько последовательно развивается в определенных этапах его становления и объяснения, сколько именно «возрастает», обнаруживается, проясняется в своем глубоком и неустрашимом, с самого начала и до конца присутствующем внутренне противоречивом существе.

И финальная «правда», которая, по слову авторского вступления, «неотразимо возвышает... ум и сердце» героя, не только не снимает этой глубокой противоречивости, но с предельной отчетливостью открывает ее «глобальный», всеобщий характер: «Косность! О, природа! Люди на земле одни — вот беда! «Есть ли в поле жив человек?» — кричит русский богатырь. Кричу и я, не богатырь, а никто не откликается. Говорят, солнце живет вселенную. Взойдет солнце и — посмотрите на него, разве оно не мертвец? Все мертво, и люди мертвецы. Одни только люди, а кругом них молчание — вот земля! «Люди, любите друг друга» — кто это сказал? чей это завет? Стучит маятник бесчувственно, противно. Два часа ночи. Ботиночки ее стоят у кровати, точно ждут ее... Нет, серьезно, когда ее завтра унесут, что ж я буду?» Здесь проясняются и собираются вместе и многие символы, и символические детали, и наиболее существенные признаки характерной для рассказа напряженно-прерывистой, осложненной и неуспокоенной речи, и если тон ее действительно изменяется в финале, то проявляется это прежде всего во все более определенном и глубоком постижении истинного масштаба происшедшей трагедии, трагичности человеческого бытия вообще.

«Разъединение и разобщение людей между собой и миром»²⁸ убивает любовь и самую жизнь, делает невозможным выполнение завета: «Люди, любите друг друга». Но и не выполнять этот завет невозможно. Преодоление одиночества в подлинно человеческой межлич-

ностной связи (чтобы человеку было «куда пойти»), стремление к любви, мечта или хотя бы воспоминание о ней (вспомним, как дважды повторяется, почему герой не отпустит Лукерью) — неустранимое стремление человеческой натуры. Контрастное совмещение этих «последних» противоречий есть внутренний источник того неукротимого движения, которое порождается необходимостью «достигать, бороться, прозревать при всех падениях своих идеал и вечно стремиться к нему»²⁹ и которое является своеобразным катарсисом этой трагедии.

Совмещение контрастирующих планов присуще и художественному времени, воплощенному в ритмико-речевом строе «Кроткой». С одной стороны, здесь обнаруживается целый ряд переходов от «сиюминутных» высказываний героя к повествованию о прошлых событиях, а в них в свою очередь переход к еще более давним эпизодам из жизни героини («подноготная») и героя («случай в полку»), да и в сиюминутных высказываниях разграничены описания, с одной стороны, и рассуждения — с другой. И все эти компоненты имеют ряд различительных признаков и в акцентно-ритмических характеристиках, и в синтаксическом строе речи (это показала Е. А. Иванчикова в своей работе о синтаксической композиции «Кроткой»³⁰). Но, с другой стороны, объединяющие все повествование формы аффективного синтаксиса, контрастирующая ритмическая двуплановость и концентрация повествовательной энергии в напряженнейших мигах «снимают» вышеотмеченные временные отличия и создают общее «лихорадочное» движение, преодолевающее время. Как писал М. М. Бахтин, «динамика и быстрота здесь (как, впрочем, и всюду) не торжество времени, а преодоление его, ибо быстрота — единственный способ преодолеть время во времени»³¹.

Порыв человеческого сознания, движимого стремлением «собрать в точку мысли», охватывает временную сложность реального мира и вместе с тем, говоря слова-

ми Достоевского, «перескакивает через пространство и время и через законы бытия и рассудка и останавливается лишь на точках, о которых грезит сердце». Так возникает временное двоemiрие, и в отраженную в повествовании временную сложность и многоплановость реального мира этими «точками» вневременного «синтеза» вносится еще и координата противоположного реальному миру идеального, где «времени не будет». «Все в лихорадочном состоянии и все как бы в своем синтезе» — этими словами Достоевского можно воспользоваться как одним из определений формообразующего принципа повествования. Совмещение контрастирующих ритмических планов, внутренняя расчлененность и обособленность отдельных частей и, наконец, концентрация ритмико-интонационной напряженности (может быть, даже «перенапряженности») в точках всеохватывающего «синтеза» — эти особенности ритмической организации прозаического целого соотносятся с целым рядом родственных черт на других уровнях и весьма важны для понимания художественного мира Достоевского.

Даже критерием универсальности человеческой природы оказывается у Достоевского прежде всего степень предельного совмещения предельных противоположностей в ней. Скажем, Ставрогин в «Бесах» — «все» и потому, что заключает в себе «все благородные порывы до чудовищной крайности... и все страсти»³², но еще более потому, что совмещает крайние пределы высочайшего идеала («золотой век») и столь же «беспредельного безобразия», «последней низости». В «Исповеди Ставрогина» не просто чередуются эти предельные контрасты, не просто, как писал Л. Гроссман, страшную драму порока, преступления и гибели ребенка сменяет лучезарное видение первобытной невинности, чистоты и счастья»³³. Смена оборачивается здесь все более интенсивным совмещением этих пределов в одной критической точке сознания «трагического человека» — созна-

ния, которое соединяет и никогда не может объединить эти противоположности.

Причем степень такой совмещенности все более и более нарастает к концу «Исповеди». Сначала в картину «яркого-яркого света» внедряется резко противоположный образ-символ «паука»: «Я поскорее закрыл опять глаза, как бы жаждая возвратить миновавший сон, но вдруг как бы среди яркого-яркого света я увидел какую-то крошечную точку. Она принимала какой-то образ, и вдруг мне явственно представился крошечный красный паучок...» И наконец, вершинное совмещение — образ Матрешки «с своим поднятым и грозящим мне кулачком». Появившись второй раз, этот образ вмещает в себя и «прекрасных детей», и идеал детства человечества — мечту, «самую невероятную из всех, какие были, которой все человечество, всю свою жизнь отдавало все свои силы, для которой всем жертвовало, для которой умирали на крестах и убивались пророки, без которой народы не хотят жить и не могут даже умереть», — и, с другой стороны, величайшее преступление против человечности — «более великого и более страшного преступления... нет и не может быть». И, оставаясь образом реального события и реального страдания, он символизирует в то же время состояние и масштаб трагедии сознания героя, который говорит об этом образе: «...я его сам вызываю и не могу не вызывать, хотя и не могу с этим жить».

Вообще очень важный для Достоевского образ-символ страдающего ребенка, пожалуй, отчетливее всего проясняет ту стилиобразующую закономерность, которая объединяет ритмико-речевую «поверхность» с другими слоями художественного целого: ведь детство, по Достоевскому, ближе всего к идеальному состоянию, а «дитё» — это «образ Христов на земле». Поэтому когда «дитё плачет» предельно выражаются и совмещаются друг с другом и «заветный идеал», и «страшный мир».

Именно такое соединение и несоединимость этих предельных противоположностей: величайшего идеала мировой гармонии и величайшего страдания — детских мучений, «слезинки замученного ребенка» — обнаруживается авторским усилием в глубинной структуре мятущегося, бунтующего, переживающего кризис человеческого сознания, воплощенного в прозаическом слове.

Подчеркну еще раз, что это именно одномоментное совмещение пределов. Даже в «Сне смешного человека», где дается, кажется, временное движение от обретенного к потерянному «раю», это событийное становление все-таки снимается стилем и прежде всего ритмическим строем речи, которые воссоздают именно драму *сознания* героя — сознания, опять-таки сиюминутно соединяющего (и не могущего окончательно соединить) эти противоположности. Именно таким совмещением и движется воплощенная в речи деятельная энергия — мы убедимся в этом, обратившись к более подробному анализу ритмической композиции этого рассказа.

Как уже говорилось, одним из наиболее существенных смещений ранее сложившихся ритмических закономерностей в прозе Достоевского является смена центров устойчивости и изменчивости: растет динамика распределения окончаний, а относительно более стабильными в пределах произведения оказываются зачины. Это ясно видно при сравнении ритмических характеристик всех пяти глав рассказа «Сон смешного человека». Наиболее устойчиво во всех главах преобладают женские зачины: везде их количество составляет 38 — 40% общего числа. Причем если в общем количестве наиболее ясна стабильность распределения зачинов (колебания по главам составляют не более двух процентов), то во внутрифразовых показателях и особенно во фразовых компонентах растет интенсивность преобладающего признака.

Здесь мы сталкиваемся еще с одной принципиально новой особенностью ритмической композиции произведе-

дений Достоевского. Если в предшествующей традиции акцентно-ритмическая доминанта наиболее резко проявлялась во фразах, в межфразовых окончаниях и — менее отчетливо — в зачинах, то в рассматриваемом произведении мы сталкиваемся с наибольшей интенсивностью преобладающего признака во фразовых компонентах: в них доминируют женские зачины и то мужские, то женские окончания, а их количество составляет около половины общего числа.

Сохраняется во всех главах устойчивость регулярных колонов, хотя общее количество их несколько снижается. Но это снижение компенсируется нарастающей стабильностью их распределения: отклонение от среднего показателя по главам не превышает двух процентов, зато соотношение больших и малых колонов оказывается одним из центров ритмического варьирования.

Вообще развертывание вышеотмеченных единых линий ритмического движения неразрывно связано не просто с вариационными сопоставлениями, но с взаимной противопоставленностью глав, причем с противопоставленностью нарастающей³⁴. А последняя глава объединяет ряд противоположных ритмических признаков и оказывается ближе всего к первой. В ритмическом развертывании соединяются, таким образом, повтор и внутренний контраст и *трехчастная система противопоставлений глав сочетается с развитием и совмещением противоположностей в финале*.

Это совмещение еще более явственно проявляется в том, что отношения глав укрупненно повторяются в трехчастной композиции четырех абзацев последней главы. Опять-таки второй абзац противостоит первому и по соотношению малых, регулярных и больших колонов, и по взаимодействию мужских и женских зачинов (особенно межфразовых) и окончаний, и по всем характеристикам фразовых компонентов. Третий абзац гораздо ближе ко второму, образуя по многим признакам

единую композицию, что подчеркнуто и графикой, но есть в нем и ряд отличий, которые намечают сближение противостоящих ритмических тенденций: снижение малых колонов за счет регулярных, сближение мужских и женских окончаний и межфразовых зачинов. И, наконец, четвертый абзац максимально отличается от предшествующих, соединяя в себе в то же время признаки первого абзаца (по зачинам) и второго и третьего (по малым колонам и окончаниям).

Такое соединение в свою очередь определяет ритмическую емкость внутренних контрастов и повторов в отношениях опять-таки четырех колонов внутри этого последнего абзаца: «А ту маленькую девочку я отыскал... И пойду! И пойду!» После максимально контрастного сочетания первых двух колонов, отличных и по объему, и по характеристике зачинов и окончаний, и по направленности ритмического движения, следует двукратный повтор малого колона-фразы: «И пойду! И пойду!» Конкретная значимость и выразительность этого краткого финала могут быть поняты с учетом тех ритмических контрастов, совмещений и противоположностей, которые ему предшествуют и которые он особым образом в себя вмещает. Но для раскрытия этой конкретной значимости необходимо в дальнейшем включить в анализ взаимосвязь ритма с другими структурными слоями (сюжет, герой) в композиционном единстве целого, взаимосвязь движения рассказа с тематическим развитием «рассказываемого события».

Я только что говорил о признаках кольцевой композиции в отношениях первой и последней глав рассказа. Своеобразно проявляется этот композиционный принцип и при сравнении только что приведенного финала всего рассказа с его началом, первым абзацем: «Я смешной человек. Они меня называют теперь сумасшедшим. Это было бы повышением в чине, если бы я все еще не оставался для них таким же смешным, как и прежде. Но

теперь уж я не сержусь, теперь они все мне милы, и даже когда они смеются надо мной — и тогда чем-то даже особенно милы. Я бы сам смеялся с ними, — не то что над собой, а их любя, если бы мне не было так грустно, на них глядя. Грустно потому, что они не знают истины, а я знаю истину. Ох, как тяжело одному знать истину! Но они этого не поймут. Нет, не поймут».

Перед нами ритмическое развитие от краткой фразы к развертыванию ее содержания в гораздо более объемных конструкциях, а затем к максимальному сосредоточению, свертыванию всего предшествующего движения в еще более кратком финале. Кольцо кратких начала и конца охватывает прерывистое, внутренне расчлененное ритмико-речевое движение, где уже первые две фразы выявляют контрастирующие ритмические планы, соответствующие двум смысловым центрам: «я — они»; недаром именно эти слова стоят в начале этих фраз: «Я смешной человек. Они меня называют теперь сумасшедшим».

Характерные приметы темы «я»: относительная краткость колонов, фразовых компонентов и фраз, преобладание в акцентных характеристиках типа *мм* (ударный зачин и ударное окончание); тему «они», напротив, отличает больший объем ритмических единиц и возрастание роли безударных зачинов и особенно окончаний. А в некоторых моментах ритмического развертывания совмещаются друг с другом противоположные признаки, и это приводит к максимальному выделению именно этих фрагментов: именно таким образом чаще всего выделяются слова-символы у Достоевского, в рассматриваемом абзаце таково трижды повторенное слово «*истина*», оформленное малым колоном и самым безударным на общем фоне дактилическим окончанием.

Аналогичным совмещением ритмического развертывания и свертывания выделяются в следующем абзаце первой главы отмеченные не только ритмическими по-

вторыми, но и графически — курсивом — сочетания: «*все равно*», «*ничего при мне не было*»: «...Может быть, потому, что в душе моей нарастала страшная тоска по одному обстоятельству, которое было уже бесконечно выше всего меня: именно — это было постигшее меня одно убеждение в том, что на свете везде *все равно*... Я вдруг почувствовал, что мне *все равно* было бы, существовал ли бы мир, или б нигде ничего не было. Я стал слышать и чувствовать всем существом моим, что *ничего при мне не было*... Но мне стало *все равно*, и вопросы все удалились». Здесь ритмическими повторами подчеркивается совмещение семантических противоположностей: *все равно* и *все* вопросы одновременно совпадают и противостоят своему антиподу: *ничего*, и таким образом подготавливается последующее переосмысление, о котором еще пойдет речь ниже.

Новой линией противопоставлений является в дальнейшем ритмически закрепленный контраст описания мрака (см. троекратный повтор: «мрачный, самый мрачный вечер... не может быть более мрачного времени... это был самый холодный и мрачный дождь») и выделением еще одного слова-символа: *звездочку* — с последующим развитием и сближением этих противоположностей: «...звездочка дала мне мысль: я положил в эту ночь *убить себя*» (характерен опять-таки троекратный повтор этого сочетания: «звездочка дала мысль»).

А затем общее противопоставление «я — они» получает одно из самых острых выражений в особом ритмическом оформлении темы *девочки*. Характерны здесь, в частности, детские уменьшительные слова — платочек, ручки, мамочка и др. — и нарастающая интонационная напряженность. И чем острее и непосредственнее высказывается здесь детское отчаяние, тем сильнее противостоит ему реакция героя: «Я обернул было к ней лицо, но не сказал ни слова и продолжал идти, но она бежа-

ла и дергала меня, а в голосе ее прозвучал тот звук, который у очень испуганных детей означает отчаяние... Но я не пошел за ней, и, напротив, у меня явилась вдруг мысль прогнать ее».

И недаром, когда это вершинное обособление «я» будет радикально переосмыслено в столь же максимальную обращенность ко всему миру, финальным и наиболее острым его выражением будет опять-таки обращенность к *девочке*. И когда во второй главе проходящее через весь рассказ противопоставление «я — они» получает еще одно обобщающее выражение: «...может быть *весь* этот мир и *все* эти люди — я-то *сам один* и *есть*», то в строении и этой вершины обособления опять-таки реализуется намек на будущую полноту включения мира в «я».

Приведенные отдельные примеры позволяют увидеть, как в отдельных фразах и абзацах своеобразно повторяется композиционный принцип целого: движение от свернутых кратких форм к их разветвлению в центре и последующему свертыванию в кольцевой композиции — в кратких финальных заключениях. В отношениях глав таким кульминационным центром развертывания является третья глава, содержащая собственно сон героя и представленные в нем картины райской, счастливой жизни. И очень показательно, что начинается эта глава с описания выстрела в сердце — смерть символически включается в ту полноту мира, которую должен вместить в себя человек.

И апофеозу счастья и любви противостоят ритмически выделенные «глубокое негодование», «мучение» и «презрение», «мученичество», «темнота», «глубокое отвращение», «страшная, измучившая мое сердце тоска» и даже «совершенное небытие». Все эти повторы уже ранее пережитого земного состояния разрастаются и обобщаются в открываемых здесь «двойниках»: «Я знал, что это не могло быть *наше* солнце, породившее

нашу землю, и что мы от нашего солнца на бесконечном расстоянии, но я узнал почему-то всем существом, что это совершенно такое же солнце, как и наше, повторение его и двойник его».

Так то же самое и абсолютно другое совмещаются, сходятся все ближе и ближе так же, как противопоставленные ранее: мучение и любовь образуют *«мучительную любовь»*, охватывающую и «всю родную прежнюю землю», и «образ бедной девочки» — вершинное выражение и вины, и любви героя. И когда эта мучительная любовь высказывается далее в обширном восклицании, то оно воссоздает еще одну форму обособления: отвержения той, не нашей земли ради этого, нашего мира. И это обособление тоже преодолевается на пути к той полноте, которую явит истинная жизнь.

И только после этого возникает плавный, торжественный строй описания счастливой жизни, где многократно переосмысляются отзвуки прежнего ритмического развития и особенно ритмическая тема девочки с уменьшительно-ласкательными формами, объемными конструкциями и преобладанием безударных зачинов и окончаний (вот одна из типичных ритмических форм: «с тою только разницею» — в противовес частым у Достоевского иным формам: «с той разницей» и т. п.), — затем эта ритмическая переключка отзовется и в прямых семантических повторах: *«Дети солнца, дети своего солнца, — о как они были прекрасны!.. в словах и голосах этих людей звучала детская радость»*.

После этой кульминации основное противопоставление «я — они», опять-таки повторяясь, обретает вместе с тем еще одно своеобразное выражение в следующей главе. Особенно ясно этот контраст в картинах золотого века проявляется в ритмическом противопоставлении рядом стоящих группировок фраз, объединенных повторами именно этих местоимений «я — они»:

Они славили природу, землю, море, леса. Они любили слагать песни друг о друге и хвалили друг друга, как дети; это были самые простые песни, но они выливались из сердца и проникали сердца. Да и не в песнях одних, а, казалось, всю жизнь свою они проводили лишь в том, что любовались друг другом. Это была какая-то влюбленность.

Я часто говорил им, что я все это давно уже прежде предчувствовал, что вся эта радость и слава сказывалась мне еще на нашей земле зовущую тоскою, доходившею подчас до нестерпимой скорби; что я предчувствовал всех их и славу их в снах моего сердца и в мечтах ума моего, что я часто не мог смотреть на земле нашей на заходящее солнце без слез.

Весь комплекс ритмических свойств участвует в этом противопоставлении, но обратим в то же время внимание, как ритмические отзвуки *их* строя речи проникают в тему «я» (см., например, ритмически очень характерное сочетание: «зовущую тоскою»), и опять-таки здесь повторяется общая закономерность ритмической композиции: противоположные ритмические темы все более и более интенсивно совмещаются в кратком заключении абзаца: «От ощущения полноты жизни мне захватывало дух, и я молча молился за них».

А развернутое движение первого — очень большого — абзаца сокращенно и усиленно повторяется в гораздо меньшем втором, и в его финале оказывается опять-таки внутренне расчлененная, двухчастная короткая фраза: «Дело в том, что я... развратил их всех». В ней одновременно и максимальное противопоставление: «я — *их всех*», и столь же заостренное ритмическое повторение структурных позиций этих слов-центров, завершающих сильным акцентным ударом две равные по объему части фразы. Так строится еще одна финальная кульминация, добавляющая к полноте ранее описанного и пережитого полноту признания вины за всех.

Многие рассмотренные выше ритмические и тематические повторы довершаются в начале пятой главы описанием *той* земли как двойника земли нашей, а началь-

ные «...я смешной человек» и «...они считают меня сумасшедшим» повторяются в аналогичном: «...но они лишь смеялись надо мной, и стали считать меня под конец за юродивого... Наконец, они объявили мне, что я становлюсь им опасен и что они посадят меня в сумасшедший дом, если я не замолчу». Но проделанный путь и разные формы сосредоточения полноты бытия в я, в его теме, в его строе речи, заставляют увидеть во всех этих и других «двойниках» не пустое повторение одного и того же, а опять-таки все большее и большее «восполнение» жизненной целостности.

Вместе с тем финальные абзацы не только не ликвидируют, но, наоборот, снова и снова подчеркивают внутреннюю противоречивость этой собираемой полноты, и не случайно следом за восклицанием: «О, теперь жизни и жизни!» — следует другое: «Да, жизнь и — проповедь!» В нем особенно интенсивно стягиваются друг с другом и максимальная выделенность этих ключевых слов-символов, и их негладкая, непростая, но неременная соединенность, нераздельность друг с другом. Эта нераздельность должна вместить всю постигнутую мудрость, всю вечную истину в естественном жизненном выражении, в «живой жизни» в противовес разделению и обособлению жизни и сознания: «Сознание жизни выше жизни, знание законов счастья — выше счастья!» — вот с чем бороться надо и буду!» Совмещением и этих противоположностей сознания и жизни является опять-таки выделенный и ритмическим, и графическим курсивом *живой образ истины*: «Но как мне не верить: я видел истину, — не то что изобрел умом, а видел, видел, и живой образ ее наполнил душу мою навеки».

Однако в этой же «точке» наивысшего ритмического и смыслового напряжения: «Да, жизнь и — проповедь!» — мы осознаем не только нераздельность, но и неслиянность жизни и проповеди в той создаваемой здесь и сейчас полноте, которая должна включить в се-

бя и освоить и это внутреннее противоречие живой жизни и сознания. Характерны в связи с этим периодически повторяющиеся в рассказе формы прямой обращенности: «Слушайте! Знаете?» и т. п. — в них наиболее отчетливо выражена установка на непосредственное «заражение» слушателя проповеди, действенное приобщение его ко всей «восполненной целостности» истины.

Нарастающая ритмико-интонационная энергия такого обращения тем более важна потому, что далее говорится: «...после сна моего я потерял слова», — стало быть, истина не в отдельно взятых словах, а в человеческой «целостности», этими словами высказанной. Истина в *единстве проповедника, проповеди и воспринимающего эту проповедь*, в охватывающей их деятельной энергии. В энергию эту «перерабатываются» и ритмический параллелизм, и нагнетание, и внутренние сбои, как, например, в следующей фразе: «Я иду проповедовать, я хочу проповедовать, — что? Истину, ибо я видел ее, видел своими глазами, видел всю ее славу!» Перебойное «что» не ослабляет, а, напротив, усиливает жизненную силу торжественного проповеднического тона, и все это оказывается причастным именно к *живому образу истины*. Так что решают не сами по себе слова, даже такие высокие, как «люби других, как себя», а реализующая их полнота жизни человека и всех людей, действительно осваивающих все эти внутренне присущие их бытию противоречия.

И в финале все более выделяются и сближаются друг с другом вершинные противоположности «я и все»: «...И буду! Если только все захотят, то сейчас все устроится. А ту маленькую девочку я отыскал... И пойду! И пойду!» Эти «буду», «я отыскал» и «пойду» сосредоточивают в себе «всю тысячелетнюю историю человечества», и апофеозом в развертывании исходного противоречия «я — они» становится я, вбирающее в себя *все и всех*, становится деятельная энергия человека, при-

частного ко всей «восполненной целости» жизни. Необходимость идеального существования этой «восполненной целости» и невозможность полной реализации этого идеала... («пусть, пусть это никогда не сбудется и не бывать раю «ведь уже это-то я понимаю!»), — становятся еще одной парой противоположностей, интенсивно совмещаемых в финальных «сгустках» ритмической и смысловой энергии целого.

Сосуществование и совмещение противоположностей, разные формы которых предстают в произведениях Достоевского, не являются, однако, разрешением противоречий, но лишь их предельным напряжением до воплощенного в стиле критического состояния: если и разрешить эти противоречия невозможно, то и не разрешать их тоже невозможно.

Таким образом, в критических «точках» наивысшего стилевого напряжения раскрывается человеческая жизнь, по удачному выражению С. Пономаревой, «в кризисе и одновременно в перспективе»³⁵. А результативным выражением такого совмещения противоположностей является напряженнейший духовно-деятельный порыв человека, который, говоря словами Блока о Достоевском, «носит в душе вечную тревогу, надрыв, подступает вплотную к мечте, ищет в ней плоти и крови...», которому «снился и вечная гармония: проснувшись, он не обретает ее, горит и сгорает... он хочет преобразить несбыточное, превратить его в бытие и за это венчается страданием»³⁶. Таким образом, воплощение в слове предельного напряжения совмещаемых противоречий и кризисной структуры человеческого сознания становится вместе с тем особой формой воздействия на читателя, обращением к «человеку в человеке», в понимании Достоевского.

Во всех рассмотренных примерах обнаруживаются сходные структурные отношения, выраженные, в частности, в ритмической организации произведений Достоев-

ского: во-первых, сосуществования и предельного совмещения противоположностей и, во-вторых, такого соединения, которое, будучи совмещением, никогда не оказывается, однако, полным слиянием и, наоборот, обостряет их окончательную несоединимость. Этот проясняющийся в стиле Достоевского структурный принцип точнее всего характеризует сочетание, которое очень любил А. Блок: *нераздельность и неслиянность*.

Глубокое художественное освоение жизненной диалектики, единства и внутренних противоречий все более усложняющегося мира человеческой жизнедеятельности — характерная черта стилевого развития русской литературы второй половины XIX века вообще, проявившаяся в творчестве всех наиболее значительных художников этой эпохи, и прежде всего Л. Толстого и Достоевского. Но шло такое освоение принципиально различными путями, и совмещение противоположностей как конкретный стилеобразующий принцип, одно из выражений которого можно увидеть в ритмической организации произведений Достоевского, существенно отличается, например, от толстовского воссоздания «диалектики души» и внутренне противоречивого движения человеческой жизни и мысли.

Покажу одно из таких различий на небольшом примере. Чичерин в своей работе о стиле Л. Толстого проницательно анализирует внутреннюю структуру одной из фраз романа «Война и мир»: « — Да, да, на войну, — сказал он, — нет! Какой я воин! — А впрочем, все так странно, так странно!..» Здесь очень существенна расстановка знаков препинания. Если бы было: «Да, да, на войну, — сказал он. — Нет, какой я воин!..», перед нами были бы два противоречивых суждения, следующие друг за другом и отменяющие друг друга. Но для стиля Толстого существенны единство и насыщенность противоречиями единой фразы. И совершенно закономерно «да, да» и «нет» совмещены, слиты вместе»³⁷. «Единст-

во и насыщенность противоречиями единой фразы» здесь бесспорны, а вот то, что «да, да» и «нет» совмещены, слиты вместе», представляется сомнительным. Фраза здесь не совмещает противоположности в каком-то одном моменте, а связывает, *сопрягает их*, наоборот, разворачивая единый момент жизни человеческого сознания в процесс становления и развития *внутренне* противоречивого единства складывающейся мысли. В единстве фразы запечатлено это смутное и «странное» движение, а «да, да» и «нет» — это именно этапы становления целого.

Совсем по-иному сталкиваются «да» и «нет» у Достоевского: «А впрочем, я с вами... ведь вы уж, конечно, не нигилист! отвечайте откровенно, откровенно! — Н-нет...», «Влюблен ты, что ли? — Н-нет. Я... я как сестре писал; я и подписался братом». Вот в этих ответах Раскольников и Мышкина «да» и «нет» действительно совмещаются в одном слове, и не момент здесь разворачивается в процесс, а, наоборот, процесс свертывается в Напряженный миг, где противоположности сосуществуют, а внутренний ритмико-интонационный перебой выявляет их «нераздельность», но и «неслиянность».

В свете сказанного обнаруживается глубокая стилеобразующая значимость тех особенностей повествовательного строя, о которых говорилось выше, и прежде всего — нарастающей расчлененности и даже обособленности отдельных элементов художественного целого, с одной стороны, а с другой — не менее интенсивного вмещения *внутренне* противоречивого целостного смысла даже в отдельные слова-символы и т. п. И если, по справедливому замечанию Д. С. Лихачева, «обособление всех частей мира и связанная с этим обособлением свобода характеризует внутренний мир произведений Достоевского»³⁸, то этому же внутреннему миру присуще необыкновенно интенсивное выражение единства даже в отдельно взятой обособленной частности.

Вообще задача все более глубокого освоения всей полноты человеческого бытия решалась в наиболее значительных стилевых системах русской литературы XIX века двумя противоположными путями: толстовскому акценту на связывание, на воссоздание в сложных и многоплановых художественно-речевых построениях прежде всего процесса становления, развития, сопрягающего разнородные элементы в движущемся целом, противостояло присущее Достоевскому доведение обособления до его крайних пределов, где оно переходит в свою полную противоположность. В соответствии с известным высказыванием писателя — «глубина, превышающая Шекспира», отыскивается здесь в отдельном факте действительной жизни, «вроде бы даже и не таком ярком».

«Разложение — главная видимая мысль романа»³⁹, — говорил Достоевский о «Подростке», и действительно это *видимая* мысль, так как отпечаток «эпохи всеобщего обособления» доходит даже до ритмико-речевой «внешности» повествовательного строя этого — и не только этого — произведения Достоевского. Но, как видно из сказанного, воплощаясь в художественном мире Достоевского, эта коренная ситуация действительной жизни тут же и отрицается открытием несовместимости раздробленности и человечности, обнаружением того, как обособленная частица может оказаться и оказывается наполненной всеобщими связями, и «сердцевина целого» вдруг особенно концентрированно воплощается в какой-либо отдельной детали. Поэтому произведения Достоевского, как писал Л. Толстой, «передают чувства, влекущие к единению и братству людей»⁴⁰.

Присущая Достоевскому диалектика объединенности и обособленности выявляется, например, в принципиальном для стиля этого писателя появлении и взаимоотношении двойников: с одной стороны, несоединимость разных сторон во внутренне противоречивой человеческой

целостности приводит не только к объективации, но даже к персонификаций противоположностей, но в то же время двойник проясняется как таковой лишь в той или иной форме совмещенного сосуществования со своей первичной основой. Двойники существуют и вместе друг с другом, и одновременно друг в друге, и ни одна из этих форм бытия не может обойтись без другой.

Аналогичная глубинная структура совмещения противоположностей обнаруживается и в организации повествования многих произведений Достоевского. Д. С. Лихачев писал о том, что Достоевскому нужны рассказчики и хроникеры, «чтобы ввести самого себя в действие, максимально это действие объективировать, создать необходимое соучастие рассказчика в рассказываемом»⁴¹. Это, конечно, верно, но еще важнее роль рассказчиков в структуре организуемого автором «большого диалога». Повествователь у Достоевского, в отличие от Л. Толстого, принципиально не возвышается над героями, но реализует, проясняет связи между ними и, находясь на одном уровне с героями, переводит эти связи из внешних во внутренние. И опять-таки повествователь совмещает здесь противоположности: он не может быть просто одним из героев и не может быть «всезнающим автором». И опять-таки противоположности эти, совмещаясь, ни в каком моменте не могут слиться воедино.

Таким образом, одной из важнейших форм выражения авторской позиции в произведениях Достоевского становится особая система одноуровневых отношений: повествователь — герои, при помощи которой обеспечивается переход внешних связей между ними в связи внутренние, и автор, будучи носителем и выразителем связей⁴² людей, голосов, миров друг с другом, оказывается одновременно и вместе с героями, и внутри каждого из них.

Если у Л. Толстого, особенно в его позднем творчестве, «последние», по Достоевскому, противоположности

«я и все» сливаются в итоговом синтезе и образ повествователя предстает как воплощение именно такого слияния, то в художественном мире Достоевского и здесь обнаруживается лишь совмещение этих последних противоположностей, опять-таки «нераздельность и неслиянность» «я и все». Каждое подлинное человеческое «я» по художественной логике Достоевского не может не совмещаться с другими, не стремиться к общению и — в пределе — слиянию с ними, и вместе с тем оно не может не относиться к другому «я» именно как к другому миру, как к противостоящему ему «ты», и всеобщий диалог Достоевского, будучи непрерывным совмещением «я» в «ты», никогда, однако, не оказывается их слиянием. И если для Достоевского, как показал М. М. Бахтин, «два голоса — это минимум жизни», то для Л. Толстого не только минимум, но даже в известном смысле и максимум жизни — один голос, одно сознание, одна правда.

У Достоевского же в последней глубине отыскивается не охватывающая всех единая и единственная «правда», а общее всем живительное внутреннее противоречие и как его выражение — «переходность», неискоренимое стремление к высшей гармонии, чреватость ею и — невозможность ее окончательного обретения, ее полного осуществления. В этой глубине открывается всеобщая трагедия человеческого бытия и человеческого сознания и коренящиеся в этой трагедии перспективы и катарсис. Именно эта объединяющая всех человеческая трагедия и является предметом эпического воссоздания в повествовательном строе прозы Достоевского.

Вместе с тем и у Толстого, и у Достоевского — при всем очевидном различии речевого строя и стиля их произведений в целом — проявляются некоторые общие признаки нового этапа в ритмической организации прозаической художественной целостности.

Во-первых, мы видим явный рост ритмической сложности, подвижности и изменчивости в движении прозаиче-

ческой речи. Строгие и ясные ритмико-интонационные линии (например, линия распределения окончаний колонов, фразовых компонентов и фраз) становятся гораздо более изломанными, содержат гораздо больше внутренних разветвлений и переломов. Вместе с подвижностью возрастает и внутренняя ритмическая расчлененность прозаической речи, и, как особенно ясно это видно у Достоевского, увеличивается относительная самостоятельность и даже известная обособленность отдельных звеньев прозаического повествования. А с нарастанием такой внутренней членимости и обособленности естественно напрягаются необходимо присущие ритму объединяющие тенденции, охватывающие все это более сложное и внутренне расчлененное прозаическое целое.

Именно усложнение художественной целостности является тем глубинным процессом, который, так сказать, наиболее непосредственно высказывается в происходящих на поверхности ритмико-речевых сдвигах. Не случайно в связи с прозой Л. Толстого Б. М. Эйхенбаум в одной из ранних работ говорил даже об отказе писателя от внутренней целостности произведения искусства: «Метафизическая эстетика разрушена — Толстой стоит на почве новой, психологической эстетики, которая не требует от произведения искусства особой внутренней замкнутости, целостности. На место фантазии становится психологический анализ, цель которого — дать впечатление живости и «правды»⁴³. Конечно, это не совсем так, и аналитическая расчлененность не исключает внутренней целостности, но безусловно изменяет и усложняет ее.

Развитие это прежде всего связано со все более глубоким освоением и вмещением в художественное слово многоплановой динамики осознаваемого человеческого бытия, движения человеческой мысли, смены состояний мыслящего человека и неизмеримо усложнившегося процесса социального общения самостоятельных лич-

ностей между собой и с народным целым. Ритм чутко реагирует на возрастающую в связи с этим субъектную многоплановость прозаического повествования, на изменение сложившихся отношений между сюжетом и характерами, на все более напряженные связи между социально-психологическим содержанием мыслящей личности и ее сюжетным воплощением, на усиливающуюся активность и самостоятельность отдельных героев в повествовательном строе и тем большую важность внутренних дистанций между ними и организатором повествования, наконец, на усложнение очень важной для художественно-речевого движения динамики отношений между субъектом, предметом и адресатом слова.

В ритмически подвижной, расчлененной и напряженной речевой материи воплощается самый ход ищущей истину мысли, а особо выделенные подчеркивания, повторы слов-символов и т. п. проясняют узловыe моменты этого хода, выявляют глубинную структуру человеческой психики. Интересны в связи с этим соображения известного советского антрополога Я. Рогинского о коренных противоречиях между мыслью и ритмом: «Человеческая мысль аритмична по своей сущности. Отвечая на новые, неожиданные и непредвиденные изменения в окружающей среде, решая в течение кратчайшего промежутка времени новые задачи, человеческий интеллект по самому назначению не может длительно обладать своим собственным ритмом и должен быть готовым к его нарушению и отмене. Но эта аритмическая деятельность составляет резкий контраст с большей частью функций организма человека, подчиняющихся строгим ритмам, будь то деятельность сердца, дыхание, ходьба или чередование бодрствования и сна... Вполне естественно, что человек стремится при любой возможности снова вернуться в общий ритм природы, не прекращая работы своего сознания. Где только возможно, он ищет симметрии, прямых углов, правильных очертаний, тонов,

повторений, ритмических жестов. Он как бы «одержим» ритмами, которых его постоянно лишает его собственная мысль... Ритм — это иллюзия, что решение найдено, это осуществленная мечта о покое, возникающем в самом движении»⁴⁴.

Здесь проясняется один из психофизиологических истоков нарастающей изменчивости и подвижности в процессе речевого воплощения жизни человеческого сознания, движения мысли. И в то же время специфическая урегулированность, охватывающая все-таки повторами и общими закономерностями речевого движения все эти нагромождения и извивы, всплески, надрывы и спады, своеобразно воплощает и «разрешает» это движение мысли, превращает его в «мысль, устроенную в теле».

Ритмическая дифференциация и изменчивость обостряют проблему единства прозаического речевого движения. Чем более сложен и субъективно-многопланов прозаический мир, тем более возрастает роль в нем какой-то всепроникающей общей «тональности», общей «атмосферы», для выражения которой ритм первостепенно важен. Единая тональность эта в первую очередь связана с авторской позицией, авторским мироотношением, которое выражается тем глубже и определеннее, чем сложнее создаваемый в слове художественный мир.

Широко известно высказывание Толстого, который именно с единством авторского жизнеотношения связывал единство и целостность художественного произведения: «Люди, мало чуткие к искусству, думают часто, что художественное произведение составляет одно целое, потому что в нем действуют одни и те же лица, потому что все построено на одной завязке или описывается жизнь одного человека. Это несправедливо. Это только так кажется поверхностному наблюдателю: цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения

жизни, есть не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету»⁴⁵. В сложной системе отношений между автором и изображаемыми «лицами и положениями» именно авторская позиция формирует направленность слова, его активность, энергию и характер речевого движения. Ритм является одним из непосредственных и внешних выразителей этого внутреннего единства расчленяющей, объединяющей и строящей художественный мир авторской деятельности.

* * *

В сравнении с перебойным, напряженно-изменчивым движением речи в рассмотренных произведениях Толстого и Достоевского чеховское повествование выглядит более гладким и уравновешенным. Не сложность и прерывистая расчлененность, а, напротив, цельность и плавность речевого единства выходят в нем на первый план. Одним из наиболее отчетливых и непосредственных выражений этой энергии речевого объединения являются преобладающие у Чехова сложносочиненные союзные конструкции (чаще всего с союзом «и»), отдельные единицы которых воспринимаются прежде всего как составные части цельного ритмико-синтаксического единства. «Как коромысло весов одновременно и слагает силы, приложенные по краям его, и переносит их в точку опоры, — писал А. М. Пешковский, — так и союз одновременно и объединяет два члена, и относит их к одному и тому же третьему»⁴⁶.

Тот же принцип союзной связи доминирует в сочетаниях колонов внутри фразы. «Гораздо чаще, чем бессоюзное, встречается у Чехова соединение двух однородных членов союзом «и», — замечает исследователь чеховского синтаксиса — ...Благодаря употреблению союза «и» однородные члены интонационно сливаются, создавая

плавность, певучесть речи»⁴⁷. Во многих работах — в том числе и в только что упомянутой статье Н. П. Бадаевой — отмечалась также частая у Чехова симметричность ритмико-синтаксических построений, обилие, в частности, трёхчленных конструкций, объединяющих однородные ритмико-синтаксические единицы.

Стоит, однако, чуть попристальнее взглядеться в эту симметрию и плавность — и сразу же обнаруживается их внутренняя сложность и многосоставность. Единство союзных, плавно развертывающихся ритмико-синтаксических композиций совмещается с заметной противоречивостью семантико-синтаксического объединения, в котором части противопоставляются друг другу или между ними опускаются необходимые с точки зрения строгой логики промежуточные звенья. Объединяемые компоненты зачастую оказываются внутренне неоднородными и даже противоречащими друг другу⁴⁸.

Интересно, что в суждениях одного из современников о своеобразии чеховского ритма в качестве первого наиболее характерного его признака отмечается: «Явился чеховский ритм с нагромождением мелких предложений, связанных простым «и»⁴⁹. Связанность, как видим, мирно уживается в этом замечании с дробностью («мелкие предложения») и «нагромождением». Неоднократно о противоречиях «складности» и «нескладности», «связи» и «бессвязности» в чеховском языке говорил Л. Н. Толстой: «Его язык — это необычайный язык. Я помню, когда я его в первый раз начал читать, он мне показался каким-то странным, «нескладным», но как только я вчитался, так этот язык захватил меня. Да, именно благодаря этой «нескладности», или, не знаю, как это назвать, он захватывает необычайно. И точно без всякой воли вашей, вкладывает вам в душу прекрасные художественные образы... Его язык удивителен... Смотришь, как человек будто бы без всякого разбора мажет красками, какие попадутся ему под руку, и ника-

кого как будто отношения эти мазки между собою не имеют. Но отходишь на некоторое расстояние, посмотришь, и в общем намечается цельное впечатление. Перед вами яркая, неотразимая картина природы... Он странный писатель: бросает слова как будто некстати, а между тем все у него живет»⁵⁰.

Чтобы внимательно рассмотреть эту столь важную для нашей темы диалектику «складности» и «нескладности» в ритмико-речевом единстве целого, обратимся вначале к небольшому произведению — рассказу «Студент».

«Погода вначале была хорошая, тихая. Кричали дрозды, и по соседству в болотах что-то живое жалобно гудело, точно дуло в пустую бутылку. Протянул один вальдшнеп, и выстрел по нем прозвучал в весеннем воздухе раскатисто и весело. Но когда стемнело в лесу, некстати подул с востока холодный, пронизывающий ветер, все смолкло. По лужам протянулись ледяные иглы, и стало в лесу неуютно, глухо и нелюдимо. Запахло зимой». В строении этого начального абзаца могут быть отмечены различные формы внутренней симметрии, объединяющей колоны и фразовые компоненты в двухчленные и трехчленные конструкции.

Установку на речевую стройность и плавность задает уже первая фраза с повтором слогового объема колонов и совпадением окончаний в заключительном ритмическом двучлене: «хорошая, тихая». Такая же внутренняя симметрия ритмических окончаний присуща и другим сочетаниям однородных членов в завершениях фраз первого абзаца («раскатисто и весело»; «неуютно, глухо и нелюдимо»). Наконец, слоговая выравненность характеризует не только отношения между отдельными колонами, но и соотношение фраз в абзаце. При относительной краткости первой и особенно последней фразы четыре других очень близки по объему (34 сл. — 29 сл. — 30 сл. — 29 сл.).

И вместе и тем в соотношении этих фраз, заботливо объединенных и согласованных друг с другом, проявляется и очевидная внутренняя неоднородность, своеобразная дуплановость. Наиболее отчетливо выявляет ее ритмическое чередование противоположных по эмоционально-смысловой направленности характеристик: «хорошая — жалобно»; «весеннем, раскатисто и весело» — «холодный, пронизывающий, все смолкло» и т. д. С этой двутемностью сочетается переплетение двух различных ритмических движений в абзаце. С одной стороны, последовательное развертывание, расширение ритмической амплитуды с вершиной в наиболее «светлом» и протяженном фразовом компоненте: «...и выстрел по нем прозвучал в весеннем воздухе раскатисто и весело». С другой стороны, этому противостоит все большее уменьшение ритмических единств в развертывании трех последних фраз, нагнетающих «ледяную» семантику, вплоть до последней фразы абзаца, самой короткой, с ударным завершением: «Запахло зимой».

Аналогичным движением охвачен и второй абзац, и здесь после семантических столкновений («...закоченели пальцы, разгорелось от ветра лицо»; «...было пустынно и как-то особенно мрачно» — «около реки светился огонь») «холод» все более набирает силу, захватывая теперь уже не только природу, но и состояние героя, проникает в сферу его размышлений: «И теперь, пожимаясь от холода, студент думал о том, что точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре и что при них была точно такая же лютая бедность, голод; такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета — все эти ужасы были, есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше, И ему не хотелось домой». Мы видим, что плавность в этом нагнетании однородных, по преимуществу трехчленных конструкций уступает место все большей на-

пряженности, которая ритмически фиксируется преобладающим «дроблением» в движении фраз, относительным ростом интенсивности малых колонов и ударных форм зачинов и окончаний.

Выявившееся с самого начала переплетение двух тем — холода и тепла, мрака и света и в прямом, и в обобщенно-символическом значении этих слов — проходит через весь рассказ, так что и ритмико-речевая динамика его насыщается этой двутемностью, воплощает и конкретизирует ее. Это можно обнаружить при анализе всех основных ритмических характеристик рассказа. Женские окончания, как и во многих произведениях Чехова, преобладают в большинстве абзацев: в 11 из 14. Преобладание это устойчивое, но не статичное, мы уже видели, что ударные окончания нарастают от первого абзаца ко второму, и это своеобразное «соревнование» ударных и безударных форм проходит через рассказ и формирует своеобразную систему членений и ритмических переключек.

Во-первых, выделяются три абзаца с наименьшим количеством мужских окончаний, резко отклоняющимся от среднего. Крайние члены этой «триады» — первый и десятый абзацы — очень близки по данному показателю и вообще по распределению зачинов и окончаний, и этим подчеркивается ритмическое сопоставление повторяющихся описаний. («И опять наступили потемки, и стали зябнуть руки». «Подул холодный, пронизывающий ветер» — «Дул жестокий ветер», «Запахло зимой» — : «В самом деле возвращалась зима».) От них в свою очередь отличается «средний» член — пятый абзац, где мужских окончаний не просто мало, а почти нет совсем: одно на 16 колонов. Зато в следующем, шестом абзаце редкий (во всем рассказе их всего два) случай не просто возрастания, а преобладания мужских окончаний над женскими.

Вот эти рядом стоящие и вместе с тем контрастирующие друг с другом отрывки: «Поговорили. Василиса, женщина бывалая, служившая когда-то у господ в мамках, а потом няньках, выражалась деликатно, и с лица ее все время не сходила мягкая, степенная улыбка; дочь же ее Лукерья, деревенская баба, забитая мужем, только щурилась на студента и молчала, и выражение у нее было странное, как у глухонемой.

— Точно так же в холодную ночь грелся у костра апостол Петр, — сказал студент, протягивая к огню руки. — Значит, и тогда было холодно. Ах, какая то была страшная ночь, бабушка! До чрезвычайности унылая, длинная ночь!»

Как видим, ритмическим контрастом отмечается начало единственного события в «Студенте» — рассказа героя, и в этой ритмической границе и переход к монологу, и смена интонации и тональности, и отражение общей двутемности, которая охватывает и взаимоотношения между субъектными планами повествователя и героя. Ритмическое противоположение этих абзацев усиливается еще и тем, что при почти абсолютном преобладании женских зачинов по всему произведению в единственном исключении — шестом абзаце — ударные формы и здесь выходят на первый план.

Распределение зачинов обнаруживает и еще одну «триаду», в которую также входит пятый абзац: третий, пятый и девятый абзацы выделены резко увеличенным по сравнению со средними данными употреблением многосложных, дактилических зачинов. Во всех этих абзацах (и только в них) идет речь о Василисе и Лукерье, и однотипность строения выявляет не только единство, но и происходящее изменение в «речевом состоянии»⁵¹ и описаниях этих героинь. Сравним с вышеприведенным пятым абзацем абзац девятый: «...Продолжая улыбаться, Василиса вдруг всхлипнула, слезы, крупные,

изобильные, потекли у нее по щекам, и она заслонила рукавом лицо от огня, как бы стыдясь своих слез, а Лукерья, глядя неподвижно на студента, покраснела, а выражение у нее стало тяжелым, напряженным, как у человека, который сдерживает сильную боль».

Вместе с нарастанием характерного ритмического признака здесь увеличиваются и ритмическое объединение, и внутренняя стройность. Ранее разграниченные речевые планы Василисы и Лукерьи объединяются в союзно-симметричной двучленной конструкции, и эта нарастающая объединенность вообще важна в ритмико-речевом движении рассказа.

Мы убедимся в этом, обратившись еще к одной очень выразительной ритмической переключке. Шестой абзац — начало рассказа студента об апостоле Петре — редкий пример относительного преобладания ударных окончаний. Редкий, но не единственный. Есть еще один подобный случай, и отмечен этой особенностью двенадцатый абзац, где последний раз упоминается о Петре: «Он оглянулся. Одинокий огонь спокойно мигал в темноте, и возле него уже не было видно людей. Студент опять подумал, что если Василиса заплакала, а ее дочь смутилась, то, очевидно, то, о чем он только что рассказывал, что происходило девятнадцать веков назад, имеет отношение к настоящему — к обеим женщинам и, вероятно, к этой пустынной деревне, к нему самому, ко всем людям. Если старуха заплакала, то не потому, что он умеет трогательно рассказывать, а потому, что Петр ей близок, и потому, что она всем своим существом заинтересована в том, что происходило в душе Петра».

И еще один характерный ритмический признак отличает этот фрагмент: обилие многосложных, особенно гипердактилических, зачинов — признак, характерный для описания Василисы и Лукерьи. Таким образом, и Петр, и Василиса, и Лукерья, различные лексико-семантические и ритмические линии, с ними связанные, сли-

ваются в одном абзаце, в движении которого опять-таки нарастает и проясняется симметричная трехчленность.

Здесь начинается финальная часть рассказа, последние три абзаца которого вновь образуют своеобразную «триаду». После только что приведенного внутреннего монолога героя следует небольшой абзац, в котором устанавливается как бы «равновесие» противостоящих друг другу ритмических признаков: в нем одинаковое количество и мужских и женских зачинов и даже малых и больших колонов. А после этой встречи и противостояния противоположных ритмических планов возвращаются характеристики предшествующего абзаца, в котором, как только что говорилось, уже намечался первоначальный синтез различных ритмико-речевых планов. Только возвращаются характеристики эти с одним существенным отличием: в заключительном абзаце преобладают не мужские окончания, отмечающие вершины в монологе и внутренней речи героя, а окончания женские, которые характеризуют речевой план повествователя, как бы обнимающий слово героя в повествовательном единстве рассказа в целом.

Вообще динамика распределения окончаний в заключительном абзаце сосредоточенно выявляет общую закономерность, характерную для всего рассказа: «А когда он переправлялся на пароме через реку, и потом, поднимаясь на гору, глядел на свою родную деревню и на запад, где узкой полосой светилась холодная багровая заря, то думал о том, что правда и красота, направлявшие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня, и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле; и чувство молодости, здоровья, силы, — ему было только двадцать два года, — и невыразимо сладкое ожидание счастья, неведомого, таинственного счастья, овладевали им мало-по-

малу, и жизнь казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла».

В первом фразовом компоненте (до слов «холодная багровая заря») преобладают женские окончания, хотя в конце появляются две подряд ударные формы, подготавливая возникающий затем отголосок внутреннего монолога героя, им как раз и занят следующий фразовый компонент (до точки с запятой), и в нем на первый план соответственно выходят мужские окончания, и, наконец, в третьей, заключительной части абсолютно преобладают (в 8 колонах из 11) окончания женские. Это лишь одно из проявлений заключительного ритмико-речевого синтеза, прекрасным примером которого является последний абзац «Студента». Он охватывает и различные планы предшествовавшего монолога, и проведенную на многосложных зачинах ритмическую тему Василисы и Лукерьи, и проходящие через весь рассказ лексические переключки (характерно, например, сочетание «светилась холодная багровая заря», где слово, представляющее тему мрака и холода, оказывается в кольцевом окружении слов, противоположной направленности; звучит и развивается здесь и отзвук «холодной вечерней мглы» второго абзаца). И в таком объединении, которое усиливается тем, что перед нами одна фраза, сложно расчлененная, с многократно повторяющимся союзом «и», — в объединении этом нарастают к концу гармоническая стройность и речевой лад, проясняясь особенно в последнем трехчлене с внутренней симметрией в строении слов (восхитительной: ∪∪ — ∪∪; чудесной: ∪ — ∪; кстати сказать, использование слов такого акцентно-силлабического строения в аналогичной функции часто встречается у Чехова) и регулярным следованием двусложного интервала в последнем колоне. Повторяется в этом трехчлене и характеризующий весь рассказ ход от сужения к расширению объема ритми-

ческих единств, амплитуды ритмико-интонационного движения.

В гладкой и уравновешенной чеховской речи нет и следа монотонности, ритмическая сложность, подвижность и изменчивость присущи чеховскому повествованию едва ли в меньшей степени, чем повествованию Толстого и Достоевского. Но в отличие от них у Чехова все эти ритмические изменения, перебои и переходы охвачены закономерностями стройно-симметричного распределения, развертывания и соединения. А финал выступает как объединяющее совмещение и гармоническое разрешение различных ритмических линий, тем и планов. Не случайно современники, приводя слова Чехова о том, что произведение «должно давать не только мысль, но и звук, известное звуковое впечатление», говорили, что этот «звуковой характер своих произведений Чехов выдерживал во всех деталях», и в центре внимания при этом у него оказываются концы, заключения рассказа в целом и отдельных его частей. «Меня особенно поразило то, — вспоминал Г. И. Россолимо, — что подчас, заканчивая абзац или главу, особенно старательно подбирал он последние слова по их звучанию, ища как бы музыкального завершения предложения»⁶².

В «Студенте» с первого абзаца встречаются друг с другом два противоположных движения: расширение и сужение следующих друг за другом ритмических единств. Их динамическое взаимодействие характеризует весь рассказ, и если «дробление» характеризует отдельные эмоционально напряженные фрагменты монолога, то противоположные тенденции все отчетливее пробивают себе дорогу в речи повествователя, которая постепенно включает в свое набирающее силу и расширяющееся к концу речевое движение и слово героя. О том, что подобное «суммирование» вообще присуще чеховскому повествовательному строю, писал П. Бицилли: «Для речи Чехова характерно нанизывание кратких,

структурно простых фраз, после чего следует завершительная протяженная, более сложной синтаксической конструкции... Архитектоническая стройность достигается иногда посредством нанизывания сложных предложений, распадающихся каждое на три конструктивно однородных компонента»⁵³.

Анализ чеховского рассказа позволяет обобщить следующие особенности его ритмики: 1) связывание разнообразных, внутренне неоднородных частей в повествовательном строе целого; 2) стройно-симметричное распределение и развертывание различных, в том числе и противостоящих друг другу, тем и планов; 3) расширяющееся объединение различных ритмических движений и гармоническое разрешение их в сложном финальном синтезе. Ритмико-речевая сложность здесь не отменяется, но охватывается стройно-симметричным развертыванием и гармонизируется в финалах. Стилеобразующим в ритмическом единстве целого является, стало быть, принцип финального прояснения сложной ритмико-речевой гармонии во внутренне неоднородном речевом развитии с четкой, симметричной его внешней организацией. Такое стройное, урегулированное движение внутренне неоднородной речи к гармоническому синтезу очень важно для понимания авторского хода мысли, для понимания устоев чеховского художественного мира вообще.

Ритмико-речевое развитие в чеховском повествовании неотрывно от движения событийного и вместе с тем обнаруживает внутреннее противоречие с ним. Ведь с точки зрения односторонне фабульной в рассказе «Студент» почти ничего не происходит и уж совсем ничего не изменяется. Неизменность, как это часто бывает у Чехова, даже и подчеркнута: «И *опять* наступили потемки, и стали зябнуть руки...» Это повторение в пределах малого времени — текущей повседневности, частица которой воссоздана в повествовании. Но и во времени боль-

шом, историческом, которое вовлекается в рассказ, с чисто событийной точки зрения, перед нами та же повторяемость: девятнадцать веков назад страдали люди, страдают и теперь, девятнадцать веков назад «бедный Петр» отрекся от своего Учителя и оплакивал свое отступничество, и теперь его снова оплакивают.

Конечно, здесь очень важно, что другие переживают чужую боль как свою, — это своего рода сюжетное выражение той всеоживляющей связи людей, которая утверждается в рассказе. Но ведь возможна здесь и такая трактовка, которую предлагал А. Белкин в своем анализе «Студента»: «Посмотрите, как постепенно добивается Иван Великопольский до мысли о том, что происходившее некогда с Петром относится ко всем людям. Сначала он вспоминает, что заплакала Василиса. Затем — о том, что и дочь ее смутилась. Может, и они когда-нибудь совершили какое-то предательство или отступничество — словом, что-то плохое. Или, может, это происходило в их деревне, значит, известно не только им одним. Здесь же студент, может быть, осознает, что и он сам не без какого-то греха. И только тогда уже идут слова — «Ко всем людям»⁵⁴. Вот и получается: Петр был слаб и оплакивал свою слабость, и через девятнадцать веков люди слабы и оплакивают свою слабость.

Если рассматривать этот небольшой рассказ Чехова в контексте его творчества, действительно нельзя не вспомнить, как часто в системе повторяющихся деталей и эпизодов воплощал писатель унылое однообразие повседневности, «проглатывающей» не только сколько-нибудь значимое событие жизни, но и самую человеческую жизнь. С точки зрения фабульной (или, точнее, бесфабульной) повторяемости перед нами зачастую оказывается бесконечно одно и то же, бессобытийное и бесперспективное бытие, поглощаемое бытом. Но в этих же самых повторах концентрируется и нарастает эмоциональ-

но-смысловая напряженность, и в этом развитии авторской мысли, в движении этого «чувства жизни» есть свой поступательный ход и своя перспектива, если и не заменяющая перспективность событийную, то намекающая на ее будущую возможность и — самое главное — обостряющая ее необходимость.

И оттого в повторах этих в удивительном, неразложимом единстве предстает и тягостное однообразие каждодневности, и нарастающая скорбь от уходящей и теряющейся жизни, и в самой энергии скорби — энергия преодоления этого тягостного однообразия. Причем это не просто лирически выраженное субъективное чувство надежды, а неодолимое стремление, живущее в той же самой бытийной повторяемости. Ритмическая гармония, проясняющаяся в поступательном речевом развитии, противоречит событийному разворачиванию и в то же время неотрывна от него и тем самым причастна к образу бытия, так что живущая в ритме эмоциональная перспектива характеризует не только субъективное переживание жизни, но и ее объективный глубинный ход.

Переход от безнадежности к надежде в рассказе «Студент» не может быть отнесен лишь к субъективным усилиям героя или к его узкоиндивидуальным особенностям. Это не просто событие его внутренней жизни. Это переход, происшедший в самом ходе бытия, в тем обнимающем и студента, и Василису, и Лукерью, и окружающую их природу жизненном потоке, закономерности движения которого проясняются и в относительно самостоятельном ходе внешних обстоятельств, и в относительно самостоятельном ходе мысли, и — всего более — в переплетении внутреннего и внешнего: ведь чеховская «жизнь, как она есть» — это, как писал В. Джерарди, «жизнь, представленная в качестве материальной реальности, плюс все наши крадучись живущие, приватные, полусознательные восприятия, предуга-

дивания, чувства, пребывающие бок о бок с официальной скудной жизнью фактов»⁵⁵.

Весь этот многосоставный чеховский мир внутренне неоднороден: противоречия внедряются и во взаимосвязь между отдельными деталями и эпизодами, вовнутрь изображаемых характеров⁵⁶, и в отношения между героем и идеей или, как частный случай, между высказываниями героев и поведением тех, кто их высказывает. Интересны в этом смысле замечания В. Б. Катаева о том, как мнения действующих лиц у Чехова «будут затем дискредитированы самим лицом, их высказавшим»: «Чехов хочет показать, что человек, сказавший: «Так жить нельзя», — сделал тем самым еще очень немного. Гораздо важнее и интереснее не то, какие слова он произнесет в приподнятом состоянии духа, а то, в каких отношениях с окружающей жизнью будет находиться после их произнесения»⁵⁷. В. Б. Катаев подчеркивает особую «изящную, афористичную, кажущуюся единственной» форму этих «идейных» высказываний, однако, на мой взгляд, несколько недооценивает ее, считая, что смысл этих высказываний «обесценен, он не входит в идейную проблематику произведений»⁵⁸.

Между тем эти «звенья чистой поэзии, облагороженной, музыкальной, напряженно-выразительной речи»⁵⁹ позволяют сохранить абсолютную ценность идеи, несмотря на относительность ее связей с личностью героя, высказавшего ее. Во внутренне неоднородном чеховском мире и человек может оказаться «больше» идеи, и идея «больше» человека, и тем важнее тот воплощенный в композиционной организации и речевом строе *итоговый гармонический синтез*, в котором вместе с объединением происходит и «очищение» направляющих человеческую жизнь правды и красоты, так что мнение, дискредитированное последующим поведением героя, подчиняющегося внешним обстоятельствам и захваченного обыденностью, все же остается жить как элемент складываю-

щегося единства — той «общей идеей», которая ждет и требует своего полноценного «носителя».

Вот почему, кстати сказать, вопрос о торжестве правды и красоты не связан прямо с прочностью убеждений героя, как склонен был считать А. А. Белкин, находивший в финале рассказа прежде всего преодоление иллюзий: «Студенту только двадцать два года, вот жизнь и кажется ему прекрасной! Вот ведь в чем дело. И Чехов не предлагает читателю никаких иллюзий: мало ли что может произойти с этим человеком, студентом, в будущем, хотя он только что и видел «оба конца цепи». Может быть, когда-нибудь и он, как Петр, не найдет в себе силы остаться верным высокому идеалу, может, и он от чего-нибудь отречется, как Петр...»⁶⁰ Включая в себя и эти возможности, рассказ вместе с тем утверждает, что переход от безнадежности к надежде — это не чья-либо иллюзия или мечта, а необходимость, корни которой таятся в объективном ходе бытия, и правда и красота — это именно всеобщие и объективные ценности, направлявшие и направляющие сложное, запутанное и внутренне противоречивое течение жизни. Неточность трактовки А. А. Белкина объясняется, на мой взгляд, несколько односторонним рассмотрением «рассказываемого события», в отрыве от своеобразия «рассказывания», а стало быть, и от того особого жизнеутверждающего смысла, который выражается прежде всего в ритме и стиле рассказа.

Диалектика ритмико-речевого и событийного развертывания очень важна и для понимания специфики художественного времени в чеховском рассказе. И оно внутренне неоднородно, разнопланово и противоречиво. О том, как у Чехова воплощается каждодневное, обыденное настоящее время с акцентом на обычно повторявшиеся признаки, хорошо писал В. Д. Днепров: «Огромное и *самостоятельное* значение получает образ неслышно текущего времени. Действие приобретает, так ска-

зять, мерцательный характер, заключая в себе циклические повторения одних и тех же ситуаций. Стучит метроном каждодневности! Ритм становится могущественным средством художественного обобщения, музыка становится необходимым и важным моментом в содержании прозаического повествования... Из повторяющихся, музыкально чередующихся элементов возникает симфония обыденной жизни. Через кругооборот якобы неизменного прокладывает себе дорогу перемена — Чехов с поразительной художественной силой воспроизвел сущность особого каждодневного времени. Свойства этого времени отражены в самом построении чеховских рассказов»⁶¹.

Но в самом этом воссоздании однообразной и внутренне напряженной, чреватой взрывом повседневности системой симметричных повторов и соответствий, нарастающей к концу повествования ритмико-речевой объединенностью и урегулированностью формируется иной тип времени: своеобразное гармоническое время, в единстве которого согласуются вчерашний, сегодняшний и завтрашний день. Конечно, оно несет в себе образ будущего. Но очень важно при этом, что осуществляется оно как художественное настоящее время, приуроченное к определенному моменту повествования, наполненное переключкой с прошлым и обращенному к будущему. Об одном из таких моментов, применительно как раз к рассказу «Студент», пишет К. О. Варшавская: «...на наших глазах канула капля времени в океан вечности, но в этой капле сконцентрированно отразилось девятнадцативековое движение человечества от первых шагов, освященных народным сознанием в апостольском служении правде и добру, через времена Рюрика, Иоанна Грозного и Петра, к современному страданию Василисы и Лукерьи, к проснувшейся вере студента в жизнь, «полную высокого смысла»⁶².

Отчетливо видные в «Студенте» стилиобразующие

признаки ритмической организации прозаического художественного целого действуют и в других чеховских произведениях, с более сложной разработкой «рассказываемого события» и соответственно с более сложными отношениями между ним и характером «рассказывания». Вспомним, например, знаменитое описание Беликова из «Человека в футляре»: «Он был замечателен тем, что всегда, даже в очень хорошую погоду, выходил в калошах и с зонтиком и непременно в теплом пальто на вате. И зонтик у него был в чехле, и часы в чехле *ш* серой замши, и когда вынимал перочинный нож, чтобы очинить карандаш, то и нож у него был в чехольчике; и лицо, казалось, тоже было в чехле, так как он все время прятал его в поднятый воротник. Он носил темные очки, фуфайку, уши закладывал ватой, а когда садился на извозчика, то приказывал поднимать верх. Одним словом, у этого человека наблюдалось постоянное непреодолимое стремление окружить себя оболочкой, создать себе, так сказать, футляр, который уединил бы его, защитил бы от внешних влияний. Действительность раздражала его, пугала, держала в постоянной тревоге, и, быть может, для того, чтобы оправдать эту свою робость, свое отвращение к настоящему, он всегда хвалил прошлое и то, чего никогда не было; и древние языки, которые он преподавал, были для него, в сущности, те же калоши и зонтик, куда он прятался от действительной жизни».

В этом перечислении «футлярных» примет с обилием нагнетаемых союзно-симметричных конструкций речевой строй не только усиливает обличительную иронию, во и с самого начала излучает какую-то ощутимую художественную энергию, вроде бы совершенно не соответствующую предмету речи. Здесь сразу же становится ощутимым выявляемое ритмом и стилем в целом исходное противоречие «футлярности» и человечности, кото-

рое организует все повествование и проходит через весь рассказ.

Оно, это противоречие, может быть отмечено прежде всего в сюжете рассказа, точнее, в его единственном повествовательном эпизоде. Чехов не раз говорил о том, что любовь преображает человека, пробуждая дремлющие в каждом душевные силы и прекрасные возможности. Конечно, по отношению к Беликову странно говорить о любви, но в то же время достаточно намек на какое-то живое чувство, и в речи героя ощущаются какие-то проблески человечности (см. своеобразный повтор наиболее стройной и «гладкой» фразы Беликова: «О, как звучен, как прекрасен греческий язык!» — говорил он со сладким выражением», обращенной уже не к прошлому, а к настоящему: «Он подсел к ней и сказал, сладко улыбаясь: «Малороссийский язык своею нежностью и приятною звучностью напоминает древнегреческий» — подчеркнуты нарочито плавные окончания и почти «внутренние рифмы»).

И хоть все редкие человеческие обороты речи, живые интонации беспокойства и беспомощности тут же разбиваются о циркулярный язык и мышление, как и вообще все человеческие «всплески» неумолимо приводят к абсолютно «футлярному» финалу — смерти, все же и здесь проявившаяся борьба человечности и «футлярности» показывает, что дело не в «ненормальности» Беликова, что при всей его неестественности характер этот не отдельная противостоящая жизни аномалия, а скорее необходимая принадлежность этой самой «нормальной» жизни.

Расширяясь и обобщаясь, эта же двутемность выявляется и в расхождении выраженных в повествовании двух точек зрения, двух осмыслений рассказанной истории собеседниками — Буркиным и Иваном Ивановичем. Их реакции впервые сопоставляются еще в самом начале описательного вступления. Рассуждая о странности

всеобщего влияния Беликова, Буркин замечает: «Под влиянием таких людей, как Беликов, за последние десять — пятнадцать лет в нашем городе стали бояться всего. Боятся громко говорить, посылать письма, знакомиться, читать книги, бояться помогать бедным, учить грамоте...» Иван Иванович, желая что-то сказать, кашлянул, но сначала закурил трубку, поглядел на луну и потом уже сказал с расстановкой: «Да. Мыслящие, порядочные, читают и Щедрина, и Тургенева, разных там Боклей и прочее, а вот подчинились же, терпели... То-то вот оно и есть». Между собеседниками, кажется, царит полное согласие, однако кроме ощутимого и даже подчеркнутого в авторской ремарке ритмического перебоя есть одна разграничительная деталь: безоговорочный приговор Буркина уверенно захватывает и настоящее время и носит вполне общий, окончательный характер, а слова Ивана Ивановича возвращают действие от настоящего к прошедшему, ограничивая его рамками рассказанного события. Настоящее время здесь еще не освоено, мысль не завершена, обобщение только еще начинает рождаться.

Смысл этого разграничительного намека становится ясным после гораздо более очевидного финального расхождения героев. В ответ на очень четко сформулированный итог Буркина: «Но прошло не больше неделя, и жизнь опять потекла по-прежнему, такая же суровая, утомительная, бестолковая жизнь, не запрещенная циркулярно, но и не разрешенная вполне; не стало лучше. И в самом деле, Беликова похоронили, а сколько еще таких человек в футляре осталось, сколько их еще будет!» — Иван Иванович снова произносит: «То-то вот оно и есть», но продолжает уже, с точки зрения Буркина, совсем по-иному: «То-то вот оно и есть, — повторил Иван Иванович. — А разве то, что мы живем в городе в духоте, в тесноте, пишем ненужные бумаги, играем в винт, — разве это не футляр? А то, что мы проводим всю

жизнь среди бездельников, сутяг, глупых, праздных женщин, говорим и слушаем разный вздор, — разве это не футляр?.. Видеть и слышать, как лгут... и тебя же называют дураком за то, что ты терпишь эту ложь; сносить обиды, унижения, не сметь открыто заявить, что ты на стороне честных, свободных людей, и самому лгать, улыбаться, и все это из-за куска хлеба, из-за теплого угла, из-за какого-нибудь чинишка, которому грош цена, — нет, больше жить так невозможно».

Буркин определенно включает «футлярность» в число постоянно присутствующих, неизменных примет, и его «здравый», скептический взгляд уверен в неизменности существующего жизненного состояния. Так что надежды на то, что «станет лучше», при всей их прелести и естественности все же неосновательны. Для Ивана Ивановича, как и для Буркина, и еще в большей степени, «человек в футляре» не только идеальное имя для Беликова и беликовых, но и — что особенно важно — точное обозначение всеобщей жизненной ситуации, всеобщего конфликта человечности и отрицающих ее форм человеческого существования. Но именно подчеркнутая острота конфликта приводит Ивана Ивановича к иному по сравнению с Буркиным, антискептическому итогу. Чем больше жизненных явлений охвачено омертвляющей футлярностью, тем несомненное необходимость решительных перемен. Трезвому «сколько их еще будет» Буркина противоречит: «Нет, больше жить так невозможно».

Но прежде, чем это высказывание Ивана Ивановича прозвучит, между противостоящими друг другу речами героев (один из которых — рассказчик) внедряется соотнесенное с другим, объективным повествователем пейзажное описание: «...Когда в лунную ночь видишь широкую сельскую улицу с ее избами, стогами, уснувшими ивами, то на душе становится тихо; в этом своем покое, укрывшись в ночных тенях от трудов, забот и горя, она

кротка, печальна, прекрасна, и кажется, что и звезды смотрят на нее ласково и с умилением и что зла уже нет на земле и все благополучно. Налево с края села начиналось поле; оно было видно далеко, до горизонта, и во всю ширь этого поля, залитого лунным светом, тоже ни движения, ни звука».

Этот пейзаж — кристально чистый пример речевой гармонии с подчеркнутой симметричной трехчленностью, особо устойчивыми промежутками между ударениями, повторами слов излюбленной акцентной формы и симметричными противопоставлениями. Как характерны, например, два последних слова, заключающие абзац: в них и акцентно-силлабическая форма, и синтаксическая связь — образец полной симметрии («ни движения, ни звука» — ∪∪ — ∪∪'∪ — ∪).

И идущий следом взволнованный монолог Иват Ивановича перебивает посередине еще один симметричный повтор, но уже совсем другого рода: рассказ о Беликове симметрично окаймляется упоминанием о Мавре, которая, «во всю свою жизнь нигде не. была дальше своего родного села, никогда не видела ни города, ни железной дороги, а в последние десять лет все сидела за печью и только по ночам выходила на улицу». Таким образом, монолог Ивана Ивановича представляет собой все более и более увеличивающееся обобщение и по содержанию, и по форме: он включает в себя и этот томительный повтор дремучей футлярной повседневности, и отзвук интонационно переосмысленного гармонической пейзажа: идиллия уступает место негодованию, но гармоническая стройность остается и развивается.

В этой стройной системе соответствий заключительное отрицание: «Нет, больше жить так невозможно» — не только усиливается, но и приобретает особый положительный смысл, и, проникаясь неприятием *этой* жизни, читатель вместе с тем впитывает воплотившуюся в речевом строе рассказа красоту и в ней еще более могу-

чее утверждение жизни вообще. На первый взгляд противостоящие друг другу логические выводы о жизни оказываются уже не просто двумя противоположными взглядами, а элементами какого-то нового, складывающегося повествовательного единства, и в пронизывающем это единство речевом ладе, в нарастающей в нем речевой гармонии взаимопроникают друг друга отрицание «футлярности» и утверждение человечности в том гармоническом времени, художественная реальность которого воплощает богатые возможности, которые таятся и в природе, и в каждом отдельном человеке и которые никак не могут, но непременно должны проявиться и осуществиться в мире.

Возникающее на этой основе и закрепленное в строе повествования просветленное чувство жизни в целом неотрывно от взгляда на сегодняшнюю историческую действительность, и эта нераздельная целостность предстает в художественном мире чеховского произведения. В этом, пожалуй, одна из причин того впечатления; которое выразил К. С. Станиславский: «Чехов неисчерпаем потому, что, несмотря на обыденщину, которую он будто бы всегда изображает, он говорит всегда в своем основном духовном лейтмотиве, не о случайном, не о частном, а о человеческом с большой буквы»⁶³. И говорит Чехов о Человеческом не просто «прямым словом» и не отдельными лирическими высказываниями, а прежде всего как эпический художник — целостной структурой эпического повествования.

В связи со сказанным представляется недостаточно убедительным отрицание эпической природы творчества Чехова, которое встречается в литературоведческих трудах о писателе. Например, В. Лакшин, сравнивая А. Толстого и Чехова, пишет: «Чехов подхватывает традицию Толстого-психолога, мыслителя и сердцеведа, но эпический тон остается ему совершенно чужд... у Чехова нет такой целостной, завершенной (хотя и противоре-

чивой) концепции жизни, как у Толстого... Чехова интересует не столько человеческая жизнь в целом, с ее радостями и скорбями, жизнь как выражение вечных законов бытия, сколько характерные черты и настроения современной ему действительности... Вместо эпического взгляда на мир, у Чехова — лирика и ирония, трезвый и тонкий скептицизм, разлитый во всем и не коснувшийся разве что мечты и надежды»⁶⁴. Во-первых, у Чехова как раз есть *художественно воплощенная* в повествовательной целостности (хотя и не провозглашенная отчетливо) целостная и противоречивая концепция именно «человеческой жизни в целом», о чем уже говорилось и еще пойдет речь в дальнейшем. Во-вторых, «лирика и ирония» внутренне неотрывны у Чехова от развертывающегося эпического изображения жизни, и в этом смысле гораздо точнее говорить о принципиальной двуплановости чеховского повествования, о единстве в нем эпического и лирического планов.

Единство это конечно же внутренне противоречивое: о противоречиях событийной бесперспективности и возникающей эмоционально-смысловой перспективы уже шла речь. Но эта перспектива полностью внедряется в пластичность повествовательной ткани и только в ней существует. Таким образом, лирика здесь, с одной стороны, целиком подчиняется эпическим закономерностям, а с другой, — развивает их, что проявляется, в частности, в особой неразрывности изображения и смысла. «В прозе Чехова, — писал Н. Я. Берковский, — чувственная действительность как бы уложилась в свой смысл, при всем лиризме Чехова сохраняется некое философское расстояние между нами и картиной живых вещей в его рассказах»⁶⁵. В другом месте Н. Я. Берковский замечает: иной писатель «прямо и резко сказал бы, что лицо Петра Дмитриевича было искаженное лицо, как если бы по лицу этому полз муравей. У Чехова и на самом деле появляется муравей, ползущий муравей и на самом деле

коверкает лицо этого человека. В чьей-нибудь чужой повести история ученого медика и его женитьбы непосредственно от автора была бы названа «историей болезни» — *historia morbi*. У Чехова метафора превращается в реальный факт, в эпизод с любовной запиской, случайно написанной на больничном листке. Метафоры у Чехова заменяются реальными случайностями реальной жизни...»⁶⁶

Приведу вслед за П. Бицилли и А. Чудаковым⁶⁷ еще один подобный пример взаимопроникновения лирико-философского, символического смысла и предметной изобразительности из рассказа «Студент». В нем несколько раз повторяется слово «протянуть», «протянуться»: «Протянул один вальдшнеп...», «По лужам протянулись ледяные иглы...», «...сказал студент, протягивая к огню руки...» Как видно, все это конкретные предметно-изобразительные детали. И вместе с тем накапливающийся в их сопоставлении смысл неотрывен от той символической «цепи событий», которая протянулась через девятнадцать веков и о которой идет речь в финале рассказа (где слово это, кстати сказать, не употребляется). Формирующийся смысл здесь не выговаривается непосредственно в субъективном словоупотреблении, а живет лишь в ритмически организованной системе движущегося изображения. Конечно, в сферу изображения включаются и разные субъектные планы и оценки, но это изображенные оценки, а изображающая их точка зрения выявляется более всего в системе взаимоотношений, в закономерностях распределения и объединения всех частей этого движущегося изображения.

Сказанным объясняется особая нераздельность ритмико-речевого строя и развертывания тем, мотивов, образов, сюжетных эпизодов в композиционном единстве чеховского художественного целого; движение речи, сюжетный ход, ритмическое развитие особенно тесно сцеплены здесь друг с другом. Рассмотрим подробнее эту

проблему, обратившись к рассказу «Черный монах» Интересная и оригинальная трактовка его ритмической организации предложена в недавних работах Н. М. Фортунатова⁶⁸, который, однако, не вполне учитывает, на мой взгляд, именно характер вышеотмеченных сцеплений.

Развивая мысль Д. Д. Шостаковича о том, что «Черный монах» воспринимается как вещь, построенная в сонатной форме, Н. М. Фортунатов высказывает ряд очень проницательных и точных суждений об основных закономерностях ритмико-композиционного строения этого произведения и чеховской новеллы вообще: «Утверждение в экспозиции двух контрастирующих эмоционально-образных потоков, их дальнейшее «сквозное» развитие, сложные внутренние преобразования и взаимодействия (разработка); наконец, слияние в репризе в одном эмоциональном строе прежде резко противопоставленных тем (реприза всегда у Чехова новый синтез и высший итог развития) — вот типологические особенности структурного плана его новелл»⁶⁹.

Но при этом вызывает возражение то обстоятельство, что исследователь рассматривает ритмическую структуру прозаического произведения как структура принципиально внеязыковую: «Структура чеховской прозы — структура внеязыковая по своей природе. В ней дают себя знать черты, свойственные системам, несводимым к коммуникативной или изобразительной функции, т. е. системам, как говорили некогда, «чистых искусств», например, музыки или архитектуры. Поэтому проза Чехова в самих построениях своих, отчетливых с формальной точки зрения, выражает прежде всего поэтическое содержание»⁷⁰. Последняя мысль, безусловно, справедлива, как справедливо и то, что поэтическое содержание несводимо к языку и невыводимо из него. Содержание это не создается языком, а скорее, наоборот, «создает» язык, превращая его в единственно воз-

можную форму существования этого содержания. Но при этом существует оно все же в им преобразенном и созданном речевом строе, исключить который из рассмотрения невозможно. А Н. М. Фортунатов в сферу анализа включает закономерную повторяемость, последовательное развертывание и динамическую соотнесенность того, о чем говорится в чеховском повествовании, отвлекаясь как раз от строя речи, от той ритмико-речевой материи, в которой «живут» все эти взаимодействующие друг с другом темы и мотивы. Но при этом неминуемо и сама трактовка выделяемых тем — при общей ее обоснованности — вместе с тем оказывается недостаточно конкретной.

Развивая общую идею о двутемности и трехчастности сонатной формы, Н. М. Фортунатов выделяет в качестве «двух контрастирующих тем» тему черного монаха (главная партия) и лирическую тему любви Тани и Коврина (побочная партия). Но при этом упускается из виду, что каждая из выделенных тем в свою очередь несет в себе внутреннее противоречие, в свою очередь принципиально двутемна⁷¹. Ведь в теме черного монаха совмещены не только несчастья, болезнь, сумасшествие и в конечном счете смерть, но и мечта о высоком предназначении, счастье и любовь, подлинная жизнь человека, которому «нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить все свойства и особенности своего свободного духа». Одним словом, здесь и мания, и величие.

В свою очередь тема любви Тани и Коврина едва ли является однозначно «лирической» и только противостоящей теме черного монаха. Ведь и в ней есть сразу же обнаруживаемое противоречие между мечтой и действительностью, между соединением влюбленных и их действительной разъединенностью. В апофеозе любовной темы — сцене объяснения Коврина в V главе, о которой упоминает Н. М. Фортунатов, противоречивость эта пря-

мо «выговаривается»: «Она была ошеломлена, согнулась, съжилась и точно состарилась сразу на десять лет, а он находил ее прекрасной и громко выражал свой восторг: «Как она хороша!» Но обнаруживается-то противоречие гораздо раньше, с самого первого момента развертывания этой темы: «Она говорила долго и с большим чувством. Ему почему-то вдруг пришло в голову, что в течение лета он может привязаться к этому маленькому, слабому, многоречивому существу, увлечься и влюбиться, — в положении их обоих это так возможно и естественно». Разве не слышится уже здесь ритмическое разграничение фраз о том, что она говорила, а ему пришло в голову, и разве не ощущается диссонанс между прямым значением симметричного трехчлена эпитетов и тем субъективно-оценочным смыслом, которым они наполняются в отвлеченном от действительности сознании героя?

Н. М. Фортунатов упоминает также о возникающей уже в первой главе «лирической теме сада». Но ведь и она двутемна. Приведя иные, не упомянутые Н. М. Фортунатовым отрывки рассказа, другая исследовательница «Черного монаха» пишет о том, что «описания природы, зарисовки сада здесь сугубо прозаические; в них подчеркнута неестественная педантичность планировки деревьев и какая-то надуманная причудливость этих насаждений. Это такая встречающаяся у Чехова разновидность, которая соотносится как раз с образами непоэтичных, невозвышенных людей, какими и являются Песоцкие»⁷².

Кстати сказать, подобная противоположность трактовок, обособляющих какую-либо из «половинок» в этой двутемности, охватывает, кажется, все характеры, все сколько-нибудь значимые компоненты этого произведения. О Коврине, например, в год публикации «Черного монаха» сразу же появилось два противоположных суждения: «Коврин — ограниченный, мелкий и ничтож-

ный человек с ущемленным самолюбием, возомнивший себя вершителем судеб человечества... тот же Поприщин, только Поприщин, пропитанный духом современности». «Коврин — человек благородной страсти и трагической судьбы... ума, чувства и стремления на пользу ближнему»⁷³. И до сих пор акцент делается то на разоблачении Коврина, то на разоблачении «нормального», пошло-обыденного существования, от которого героя спасает его ненормальность. Такими же двуликими предстают в различных трактовках и Песоцкие (то замечательные труженики, то непоэтичные, невозвышенные люди), и их сад (то символ красоты жизни, то олицетворение сугубо прозаической педантичности) и т. п. И все это — проявления всепроникающей внутренней неоднородности, противоречивости, двутемности, захватывающей все стороны рассказываемого события.

Во многом аналогично обстоит дело и с отмеченной Н. М. Фортунатовым трехчленностью в построении «Черного монаха». Отвлекаясь от речевого строя, исследователь обращается сразу к крупным композиционным единствам — главам, которые в свою очередь сложно построены и поэтому могут входить в разные системы связей и давать материал и повод для разной системы членений. Например, Н. М. Фортунатов выделяет три части следующим образом: I глава — экспозиция; главы II — VIII — средняя часть, разработка и, наконец, глава IX — заключительная часть, реприза. А другой автор, О. Соколов, отправляясь от той же мысли Д. Д. Шостаковича о «сонатной форме» «Черного монаха», предлагает вместе с тем совсем другие разделы этой «литературной сонатной формы»: «Главы. I — VI образуют экспозицию с тесным переплетением главной и побочной партий; VII и VIII главы рассказа — краткая, но необычно напряженная и полная драматической «неустойчивости» разработка, где основной конфликт предельно обнажается. Начало IX главы — описание

жизни Коврина после разрыва с Таней — можно уподобить эпизоду в разработке, и с чтения Ковриным письма Тани начинается реприза»⁷⁴.

Дело, однако, не в том, чтобы решать, какое членение лучше. Гораздо важнее обнаружить связь этих и других возможных трехчастных членений с общим организующим принципом, который связывает в чеховской тексте отношения между главами и отношения между абзацами внутри главы, между фразами в абзаце, между колоннами во фразе и даже между словами в коленях. Трехчленность в построении «Черного монаха» особенно ясно связывает композиционный «макромир» и речевой «микромир» чеховского повествования. Различные, в том числе и противоречащие друг другу, трехчастные членения в анализах композиции этого произведения имеют общую основу в многосложности и многообразии выражений единого стилеобразующего принцип», который обеспечивает не просто взаимосвязь, но симметричные распределение, становление и развертывание внутренне неоднородных и противоречивых частей в повествовательном строе целого. И опять-таки всего яснее трехчленность, охватывающая отношения и между крупными, и между мелкими композиционно-речевыми единицами, и даже между отдельными ритмико-речевыми характеристиками чеховского повествования, предстает в финале рассказа⁷⁵.

После абзаца, где описывается последнее появление черного монаха, следует контрастирующий с ним по эмоциональному тону и ритмико-речевому строю эпизод, обостряющий трагическую тему гибели героя, а затем эти противоположности объединяются в итоговом синтезе: «Он звал Таню, звал большой сад с роскошными цветами, обрызганными росой, звал парк, сосны с мохнатыми корнями, ржаное поле, свою чудесную науку, свою молодость, смелость, радость, звал жизнь, которая была так прекрасна. Он видел на полу около своею

лица большую лужу крови и не мог уже от слабости выговорить ни одного слова, но невыразимое, безграничное счастье наполняло все его существо. Внизу под балконом играли серенаду, а черный монах шептал ему, что он гений и что он умирает потому только, что его слабое человеческое тело уже утеряло равновесие и не может больше служить оболочкой для гения».

Все «сплачивается» в этом финале, и он снова, проявляя в себе закономерности целого, внутренне расчленен на три фразы, причем после первой «мажорной», вмещающей в себя действительно всю «жизнь, которая была так прекрасна», следует возвращение к «реальности» происходящего события («большая лужа крови»), и лишь затем мы расстаемся с героем, и смерть его соединяется с «безграничным счастьем» и уверенностью в том, «что он гений»⁷⁶.

Трехчленность проводится и в соотношениях ритмических окончаний в этих фразах (в первой преобладают женские, во второй увеличиваются ударные, в третьей снова преобладают женские и дактилические), и в совмещении двух ритмических движений с расширением и сужением ритмико-интонационной амплитуды, в совмещении, которое гармонически разрешается в особой ритмической устойчивости и плавности последнего фразового компонента: он опять-таки делится на три колона с аналогичными внутренними отношениями и особо симметричным заключением, где регулярно повторяется двусложный безударный интервал.

Таким образом, в двутемности и трехчастности отражается закрепленный в речевом строе закон организации прозаического художественного целого⁷⁷, который действует не только в отношениях между событиями, между персонажами или между главами, но и в каждой выделенной для анализа тематически и композиционно значимой части этого целого. В «Черном монахе» не менее отчетливо, чем в «Студенте» (хотя и в более

сложной форме), проявляются особенности ритмической организации прозаического художественного целого: всепроникающая внутренняя неоднородность, нарастающие стройность и симметрия в распределении и развертывании компонентов целого, объединение противоположностей в итоговом гармоническом синтезе. И опять-таки это закономерно организованное ритмико-речевое движение вступает в сложную и внутренне противоречивую соотнесенность с событийным развертыванием.

Многократно показывая, — и, может быть, особенно остро в «Черном монахе», — что «нормальное — ненормально»⁷⁸, Чехов ни в коем случае не утверждает при этом обратного. Ненормальное тоже остается ненормальным, и главное, всеобщее уклонение от нормы как раз и заключается в том, что единство человеческой жизни оказывается расколотым на внутренне неоднородные элементы, на «половинки» духа и тела, мечты и действительности, каждая из которых сама по себе нежизнеспособна. И вместе с тем не совсем права, на мой взгляд, Е. Сахарова, когда пишет: «Чехов в «Черном монахе» показывает лишь «уклонения от нормы», но не саму норму, которая была ему неизвестна»⁷⁹. Это верно, если ограничиться лишь сюжетно-событийным планом и не учесть динамики его соотношения с закономерностями ритмико-композиционной организации целого. Между тем к воплощению нормы во многом причастно то художественное перераспределение и гармоническое объединение всего истинно ценного и прекрасного, которое выявляется в организации повествования. Это не событийное, но композиционное⁸⁰ «снятие» всеобщего разлада и противоречия в итоговом синтезе особенно важно потому, что реализующееся здесь всеобщее объединение внутренне противостоит не менее всеобщей разобщенности в событийной сфере. Ведь кроме у всех и во всем обнаруживаемой противоречивости, и в болез-

ненной ненормальности и в «нормальной обыденности» — всюду выясняется разъединенность в жизни людей; за исключением редких моментов любви и любовного понимания в начальных главах, внутренний мир каждого героя оказывается ненормально «закрытым» для другого⁸¹. Это отчетливо фиксируется в ритмическом «разноречии» героев, в ярко выраженной разграниченности и разделенности их речевых партий, в общей ослабленности диалогических взаимоотношений, место которых занимают небольшие монологи и реплики, в которых персонажи гораздо более отвечают своим мыслям, нежели собеседникам (и полная противоположность этому — активные, «согласные» диалоги Коврина с черным монахом).

В приведенном выше ответе на один из вопросов анкеты о ритме прозы Л. Успенский хорошо написал об «индивидуальных ритмах речи персонажей и совсем им постороннем ритме речи повествователя в «Черном монахе»: «...вспомните постепенно все сильнее отдающий манией величия ритм слов и мыслей самого героя и рядом с ним преисполненный земных забот, почти до истерического взвинченный ими ритм речи Песоцкого-отца с его неистовым: «Перепортили, перемерзли, пересквернили, перепакостили! Пропал сад! Погиб сад!» Здесь все очень верно и точно, только сложнее обстоит дело с ритмом речи повествователя. Он действительно «посторонен» индивидуальным ритмам речи персонажей и вместе с тем представляет собой не просто еще одну параллельную им линию, но скорее охватывающую их своеобразную «речевую окружность». Вспомним короткий внутренний монолог Коврина: «Как здесь просторно, свободно, тихо! — думал Коврин, идя по тропинке. — И кажется, весь мир смотрит на меня, притаился и ждет, чтобы я понял его...» Организация повествования в рассказе в известном смысле аналогична и прямо противоположна его структуре. Если в монологе речь героя окаймляет

иную по характеру ритмического движения реплику повествователя, то в рассказе в целом энергия стройно-симметричного развертывания и нарастающего объединения в речи повествователя охватывает и речевую партию главного героя, и все другие речевые сферы и, преобразуя их, включает в свой состав.

В русской классической прозе представлены, как мы видим, очень разные отношения повествователей и героев. Повествователь у Чехова — это прежде всего выразитель связей людей друг с другом и с миром. Выражение это не обладает толстовской личностной конкретностью, это не образец как у Толстого, а скорее образ потенциальной человечности, обращенный к читателю, требующий от него личностных усилий для ее жизненного воплощения. Толстовскому повествователю надо следовать, и этим обеспечивается и приобщение к авторской позиции художественного целого и — в конечном счете — возможность подлинного авторства по отношению к своей жизни. У Чехова повествователь гораздо обычнее и обыденнее, он — в одном ряду с героями.

Повествователь не возвышается над героем ни идеологически, ни событийно, а если при этом тот, кто рассказывает, и тот, о ком рассказывается, все же не отождествляются друг с другом, то граница между ними прежде всего структурная, композиционно-стилевая. Она ощутимо проявляется в том, что в слове повествователя выговаривается в соответствующем «тоне и духе» и получают оформленность и определенность многие еле уловимые, порою не вполне осознаваемые душевные движения героев — все то, что не поддается отчетливому выражению в слове героя, что герою виделось, чувствовалось, казалось. Это «тайное» содержание духовной жизни героя обретает в слове повествователя особую ясность и красоту воплощения. Но и в этих случаях повествователь не оказывается носителем принципиально

высшей точки зрения по отношению к точке зрения героев — он в одном с ними мире, всегда вместе с ними и никогда не над ними.

Эта включенность в обыденный мир и причастность к нему предстает как художественная необходимость, воссоздающая необходимость жизненную. Чеховский символ «человек в футляре» превосходно выражает противоречие футлярности и человечности как противоречие, во-первых, всеобщее, охватывающее всю человеческую жизнь, и, во-вторых, внутреннее, не столько отделяющее одних людей от других, сколько проникающее вовнутрь каждой человеческой жизни. Потому в логике развития чеховского повествования Буркин, говорящий: «Беликова похоронили, а... сколько *их* еще будет» — и тем самым явно отделяющий себя от беликовых, предстает в гораздо большей степени охваченным «футлярностью», чем Иван Иванович, обращающий смысл истории, рассказанной Буркиным, к себе. Аналогичные обличения Ионыча в адрес обывателей не только противопоставляют его обывательскому миру, но и сближают с ним, ибо в них — при несомненной справедливости — выражается все та же разобщенность, фундаментальные для «футлярного» мира неумение и нежелание понять другого человека. Этому противостоит прямо противоположная направленность слова повествователя, выраженное строем повествования «в тоне и в духе героя» стремление к пониманию и объединению людей.

Характерно, что в неоднократно сопоставляющейся со «Смертью Ивана Ильича» «Скучной истории» Чехова герой выступает в роли рассказчика и в рассказе этом совершенно отсутствуют те иерархические границы и их постепенное преодоление, о которых говорилось выше в связи с толстовской повестью. Причем дело не в самой по себе форме повествования от первого лица. Оно вовсе не исключает иерархии, и в этом случае меж-

ду рассказчиком и героем может существовать ценностно-временная, личностная и мировоззренческая дистанция, как, например, в рассказе Толстого «После бала», развертывание повествования в котором также основано на сближении и финальном слиянии героя — действующего лица с той вершиной миропонимания, носителем которой является герой-рассказчик. У Чехова же в «Скучной истории» нет этой дистанции, все герои — и в том числе герой-рассказчик — в принципе одинаково лишены того, «что называется общей идеей или богом свободного человека». Различия, конечно, есть, но они носят, так сказать, количественный, а не качественный характер. Что же касается особой роли героя-рассказчика, то она не в его личностном превосходстве или качественно более высокой степени близости к «общей идее», а в особых «беспокойстве и тревоге», что дает ему возможность расслышать такое же беспокойство других и позволяет не только выявить ненормальность существования без «общей идеи», но строем рассказа обнаружить позитивное содержание межчеловеческой духовной связи и объединенности людей.

В этом динамическом соотношении ритмико-речевых планов повествователя и героев воплощается создающая и завершающая художественно целое авторская энергия и утверждаемая ею «норма» человеческой жизни. Норма эта действительно «не показана» в том смысле, что она сюжетно не изображена и не провозглашена в виде отчетливо выраженной и систематически проведенной идеи. Но тем не менее она воплотилась в объединяющих авторских усилиях, в художественной позиции нормального (без кавычек!) человека, любовно понимающего (хоть и не принимающего) всех людей, всех героев рассказа и организующего повествование об их нескладной жизни в гармонически стройное художественное целое.

И сама эта красота слога, и композиционно-речевое совершенство причастны к утверждаемой норме и своеобразно «показывают» ее. Связь и объединенность понимающих друг друга людей «звучат» в строе повествования вместе с изображением нарастающего — и в финале вечного — сюжетного разобщения героев. Событийная бесперспективность и бессвязность этим не отменяется, а, наоборот, даже фиксируется, подчеркивается, отражая в себе состояние раздробленности, измельчания жизни «конца века», но это состояние в свою очередь пронизано художественной энергией, которая самим объединением всех деталей и речевых частных в совершенном эстетическом организме как бы извлекает из глубин бытия и заставляет ощутить ускользающую и теряющуюся из вида связь явлений жизни — ту всеобнимающую связь, о которой говорится в широко известных словах чеховского героя: «Какая-то связь, невидимая, но значительная и необходимая, существует... между всеми, всеми; в этой жизни, даже в самой пустынной глуши, ничто не случайно, все полно одной общей мысли, все имеет одну душу, одну цель, и чтобы понимать это, мало думать, мало рассуждать, надо еще, вероятно, иметь дар проникновения в жизнь, дар, который, дается, очевидно, не всем. И несчастный, надорвавшийся, убивший себя «неврастеник»... и старик-мужик, который всю свою жизнь, каждый день ходит от человека к человеку, — это случайности, обрывки жизни для того, кто и свое существование считает случайным, и это части единого организма, чудесного и разумного, для того, кто и свою жизнь считает частью этого общего и понимает это».

Конечно, в самой этой особой форме выражения нормы человеческой жизни оказывается остро выявленной и подчеркнутой ее событийная и конкретно-личностная неовощенность или недовоощенность — и здесь обнаруживается опять-таки внутренняя неоднородность,

еще одно, более глубокое противоречие, на сей раз — в авторском «центре», художественной целостности.

Авторская позиция вообще представляет собою единство противоположностей. Ее содержание — это всеобщность жизненного саморазвития и заключенных в ней сеохватывающих и всеобъединяющих закономерности жизни, а форма — это конкретная «духовная индивидуальность», концентрирующая в себе это самодвижение, превращающая закономерности и «требования» жизни в личное желание и необходимость, создающая и организующая художественный мир. Соответственно и в ритмическом единстве художественного целого, с одной стороны, воплощается соразмерное и сообразное, единое в своем многообразии человеческое бытие, так сказать, единство человеческой жизни вообще, а с другой закрепляется конкретно-личностное единство жизни, единство движения, действий определенной человеческой личности.

Отношения между этими противоположностями в их диалектическом единстве отнюдь не всегда спокойны и безмятежны, но у Чехова здесь возникает, может быть, особая напряженность. Конечно, у Чехова, по прекрасному слову Горького, «есть нечто большее, чем мирозерцание, — он овладел своим представлением жизни и таким образом стал выше ее. Он освещает ее скуку, ее нелепости, ее стремления, весь ее хаос с высшей точки зрения»⁸². Но эта «высшая точка зрения» действительно, как говорит дальше Горький, «неуловима», в том числе и потому, что не обретает ни личностной, ни событийной конкретности, а, наоборот, в организации повествования обостряется противоречие между ней и любимым ее потенциальным носителем. Единство на основе острейшего внутреннего противоречия между общей идеей и не соответствующей ей духовной индивидуальностью — вот критическая ситуация, закреплённая в художественном мире Чехова.

По контрасту вспоминается классический стиль Пушкина с особо гармоническим соотношением этих противоположностей. Чехов в самом деле, как сказал Л. Толстой, «Пушкин в прозе», он близок Пушкину всеохватностью своего художественного мира, тенденцией к гармоническому синтезу в композиционном развитии, своего рода уравновешенностью противоположных позиций в художественном целом, — и вместе с тем само это сходство обнаруживает и коренное противостояние, отмечающее новый этап стилевого развития.

Наиболее ясно эта противоположность чеховского стилевого синтеза и пушкинской классической гармонии обнаруживается в отношениях между автором и героем в повествовательном единстве. Пушкинская гармония выявляет именно принципиальное *согласие* между ними, так что один голос автора — Протея — способен вместить в себя многообразные голоса героев, а каждый из этих героев, с другой стороны, может быть потенциальным носителем высшего авторского начала, быть, так сказать, реальным автором своей жизни и своего слова о ней. Чехов же своего рода «анти-Протей», его перевоплощение в действующих лиц обнаруживает коренную дисгармонию между автором и героем, их несоответствие, и герой, точка зрения которого организует повествование, как раз обнаруживает свою неспособность к подлинному авторству. Между раздробленным и измельченным миром и верховным авторским началом обнаруживается зияние, которое должно быть осознано и ликвидировано деятельной энергией читателя.

Повествователь, герой и читатель принципиально уравниваются в этом демократизированном мире, уравниваются и вовлечены в общий процесс становления человечности, и творческая стихия не возвышается здесь над обыденной жизнью, не антагонистически противостоит бытовой

повседневности, но воплощается как необходимая перспектива естественного развития этой же самой обычно» жизни. Характерно, что один из лучших читателей А. П. Чехова — А. М. Горький — очень остро чувствовал это противоречие и пытался по-новому разрешить его, перенося акцент с композиционно-речевого и — шире — стиливого воплощения гармонии на воплощение пути, хода жизни, становления деятельного ее носителя.

* * *

«Дует порывами мощный ветер из Хивы, бьется в черные горы Дагестана, отраженный, падает на холодную воду Каспия, развел у берега острую, короткую волну.

Тысячи белых холмов высоко вздулись на море, кружатся, пляшут, точно расплавленное стекло буйно кипит в огромном котле, рыбаки называют эту игру моря и ветра — «толчая».

Таковы уже приводившиеся ранее первые два абзаца рассказа Горького «Едут». Рыбацкое название игры моря и ветра как нельзя более точно передает особенности их речевой структуры. Это именно «толчая» фраз, их строение как бы хочет соответствовать тому бурному движению, в которое с первого слова попадает читатель. Нанизывание действий, «изображенных» однородными глаголами в первой фразе, сочетается с ясно выраженным стремлением выделить каждое из них в самостоятельную ритмическую группу и уже затем — на равных правах — сопоставить и объединить со своими соседями. И сразу же бросается в глаза комплекс ритмико-синтаксических средств, которыми формируется именно такой тип повествования. Это и симметричная инверсия глаголов, и подчеркнутый в них параллелизм мужских зачинов (дует — бьется — падает), и особенно последо-

вательно проведенная бессоюзная связь. О ее специфике очень хорошо сказал еще Аристотель: «Речь, не соединенная союзами, имеет следующую особенность: кажется, что в один и тот же промежуток времени сказано многое, потому что соединение посредством союзов объединяет многое в одно целое, отсюда ясно, что при устранении союзов единое делается, напротив, многим... Слушателю кажется, что он обзревает все то, что сказал оратор»⁸³. Во втором абзаце бессоюзное присоединение распространяется уже и на целые фразы. Характерно, что даже сравнение вводится не подчинительной, а именно присоединительной связью, как самостоятельный кусочек действительности, который входит в новое сложное целое, только что рождающееся, становящееся перед нами.

Конечно, перед нами выразительная картина «игры моря и ветра», но вместе с тем в этих фразах и несомненный ритмический лейтмотив, пронизывающий весь рассказ. Недаром, отвечая на вопрос: «Ставите ли себе какие-нибудь музыкальные, ритмические требования?» — Горький писал: «Труднее всего начало, именно первая фраза. Она, как в музыке, дает тон всему произведению, и обыкновенно ее ищешь весьма долго»⁸⁴. Именно в этом начале — в первом столкновении моря и ветра — зарождается тот движущийся поток, в котором только и можно разглядеть «старую шхуну о двух мачтах», а на ней «человек сто рыбаков с большого промысла, которые хорошо заработали, рады, что едут домой, и возятся на палубе, как медведи». И уже знакомое сочетание отдельных самостоятельных кусочков действительности, которые заново перемешиваются в общем движении, развивается и в следующей картине.

«Паруса вздулись шарами, трещат на них заплаты, скрипят реи, туго натянутый такелаж струнно гудит, — все вокруг напряжено в стремительном полете, по небу

тоже мчатся облака, между ними купается серебряное солнце, море и небо странно похожи друг на друга — небо тоже кипит».

Характерно, что обобщающая сентенция «все вокруг напряжено в стремительном полете» попадает не в конец абзаца, где ей вроде бы следует находиться, а в его середину. Это тоже не итог, а лишь деталь общей движущейся панорамы. Обратим внимание на то, что расчленение этой сложной фразы на колонны почти полностью совпадает с границами предикативных единиц — фразовых компонентов. При этом синтаксическом равенстве особенно отчетливы становятся расхождения в слоговом объеме: столкновение первых регулярных колонов средних размеров (7 — 8 сл.) в вдвое меньшими, а затем, наоборот, с вдвое превышающими этот средний размер (см., например, приведенное выше «итоговое высказывание» — 14 сл.) — и, наконец, в конце опять колонны, близкие к среднему объему. Помимо естественного для прозы ритмического разнообразия, здесь обнаруживается и особая роль «малых» и «больших» колонов, которые на фоне ощутимого среднего размера выразительно варьируют ритмическое движение в целом и выделяют отдельные его моменты.

«Около грот-мачты, прислонясь к ней широкой спиной, сидит богатырь-парень, в белой холщовой рубахе, в синих персидских портах, безбородый, безусый; пухлые красные губы, голубые детские глаза, очень ясные, пьяные молодой радостью. На коленях его ног, широко раскинутых по палубе, легкая, такая же, как он, — большая и грузная, — молодая баба-резальщица, с красной от ветра и солнца, шершавым, в малежах, лицом; брови у нее черные, густые и веки, точно крылья ласточки, глаза сонно прикрыты, голова утомленно запрокинута через ногу парня, и из складок красной расстегнутой кофты поднялись твердые, как из кости резанные груди,

с девственными сосками и голубым узором жилок вокруг них».

Приведенный абзац во многом противостоит предшествующим: в нем идет неторопливое синтаксическое развертывание сложных фраз, картинная изобразительность которых подчеркнута сравнительно большей устойчивостью двухсложных безударных интервалов и более плавных женских и дактилических заключений колонов и фраз (хотя для всего текста характерны мужские межфразовые окончания). Вместе с тем на этих выделенных из движущегося мира фигурах — блики общей картины: присутствующая и здесь семантико-синтаксическая самостоятельность отдельных колонов при их небольшом слоговом объеме создает какую-то скрытую напряженность «спрятанного» движения и разрушает чисто описательный тон.

Эта скрытая напряженность и взрывается общим всплеском, наполняющим следующий абзац: «Около них завистливо кружатся люди, придерживая срываемые ветром шапки, запахивая одежду, и жадными глазами ощупывают распластавшуюся женщину; через борта — то справа, то слева — заглядывают косматые, зеленые волны, в пестром небе несутся облака, кричат ненасытные чайки, осеннее солнце точно пляшет по вспененной воде, — то оденет синеватыми тенями, то зажжет на ней самоцветные камни». Опять присоединяются и сталкиваются самостоятельные фразы и фразовые компоненты, а в них перемешиваются друг с другом люди и птицы, волны и облака, тени и свет — весь огромный мир, сотканный из противоречий. И снова ритмико-синтаксическая связь поддерживается и параллелизмом инверсивно выделенных глагольных форм, и соответствием зачинов, чаще всего женских и дактилических.

Ритмическое противопоставление, захватывающее приведенные два абзаца, не ограничивается ими, подо-

бным же образом сопоставляются и следующие части рассказа, и вот, казалось бы, следует кульминация: «Тут женщина улыбнулась медленно, и все вокруг словно глубоко вздохнуло, приподнялось, как одна грудь, вместе со шхуной, со всеми людьми, а потом о борт шумно ударились волна, окропила всех солеными брызгами, окропила и женщину; тогда она, чуть приоткрыв томные глаза, посмотрела на старика, на парня — на всех — добрым взглядом и не торопясь прикрыла тело». В этой свободно льющейся, стройной фразе как будто бы гармонически уравнивается путаница. И снова нанизывание однородных «малых колонов» совмещав скрытую энергию с чеканной выделенностью отдельных моментов действия. А более равномерное расположение безударных интервалов и некоторое их увеличение придает вес каждому ритмическому ударению и делает их чередование более строгим и размеренным.

Но и этот отрывок не гармонический итог. Как раньше обобщающая фраза была вставлена в середину абзаца, так и этот «гармонический» абзац не заключав ритмического движения, а лишь включается в него, составляя лишь одно из его самостоятельных звеньев. И за ним следуют абзацы уже совершенно иной ритмической структуры, снова возвращающие поток фраз, насканивающих друг на друга: «Стучат по палубе каблучки сапог, кто-то ухаает, точно огромный филин, тонко звенит треугольник, поет калмыцкая жалейка, и, восходя все выше, женский голос задорно выводит:

Воют волки во поле —
С голодухи воют;
Вот бы свекра слопали —
Он этого стоит».

Заключение рассказа заставляет вспомнить о его начале; «Большой парень лениво накинул на грудь женщины

полу армяка и, задумчиво выкатив круглые детские глаза, говорит, глядя вперед:

— Прибудем домой — развернем дела! Эх, Марья, сильно развернем!

Огнекрылое солнце летит к западу, облака гонятся за ним и не успевают, оседая снежными холмами на черных ребрах гор».

В конце пейзаж еще более «символический», чем тот, который открывал повествование, только вместо игры моря и ветра солнце и облака, которые не могут догнать и закрыть его. Однако и здесь не следует видеть афоризм, венчающий дело. Смысловая законченность этого абзаца не абсолютна, он лишь относительно самостоятельный этап целостного движения. Именно в нем, в воспроизведенном потоке сталкивающихся противоречий, которые охватывают весь мир, может быть воспринята «общая идея» рассказа. В его художественном времени сиюминутно сталкиваются ветер и море, солнце и облака, людская красота и суета, и только в этих сцеплениях формируется утверждение взрывчатой силы тех прекрасных начал, которыми наполнена жизнь и которые могут «развернуться» в ее движении.

Разобранный рассказ — небольшой этюд, по внешности не типичный для цикла «По Руси». В нем непосредственно не выделена фигура «проходящего», нет подробно разработанных характеров. Но, быть может, именно эти обстоятельства и придают особую значимость и определенность строению прозаического текста: ведь то, что не изображено непосредственно, часто уходит в структурные глубины. Во всяком случае, специфические характеристики ритма горьковских рассказов выразились здесь весьма отчетливо. Однако, прежде чем обобщить эти особенности, стоит все-таки проверить (и, может быть, углубить) сделанные наблюдения на другом, более «типичном» рассказе из этого цикла.

«Все вокруг нахмурено, спорит друг с другом, серди-

то отемняется и холодно блестит, ослепляя глаза, по узкой дороге, прикрытой с моря грядой заласканных волнами камней, бегут, гонясь друг за другом, листья платанов, черноклена, дуба, алычи. Плеск, шорох, свист — все сплелось в один непрерывный звук, его слушаешь, как песню, равномерные удары волн о камня звучат, точно рифмы».

Это один из начальных абзацев рассказа «Калинин» Но его ритмическая структура после сделанных наблюдений кажется хорошо знакомой.

Пестрота переплетающихся друг с другом природных движений воссоздается в нем в ритмической «толчее; относительно самостоятельных колонов и фраз. В из внутренней структуре происходит как бы непрерывна ритмическое скольжение: настройка на некоторую ритмическую определенность и тут же соскальзывание, переход к новой разновидности. Очень характерна в этом смысле последняя фраза. Столкновение односложных слов, стыки ударений и малый интервал между ними резко переходят в более гармоничную аналогию «песню с увлеченными (двух- и трехсложными) безударными промежутками между ударениями.

Здесь, кстати сказать, обнаруживается еще одна любопытная особенность горьковской ритмики. Почти во всех имеющихся работах о звуковом строении прозы говорится о том, что в ней всегда избегаются акцентный столкновения и реже всего можно встретить нулевой безударный интервал⁸⁵. Между тем и в рассказе «Едут», и особенно в более объемном «Калинине» в значительном количестве (даже несколько превышающее теоретическую вероятность) представлены такие сочетания, причем в двух разновидностях — внутри колонов я на фразовых границах. И в этой ритмической «частности» своеобразно проявляется особый характер взаимодействия между отдельными структурными элементами прозы Горького.

Выделение ритмических лейтмотивов видно в сюжетно более сложном рассказе «Калинин» гораздо рельефнее, чем в «Едут». Вот, например, появляется уверенно льющаяся, размеренная речь героя рассказа: «Иное, конечно, надобно показать, иное — надо скрыть; ибо — ежели что бестолковое и вредное — зачем оно? Так же и напротив: хороший человек не должен высовываться вперед — глядите-де, сколь я хорош! Есть люди, которые вроде бы как бы хвастаются своей горькой судьбой: поглядите, послушайте, добрые люди, как горька моя жизнь! Это тоже нехорошо...» Это высказывание оформляется параллелизмом женских зачинов и мужских окончаний и некоторым увеличением безударных промежутков. И тут же совершенно иной тип речи: «А у меня жена и сынишка сожглись живьем в керосине — это как? Молчать об этом?» При объединении этих фраз проявляется уже другая основа — альтернирующий ритм с преимуществом односложных промежутков.

Занимающий большое место в «Калинине» сказ героя столь же разно- и многопланов, как и весь рассказ: иногда сквозь ритмическое разнообразие и сочленение меняющихся вариаций начинается внутренняя симметрия, которая содержательно выделяет некоторые отрезки речи. Но только это не гармонический итог, а сопутствующее звено, относительная завершенность которого испытывается последующими столкновениями.

Именно эти столкновения очень важны для уяснения особенностей художественной позиции повествователя — *проходящего*. Как будто бы все пространство рассказа отдано герою, его сказ льется без помех, — а в то же время ни на минуту не забывается, что эта речь осваивается проходящим, активное присутствие которого является первоосновой всех событий, движущихся в художественном времени. Отсюда, кстати сказать, осо-

бая событийность горьковских пейзажей, которые, прерывая рассказ Калинина, отнюдь не останавливают движения, а включаются в него, опять-таки сталкиваясь с другими абзацами, с другими сюжетными эпизодами.

«По мокрой земле, светлым камням и траве, осеребренной дождем, устало влачили реки изорванных туч, На вершине горы они осели тяжелой лавиной, край ее курился белым-белым дымом. Море, успокоенное дождем, плескалось тише, печальнее, синие пятна неба стали мягче и теплей. Там и тут рассеянно касались земли и воды лучи солнца, упадет луч на траву — вспыхнет трава изумрудом и жемчугом, темно-синее море горит изменчивыми красками, отражая щедрый свет. Все вокруг так хорошо, так много обещает, точно ветер и дождь прогнали осень и снова на землю возвращается благодотворное лето». Здесь взгляд проходящего получает наиболее непосредственное выражение, и в этом смысле пейзаж сталкивается с совершенно иной реакцией Калинина: «Калинин вздрогнул, стукнули его зубы, испуганно глядя на меня, торопливо завозился: «Обязательно надо костер — дрожу я».

Очевидным является здесь ритмическое противопоставление этих речевых партий. Сравним хотя бы

Все вокруг так хорошо,	7	Калинин вздрогнул,	5
так много обещает,	7	стукнули его зубы,	7
точно ветер и дождь	6	испуганно глядя на меня,	9
прогнали осень	5	торопливо завозился:	8
и снова на землю возвра-	11	«Обязательно надо костер –	9
щается		дрожу я».	3
благодотворное лето.	7		

В пейзажном заключении плавно и последовательно развертывающаяся сложная фраза с союзным соединением, внутренним слоговым и синтаксическим параллелизмом частей и довольно отчетливо выраженной сим-

метричной двучленностью. А во втором случае — ярко выраженная прерывистость речи, обеспеченная прежде всего повышением синтаксического «веса» первичных ритмических единств: в основном колонны одновременно являются и фразовыми компонентами, простыми предложениями в составе сложных. На первый взгляд может показаться, что здесь перед нами просто неупорядоченный речевой «хаос». Но это не так. Специфическая организованность есть и в первом, и во втором примерах, но это разные формы ритмико-речевой организации. И, в частности, во втором отрывке, в отличие от первого, мы видим разнонаправленность действия ритмических связей: три колонна, совпадающие по слоговому объему, резко различны синтаксически, а сходные по синтаксической структуре отрезки, наоборот, различны по слоговому объему.

Характерный для рассматриваемых рассказов ритмический строй речи с выделенными, обособленными и сталкивающимися друг с другом отдельными элементами соотносится с аналогичным законом отношений частей на других уровнях художественной структуры рассказа. К ранее приведенным примерам сталкивающихся сюжетных эпизодов и различных реакций рассказчика и героя можно добавить еще и внутренние «стыки» полярных проявлений каждого из воссоздаваемых в рассказе характеров.

Показателен в этом смысле один из заключительных абзацев «сказа»: «Ух! — воодушевленно крикнул он, надув щеки и покраснев от какого-то внутреннего усилия. — Весьма много видел я и земли и людей, и уже много есть на Руси таких, которые понимают себя и пустякам предаваться не хотят». «Отойди ото зла и тем сотворишь благо», — говорил мне старичок, а я уже до него понял это! Сам даже множеству людей говорил так, и говорю, и буду... Однако — солнце-то вон

где!» — вдруг оборвал он самодовольную речь восклицанием тревожным и жалобным».

В самом фокусе самодовольного утверждения оно вдруг обрывается тревожным и жалобным восклицанием, проясняющим иллюзорность мнимой гармонии с миром. И тут же начинается открытое противопоставление героя рассказа и проходящего («Мне уже не хочется слушать его; пути, привлекавшие меня к нему, как-то сразу перегорели, оборвались»), которое вместе с тем является для характера проходящего внутренним противоречием. Ведь активный интерес («...человек этот интересен, таких людей на земле всегда только двое, и один из них — я») сразу переходит к полярному состоянию — безразличию. Причем это именно контрастное сопоставление в художественном времени рассказа, ибо мы не найдем в нем каких-либо поясняющих или посредствующих звеньев. «Движение горьковских характеров, — обобщил эту особенность поэтики Горького С. Г. Бочаров, — лишено плавности, всегда выдержанной постепенности в изображении назревающих переломов... Переходы и переливы в изображении Горького выпадают и скрадываются, остаются крайние звенья психологического процесса, резко сближенные и со поставленные писателем»⁸⁶.

Так к нашему списку многочисленных столкновения в художественном движении рассказа добавляются еще столкновения внутри изображаемых характеров и между ними. И так же, как при столкновении колонов и фраз, они сочетаются с самостоятельностью участвующих звеньев. На этой основе возникает еще один, пожалуй, высший уровень художественных сопоставлений, Уже говорилось о частом столкновении речей различных героев, услышанных проходящим. Теперь очень важно добавить, что в этих речах зачастую высказывается точка зрения на мир, и здесь особенно ощутимо стремление убрать всякие помехи и посторонние вмешательства

чтобы взгляд на мир высказался самостоятельно и определенно. Воздействие проходящего никак не ограничивает и не прерывает слова Калинина, он высказывается до конца. Так же в принципе строится и рассказ самого Калинина. Вот его характерный отрывок: «...Остался я один с генералом, — он ничего был старик, с разумом, только, конечно, грубый. Выздоровел я — он меня призвал и внушает: «Ты-де совершенный дурак, и все это подлые книжки испортили тебя! — а я никаких книжек не читывал, не люблю этого. — Это, говорит, только в сказках дураки на царевнах женятся. Жизнь, говорит, шахматы, каждая фигура имеет свой собственный ход, а без этого — игры нет...»

Эти его слова я принял очень серьезно: «Значит — вот как? — думаю себе. — А ежели я не желаю играть с вами и проигрывать мою жизнь неизвестно для чего?»

Комментирующие реплики рассказчика, внедряющиеся в чужую речь, касаются только самого рассказчика, а слово генерала о жизни передается без всякого вмешательства, законченным афористическим построением. Той же самостоятельностью отличается, по существу, и идущий следом вопрос Калинина, открытый диалог между этими противоположными утверждениями не возникает, они опять-таки на равных правах сталкиваются друг с другом.

Особенно отчетливо эта структурная особенность обнаруживается при включении в повествование еще одного слова о жизни — речи отца Виталия, которая опять-таки появляется в рассказе Калинина, но тут же выделяется в самостоятельное высказывание: «Когда мы, теперешние, прибыли сюда — был тут хаос довременный и бесово хозяйство: росло всякое ползучее растение, окаянное держидерево за ноги цапало и тому подобное! А ныне глядите-ка, сколь великую красу и радость сотворили руки человечьи и благолепие какое...

Братие, — когда захочет человек — дано ему одолеть всяческий хаос! — торжественно говорит Виталий».

Здесь становится особенно очевидным, что каждый новый взгляд на жизнь подается сиюминутно, он не отнесен к прошлому, что было бы естественно в рассказе воспоминании Калинина. Но в активном движении то жизни проходящего все самостоятельные точки зрения на мир сталкиваются между собой в настоящем моменте художественного времени. Эта сиюминутность воссоздается не только переходом глагольных форм к «изобразительному настоящему времени», но и знакомым нам строением сложной фразы, в которой подчинительная связь заменяется присоединительным сопоставлением самостоятельных колонов, только что укладываемых у нас на глазах в новую мысль.

Сталкивающиеся точки зрения на мир не завершаются в каком-то синтетическом решении, и художественным итогом рассказа звучит утверждение активной и преобразующей любви к жизни. Движение навстречу жизненной путанице, направленное к максимальному обострению противоречий для их преодоления, — таков позиция проходящего, воплощенная в художественной структуре рассказа «Калинин». Он, по словам Горькой, «не просто прохожий... прохожий не оставляет по себе следов, тогда как проходящий — до некоторой степени лицо деятельное и не только почерпающее впечатления бытия, но и сознательно творящее нечто определенное.

Если обобщить отмечавшиеся по ходу анализа отдельные особенности, то основные характеристики ритма горьковских рассказов можно сформулировать следующим образом:

1. Первичные ритмические единицы горьковской прозы — колоны — стремятся к отчетливой самостоятельности и непрерывному столкновению с себе подобным, тоже относительно самостоятельными колонами в пределах фразы. В эти столкновения активно вовлекаются

и слоговой объем колонов, и их акцентное строение. В ритмическом движении могут быть отмечены отдельные лейтмотивы, также непрерывно сталкивающиеся друг с другом. Особенно специфично для прозы Горького обилие акцентных стыков, когда тот же принцип столкновения проникает вовнутрь колонов и распространяется на отдельные слова и взаимоотношения между ними...

2. Очень устойчивой и также специфичной особенностью ритма горьковских рассказов является абсолютное преимущество мужских межфразовых зачинов и особенно окончаний. Чтобы осознать закономерную связь этого явления с другими характеристиками, необходимо учесть особую природу мужского удара. Б. В. Томашевский, отмечая «различный характер мужского и женского ударений», писал: «Если сила удара зависит главным образом от числа предшествующих ему неударяемых слогов, то характер его — от последующих. Мужское ударение произносится быстрее, резче. Зато оно легче ступшевывается, ритмически аннулируется... Мужское ударение имеет силу только на конце фразы... Женское ударение имеет более мягкий, плавный характер. Оно устойчивее, его труднее проглотить»⁸⁷. И если с обилием безударных зачинов и окончаний часто соотносится стремление к своеобразному «речевому ладу», преобладающая «плавность» ритмического движения, то доминирование ударных форм закрепляет прерывистую напряженность речевого движения, где выделенность фраз сочетается с их включенностью в общий процесс непрерывных ритмических столкновений.

3. Доминирующим принципом ритмико-синтаксического объединения колонов во фразе и фраз в абзаце является присоединение, которое, опять-таки не ущемляя самостоятельности отдельных звеньев, вместе с тем строит из них новое высказывание. С подчеркнутой са-

мостоятельностью отдельных частей фразы связано ее тяготение к двучленности, к выделению отдельных компонентов тесно сращенных синтаксических единств. Это находит отражение в своеобразной пунктуации Горького — частом употреблении авторского тире. Как заметил по поводу подобных синтаксических конструкций: А. Пешковский, «...эта двучленность не беззначна: она свидетельствует о раздельном внимании нашем к тон или другой части предложения»⁸⁸.

Однако не менее, чем обособление отдельных присоединяемых компонентов, важен специфический характер их объединения, когда новое синтаксическое целое как бы «становится» на наших глазах. Таковую особенность присоединения подчеркивал Л. В. Щерба. Он говорил что если при сочинении «оба члена присутствуют в со знании хотя бы в смутном виде уже при самом начал! высказывания, то в настоящем случае (при присоединении. — М. Г.) второй элемент проявляется в сознании лишь после первого или во время его рассказывания»⁸⁹. Благодаря этому становится непосредственно ощутимым процесс становления фразы и отраженные в ней мыслительные усилия, направленные на постижение жизненной путаницы. Таким образом, в доминирующей у Горького структуре ритмико-синтаксического объединения колонов и фраз опредмечиваются обособленность каждой отдельной части высказывания, становление на их основе нового сложного целого и, наконец, творческая активность говорящего субъекта, мысль которого стремится охватить в соответственной форме жизненную противоречивость.

Действительную значимость отмеченных особенностей подтверждает кроме всего прочего характер тех многочисленных изменений, которые были внесены Горьким в ранние произведения при их подготовке для собрания сочинений в 1924 году. Авторская правка проводилась в тот период, когда уже вполне отчетливо вы-

яснились горьковские принципы художественного освоения действительности и связанные с ними структурные качества прозы. Как же они отразились при редакции тех произведений, которые были написаны раньше и во многом в иной художественной манере?

Еще в давней работе П. Н. Беркова отмечалось, что «приемы правки здесь ... идут преимущественно по линии устранения «служебных» частей речи, то есть союзов, местоимений, и т. д., и замены их так называемыми «знаменательными». Особенно распространено «последовательное устранение соединительной частицы «и» и других союзов». По существу, то же повышение структурной самостоятельности отдельных звеньев фразы достигается и в не менее частых случаях «замены определений, выраженных причастиями, — самостоятельными предложениями»⁹⁰. Вот несколько характерных примеров, приведенных П. Н. Берковым:

Старая редакция:

Одна из них (теней)... плыла быстрее и ниже сестер, потому что она падала от клочка облака...

Там жило могучее племя людей, имевших стада и на охоту за зверями тративших свою силу.

Он раб, как только родился, и во всю жизнь раб, да и все тут.

Новая редакция:

Одна из них... плыла быстрее и ниже сестер — она падала от клочка облака...

Там жило могучее племя людей — они имели стада и на охоту за зверями тратили свою силу.

Он раб — как только родился, во всю жизнь раб, и все тут.

Легко заметить, что новое построение фраз реализует те принципы ритмико-синтаксического строения, которые стали очевидными из предшествующего анализа рассказов. Если в статье П. Н. Беркова приводятся лишь отдельные примеры, то проведенное А. А. Тарасовой специальное исследование материалов авторской

правки 1922 — 1923 годов показывает, что исключение служебно-связочных звеньев во фразе проводится Горьким не эпизодически, а последовательно. При этом он повременно усиливается и самостоятельность отдельных ритмико-синтаксических членов, и активность их столкновений. Приведу очень характерный отрывок из рассказа «Супруги Орловы»:

Старая редакция

И он исчез так же быстро, как и вошел, оставив как бы в виде воспоминания о своих смеющихся глазах растерянные и довольные улыбки на лицах четы Орловых. С минуту они молчали, глядя друг на друга и еще не умея оформить впечатление, оставленное этим внезапным набегом сознательной энергии на их темную автоматическую

Два предложения превращаются в одно с ярко выраженной присоединительной связью, выбрасываются три союза «и», два женских межфразовых зачина заменяются одним — мужским.

Всего рельефнее соотносительность правки с основными принципами структурного, и в частности ритмического, строения горьковской прозы проявляется в редакционной работе над началом рассказов: ведь первая фраза, по Горькому, «дает тон всему произведению». Вот, например, как перестраивается зачин рассказа «Макар Чудра»:

Старая редакция:

С моря дул влажный и холодный ветер, разнося по степи задумчивую мелодию плеска набегавшей на берег волны и ше-

жизнь.

Новая редакция

Он исчез так же быстро, как и явился, оставив воспоминания о своих смеющихся глазах довольные улыбки на лицах Орловых, — они были смущены набегом сознательной энергии в их темную жизнь.

Новая редакция:

С моря дул влажный холодный ветер, разнося по степи задумчивую мелодию плеска набегающей на берег волны и шелеста

леста прибрежных кустов. Изредка его порывы приносили с собой иззябшие, сморщенные и желтые листья и бросали их в костер, раздувая пламя, отчего окружавшая нас мгла осенней ночи вздрагивала и, пугливо отодвигаясь, открывала на миг слева — безграничную степь, справа — бесконечное море и прямо против меня — большую фигуру Макара Чудры, старого цыгана, сторожившего коней своего табора, раскинутого шагах в пятидесяти от нас.

прибрежных кустов. Изредка его порывы приносили с собой сморщенные желтые листья и бросали их в костер, раздувая пламя, окружавшая нас мгла осенней ночи вздрагивала и, пугливо отодвигаясь, открывала на миг слева — безграничную степь, справа — бесконечное море, и прямо против меня — фигуру Макара Чудры, старого цыгана, — он сторожил коней своего табора, раскинутого шагах в пятидесяти от нас

Отмеченные ранее отдельные особенности — исключение союзов, замена причастного оборота самостоятельной глагольной конструкцией, переход от подчинительной связи к присоединению трех относительно самостоятельных компонентов — предстают здесь в единстве, и ранний текст, не теряя своего стилистического своеобразия, вместе с тем подключается к той художественной системе, основные признаки которой прояснились в зрелом творчестве Горького. К нему, несомненно, примыкает и цикл «По Руси»: недаром, по свидетельству А. Тарасовой, он содержит «гораздо меньшее число редакторских помет Горького, хотя ранее он не редактировался»⁹¹.

Материалы «творческой лаборатории» говорят о том, что отмеченные ритмические особенности не только действительно присутствуют в горьковской прозе, но и включаются в «светлое поле» художественного сознания. В частности, в авторской работе над речевыми построениями видно доминирующее стремление обособить отдельные речевые отрезки и вместе с тем столкнуть их друг с другом в создающемся на наших глазах новом высказывании.

Итак, *столкновение*, — вот, пожалуй, универсальное

определение для горьковского ритма и его стилеобразующих функций. Столкновение акцентов в колоннах и на фразовых стыках, столкновение колонов во фразе, столкновение колонов и фраз в процессе становления сложного ритмического целого, столкновение сюжетных движений, «жестов», столкновение полярных качеств характеров и самих характеров между собой и, наконец, столкновение различных точек зрения на мир — таковы различные «уровни», на которых можно было бы конкретизировать это определение.

Впрочем, возможно ли ставить в один ряд столкновение ударений и столкновение точек зрения на мир? Не абсурдно ли это сочетание? Конечно, совершенно комической оказалась бы попытка доказать обособленное соответствие этих двух характеристик или их прямую и непосредственную взаимосвязь. Ведь не гарантирую же сплошные стыки ударных слогов воплощение жизненных противоречий. Да они и вообще ничего не гарантируют.

Поэтому если замкнуться в пределах отдельного сочетания (вроде приведенного выше), так и не удастся отыскать содержащегося в нем «смысла». Для его поисков необходимо уловить ту художественную целостность, которая воплощается в горьковском рассказе, пронизывает каждую его частицу и порождает сложную систему мотивировок и опосредованных связей, доходящих и до таких ритмико-речевых частностей, как «стыки» ударений, так что и они оказываются не случайными, а художественно закономерными и целесообразными.

Горький с необычайной отчетливостью сформулировал сверхзадачу творческой деятельности, сказав: «Противоречия жизни должны быть свободно развиты до конца, дабы из трения их вспыхнула истинная свобода и красота, животворящая, как солнце»⁹². Тем самым прежде всего утверждается доверие к жизни, открытый,

смелый и заинтересованный взгляд на нее, обнажающий пеструю противоречивость, не примиряя ее и не смиряясь с ней. Ведь «чем сильнее трение, тем быстрее идет жизнь к своей цели, к большей разумности»⁹³. Горький не просто вглядывается в жизненную путаницу, но, по слову В. Шкловского, «работает» содержащимися в ней противоположностями, сталкивает их и тем самым активно включается в направленный процесс исторического развития. Его художественным «аналогом» должен стать творческий метод, и только в таком случае удастся эпически воплотить и само событие, и его главного героя — «непрерывно растущего человека». Именно он всегда в центре внимания писателя: «Если в мире существует нечто поистине священное и великое, так это только непрерывно растущий человек, — ценный даже тогда, когда он ненавистен мне»⁹⁴.

В этой широкоизвестной фразе часто опускается ее последнее звено. А между тем содержащаяся в нем мысль необычайно важна и значительна. Задача художника — дать слово жизни, снять преграды с ее свободного развертывания во всей «пестроте». Отсюда-то и возникает самостоятельность каждого звена, каждого голоса в жизни и о жизни с интенсивностью их взаимного столкновения. Здесь, естественно, напрашивается сравнение с Достоевским, чье многоголосие было исследовано М. Бахтиным, впервые показавшим новаторство полифонической художественной структуры. Говоря о «множественности самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинной полифонии полноценных голосов»⁹⁵ у Достоевского, М. Бахтин тут же отмечает их непрерывное внутреннее взаимодействие — не прекращающийся ни на минуту диалог: «Каждое переживание, каждая мысль героя внутренне диалогичны, полемически окрашены, полны противоборства или, наоборот, открыты чуждому наитию, во всяком случае, не сосредоточены просто на своем предмете, но сопровождаются

вечной оглядкой на другого человека»⁹⁶. Поэтому «у Достоевского почти нет слова без напряженной огляди на чужое слово»⁹⁷.

Совсем иначе у героев Горького, чье слово не «озаряется», не слышит возражений и в общем-то свободно от необходимости утверждать себя, доказывать свою точку зрения. Горьковское слово принципиально монологично: в рассказ входят самостоятельные и разноплановые высказывания о мире. Они как будто не слышат друг друга, но их слышит «проходящий», и он не примиряет их, стягивая в новый монолог, а остро сталкивает их, рассчитывая, что истина явится, как искра от столкновения. Так в самом «трении» противоречий формируется способ их активного преодоления. И здесь обнаруживается еще одно существенное различие Горького и Достоевского. «Основной категорией художественного видения Достоевского, — пишет М. Бахтин, — было не становление, а сосуществование и взаимодействие. Он видел и мыслил свой мир по преимуществу в пространстве, а не во времени»⁹⁸. Наоборот, одной из основных опор горьковского художественного мира является становление исторического события, процесс непрерывного роста, могучим потоком охватывающий все сталкивавшиеся противоречия. Именно становление является решающей характеристикой художественного времени горьковских рассказов. В этом непрерывном становлении отражается особая активность позиции «проходящего». Это его движение через жизненный «ералаш» дает слово жизни, сталкивает противоречия для их «снятия» в новой цельности, возникающей в процессе непрерывного роста и способной к саморазвитию.

Такое мироотношение предполагает смелый взгляд на жизненную «пестроту», сам по себе уже дающий основу для ее преодоления в новой цельности. Этот о взгляд в конечном счете и воссоздается в ритмически организованной речевой структуре горьковской прозы,

все частицы которой одновременно и сталкиваются друг с другом, и в то же время вовлекаются в охватывающий все эти столкновения и непрерывно движущийся в художественном времени поток. И добытые конструктивные характеристики ритма отдельных горьковских рассказов — столкновение колонов и фраз, становление сложного ритмико-синтаксического единства на основе присоединяющихся друг к другу и не теряющих своей самостоятельности компонентов и т. д. — оказываются вместе с тем глубоко содержательными стилевыми характеристиками художественного мира горьковской прозы и воплощенного в ней мироотношения.

ГЛАВА IV. РИТМ ПРОЗЫ И РИТМСТИХА

Анализ прозаических произведений и высказываний писателей убеждает в том, что при широком понимании ритма как организованности речевого движения и «непременного условия всякой художественной целостности»¹ противопоставление «ритмичного» стиха и «неритмичной» прозы должно быть заменено изучением двух качественно своеобразных разновидностей ритмически организованной художественной речи. С другой стороны, хотя особая ритмическая природа и является важным фактором, наиболее непосредственно обнаруживающим эстетическую специфику художественной речи в целом, все же общность эта не должна затушевывать принципиального различия стихового и прозаического ритма и — шире — двух типов художественно-речевой организации литературного произведения вообще.

Противопоставление и взаимодействие поэзии и прозы как двух различных систем обнаруживают иногда в самых ранних этапах развития литературы и даже при ее зарождении. «Историческая поэзия и проза, — писал А. Н. Веселовский, — могли и должны были появиться

одновременно: иное пелось, другое сказывалось. Сказка так же древня, как песня»². Однако ни в коем случае не следует отождествлять это различие с современным соотношением стиха и прозы. Ведь первоначально возникают собственно не стих и проза, а скорее их предпосылки, и недаром А. Веселовский говорит о песне, где господствует не словесный, а музыкальный ритм, и о сказке, которая если и выделялась из общего речевого потока, то на совсем иных основаниях, чем проза в современном сознании. Не случайно в главах из исторической поэтики А. Веселовский выдвигает в качестве основного вопрос о непрерывном «взаимодействии языка поэзии и прозы», и, в частности, о том, как «язык поэзии инфильтруется в язык прозы и наоборот»³.

Рассматривая процесс становления русского стихосложения, М. А. Гаспаров отмечает, что «до XVII в. оппозиция «текст стихотворный — текст прозаический» в русской словесности не существовала. Существовала иная оппозиция: «текст поющийся — текст произносимый». В первую категорию одинаково попадали народные песни и литургические песнопения, во вторую — деловая проза и риторическое «плетение словес» с его ритмом и формами. Эта оппозиция, взаимодействуя с другими (например, «книжное — простонародное»), давала классификацию форм словесности, не совпадающую с современной»⁴. Аналогичное противопоставление не раз отмечалось и в других древних литературах, при этом речевая организация в рамках «поющихся» и «произносимых» текстов оказывается весьма многообразной и неоднотипной и по-разному относится к этим структурным полюсам⁵.

Богатая дифференциация и внутренняя неоднородность древнерусской «ритмической прозы» показана в недавнем исследовании Л. И. Сазоновой; особенно существенны выявленные ею различия между ораторской и повествовательной прозой в целом и особенно внутри

последней, где повышенная ритмическая выделенность и насыщенность повторами связаны с «абстрагирующими тенденциями средневековой литературы, т. е. не с индивидуализацией и конкретизацией изложения, а с отвлеченностью и обобщенностью... Различные средства ритмической организации текста появляются там, где мало историко-бытового материала, конкретных черт живой действительности, собственно сюжетного повествования, но зато развито риторическое начало, украшенность, имеется много общих мест, заметно влияние литературных образцов (памятников традиционного содержания), присутствуют обобщения и нравственно-назидательные толкования событий»⁶. И в ораторском «Слове о законе и благодати» «риторически выделен, ритмически оформлен у Иллариона оказывается всегда смысловой и эмоциональный акцент в развитии темы. Как форма логического и смыслового обобщения ритмическая организация появляется или в самых кульминационных местах раскрытия темы, или в момент заключения, завершения темы»⁷. А остросюжетное динамическое повествование, по наблюдениям Л. И. Сазоновой, не отличается ярко выраженной ритмизацией.

Совершенно очевидно, что в этой разнородной речевой организации происходит постепенное становление таких структурных характеристик, которые будут затем одинаково важны и для стиха, и для прозы. К ним относится, например, выделение отдельных ритмических рядов с акцентом на сопоставлении прежде всего начала и конца, каждого такого ряда. Но здесь же вызревают и предпосылки будущей противопоставленности, и в этом смысле знаменательны, с одной стороны, отличия сюжетного повествования, а с другой — появление своеобразных «стихоедов», о которых впоследствии спорят, стихи это или проза⁸, в местах наиболее прямого оформления обобщений, наиболее непосредственного выражения авторских мыслей и чувств.

По мере все более интенсивного внутреннего противопоставления внутри «произносимых» текстов в русской литературе XVII — XVIII веков постепенно формируется и отчетливо выделяется качественно своеобразный — именно *стихотворный* — принцип ритмической организации, и стих теперь уже настойчиво отграничивается от всего того, что «не стих», что обобщенно именуется прозой. Теоретически границы эти осознаются с большим трудом, о чем свидетельствует, например, долгий отрицательный перечень того, чем стих *не* отличается от прозы в начале трактата Третьяковского «Способ к сложению российских стихов»: «Все, что Стихи имеют общее с Прозою, то их не различает с сею. И понеже Литеры, Склады, Ударение или Сила, коя однажды токмо во всяком слове, и на одном в нем некотором из складов полагается, также оные самые слова, а притом самые члены Периодов, и Периоды общи Прозе и Стихам: того ради всеми сими не могут они различиться между собою... Определенное число слогов... не отменяет их от прозы: ибо члены так называемого Исоклона Реторического также почитай определенными числами падают; однако сии члены не Стихи... Рифма... равным же образом не различает Стиха с Прозою: ибо Рифма не может и быть Рифмою, не вознося одного Стиха к другому, то есть не может быть Рифма без двух Стихов... высота Стиля, смелость изображений, живость фигур, устремительное движение, отрывистое оставление порядка и прочее не отличает Стиха от Прозы»⁹. В этой цепочке отрицаний хотя и не формулируется, но подспудно проявляется исходный различительный признак, с которого, собственно, и начинается теоретическое рассуждение: это — само членение на «стихи» и «вознесение» одного стиха к другому. Но осознание этого организующего принципа по необходимости требует формирования и поисков четких различий стихов от «не стихов».

Один из первых опытов таких поисков отразился в разных редакциях «Риторики» М. В. Ломоносова, из сличения которых видно, что эта проблема является предметом настойчивых размышлений поэта и ученого¹⁰. В «Кратком руководстве к риторике» (1744) М. В. Ломоносов замечает, что в стихотворных произведениях, в отличие от прозы, «все части определены известною мерою и притом имеют согласие складов в силе и звоне»¹¹. Это кажется ему недостаточным, и в рукописи 1747 года появляется другая редакция: «Поэма состоит из частей, известною мерою определенных, и притом имеет порядок складов по их ударению и произношению». И, наконец, в ту же рукопись 1747 года при корректорской правке Ломоносовым вносится очень важное слово — точный: «Поэма... имеет точный порядок складов по их ударению и произношению»¹².

Это действительно очень важная характеристика. Она в сочетании с вышеприведенными суждениями Третьяковского убеждает в том, что именно в этот период все отчетливее осознаются основные принципы стиховой организации — особое разделение речи на «стихи» и пронизывающий их принцип *повтора*. Последующее поэтическое развитие выявило формообразующую значимость этих принципов и дало возможность с гораздо большей определенностью и систематичностью ответить на вопрос, в чем же специфика именно *стихового* ритма.

В его основе установка на принципиальную равномерность сопоставляемых речевых отрезков — стихотворных строк. Реальная величина каждой следующей строки как ритмической единицы определяется, во-первых, ее приравнением к предшествующей строке и, во-вторых, ее фактическими отличиями от нее, так что принципиальное приравнение (его наглядным выражением является специфическая графика стиха) реально осуществляется как непрерывное «возвращение» и со-

поставление речевых отрезков по всем их сходным и различительным признакам.

Подчеркну, что речь идет именно о *приравнивании* как формообразующем принципе, а не просто о наличии или отсутствии определенной степени равенства и повторяемости в речевых единствах. Как раз при статической регистрации «речевых аналогов» очень трудно провести границу между стихом и прозой (это понимал, как видно из только что приведенного высказывания, еще Третьяковский). С этой точки зрения прав Б. В. Томашевский, определяя стих и прозу «не как две области с твердой границей, а как два полюса, два центра тяготения, вокруг которых исторически расположились реальные факты... Законно говорить о более или менее прозаических, более или менее стихотворных явлениях»¹³. В предшествующей главе, например, шла речь об основанном на статическом учете элементов повторяемости, методическом приеме Б. И. Ярхо: «...если какая-нибудь данная мерка речевого отрезка... обнимает более 50% всех отрезков произведения, то такое произведение написано более или менее свободным стихом, если же преобладающая мерка обнимает меньше половины отрезков, то произведение написано более или менее ритмической прозой»¹⁴. Оказалось, что такая методика может неожиданно обнаружить «изоглоссу» стиха даже... в прозе Л. Толстого.

Но кроме количественных существует качественная, функциональная граница, впервые наиболее четко сформулированная Ю. Н. Тыняновым: «Различие между стихом и прозой, как системной и бессистемной в фоническом отношении речью, опровергается самими фактами; оно переносится в область функциональной роли ритма, причем решает именно эта функциональная роль ритма, а не системы, в которых он дается... Поэтому нельзя изучать ритм прозы и ритм стиха, как нечто рав-

ное; изучая и то и другое, мы должны иметь в виду их функциональное различие»¹⁵.

И свободный стих с этой точки зрения является не более или менее, а прежде всего, во всех отношениях и по всем своим признакам, *стихом*, так как он организуется доминирующим принципом специфического членения и приравнивания речевых единиц (вспомним в связи с этим об особо важной роли графики и верлибре) и вместе с тем это — *свободный* стих, потому что при наличии приравнивания его характеризует минимальная степень равенства речевых единиц с точки зрения существующих в данный исторический момент норм и традиций¹⁶. А ритмическая проза, будучи прозой из-за отсутствия формообразующего приравнивания речевых отрезков, в то же время отличается на фоне существующих норм наибольшим количеством речевых «аналогов».

Из первоэлемента стихового ритма — специфического членения речи с установкой на принципиальную равномерность отдельных речевых членов — как бы разрастаются другие компоненты: и акцентно-силлабическая, и грамматическая, и звуковая системы, и строфические формы связаны с развитием и конкретизацией этого организующего принципа. Количество и расположение ударений, их относительная сила и значимость во фразовом единстве, характер словоразделов и цезур, анакруз и клаузул, система звуковых повторов и рифм, грамматические соответствия — все они могут стать взаимодействующими друг с другом ритмообразующими элементами, выполняя определенную функцию в целостном процессе ритмического развития. И все это богатейшее, развивающееся многообразие основано на постоянном «возвращении» к отчетливому, ярко выраженному с самого начала и в этом смысле *заданному* единству. Стих подчинен единой закономерности особого, необычного на фоне сложившихся языковых норм речевого

членения, которое может функционировать только при регулярном повторении в пределах данного целого.

Принцип соизмеримости и вместе с тем «мера эквивалентности» (Б. Томашевский) стиховых рядов конкретизируется впоследствии в понятие стихотворного метра, по отношению к которому каждый отдельный стих действительно может быть осознан как «реализация формального принципа... Вариации существуют только как отклонение от схемы, которая постоянно присутствует в нашем сознании»¹⁷. Было бы, однако, серьезным упрощением сводить ритмическое единство стиха к отвлеченной схеме и рассматривать стиховой ритм только как «извне привнесенный», в противовес ритму прозы, который соответствует «имманентным законам языка»¹⁸. Ведь метр появляется не сразу как готовая система, но вначале как «динамический принцип метра»¹⁹, и лишь затем, в ходе исторического становления и развития, как конкретная исторически определенная метрическая форма со столь же определенной системой реализующих ее ритмических вариаций.

Вызревая и кристаллизуясь из факторов разнообразия, стихотворные размеры, определяющие амплитуду колебаний ритмических форм внутри того или иного типа стиховой организации, оказывают затем обратное влияние на процесс поэтического развития. Так что метрическая система не просто накладывается на языковой материал, который так или иначе ее «исправляет», а постепенно вызревает в историческом стиховом развитии и оказывается таким образом внутренне связанной с национальной языковой стихией.

Ритм стиха вообще теснейшим образом связан с национальным языком — и в своих истоках и предпосылках, и в своих конкретных реализациях, — это обстоятельно доказано в работах советских стиховедов: прежде всего Л. И. Тимофеева и Б. В. Томашевского²⁰. Но, будучи связан с языковой системой, стиховой ритм,

особенно в период становления и обособления стиха, явно отталкивается от «естественного» языкового ритма²¹ и еще более явно противопоставляет обычному речевому строю строго симметричную систему специфических членений, не только «надсинтаксических», но и подчиняющих себе синтаксис, делающих его качественно своеобразным ритмическим синтаксисом стиха. В этом смысле вывод Ю. Н. Тынянова о доминировании стихового ритма над синтаксисом²² представляется, на мой взгляд, вполне обоснованным.

Но Ю. Н. Тынянов тут же говорил о доминировании ритма и над семантикой, о семантике слова в стихе, деформированной ритмом²³, — и этот тезис требует существенных уточнений. Если делается акцент лишь на деформирующем влиянии ритма как конструктивно-организующего фактора стиха на смысл слова, то остаются в тени смысловыразительные функции самого этого конструктивного фактора, не «негативная», а «позитивная» значимость ритма. И тогда, как справедливо писал Г. О. Винокур, рецензируя книгу Ю. Н. Тынянова, «если конструкция есть лишь повод для постановки вопроса о значении, а не само значение, — возникает опасность, что мы останемся при прежнем механическом истолковании стиха, а самый стих, вместе с его существенной характеристикой-ритмом, останется висеть в асемантической пустоте»²⁴.

Да и сам Ю. Н. Тынянов в своих конкретных анализах говорит не о деформирующем, а, напротив, о формообразующем «действии ритма на семантику», об «изменении семантической значимости слова, которое получается в результате его значимости ритмовой»²⁵. Какова «ритмовая значимость» слова, какова значимость организующего речевую деятельность специфического членения речи вообще — вот действительно ключевые вопросы в анализе специфики стихового ритма. И если каждый читатель и слушатель непосредственно ощущает,

что стих — это какая-то необычная, особым образом построенная речь, то тем более необходимо осознать смысловую необходимость этой необычности, ее особую содержательность.

Можно утверждать, что любое необычное на фоне сложившихся в языке синтаксических норм речевое членение переносит центр внимания с сообщения на сообщающего, с рассказываемого на рассказывающего, точнее — с объективно-ситуационного значения высказывания на его субъективное значение, на то, как субъект мыслит и переживает данную ситуацию. Именно здесь можно обнаружить простейшую значимую предпосылку, на которую опирается и которую развивает и преобразует ритмическое членение речи в стихе.

Если мы просто прочитаем фразу: «Пошел дождь», то ее объективно-ситуационное значение нам будет вполне понятно, но из этого никак не следует, что нам будет вполне ясен смысл любого конкретного высказывания, состоящего из этих — и только из этих — двух слов. Эти конкретные значения могут быть совершенно различными в зависимости от того, что послужило мотивировкой данного высказывания — бурная радость садовода, например, или не менее бурное недовольство собирающегося в дорогу путника. В обычном речевом общении эти и подобные им смысловые различия проявляются прежде всего в интонации, которая, как писал В. Волошинов, «устанавливает тесную связь слов с вне-словесным контекстом: живая интонация как бы выводит слово за его словесные пределы... Интонация лежит на границе жизни и словесной части высказывания, она как бы перекачивает энергию жизненной ситуации в слово, она придает всему лингвистически устойчивому живое историческое движение и однократность»²⁶.

Но ведь стиховая фраза «молчит», как и любая другая написанная фраза. И все же она не вполне «молчит», ее интонационная конкретность отчасти закрепле-

на в тех особенностях построения, которые делают эту фразу частицей ритмически организованного поэтического целого. В этом ритмическом членении и движении — во взаимодействии со столь же многоплановым лексическим строением — воплощается та интонационная основа, которая как бы «вкладывается» в стихотворный текст, и текст этот обретает, таким образом, наряду с объективно-предметной гораздо большую субъективно-оценочную определенность.

Интересны в этом плане суждения о значимости стихотворного ритма, которые были высказаны английским теоретиком-марксистом К. Кодуэллом: «Поэзия ритмична... Поэзия в своем использовании языка постоянно искажает и отрицает структуру реальности, чтобы возвысить структуру «я». Посредством ритма, созвучия или аллитерации она сочетает вместе слова, которые не имеют разумной связи, то есть не связанные через посредство мира внешней реальности. Она разбивает слова на строки произвольного размера, пересекая их логические конструкции... Таким образом, мир внешней реальности отступает на задний план, а мир инстинкта, эффективная эмоциональная связь, скрытая за словами, вырастают до видимой и становятся миром реальности. Субъект появляется из объекта; социальное «я» из социального мира»²⁷.

Таким образом, подчеркнутая «необыкновенность» и заданное единство речевого членения в стиховом ритме опосредованно соотносятся с единством высказывающегося «я», его субъективной определенностью и трансформацией объективных отношений. Как писал Гегель, «я» нуждается в том, чтобы собраться в себе самом, возвратиться из беспрестанного течения во времени, которое оно воспринимает только как определенные временные единства, через отмеченное их начало, закономерную последовательность и завершение. По этой причине и поэзия соединяет отдельные временные соотношения в

стихи, которые получают определенное правило с точки зрения типа и числа стоп, а также их начала, продолжения и завершения»²⁸. Наиболее непосредственно эта субъективная трансформация как раз и проявляется в диктуемом стихотворным ритмом доминировании «вертикальных» связей над «горизонтальными», так что «в основе ритма стихотворной речи (в отличие, например, от ритма прозы) лежит не «горизонтальная» упорядоченность чередования каких-либо составляющих стиха в пределах одного этого стиха (или последовательности стихов, взятых без учета границ между ними), а «вертикальное» сопоставление противопоставленных друг другу рядов, их уподобление по величине, по внутренней структуре»²⁹.

В системе единообразных и регулярно повторяющихся членений формируется и качественно своеобразное стиховое время, обособленное и выделенное из общего временного потока. «Субъективное» время здесь не только объективируется, но и обретает внутреннюю завершенность и самостоятельность, так что обособленный «миг» оказывается вне времени и, по существу, приравнивается к вечности. Следовательно, и здесь непосредственно проявляется трансформация реальности через «я».

Таким образом, ритмическое единство стихотворного произведения, его целостность и завершенность связаны в первую очередь с отчетливо выраженным, ритмически закрепленным и подчеркнутым *единством субъективного взгляда, тона и голоса*, пронизывающего собою поэтическое высказывание и утверждающего себя в нем, и, как справедливо говорил Чернышевский, «стихотворная форма удобнее для чистого лиризма»³⁰.

Глубинная связь стихотворной формы с лирическим содержанием выясняется, однако, в сложном и длительном процессе литературного развития, и, говоря об этом, следует иметь в виду, что в XVIII и первые десяти-

тилетия XIX века в русской литературе поэзия выступает в качестве всеобъемлющей характеристики искусства слова, а стих в) этот период воспринимается если не как единственно возможная, то по крайней мере наиболее адекватная форма поэзии и искусства вообще. Очень характерное высказывание на этот счет В. К. Кюхельбекера уже приводилось во вступлении. И не только для него в это время разделять «поэзию слова» и «стихотворство» так же невозможно, как «отделить идеал Аполлона Бельведерского от его проявления в мраморе»³¹. Не случайно в словаре Н. Ф. Остолопова в качестве первой и высочайшего рода поэзии утверждается такой, где «вымысел соединяется со стихотворчеством», ему безусловно уступают и «вымысел без стихотворчества», и «стихотворчество без вымысла», а «некоторые вымыслы пиитические, представленные в простой одежде прозы», по мнению автора словаря, «не заключают в себе ни настоящей прозы, ни настоящей поэзии»³². И если стих определялся как форма поэзии, то есть искусства слова вообще, то проза всего лишь как «форма красноречия»: «Проза относится к красноречию так, как стихи к поэзии»³³.

Характерно и закрепленное в этом словаре понимание поэзии, в котором четко выражен исторически определенный этап художественного развития: «Поэзия есть вымысел, основанный на *подражании* природе изящной и выраженной словами, расположенными по известному размеру, — так как проза или красноречие есть *изображение* самой природы речью свободною»³⁴. Здесь, во-первых, противопоставляется «подражание», которое сопряжено с вымыслом и созданием «правдоподобного», то есть, по существу, является *творчеством*³⁵, обычному «изображению», описанию или сообщению о чем-то, а во-вторых, природа *изящная*, т. е. «не истинно существующее, но истинно *могущее существовать*, истинное, избранное и изящное, и представленное так, как бы оно

в самом деле существовало», — природе *простои*, изображение которой «не иное что есть, как верное представление предмета в таком точно виде, в каком он действительно существует»³⁶.

Как справедливо пишет, анализируя развитие семантики этого термина, Ю. С. Сорокин, «поэзия как «мир идеальный», область творческого воображения, противопоставляется прозе как миру действительности, практической жизни и т. д.»³⁷. И соответственно стих своей ритмической выделенностью и явным противостоянием «свободной речи» непосредственно удостоверяет эту особую природу поэзии. «...Метр или ритм, — писал об этом Гегель, — все же безусловно необходимы для поэзии как первое и единственное дыхание чувственного в ней... Искусное развитие этого чувственного элемента и возвещает нам сразу же, как этого требует поэзия, другую сферу, почву, на которую мы можем ступить, только оставив практическую и теоретическую прозу обыденной жизни и обыденного сознания; он принуждает поэта находиться за пределами обычной речи и создавать свои произведения, сообразуясь только с законами и требованиями искусства»³⁸.

Поскольку в этот исторический период складываются и доминируют принципы организации и завершения *поэтического* целого, о которых говорилось выше, они проявляют себя и в произведениях, прозаических. Так, например, в основе складывающегося ритмического единства прозаического произведения Карамзина при сближении авторской и прямой речи явно обнаруживается поэтическая модель: различные речевые формы приводятся к относительному единообразию в распределении ритмических окончаний и в ряде других особенностей речевого строя, воспринимаемых как «вторичные признаки стиха» (В. М. Жирмунский).

Отчетливо видна и функциональная нагрузка этих объединяющих свойств: в них единство «интонации чув-

ствительности», единство высказывающегося авторского чувства («Слог, фигуры, метафоры, образы, выражения, — писал Карамзин, перечисляя то, «что нужно автору», — все сие трогает и пленяет тогда, когда одушевляется чувством...»³⁹). Единство лирического тона становится здесь цементирующей основой прозаического повествования. Таким образом, ритмическое единство прозаического художественного целого строится на этой ступени литературного развития по образцу поэтического.

В дальнейшем, однако, все более проясняющаяся связь стиховой формы с лирическим содержанием не может не привести к естественному сужению сферы господства стиха, а в то же время с развитием реализма та самая «простая природа», изображению которой ранее противопоставлялась поэзия, теперь интенсивно в нее внедряется, формируется «*поэзия действительности*» — и переплетение этих двух процессов в литературном развитии выдвигает в качестве первоочередной эстетическую проблему *прозы* как специфической системы художественной речи, и с тех пор противостояние стиха и прозы как речи художественной и нехудожественной заменяется внутренним противоречием в системе словесного искусства.

Такое художественное самоопределение прозы как целостной и определенной эстетической системы происходит прежде всего в творчестве Пушкина, для которого, как пишет Е. А. Маймин, «произведение, написанное стихами, отличается от прозаического произведения не только особой организацией речи, не только своими ритмическими и звуковыми свойствами, но и внутренне, по существу. Стихотворная речь в сравнении с речью прозаической имеет не одни лишь формальные различия: это и иной художественный мир, подчиненный своим правилам и подлежащий иному суду, нежели проза... Произведение в стихах требует иных измерений и крите-

риев оценки, нежели произведение в прозе»⁴⁰. С этого момента все более ясной становится принципиальная специфика прозаического ритма и организации ритмического единства прозаического художественного целого. В чем же эта специфика?

Прежде всего проза безусловно сближается с «естественным» ритмом языка и с обычными формами речевого ритмико-синтаксического движения. Место заданного единства и регулярной повторяемости занимают присущие речи вообще изменчивость и многообразие, о которых чаще всего говорят в связи с прозаическим ритмом⁴¹. Однако не всегда в таких высказываниях в достаточной мере учитывается связь ритмической изменчивости с художественным освоением реально существующего в языке «разноречия», особой выразительности множества составляющих язык речевых разновидностей. О таком разноречии ясно говорил, например, уже Марлинский: «Всякое звание имеет у нас свое наречие. В большом кругу подделываются под Jargon de Paris, у помещиков всякому своя кличка. Судьи еще не бросили понеже и поелику. У журналистов воровская латынь. У романтиков особый словарь туманных выражений; даже у писателей и солдат свой прозаический язык. В каждом классе, в каждом звании отличная тарабарщина: никто сразу не поймет другого»⁴². Но только Пушкин впервые начинает не просто констатировать и эпизодически применять, но художественно осмыслять и внутренне объединять эту социальную и индивидуальную характерность, эти различные субъектно-речевые планы. Он претворяет их в различительные ритмико-речевые оттенки становящегося художественного целого и тем самым организует, пользуясь словами С. Г. Бочарова, «динамическую переменчивость в пределах единого повествования»⁴³.

Пушкин осознает не только многослойность языка, но и необходимость художественно-творческого взаимо-

действия различных типов речи в литературно-прозаическом целом, в частности письменного и разговорного языка в различных ответвлениях того и другого: «Может ли письменный быть язык совершенно подобным разговорному? Нет, так же, как разговорный язык никогда не может быть совершенно подобным письменному... Чем богаче язык выражениями и оборотами, тем лучше для искусного читателя. Письменный язык оживляется поминутно выражениями, рождающимися в разговоре, но не должен отречься от приобретенного им в течение веков. Писать единственно языком разговорным — значит не знать языка»⁴⁴. Соотношение и динамическое взаимодействие книжной и разговорной, устной и письменной речи выдвигается теперь в качестве актуальнейшей художественно-повествовательной проблемы⁴⁶, и складывающийся ритм прозаического повествовательного целого, с одной стороны, вырастает из этого взаимодействия, а с другой — переводит его в новое, собственно художественное качество.

Таким образом, опора на «естественный» ритм языка означает прежде всего открытие внутренних богатств этого ритма, кристаллизацию в обычном речевом «беспорядке» значимых ритмических различий многообразных книжных и разговорных, устных и письменных речевых разновидностей. Но этого, конечно, мало. Рука об руку с дифференциацией идет интеграция, поиски внутренних резервов превращения разных «ритмов» в элементы нового целого. И эта новая прозаическая художественная целостность формируется как целесообразная система, с одной стороны, проясняющая различия, а с другой — объединяющая ритмические признаки и характеристики разных речевых жанров и стилей, которые, пользуясь словами М. М. Бахтина, «неотделимы от образов мировоззрений и их живых носителей — людей, мыслящих, говорящих и действующих в социально и исторически конкретной обстановке»⁴⁶.

Всякий ритм — это *единство многообразия*, но отношения этих противоположностей различны в стихе и прозе. В стихе ритмическая Закономерность выступает как единый *исходный* принцип развертывания речи, который может быть отвлеченно выражен в метрической схеме (хотя, конечно, не сведен к ней). В прозе ритмическое единство принципиально результативно, оно — итог речевого развертывания, а предпосылки и исходные установки этого итога не получают отчетливого речевого выражения. *В прозе — единство, кристаллизирующееся из многообразия, а не многообразие, развивающееся из ясно провозглашенного и непосредственно выраженного единства.*

Интересна в этом смысле характеристика прозы с поэтической точки зрения в заметках О. Мандельштама: «Для прозы важно *содержание* и *место*, а не содержание — форма. Прозаическая форма — синтез. Смысловые словарные частицы, разбегающиеся по местам. Неокончателность этого места перебежки. Свобода расстановок. В прозе — всегда «Юрьев день»⁴⁷. Действительно, в прозе каждый следующий шаг ритмического движения не предопределяется предыдущим, а заново определяется на каждой новой ступени этого движения, но определяется при этом вместе с принципиальной незаменимостью каждого слова в пределах данного целого. Это, по удачному определению А. Лежнева, «какая-то подвижная ритмическая структура, настолько закономерная, что нельзя по произволу прибавить или убавить слово, но и настолько свободная, что при отсечении звена она как бы перестраивается на ходу, образуя, если это отсечение произведено не слишком грубо, какое-то новое ритмическое сочетание»⁴⁸.

Следующая ступень ритмического движения в прозе не подсказывается предшествующей, но в них — вместе взятых — проявляется в итоге объединяющий структурный принцип, скрытый в глубинах обычного речевого

развертывания. Непредсказуемость очередного шага с точки зрения предыдущего входит в самый этот принцип. Однако все моменты ритмического движения «предсказуемы» с точки зрения той закономерности развивающегося целого, которая не задается сразу же отчетливым единством, но вместе с тем каждый раз проявляет себя в системе складывающихся речевых связей, так что и «Юрьев день» существует только в его предусмотренных пределах.

В стихе первая строка задает основу ритмического движения, в прозе лишь последнее слово максимально проясняет складывающуюся ритмическую закономерность, да и оно не диктуется предыдущими и не диктует предыдущих, а лишь в соотношении со всеми с ними обнаруживает устои ритмической организации всего целого. Конечно, как свидетельствуют многочисленные писательские (и читательские) высказывания, часть из которых приведена выше, начало и в прозе играет важную роль, намечает ход и основной тон повествования, но оно не задает в ясных признаках единый закон речевого построения. А чем больше оно — или какой-нибудь другой компонент текста — начинает играть такую не просто определяющую, но *предопределяющую* роль, тем более текст начинает сдвигаться в сторону поэтического.

В прозаическом творчестве, как это видно из многочисленных высказываний писателей, не меньшую, чем в поэзии, роль играет ощущение своеобразной ритмической установки, ритмического импульса в становлении и развертывании произведения, но установка эта ищет адекватного воплощения в синтаксическом развертывании обычного речевого многообразия, из которого лишь в конечном счете это единство может вырасти. В стихе всегда непосредственно выражены два аспекта, две системы членения: ритмическая — на строки и синтаксическая — на фразы. В прозе же нет и не может быть

«двойной сегментации» (Б. Я. Бухштаб)⁴⁹, в ней — одна, по видимости, «нормально-синтаксическая» система членения. Однако при более глубоком рассмотрении мы увидим в этой прозаической структуре непосредственное взаимодействие нескольких планов: 1) первичной ритмической установки; 2) отрицающей ее и полностью скрывающей в себе «обычной» системы грамматического строения речи; 3) итогового ритмического единства, обеспечивающего художественную завершенность и осмысленность речевого многообразия. Соответственно если в стихе слово и предложение явно и непосредственно являются, говоря словами Ю. Н. Тынянова, «результантой двух рядов»⁵⁰, ритмического и грамматического, то в прозе эти два ряда предстают в одном измерении, как внутренне противоречивое, но внешне обычное ритмико-синтаксическое единство.

В связи со сказанным нуждается в уточнении один из основных тезисов уже не раз упоминавшейся работы Б. В. Томашевского о ритме прозы: «Ритм письменной прозы есть не что иное, как звуковая расчлененность речи, предопределенная смысловым и синтаксическим строением речи (в пределах графической их записи). Таким образом, этот ритм есть не что иное, как следствие синтаксического строя, и потому он не может с ним быть в каком бы то ни было противоречии, он всецело из него вытекает... Ритм есть спектр синтаксиса»⁵¹. Конечно, в синтаксическом строении прозаической речи воссоздаются основные особенности ее ритма, и не случайны столь настойчивые указания писателей и переводчиков именно на синтаксис, когда заходит речь о том, в чем проявляется ритм в прозаическом художественном произведении. Но ведь сама синтаксическая структура не возникает как автоматическое следование писателя правилам языка, а создается в результате творческого усилия, определяясь в числе прочего и своеобразной рит-

мической установкой — первичным и непосредственным выражением целостного своеобразия того художественного Мира, который создает в слове и словом писатель.

В этом смысле ритм прозы настолько же порождается синтаксисом при читательском восприятии, насколько порождает в процессе писательского творчества синтаксическое своеобразие произведения. В нем проявляется единая закономерность речевого движения, пронизывающая весь художественный текст, вплоть до самых мелких его частиц. Об этой «порождающей» роли ритма хорошо сказала М. Шагинян: «...в художественном языке построение, ритм построения решает все, до такой степени решает все, что даже типичный словарь художника перестает звучать, если дать его в чуждом для этого художника ритмическом построении. Но ритмическое построение слов — это уже не голая языковая стихия, не голые элементы речи, а передача движений мысли художника, отражение его двигательной способности видеть и познавать вещь»⁵².

Таким образом, и прозаическая фраза является своеобразной «результантой двух рядов», только ритмика и грамматика сливаются здесь воедино, и необходимо увидеть в этой внешней простоте ее внутреннюю структурную сложность: движение от авторского ритмического задания к обычному грамматическому строю языка, из самодвижения которого воздвигается ритмико-речевое единство прозаического художественного целого.

Для понимания особой результативности как специфической черты этого ритмического единства представляют интерес общие суждения о ритме В. С. Семенцова, рассматривавшего ритмическую структуру поэтического текста на примере анализа Бхагавадгиты: «Воспринимаемый (динамический) ритм есть нарушение фона. В этом определении фоном является любая монотонная последовательность... Это может быть, во-первых, абсо-

лютная упорядоченность («метр» в определении А. Белого), во-вторых, относительная упорядоченность (то есть нечто знакомое, усвоенное применительно к данному воспринимающему сознанию); наконец, это может быть абсолютная неупорядоченность — в этом случае фон есть хаос, т. е. шум. Наряду с «нарушением порядка» существует зеркальное явление *нарушения беспорядка*, которое следует понимать как возникновение временных частичных упорядоченностей на фоне (доминирующего) беспорядка. Динамический ритм возникает, таким образом, в моменты перехода от порядка к неупорядоченности и обратно. Ритм есть не форма, а становление формы, движение. Лишь благодаря этому ритмическому *движению* мы ощущаем, в их противопоставленности, начало и конец, неупорядоченность и порядок⁵³. Если воспользоваться терминологией В. С. Семенцова, можно сказать, что в прозаическом ритме возрастает функциональная значимость «нарушения беспорядка» в противовес «нарушению порядка», доминирующему в ритмическом движении стиха⁵⁴.

Однако «нарушение беспорядка» конечно же не исчерпывает ритмо-прозаической проблемы. Специфика результативного единства многообразия в прозаическом ритме проясняется в двойной системе соотношений: во-первых, с ярко выраженным симметрическим единством и организующим речь приравниванием ее отдельных отрезков в стихе, которому проза противостоит и от которого она отталкивается, и, во-вторых, с обычным многообразием и изменчивостью «естественного» ритма языка в различных функционально-речевых стилях, которые проза внутренне организует. Эта система соотношений своеобразно проявляется и внутри ритмического единства прозаического произведения, в процессе становления и развертывания которого выделяются разные степени и степени ритмической регулярности (вспомним, напри

мер, о функциональной роли фрагментов «ритмической прозы» в сложной системе повествования Лермонтова или Гоголя).

Именно на этом и основывается использованная в предшествующих главах методика изучения ритмической композиции прозаического художественного целого: она предполагает анализ становления ритмического единства в динамике устойчивых признаков, более или менее регулярно повторяющихся в различных компонентах произведения, и выразительной изменчивости в обе стороны от этих устойчивых признаков в отдельных моментах развертывания художественной целостности.

Непростой является диалектика «горизонтальных» и «вертикальных» связей в ритмическом единстве прозаического произведения. На первый взгляд перед нами вполне обычное линейное развертывание речи с установлением связей только лишь «по горизонтали», как об этом говорит в вышеприведенном высказывании С. И. Гиндин. Но из сказанного ясно, что внутри этой обычной синтагматики находится сложная система внутренних ритмических переключек, соответствий и контрастов, преодолевающая эту обычную линейность и создающая художественный мир «как сложную целостную динамическую структуру изоморфную самой жизни (а не просто линейную последовательность слов)»⁵⁵. Но преодоление осуществляется внутри самой «линейности», и художественный мир этот действительно строится в принципиально обычных для языка пространственно-временных измерениях и в соответствии с объективно существующими формами воссоздания эмпирической действительности в слове. С этим связана в свою очередь более общая особенность прозаической речи и организующего ее ритма сравнительно со стиховым — перенос центра тяжести со слова и высказываемого в нем субъективного состояния на объ-

ективно *изображаемую* словом и в слове действительность.

Самые различные писатели-прозаики неоднократно говорили о доминирующей в художественной прозе установке на изобразительность, о том, что, по словам Горького, «писать рассказы о людях не значит просто «рассказывать», это значит — рисовать людей словами, как рисуют их кистью или карандашом... так писать, чтобы человек, каков бы он ни был, вставал со страниц рассказа о нем с той силой физической осязаемости его бытия, с тою убедительностью его полуфантастической реальности, с какою вижу и ощущаю его»⁵⁶. Характерен акцент на необходимости для прозаической формы большей пластики и объективности в замечании Пушкина, переданном В. Ф. Одоевским: «Форма... изменилась у меня по упреку Пушкина о том, что в моих прежних произведениях слишком видна моя личность, я стараюсь быть более пластичным — вот и все»⁵⁷. Конечно, изобразительность эта особого рода, это изображение словом, «рассказыванием», и в связи с этим отношение между изображением и повествованием⁵⁸ является одной из самых важных формообразующих проблем художественной прозы. Как писал К. Федин, «наиболее объективный рассказ есть изображение. И это идеальная проза. Но одним изображением нельзя достичь непринужденности прозы, а без непринужденности нет полноты воздействия на читателя... Важно, стало быть, искать такое соотношение изобразительности с повествованием, рассказом, которое обладало бы наибольшим воздействием... Тут ритм решает все...»⁵⁹

Действительно, ритм является средоточием этих двух взаимодействующих начал, он органически связывает их в каждый раз конкретном и своеобразном единстве движущегося художественно-речевого изображения. Необходимо, конечно, иметь в виду его многослойность,

о которой, в частности, пишет И. Роднянская: «Образное существо прозаического произведения живет преимущественно в «подтексте», как незримый, но вполне достоверный результат сцеплений между «изобразительными единицами». Но сами эти «единицы» не могут быть показаны в буквальном смысле, так как прозаик имеет дело с духовным строительным материалом, — словом, они должны быть рассказаны. Здесь-то и вступает в свои права стилистический строй, в котором сопоставлены словесные значения и их оттенки, «выделенные» и сближенные ритмом, интонацией, синтаксисом прозаической формы... Если сцепления между изобразительными единицами выражают точку зрения автора на предмет изображения, то сцепления между словесными значениями говорят о его откровенно личном отношении к изображаемому, о характере его сопереживания. Стилистический слой в прозе есть слой лирический»⁶⁰.

Однако многослойность здесь, по-моему, несколько преувеличена, и И. Роднянская не вполне учитывает относительность и пределы возможного обособления этих слоев и разный характер их взаимодействия и взаимоподчинения в поэтическом и прозаическом художественном целом. Одна из специфических черт прозы заключается, на мой взгляд, в том, что в ней изобразительная установка доминирует, подчиняя себе «стилистический слой», и прозаик не просто выражает «личное отношение к изображаемому», но стремится «перелить в другого свой взгляд» — вспомним еще раз дневниковую заметку Л. Толстого.

В прозе, в отличие от поэзии, как писал, продолжая ранее приведенное рассуждение, К. Кодуэлл, «эмоциональные ассоциации приписываются не словам, а движущемуся потоку мнимой реальности, обозначенной словами»⁶¹. Аналогичное противопоставление — уже специально применительно к ритму — находим мы и в

работе П. Бицилли: «Ритмичность целого... здесь (в прозаическом произведении. — М. Г.) обуславливается не только движением речи, сменой контрастирующих образов-символов, звучаний и т. п., но и чередованием ситуаций реальных образов, переживаний изображаемых людей»⁶².

В этих высказываниях, однако, не вполне оправданно противопоставляются «слова» и «мнимая реальность», «движение речи» и «чередование ситуаций» — ведь все дело в их слиянии и невозможности существовать как художественно значимые явления друг без друга. В прозе все изображаемое должно быть не просто сообщено при помощи слов, но должно стать изображением, воплощенным в слове — в единственном выборе и расстановке слов, и, как пишет В. Станевич, «именно ритм расставляет по местам элементы изобразительности, подчиняет их единству замысла, придает им эмоционально-мелодический разбег и устремленность»⁶³. Только проникая собою художественное изображение и в свою очередь проникаясь им, «ритм словесного материала переходит в ритм повествования. Ритм повествования — один из крепких узлов, связывающих пласты содержания и формы»⁶⁴.

Ритмическое единство сплавливает строй речи и развертывающееся изображение действий и действующих лиц, событий и характеров, и все это становится *единым движущимся целым*, где движение речи наполняется движением жизни, а самодвижение жизни проникает собою самодвижение языка⁶⁵. В прозаической целостности и точка зрения, и взгляд, и чувство писателя пронизывают художественное изображение, и оно, с другой стороны, не может осуществиться без общей художественной идеи, выраженной не иначе, как в форме самодвижущейся жизни.

С этим связано и еще одно важное специфическое отличие ритма прозы от ритма стиха: в ритмически вы-

деленном и преображенном стиховом слове непосредственно воплощается образно-символический смысл, в прозе же этот образный смысл выражен опосредованно, через ритмически организованное движение изображенной «мнимой реальности»⁶⁶.

Если с развитием «дифференцированного субъективного отношения к жизни и бытию», как пишет А. Ф. Лосев, возникает потребность «отличить структуру жизни от самой жизни» (термин «ритм жизни» и появляется таким образом)⁶⁷, то в стиховом ритме с наибольшей отчетливостью представлено именно подобное различие. Это видно, например, даже в такой характерной частности, как отвлечение структурных принципов речевого ритма, на которые стих всегда опирается, из которых он всегда исходит, от обычного ритмико-синтаксического развертывания речи. И, наоборот, в ритмическом движении прозы обобщение и структурное единство проясняется в самом изображенном эмпирически жизненном развертывании, так же как речевое самодвижение обнаруживает в результате свою значимую внутреннюю организованность — и в ней отпечаток активной словесно-художественной деятельности автора, творца жизнеподобного мира.

Меняется по сравнению со стиховым и художественное время, создаваемое прозаическим ритмом. В стихе «субъективное время» извлекается из общего потока, напряженно выделяется и утверждает себя как всеобщий закон поэтической художественной организации; тем самым время «я», завершаясь в самом себе, прямо и непосредственно приобщается к вневременному бытию. В прозе же динамика между временем рассказываемого события и временем рассказывания предстает как одна из форм изображения, «раскрытия» объективного временного процесса в его внутренней сложности и многоплановости. Поэтому здесь действительно очень важно, как заметил немецкий исследователь прозы

Г. Мюллер, «осознать функциональное соотношение времени повествования и повествуемого времени как силы, создающей образ»⁶⁸.

Иные, чем в поэзии, отношения между изображением и повествованием накладывают особый отпечаток и на связь ритма с интонацией, изменяя ее по сравнению со стиховой структурой. Конечно, и в прозе ритмическое строение художественной речи является одним из важнейших материальных средств закрепления интонации постольку, поскольку она воплощается в художественном тексте. В этом смысле и в стихе и в прозе интонация может быть рассмотрена как объединяющее выражение ритмико-синтаксических отношений в становлении и развертывании художественного текста. Однако речевая интонация всегда соотносится с более или менее конкретной внеречевой ситуацией⁶⁹, которую она выражает, и вот это отношение радикально меняется в прозаической системе сравнительно со стиховой. В стихе любое предметно-изобразительное значение подчинено доминирующей интонации, в единстве которой непосредственно выражается единство субъекта, «сосредоточивающего в себе мир». В прозе же закрепляемая в слове интонация включается в изображаемую ситуацию, входит в мир художественного изображения, и здесь возникают специфичные для прозаического художественного целого напряженные отношения между изображающей и изображаемой интонациями.

В изображаемое включаются не только действия, но и действующие лица с их чувствами, взглядами и голосами, не только рассказываемое, но — в той или иной степени — рассказчики, и тем самым возникает необходимость словесного воссоздания в художественном целом многих различных и разнонаправленных интонаций, образующих определенную систему, изоморфную объективному миру с его субъективной многоплановостью и

многоголосием. Характерный пример стремления к такой объективности приводил Толстой: «...степь, закат, грязная дорога. Едут — счастливый, несчастный и пьяный. Три восприятия, значит — три описания, совершенно различных по словарю, по ритмике, по размеру. Вот задача: объективировать жест. Пусть предметы говорят сами за себя. Пусть вы, читатель, глядите не моими глазами на дорогу и трех людей, а идете по ней и с пьяным, и со счастливым, и с несчастным»⁷⁰.

В ритмическое единство прозаического произведения вмещаются не только разные стили и жанры речи, но и разные интонации, разные голоса, и если в «основание стихотворного произведения», говоря словами Н. П. Огарева, «поставлено «я» поэта и его взгляд и настроение»⁷¹, то прозаическое художественное целое завершается не по образу и подобию единого лирического «я», пусть и максимально многообъемлющего, но по образу и подобию объективно развивающегося, многопланового, многообразного и «многоличного» человеческого бытия⁷². И если в развитии стиха и организующего его ритма выясняется глубинная связь его с лирическим содержанием, то проза формируется как наиболее адекватная художественно-речевая форма эпоса нового времени.

Именно в творчестве Пушкина произошло классическое разграничение и своего рода обособление поэтической и прозаической художественных целостностей, и на этой основе выявилась содержательная связь самых что ни на есть материальных (и в этом смысле «поверхностных») свойств стихотворной и прозаической речи с духовными глубинами лирического и эпического содержания и разными типами «субъективной» и «объективной» завершенности художественного мира. У Пушкина впервые художественная проза, как пишет С. Бочаров, «есть проза и в одном, и в другом смысле — как действи-

тельность и как рассказ, как объект простого повествования и его же множественный, из уст в уста говорящий субъект»⁷³.

Вместе с таким гармоничным соответствием возможны, конечно, и даже неизбежны в процессе эволюции художественной целостности и острые противоречия, конфликты «поэзии» и «прозы». В частности, в предыдущей главе мы видели, как в ритме произведений Н. В. Гоголя создается внутренне противоречивое единство прозаической разноликости и разноречивости, и, с другой стороны, выделенности и единства поэтически субъективного «личного тона», трансформирующего рассказом все свои действительные объекты. Характерно в связи с этим, что в гоголевском противопоставлении «двух языков словесности» именно с поэзией связываются вершины художественности и гармонии «языка богов»⁷⁴.

Вообще именно сформировавшееся разграничение двух типов художественного целого — поэтического и прозаического — открывало новые возможности их продуктивных взаимодействий и взаимовлияний, захватывающих, безусловно, и ритмику. Не имея возможности подробно анализировать эти процессы, укажу в дальнейшем лишь несколько «узловых пунктов» такого взаимодействия, которое — в целом — представляет значительный интерес для самостоятельного историко-теоретического исследования.

Если в начале XIX века, как говорилось выше, ритмическое единство прозаического художественного целого строилось во многом по поэтическим «моделям», то следующие десятилетия первой и особенно второй половины века позволяют уже в развитии стиховых ритмических форм отметить если не прямое воздействие, то по крайней мере переключки с прозаическими образцами. Прежде всего это касается нарастающей полиметрии⁷⁵ и вообще ритмического многообразия в пределах

стихотворного произведения как целого, в котором могут совмещаться, взаимодействовать и значимо сопоставляться друг с другом разные метры и разные типы ритмического движения в пределах одного метра.

Открываемая эпической прозой объективная многоплановость бытия не может быть безразлична и для стихотворной лирики и тем более для лироэпоса, которые по-своему стремятся ее освоить. На этом пути возникает естественное стремление увеличить ритмическую «емкость» поэтического произведения, подобно прозаическому, но только не теряя, а, напротив, утверждая стихотворную специфику. Поэт стремится выразить все большее многообразие различных акцентов, перемен, переходов в принципиально едином субъективном взгляде, голосе и тоне, организующем произведение как целое. Субъективность здесь, говоря словами Гегеля, «ткет и проводит линии внутри самой себя»⁷⁶.

Интересную и принципиальную для своего времени (40-е годы XIX века) попытку развить и «дополнить» поэтическое целое представляет собою, например, произведение К. Павловой «Двойная жизнь». Объявленная в заглавии двойственность получает непосредственное структурное выражение: фрагментам прозаического «очерка» светских нравов и происшествий противостоят стихи, непосредственно воссоздающие душевную жизнь героини, ее скрытое от всех и даже от нее самой — в прозе — истинное «я».

Многообразие смысловых переходов в поэтическом высказывании «жизни души» фиксирует полиметрическая композиция «Двойной жизни», а переходы от прозы к стихам отмечены постепенным внедрением в конце прозаических отрывков необычного эмоционально-экспрессивного расчленения речи и других примет «аффективного синтаксиса», а в ряде глав еще и появлением в последних прозаических фразах строго «ямби-

ческого» или «хореического» порядка в размещении ударений.

Конструктивная «плавность» переходов, когда проза становится все более и более похожей на стихи, одновременно подчеркивает главенствующий контраст этих двух художественно-речевых систем. Причем проза, «не похожая на стихи», играет здесь роль чисто отрицательного структурного полюса, она лишена своей собственной внутренней сложности и структурной глубины. В ней господствует тот же чисто субъективный принцип организации и завершения художественного целого, только не со знаком плюс, как в стихах, а со знаком минус: перед нами единообразный иронический рассказ-комментарий. Ритмически разграничиваются здесь лишь композиционно-речевые единицы — изложение «светской интриги», рассуждения, описания и диалоги, а четко определившийся с самого начала его единый и единственный субъективный план повествования остается неизменным. И как меркантильная светская суэта противостоит подлинной поэзии, так и однолинейный прозаический «очерк» первой определяется в композиции чисто отрицательно, как «не стихи», а позитивная структурная разработка внутренне сложных, многомерных переходов сосредоточивается прежде всего в стихотворном тексте. Таким образом, произведение это организуется по типу поэтического целого, и, как пишет П. Громов, «получается как бы одно огромное стихотворение с разросшимся прозаическим комментарием»⁷⁷.

Но характерна и самостоятельная значимость этого прозаического комментария, пусть чисто «негативная», — в нем та жизнь, которую поэзия не может вполне освоить своими средствами. В структуре произведения К. Павловой четко отразилась острая проблема литературного развития 40-х годов; явно осознано, что очерковая проза и лирическое стихотворение не «самодостаточны» для освоения полноты жизни, а конструк-

тивное объединение и конструктивная связь между ними в одном произведении, также обнаруживая свою недостаточность, выдвигают необходимость органического «разрастания» и стихового, и прозаического целого для вмещения всей этой требуемой полноты, открывшейся в новых общественно-исторических условиях⁷⁸. Именно такое «разрастание» мы видим в поэзии Некрасова, с одной стороны, и в прозе Толстого и Достоевского, с другой — и в этих этапных моментах литературно-художественного развития активно осуществляется взаимодействие и взаимовлияние поэтического и прозаического целого и в связи с этим стихового и прозаического ритма.

В частности, у Некрасова отличные друг от друга, соотнесенные с разными поэтическими традициями разновидности ритмического движения не просто соединяются, но активно взаимодействуют, систематически сопоставляются друг с другом и становятся формой ритмической индивидуализации отдельных речевых «партий» в стихотворной целостности. Перед нами своеобразный поэтический «эквивалент» прозаического многоголосия. Как показал в своих работах Б. О. Корман, «лирические стихотворения Некрасова многоголосы: в каких-то местах лирического монолога происходит речевое перевоплощение автора в героя; речь автора скрывает в себе реплики героев, автор, перевоплощаясь в героев, говорит за них, речь автора окрашивается интонациями героев. В монолог автора вплетаются голоса героев, как бы включаясь в общий поток его речи»⁷⁹. При этом важно подчеркнуть специфический характер именно поэтического многоголосия, в характеристике которого существенную роль играет диалектика ритмической многоплановости и ярко выраженного интонационного единства, своеобразной даже «монотонии» «песенного сказа». У Некрасова, по словам К. Чуковского, «говорная дикция по-

стоянно побеждается песней... Он создал свой, новый, в высшей степени оригинальный рецепт для сплава прозаической дикции с песенной»⁸⁰.

С другой стороны, в вершинных достижениях прозы второй половины XIX века используется и переводится в иную художественную систему опыт развития поэтической целостности, и в частности некоторые принципы ее ритмической организации. В этом смысле вполне справедливо утверждение В. В. Кожина о том, что лирическая поэзия 50-х годов XIX века «сыграла огромную и необходимую роль в становлении романа, послужила своего рода мостом, переходной ступенью от «очерковой» литературы 40 — 50-х годов к величайшей эпохе русского и — одновременно мирового — романа». Наиболее значимыми факторами такого воздействия, по словам В. В. Кожина, являлись «во-первых, самый характер структуры, образности и стиля — сжатость, выразительность, гармония, законченность, полнота, во-вторых, способность схватить и запечатлеть тонкую, сложную и зыбкую жизнь души во всей ее сокровенной глубине. Далее самая «субъективность» лирического творчества, внятное и в то же время подлинно художественное воплощение личности творца. И последнее — но далеко не последнее по важности — цельность и ничем не ограниченная широта видения мира, единство и полнота поэтической «концепции» жизни, выражающейся даже в отдельном и предельно кратком стихотворении»⁸¹.

Действительно, в творчестве Некрасова, Тютчева, Фета во многом преодолевается то качество, которое В. Г. Белинский называл «дробностью» лирики: «Отдельное произведение не может обнять целостности жизни, ибо субъект не может в один и тот же миг быть всем. Отдельный человек в различные моменты полон различным содержанием. Хотя и вся полнота духа доступна ему, но не вдруг, а в отдельности, в бесчисленном мно-

жестве различных моментов»⁸². А названные поэты стремятся даже в отдельном стихотворении именно «обнять цельность жизни», выразить в предельно конкретном переживании состояние мира, непосредственное осознание самой его сути. И эта лирическая концепция бытия для своего воплощения пронизывает весь стихотворный строй, превращается в закон строения поэтической целостности и, не выговариваясь «прямым словом», превращается во «всеоживляющую связь» составных элементов художественного произведения.

Приведу один маленький пример — стихотворение Тютчева «Последний катаклизм»:

Когда пробьет последний час природы,
Состав частей разрушится земных:
Все зримое опять покроют воды,
И божий лик изобразится в них!

В четырехстрочной строфе здесь объединены и вместе с тем противопоставлены друг другу два двустипхия; особенно ясно видно это по заключительным строкам двустипхия («Состав частей разрушится земных... И божий лик изобразится в них»). С одной стороны, они объединены грамматическим параллелизмом, рифмой, охватывающей почти всю послецезурную часть стихов, и звуковыми повторами. С другой стороны, эти строки ритмически противостоят друг другу как самая типичная (∪ = ∪ = ∪ = ∪ ∪ ∪ =) и самая «редкая» (∪ = ∪ = ∪ ∪ ∪ = ∪ =) в данном контексте вариации пятистопного ямба. То же сочетание единства и взаимной противопоставленности видим мы и в семантике этих стихов. Они синонимичны, по-разному представляя один и тот же миг грандиозного катаклизма, и вместе с тем антонимичны по смысловым акцентам, в первом случае на разрушении (все исчезает), а во втором — на созидании, изображении (божий лик появляется).

Если наиболее выделенной и контрастно подчеркну-

той на общем ритмическом фоне является последняя строка стихотворения, то в ней в свою очередь наиболее акцентируется слово «изобразится»: именно на него приходится редкий в пятистопном ямбе пиррихий на третьей стопе, именно это слово оказывается в центре многих звуковых сопоставлений, среди которых особенно важна переключка глаголов: *разрушится — изобразится*. В результате этой ритмической выделенности и звуковых сопоставлений проясняется семантическая сложность этого слова, пробуждаются дремлющие в его накопленной истории обертоны смысла. В частности, становится ощутимой этимологическая связь этого слова с созидательным «образ», «образити» — придавать чему-нибудь образ, выделять — и с разрушительным «разити» — ударять и «разъ» — удар⁸³. Так эти противостоящие друг другу значения оказываются объединенными в одном слове и как бы оборачивающимися одно в другое. И с этой семантической «оборачиваемостью» сочетается не только звуковая выделенность, но и своеобразная звуковая «оборачиваемость» в том же самом слове: один и тот же звуковой комплекс, вообще типичный для звукового фона всего стихотворения, повторяется в этом слове дважды, но во второй раз те же звуки следуют друг за другом в противоположном порядке: *изобразится*.

Таким образом, и в построении, и в семантическом развертывании текста просматривается единый организующий принцип: следующие друг за другом элементы соотносятся друг с другом как сходные, родственно объединенные и вместе с тем как противостоящие друг другу, как одно и то же и одновременно как «свое другое», противоположное. Только в свете этого общего формообразующего принципа и можно уяснить контекстное значение каждой отдельной ритмической формы.

Такой формообразующий принцип очень важен и содержателен: ведь, по логике Тютчева, «последний катак-

лизм» — это в то же самое время первый миг «божеско-всемирной жизни», а всеобщее уничтожение зримой «мнимости» (природы) оказывается вместе с тем появлением и проявлением вневременной, вечной и зримой «сущности». И в стихотворении конечно же не просто рассказывается о «последнем катаклизме», а своеобразно воплощается этот единый и вместе с тем двуликий процесс. Такое воплощение становится возможным потому, что поэтическая мысль особенно глубоко проникает во все элементы стихового построения и определяет, в частности, общий характер организующего его ритмического движения.

Этот опыт увеличения и усложнения «концептуальной» нагрузки ритма, функциональных связей ритмической организации художественного целого с воплощением его движущейся «общей идеи» в ее единстве и внутренних противоречиях оказывается очень важным для прозы Толстого, Достоевского и Чехова.

В их произведениях многоплановые ритмические сопоставления проникают в событийные связи изображаемой жизни, организуют переключки и внефабульное скрепление различных сюжетных линий и тематических мотивов, проясняют ход авторской мысли. Иногда по поводу такого рода ритмико-композиционных связей говорят о воздействии музыкальных композиций, которые рассматриваются как образец «особой сложнодиалектической формы развития художественного образа»⁸⁴. Между тем во всех этих случаях образец находится, на мой взгляд, гораздо ближе — внутри литературного ряда, в поэтической художественной целостности.

Например, в только что проанализированной лирической миниатюре Тютчева представлена именно «сложнодиалектическая форма развития художественного образа», и здесь можно усмотреть своеобразный «микрочеловек» тех форм ритмической двутемности, с которыми мы встречались в прозе. Особенно отчетлива связь рит-

мики Тютчева с напряженным взаимодействием и совмещением противоположных ритмических планов в вершинных точках ритмико-речевого «синтеза», которые характерны для прозы Достоевского. В его произведениях особенно интенсивную роль играет система надсюжетных ритмических переключек, так что один из исследователей композиции Достоевского⁸⁵ считает необходимым даже разграничить в произведениях Достоевского принцип «горизонтального» деления на части, главы, сцены, периоды и предложения и принцип «вертикального» деления на *голоса*, с чем связаны разнокачественные повторы, «рифмы ситуаций» и т. п.

Иного типа, но не менее значимые связи с ритмической организацией поэтического целого можно найти в прозе Чехова. Это, как пишет З. С. Паперный, «действительно «изящная проза». В «нагой речи» определеннее проступают грани, ненавязчивая соотнесенность скрытых глав, порою сходных и соизмеримых, как поэтические строфы; переключка начала и конца произведения, напоминающая стихотворное рондо; повторение слова, лейтмотива, заметно выделяющегося в общем «строю»⁸⁶. И в тех связях прозы Чехова с музыкой, о которых говорит Н. М. Фортунатов, следовало бы вставить в качестве важнейшего промежуточного звена поэтическую целостность, в ритмической организации которой нашли, в частности, отчетливое речевое воплощение принципы образного развития, характерные для специфически музыкальной сонатной формы.

Одним из самых очевидных воздействий поэтической художественной целостности и организующего ее ритма на прозу является растущая роль повторяющихся «слов-символов» и различного рода лейтмотивов, скрепляющих прозаическое целое. Повторы эти не только вносят объединение в растущую ритмическую разнородность, но и наиболее непосредственно выражают поэтическое обобщение, символический план прозаического повест-

вования. Поэтический опыт, преобразуясь и подчиняясь прозаическим законам, помогает соединить, говоря словами Л. Толстого, «генерализацию и мелочность», повысить смысловую емкость каждой предметно-изобразительной детали и породнить тонкость и многогранность анализа действительной жизни с мощью художественного синтеза. Сформировавшееся в поэтическом целом всепроникающее выражение единой концепции бытия, когда «общая идея» превращается во внутреннюю связь всех составляющих произведение элементов и становится всеобщей мотивировкой- и законом строения каждого из них, находит дальнейшее развитие и в относительно более сложной прозаической системе. Единые ритмические закономерности объединяют речевой строй и сюжетное развертывание, структуру предложений и абзацев и композицию глав; единый закон художественно-речевого движения охватывает и мелкие, и крупные единицы произведения и доходит в своих реализациях вплоть до внутреннего ритма фразы, а не сразу заметная на прозаической речевой поверхности структурная симметрия уходит все дальше и дальше в образные глубины⁸⁷.

Используя богатый поэтический опыт и преобразуя его, именно художественная проза оказалась наиболее могущественной в словесно-художественном воплощении процессов межличностного социального общения, в объективном изображении многосторонности и изменчивости духовной жизни в сложной и развивающейся структуре человеческого бытия. И когда поэзия конца XIX — начала XX века оказывается перед лицом в известном смысле аналогичных задач и переживает качественный сдвиг в организации художественной целостности, для нее в свою очередь оказывается очень существенным опыт прозы Толстого, Достоевского, Чехова.

Растущая ритмическая подвижность, расчлененность

и напряженность речевого движения, ритмическая дифференциация различных субъективных планов, личностных кругозоров, многообразные формы их диалогического взаимодействия друг с другом — все эти характеристики прозаической целостности преломляются и переводятся в иную художественную систему, например, в новаторской семантической и ритмической многоплановости поэзии Блока. Скрепляющие поэтическую целостность слова-символы («слова-острия») проводятся по разным «голосам», и в них совмещаются контрастирующие значения, различные смысловые и ценностные планы. Так что, например, свет — это и миг явления Прекрасной Дамы в первых циклах: «Тебя пою, о да! И просиял твой свет», и «Дева Света», и «бесмысленный и тусклый свет», и «из света в сумрак переход», и «он весь дитя добра и света», и «все музыка и свет...», и разные эти планы накапливаются, сосуществуют, взаимодействуют, сливаются друг с другом, а слияние это в свою очередь приводит к непрерывному преобразению каждого отдельного плана и целостного смысла.

Ритм, будучи объединителем первостепенной важности, вместе с тем внутренне осложняется, в нем явно обособляются различные планы в пределах одного произведения: вспомним многообразие метрических переходов в пределах единой поэтической композиции или подчеркнутые сопоставления разных ритмических типов и вариаций, например, ямба, в одном и том же стихотворении⁸⁸, — и планы эти сосуществуют и совмещаются в едином *полиритмическом* движении.

В этой всеобъемлющей поэтической многоплановости даже проза может восприниматься как один из «размеров» в полиметрической композиции, — как, например, в драме «Роза и крест». П. А. Руднев отмечает у Блока «интереснейшие случаи «перелива» прозы в стих, и только графические отступы в тексте позволяют иной раз

разграничить эти две системы художественной речи — настолько органичен и неощутим бывает иногда отмеченный «перелив». Последнее обстоятельство объясняется еще и тем, что среди стихотворных размеров «Розы и креста» преобладает нерифмованный, разноударный дольник, структурно более близкий к прозе (особенно прозе блоковской), чем какой-либо другой «нормальный» классический размер⁸⁹. При внешнем сходстве некоторых переходов в драме Блока от стиха к прозе с «Двойной жизнью» К. Павловой — именно здесь обнаруживается глубокое различие, отмечающее новый этап в развитии поэзии. Однозначное противопоставление поэзии и прозы заменяется у Блока гораздо большей «прозаизацией» поэтической композиции, ритмическая многомерность которой включает в себя и стремится подчинить своим законам и саму прозу⁹⁰, так что «прозаизация» оказывается торжеством и новым этапом развития именно поэтической целостности.

Освоенная прозой ритмическая дифференциация различных субъектных планов в объективном изображении человеческого бытия теперь помогает освоить многомерность самого внутреннего мира, выявить, сопоставить и объединить в более сложном целом разные облики одной личности, лирически выразить диалогические связи и отношения в субъектном единстве человеческого «я»⁹¹. Не случайно, говоря об очень близком ему поэте — А. Григорьеве, А. Блок прежде всего подчеркивал (и даже несколько преувеличивал) именно многогранность его личности и поэтического сознания и связанное с ней лирическое многоголосие: «Григорьев петербургского периода, в сущности, лишь прозвище целой несогласной компании: мечтательный романтик, начитавшийся немецкой философии; бедный и робкий мальчик, не сумевший понравиться женщине; журнальный писака, весьма небрежно обращающийся с русским языком, — сродни будущему «нигилисту», «интеллигенту»; человек

русский, втайне набожный (ибо грешный), пребывающий в постоянном трепете перед грозой воспитателя своего, М. П. Погодина; пьяница и безобразник, которому море по колено; и, наконец, мудрец, поющий гимны Розе и Радости... Много голосов слышится в стихах Григорьева этой поры: то молитвенный... то цыганский... то гражданский»⁹².

Комментируя эти высказывания и отмечая их «в высшей степени личный смысл» для Блока, Л. Гинзбург пишет: «Сочетание единства и множественности было для Блока органическим... Настойчиво и сознательно он стремится охватить противоречивые планы единой структурой трилогии. Многоплановость же внутри этого единства была возможна для Блока и нужна Блоку именно потому, что, строя лирическое «я», он строил личность не только частную, но и эпохальную, обобщенную личность своего современника в полноте и многообразии его духовного опыта. Поэтому разные воплощения блоковского лирического героя существуют не только во временной последовательности, но и в синхронном разрезе; они сосуществуют. И сосуществуют те стилистические начала, носителями которых они являются в поэтической системе Блока»⁹³.

Для нового уровня внутрисубъектной сложности и многоплановости характерно формирование в творчестве Блока и ряда его современников лирического цикла именно как нового типа поэтической целостности, где отдельное стихотворение со свойственным ему ритмическим единством перемещается на роль составного элемента более сложного целого. «Только на основании цикла, — писал А. Белый, — медленно выкристаллизовывается в воспринимающем сознании то общее целое, что можно назвать индивидуальным стилем поэта, и из этого общего целого уже выясняется «зерно» каждого отдельного стихотворения... не открываемое в каждом стихотворении, взятом отдельно»⁹⁴. Блоковская же

циклизация была особенно всеобъемлющей: она стремилась охватить все лирическое творчество в едином «произведении» — «романе в стихах»: «...многие из них (отдельных стихотворений. — Л1. Г.), взятые отдельно, не имеют цены; но каждое *стихотворение* необходимо для образования *главы*; из нескольких глав составляется *книга*; каждая книга есть часть *трилогии*; всю трилогию я могу назвать «романом в стихах»⁹⁵.

Безусловно, лирический цикл обладает своеобразным ритмическим единством, интегрирующим метрически разнообразные и разнородные стихотворения, и это единство (кстати сказать, очень мало изученное и несомненно интересное для специального стиховедческого анализа) может быть рассмотрено как своего рода «поэтический аналог», охвату разных «языков», стилей, речевых жанров, голосов и сознаний в единой прозаической целостности. Но подчеркнем — аналог этот именно *поэтический*, так как целостность лирического цикла организуется и завершается единством высказывающегося субъекта, единством лирического «я», многомерного, внутренне противоречивого, но с тем большей энергией утверждающего и отстаивающего свою цельность.

Усложнение поэтического мира захватывает и ритмическое единство стихотворного произведения в целом, и его первичную ритмическую единицу — стихотворную строку, и здесь поэзия не остается безразличной к разработанной в прозе ритмико-интонационной подвижности и изменчивости речевого строя с многочисленными внутренними переходами, переборами и ритмическими акцентами на наиболее выделенных отдельных словах и словосочетаниях (вспомним еще раз «точки» наивысшей ритмической напряженности у Достоевского). Особенно ясно внутреннее усложнение первичной ритмической единицы стихотворного произведения проявилось в поэзии Маяковского: у него стих перестает быть простым ритмическим единством, в него вносятся новые ступени

интонационного членениям, которые и передают интонационную изменчивость и прерывистость эмоционально убеждающей речи поэта. Нарушая синтаксическую иерархию, Маяковский увеличивает самостоятельность отдельных слов и словосочетаний⁹⁶, а ритмическими разделами между ними «вбивает» в читателя свое синтагматическое членение фразы, свою интонацию, которая приобретает качественно новую ценность и самостоятельность.

Рост внутренней сложности и ритмико-синтаксической самостоятельности каждой рифмующейся строки Маяковского сочетается с многомерностью его поэтических композиций, объединяющих разные формы и степени ритмической регулярности и устойчивости. При этом в сопоставлении этого богатства ритмических вариаций имеет значение не только сравнительное «нарушение порядка», но и — более всего свойственное прозе — «нарушение беспорядка». В полиметрических композициях Маяковского чисто тонические стихи, разные по степени «строгости» и упорядоченности, динамически взаимодействуют с вольными ямбами, хорями и урегулированными дольниками как со своеобразными «полюсами» наибольшей ритмической устойчивости.

Ритмическое многообразие, с одной стороны, и внутреннее расчленение стихотворной строки — с другой, («столбик», «лесенка» и другие графические «новации», ставшие теперь уже традицией, — наглядное выражение «на письме» этого процесса) — вот, пожалуй, два наиболее отчетливых выражения происшедших изменений в организации поэтического художественного целого, и в обоих случаях соотносительность с прозой сыграла, на мой взгляд, существенную роль.

Во всех случаях встречи поэтической и прозаической целостности, о которых вкратце говорилось выше, речь шла о плодотворном переосмыслении «чужого» опыта,

который радикально трансформируется и преобразуется в соответствии с закономерностями «своей» художественной системы. Однако в литературном развитии представлены и иные формы, не столько переосмысления, сколько прямого перенесения отдельных элементов поэтического целого, и в частности стихового ритма, в прозаическое повествование. Пожалуй, наиболее явный пример такого рода — «метрическая проза» А. Белого, и этот эксперимент при очевидной в настоящее время его неплодотворности по-своему поучителен, так как обнаруживает, в частности, специфическую несовместимость романного эпоса и стихотворного ритма.

Буквально с первых строчек романа А. Белого мы сталкиваемся с каким-то особенным методом воспроизведения действительности. «Серый лакей с золотым галуном пуховкой стряхивал пыль с письменного стола; в открытую дверь заглянул колпак повара».

Так же, как колпак «замещает» заглянувшего в дверь повара, так и каждый отдельный «кусочек действительности» выхватывается из цепи привычных связей и отношений и, обретая самостоятельную ценность, вступает в новую выразительную комбинацию. Теперь, когда развилась и получила отчетливость поэтика кино, легко найти точное определение этому методу — монтаж. Именно монтаж отдельных моментов действительности — поступков, жестов, деталей пейзажа, кусочков фразы и т. п. — является одним из устоев художественной системы романа А. Белого. «Монтаж, — по верному определению Д. М. Урнова, — способ образного мышления, система, соединяющая в общем движении фрагменты реальности, часто разительно несхожие и удивительно, в привычном представлении, отдаленные; этим как бы заново чутье художника проверяет причинно-следственные отношения в мире»⁹⁷.

Для понимания специфики «метрической прозы» А. Белого представляют интерес высказывания

С. Эйзенштейна и роли ритма при монтажном изображении действительности: «Не рассказ монтажом, а ритм монтажа. Ибо, конечно, ритм сцены есть последнее и предельное обобщение, которое способна претерпеть тема, сохраняя кровную связь с событием и вместе с тем предельно из него выделяясь, не разрывая его ткани, но подымая его до доступных пределов конкретного обобщения... Из сочетания фрагментарных изображений в ритме их монтажного сочетания рождается тот оттенок обобщения, которое делает автор, тот образ, который его творческая воля придает явлению, воля того социального коллектива, выразителем которого он является»⁹⁸.

Именно необходимость художественного обобщения, дающего жизнь монтажной комбинации, чрезвычайно обостряет для автора проблему ритма произведения, — и здесь, в частности, источник того напряженного вслушивания в «звук», которое в конечном счете привело к последовательной метризации прозы А. Белого. Но в тех же рассуждениях С. Эйзенштейна с чрезвычайной ясностью выражается решающее условие, при котором только и возможно истинно художественное обобщение. «Разъятость в элементы изображения и обобщения сделана только с целью исследования, — пишет С. Эйзенштейн. — Весь секрет подлинности произведения, то есть реалистической формы его, состоит в том, чтобы внутри произведения этой разъятости не было, а изображение и обобщение были бы в нем во взаимном проникновении и единстве»⁹⁹.

В этом же секрете таится основная художественная трудность, так и не преодоленная в прозе А. Белого. Она характеризуется явным раздвоением на изображаемые «кусочки действительности» и самостоятельный ритмический поток, пришедший в прозу из стиха и заимствовавший оттуда и основной формообразующий

принцип и способ ритмического исчисления — метр. Ощутимая метричность прозы воспринимается именно сама по себе: некоторые от нее отвлекаются, другие ничего, кроме нее, не замечают; некоторые считают ее недостатком, «болезнью» А. Белого («хроническим анапеститом» — Е. Замятин), другие — достоинством, связанным со «стремлением к «ритму эпохи»¹⁰⁰, но все воспринимают ее *отдельно*.

Этот лежащий, казалось бы, на поверхности факт влечет за собой целый ряд более существенных последствий. Поскольку ритмический закон стиха становится организующим принципом прозаического повествования, постольку изображаемая действительность включается в автономное по отношению к ней, постороннее ей движение. В результате, с одной стороны, событийное развитие превращается в смещение «бывших и небывших событий», а с другой — само повествовательное движение лишается своей объективной основы и в связи с этим оказывается во многом иллюзорным, мнимым.

Вот пример, казалось бы, всепроникающего «бега»:

«...мокрый, скользкий проспект пересекся мокрым проспектом под прямым, девяностоградусным углом; в точке пересечения линий стал городской».

И такие же точно там возвышались дома, и такие же серые проходили там токи людские, и такой же стоял там зелено-желтый туман. Сосредоточенно побежали там лица; тротуары шептались и гаркали; растирались калошами; плыл торжественно обывательский нос. Носы протекали во множестве: орлиные, утиные, петушинные, зеленоватые, белые; протекало здесь и отсутствие всякого носа. Здесь текли одиночки, и пары, и тройки-четверки; и за котелком котелок; котелки, перья, фуфайки, фуражки, перья; треуголка, цилиндр, фуражка; платочек, зонтик, перо».

Всматриваясь в изображенный мир, мы видим здесь причудливую смесь бурлящей речи, раскалывающей действительность на осколки, и полной неподвижности целого, остановленного в своем «бесконечном беге». Да его здесь и нет, этого целого, и хотя в тексте выделяется масса символических деталей, сближающихся друг с другом, они тоже остаются осколками, так и не сведенными в единство, *способное к саморазвитию*.

Последнее обстоятельство очень важно, ибо вместе с торжеством стихового ритма все движение отдается переживающему жизнь субъекту, а прозаический объект оказывается остановившимся, вырванным из объективного временного потока. Внутреннее противоречие «поэзии» и «прозы» в ритмическом единстве целого, которое мы видим у Гоголя, превращается во внешнюю разорванность, разобщенность несовместимых друг с другом и вместе с тем неорганически совмещенных в одном произведении стихотворного ритма и романной фабулы.

Вместе со стиховым ритмом в прозу А. Белого приходит и специфически стиховое время. В этом «субъективном» времени каждый момент кажется предельно наполненным, но между разными моментами оказывается пропасть, и миги так и не воссоединяются в движущийся временной процесс. Так имитация бурного движения оборачивается не только неподвижностью, но и отказом от реальной — в конечном счете исторической — временной последовательности и ее художественного воссоздания в прозаической структуре.

Такой отказ от реального движения не может не сказаться и на структуре человеческого характера, в котором также остается непреодоленной «мешень» из отдельных осколков. И даже самый главный — авторский — характер, который присвоил себе монополию и времени, и движения, теряет столь необходимую для единства произведения целостную определенность. М. Цветаева как-то написала об А. Белом: «Полная и

страшная свобода маски: личины: не своего лица. Полная безответственность и полная незащищенность»¹⁰¹. В этих словах — глубокая характеристика и авторской личности Белого, какой она предстает со страниц его произведений. Именно множество масок, обилие превращений, иногда потрясающих, но так и не объединяющихся в целостность *лица*. Сказанным, конечно, не исчерпывается своеобразие сложной, противоречивой и многогранной художественно-речевой структуры романа А. Белого. Мы выделили только некоторые, наиболее острые противоречия между стиховым ритмом и связанной с ним «лиризацией», с одной стороны, и объективно-изобразительной направленностью романной прозы, с другой.

Если у А. Белого перенесение принципов и свойств стиха и стихового ритма было осуществлено, что называется, «до конца», то в более ограниченных пределах такое перенесение было свойственно всей так называемой «орнаментальной прозе». Она, как пишет Н. А. Кожевникова, «соотносится со стихотворной речью не только материально, но и структурно... ориентируется на стихотворную речь как специфический способ организации художественной речи. Главный принцип организации текста в ней — повтор и возникающие на его основе сквозная словесная тема и лейтмотив»¹⁰². В процессе становления эпической прозы в советской литературе представлены и гораздо более сложные формы активного взаимодействия и противоречивых связей стиха и прозы, поэтической и прозаической целостностей. Один из интересных примеров такого рода — прозаические произведения И. Бабея.

Их ритмическая «заметность» во многом связана с активным внедрением в прозу «вторичных элементов» стиха. Подчеркнутая внимательность к звуковому строению речи сочетается у И. Бабея с огромным богатством ритмических переходов. И в них сразу же обращает на

себя внимание своеобразная «перевернутость» связей ритма с предметом речи: при самых, казалось, бы, обычных предметах наблюдается подчеркнутое ритмическое нагнетание, а в разговоре об очень значительных или потрясающе необыкновенных вещах, наоборот, избегается, какая бы то ни было специальная ритмическая пунктуация.

Важно, однако, не просто заметить этот своеобразный контраст, но и попытаться осознать его как художественно значимое, содержательное единство. Обратимся, например, к открывающему «Конармию» рассказу «Переход через Збруч». Вот фраза из пейзажного описания, которым начинается рассказ: «Тихая Волынь изгибается, Волынь уходит от нас в жемчужный туман березовых рощ, она вползает в цветистые пригорки и ослабевшими руками путается в зарослях ,хмеля». И ритмико-синтаксический параллелизм фразовых компонентов, и анафорические скрепы между ними, и лексическая тональность «высокого стиля» — всем этим закрепляется ритмическая выделенность и торжественный повествовательный тон. А через несколько абзацев — подчеркнуто спокойная информация о страшном сне («Пули пробивают голову комбрига, и оба глаза его падают наземь») и не менее страшной яви в конце рассказа: «Она поднимает с полу худые свои ноги и круглый живот и снимает одеяло с заснувшего человека. Мертвый старик лежит там, закинувшись навзничь».

Но у необыкновенно взволнованного пейзажа и необыкновенно спокойного рассказа о смерти есть одно общее качество — *необыкновенность*, и ее отблески лежат на всем строе повествования: и на ярко-индивидуальных лексико-семантических сочетаниях, и на неожиданных сравнениях, и на средствах и способах синтаксической связи. В частности, одной из структурных основ этого «необыкновенного» строя речи является всеобщее обособление описываемых предметов и явлений, каждое из

которых предстает в качестве самостоятельного действующего лица. В абсолютно преобладающих у И. Бабеля двусоставных фразовых конструкциях обычно в начале новой фразы и даже фразового отрезка-колонна стоит новый «предмет», новое подлежащее, новое «действующее лицо»: «Поля цветут вокруг нас, полуденный ветер играет в желтеющей ржи, девственная гречиха встает на горизонте, как стена дальнего монастыря». И даже «части» такого тесного единства, как человеческое тело, предстают расчлененными и обособленными («оба глаза... падают наземь»). Более того, если несколько фраз объединены общим предметом высказывания, то он все же в какой-то форме вновь называется в каждой фразе и занимает свое обычное место в зачине (см. в выше приведенной фразе: «Тихая Волянь, Волянь,... она...»).

И чем обособленнее эти предметы, тем напряженнее внутрифразовые и межфразовые объединяющие силы, «пригоняющие» слова, колонны и предложения друг к другу таким образом, что и строение их, и последовательность не только не кажутся случайными, но выглядят единственно возможными и предстают как реализованная эстетическая необходимость. В этих ритмико-речевых связях активно используются различные элементы стихового построения, в частности многообразные формы повторов и внутренней симметрии ¹⁰³.

И опять-таки связи эти играют существенную роль в ритмической композиции целого. Ведь то, что при изолированном рассмотрении кажется или экзотическим напевом об обычных вещах, или деловитым рассказом о вещах потрясающих, в художественной целостности оказывается *единым* «героическим тоном» (Горький) воссоздания *единой* «жизни, превосходящей все мечты».

Такое единство тона тем более существенно, чем разительнее противоположности, которые им и в нем объединяются. Так, например, финал «Перехода через

Збруч» поражает отсутствием сколько-нибудь ощутимой реакции на неожиданную встречу со смертью: только «заснувший человек» оказывается в следующей фразе «мертвым стариком», — и как будто бы все обычно, нет никакого потрясения. Но разве в то же самое время не пронизана таким потрясением вся структура рассказа, все его компоненты? Ведь именно такой, потрясенный всеобщей необыкновенностью жизни авторский взгляд проявляется в указанном выше расчленении действительности на отдельные обособленные, контрастирующие друг с другом части, которые затем с огромным трудом снова воссоединяются в стилевую целостность. В роли контрастирующих друг с другом частей выступают в этом потрясенном взгляде даже «последние» противоположности бытия — жизнь и смерть. Ведь встреча со смертью описывается вовсе не только в конце рассказа, отзвуки смерти мы слышим буквально в каждом абзаце: здесь и «шоссе, построенное на мужичьих костях», и «оранжевое солнце, как отрубленная голова», и «запах вчерашней крови и убитых лошадей», и «все убито тишиной». А если во всех описаниях, отрывки из которых приведены, звучит мощный голос бурлящей, безграничной, необыкновенной и всегда торжествующей Жизни, то ведь тот же самый голос продолжает звучать и в страшном финале.

И авторский взгляд не просто испытывает воздействие этой «необычной жизни», но и хочет встать вровень с нею и адекватно отразить ее. В связи с этим оказывается очень важным, наряду со всеобщим потрясением грандиозными и безмерными явлениями действительности, подчеркнутый отказ от ритмической пунктуации «страшных» картин и событий. В этом отказе — стремление не столько словесно-ритмически выделить, сколько в «очищенном виде» поставить перед читателем само событие, прямо и открыто увиденное. Так, потрясенный авторский взгляд хочет быть в то же время и безбояз-

ненным, чтобы потрясение принадлежало писательскому взору лишь постольку, поскольку в нем отражается жизнь, потрясенная и потрясающая своей необыкновенностью. Образ этой жизни и становится «общей идеей» рассказа, живущей в его художественной структуре, в том числе и в своеобразном ритмическом строении.

Как хорошо сказал К. Паустовский, у Бабея «в каждой мелочи заметен пронзительный глаз писателя». Но к этому надо добавить, что и сам этот пронзительный глаз живет в художественном изображении и Бабель хочет воссоздать в рассказах именно взгляд художника, стремящегося встать вровень со взвихренным революцией временем, открыто и прямо взглянуть в глаза «грандиозной действительности» и эпически отразить ее в соответствующей художественно-прозаической структуре. Но тут же обнаруживаются и существенные трудности в разрешении этой задачи. Субъективно-лирическое «единство взгляда» вступает в противоречие с объективным единством изображаемой жизни, которое должно лечь в основу прозаической целостности. Ритмико-речевые связи, во многом опирающиеся на элементы стиховой организации, субъективно противостоят объективной разобщенности и обособленности предметно-изобразительных деталей, и в результате предметно-изобразительный ряд оказывается лишенным самодвижения. «Необыкновенная жизнь» предстает в рассказе Бабея в виде застывшего и остановившегося мгновения — в формах художественного времени, близких по типу к времени стиховому.

Уже говорилось о преобладании в рассказе коротких двусоставных фраз, у каждой из которых свой «субъект» и свой «предикат». Каждая из них как бы является отдельным и обособленным временным отрезком. К тому же почти везде звучит настоящее время со значением сиюминутности, и тем отчетливее воспринимаются

все эти фразы и воплощенные в них предметно-изобразительные детали и ситуации не как части развивающегося временного процесса, а как сосуществующие в пространстве моменты одного большого, но тоже застывшего жизненного мига. Хотя все эти частицы заботливо скреплены в единстве рассказа, все же эти внутренние сцепления, образуя стилевую цельность, не могут полностью превратить ее в развивающуюся эпическую целостность. Необыкновенная жизнь, образ которой становится структурным остовом рассказа, оказывается остановленной, лишенной саморазвития, столь необходимого для подлинно эпической картины жизни. И ритмически подчеркнутая необыкновенность речи противостоит эпическим принципам организации повествования с акцентом не на выделенное слово; а на изображаемый им в нем предмет.

При эпическом воспроизведении саморазвивающейся жизни в ритмически организованной прозаической целостности весь используемый поэтический опыт подчиняется главенствующим задачам повествования и объективного изображения, основу которого составляет единая авторская концепция объективно развивающейся человеческой жизни.

Об актуальности этой художественной проблемы и ее связях с различными формами осязаемости, заметности, «необыкновенности» ритмики литературных произведений говорят многие современные писатели, отвечая на вопрос об отношениях ритма стиха и прозы. Некоторые авторы формулируют при этом крайне резкое противопоставление поэтического и прозаического типа художественно-речевой организации, — подобное тому, которое высказывал П. Г. Антокольский в письмах, приведенных во введении.

Близки, например, к точке зрения П. Г. Антокольского суждения Н. Кочина, с той лишь разницей, что

утверждаемое в поэзии и с позиций поэзии он — с позиций прозы — резко отрицает: «Скажу прямо: ритм в прозе есть у многих писателей... Но это чуждо прозе и вводится ради оригинальничанья... Ритмический строй прозы всегда ощущается как чужеродное тело в прозе, как масло в воде, их никогда нельзя органически соединить... Ритмическая проза есть, как есть «лирическая проза», но эта проза искусственная. Ритм прозе только мешает, *так, как танец мешал бы пахарю*, хотя, конечно, может быть, за плугом кто-нибудь и пробовал танцевать». Совершенно очевидно, что отрицается здесь именно определенный *вид* прозы — проза «лирическая», проза, активно использующая элементы и признаки стихотворной речи (характерно, что в качестве примера Н. Кочин называет произведения А. Белого). И ритм понимается писателем только как посторонний прозе *стиховой* ритм.

Между тем один из самых очевидных выводов как из всей совокупности анкетных материалов, так и из проведенных исследований заключается в том, что стихотворный и прозаический ритм — это два принципиально различных, качественно своеобразных явления, и в связи с этим проблема ритма художественной прозы несводима к вопросу о «ритмической прозе». И, почти единодушно утверждая существование ритма прозы, вместе с тем многие писатели в своих ответах сразу же отделяют его от отдельных примеров «похожей на стих», ярко выраженной ритмизации речи. Вот несколько случаев подобного противопоставления ритма прозы — «прозе ритмической»: «В литературе (в прозе) — ритм естествен, как дыхание, — но он может быть дешевым, поверхностным, искусственным, манерным и т. д. — и *глубинным*, без которого *настоящий* художник вообще не может создать совершенную вещь... Чаще всего сразу бросающийся в глаза ритм, «скандируемый» — при чтении — надоед-

лив, неприятен, нехудожественен в прозе» (М. Шагинян).

«Я убежден, что ритм художественной прозы существует. И присущ *всей* художественной прозе, а не только сознательно «оритмиченным» кускам вроде «Чуден Днепр». Кстати, у Гоголя это вышло, а вот у писателей меньшего калибра подобные попытки звучат пародийно... Ритм прозы в корне иной, нежели ритм стихотворный, даже и свободного стиха. Попытки придать прозе стихотворный ритм кончались неудачей, за одним (весьма существенным) исключением: Гоголь» (Ю. Нагибин).

«Я с очень раннего возраста ощущаю некоторую — в разные годы и периоды разную по интенсивности — неприязнь к ритмической прозе. Не очень вдохновляли меня в юности сильно ритмизованные фрагменты даже у Н. В. Гоголя, перед мастерством которого я преклоняюсь всю жизнь... Всюду, где художники пытаются со стороны ли стиха, со стороны ли прозы как-то «размыть» четкую пограничную линию между ними и заменить ее некоторой «демаркационной полосой», не принадлежащей ни стихам, ни прозе или принадлежащей и той, и другой сразу, — всюду у меня возникает неодолимая реакция отторжения» (Л. Успенский).

«В настоящей прозе ритм незаметен. Ритмическая проза — это стилизация» (Г. Горышин).

Главное, от чего отталкиваются писатели-прозаики, когда говорят о стихе и стихотворном ритме, — это заданное единообразие, «единомерность» последнего в противовес гораздо более подвижной и ритмически многообразной прозе. Наиболее развернуто формулирует это встречающееся у многих противопоставление Г. Горышин, рассказывая, в частности, о своем «прозаическом» редактировании одного из произведений «поэтической прозы»: «Ритм прозы соразмерен ритму быту-

ющего живого Языка, форсирование ритмики приводит к уничтожению прозы как таковой. Она прекращается, умирает уже на уровне «стихотворения в прозе». Тут — рубеж, прозаик редко переступает его для поэтических дебютов. Поэты же чаще опускаются на ниву прозы. И тут в первое время им мешает поэтическая выучка, эта потребность в «железном» ритме, готовность подчиняться ритму, выстроить не только слова, но и самый смысл по ранжиру ритма. Только потом, впоследствии, избавившись от ритмического наваждения, поэт может переквалифицироваться в прозаика. Навыки стихосложения, конечно, в известной мере помогут ему, но здесь его также будет стеречь опасность переступить рубеж, когда ритмизация, перенасытив ткань прозы, превращает ее в «непрозу». Ритмизация прозы хороша, покуда она незаметна, покуда проза не похожа на стихи. Будучи явной, намеренной, ритмизация убивает прозу так же, как, скажем, внутренняя рифма.

В этой связи мне бы хотелось сослаться на ближайший — для меня — пример трансформации поэзии в прозу. Я заведу отделом прозы в ленинградском журнале «Аврора», и мне недавно пришлось редактировать первую повесть известного нашего талантливого поэта, автора многих поэтических сборников Глеба Горбовского. Взявшись за прозу, поэт использовал весь свой поэтический опыт, весь арсенал художественных средств, необходимых ему в практике стихосложения. Это прежде всего ритмизация, подчинение всей словесной массы единому, избранному поэтом ритму, как то бывало в стихе. Поэтическая ткань — материя инертная по сравнению с тканью художественной прозы. Раз подчинившись избранному поэтом ритмическому закону, размеру, она затем и диктует этот закон автору, и автор вынужден подчиняться ему. То же произошло отчасти и с повестью Г. Горбовского «Ветка шиповника». В первом варианте она представляла собою именно тот при-

мер чрезмерно ритмизованной прозы, когда это почти уже не проза, когда и авторская речь, и речь персонажей, будучи выражена в одном ритме, представляется искусственной, неживой, а свойственная стиху метафоричность то и дело мешает сюжетному развитию, действию, затушевывает авторскую мысль. Пришлось редактору освободить текст от ритмики, от излишней образности, метафоричности, от неизбежной рифмовки, происходящей опять же из ритма. Только на определенной стадии такого «освобождения» стали проглядываться контуры прозаического произведения, повести, возможно стало прочесть сюжет этой повести, разглядеть в отдельности персонажей и автора. Повесть состоялась, она напечатана в №№ 7 — 8 «Авроры», но в ней еще нетрудно заметить и следы той борьбы, противостояний стихов и прозы. Поэт учится писать прозу. Он может стать прозаиком, расставшись с известной частью накопленного поэтического багажа. И прежде всего научившись свободно владеть разными ритмами, менять их в зависимости от потребностей сюжета. Ритмика прозы, повторяю, подвижна в той же степени, как и ритмика живой речи.

Ритмическое многообразие прозы писатели связывают не только с ее близостью к «естественному» ритму языка, но и с неотрывностью ритма речи от движения изображаемых в словах предметно-изобразительных деталей, действий и действующих лиц, «рассказываемых событий». «Проза оттого и проза, — пишет, например, Л. Карелин, — что она следует потоку жизни. Всяческие формалистические выкрутасы в прозе, особенно в ритме, когда того не требуют события и герои, обречены на гибель, на читательское забвение. Вместе с тем, разумеется, существует и ритм фразы, и ритм страницы, и даже ритм главы, а все вместе становится ритмом повести или романа. Но этот многоходовый ритм... целиком подчинен у настоящего прозаика характерам

персонажей, сути событий, временной основе событий. А иначе — манерность и это самое: «Не говори стихами!»

В это многообразие на правах одной из составных частей может входить и активно использующая «вторичные элементы» стиха ритмическая проза, и ряд писателей подчеркивают не столько отталкивание, сколько использование этой разновидности речевой организации в сложной и многосоставной системе прозаического произведения. Говоря о том, что авторская интонация «способна снижаться в отдельных главах до «пиано», в других она звучит «как крещендо», С. Сартаков, например, замечает: «Вот вам и «Чуден Днепр», а у меня, грешного, скажем, в первой же странице «Хребтов Саянских», и затем, повторяясь, в ряде так называемых лирических отступлений». «Честно говоря, не представляю себе полосатых столбов, разделяющих, так называемую ритмическую прозу от так называемой неритмической», — пишет А. Калинин. О своем опыте использования элементов стихового построения в многоплановой прозаической системе, составные элементы которой непременно должны отличаться друг от друга разной степенью ритмической регулярности, подробно говорит Ю. Куранов. Ответ его ясно показывает, как активная работа в области современной «лирической прозы» (к ней относите) большинство прозаических произведений Ю. Куранова) связана с тяготением к стиху, который выступает как образец ритмической организованности и выразительности: «У прозаика и у поэта перед читателем разные задачи. Ритмическая организация прозы включает в себя использование тоники, силлабики и свободного стиха и просто аморфной, беспринципной в ритмическом отношении массы, нечто вроде песка, гальки, среди которой вдруг вы находите то раковину, то алмаз, то изумруд, то кусочек коры... Большую роль в организации прозы

дли меня играют внутренние ритмические парадоксы. Когда, скажем, обрываются и сталкиваются или оставляются в полуброшенном состоянии наметившиеся каркасы двух разных стихотворных размеров. Иногда один размер пронизывает другой и разрушает его, сам разрушаясь. Порою они сливаются и вдруг уходят, как вода в песок после дождя. Или размер может возникнуть из случайного сочетания слов и продержаться какое-то время в полузавершенном виде, а иногда он и завершается, но мгновенно вытесняется другим размером начисто. А все вместе обязательно должно повиснуть в воздухе среди обыкновенного, невыразительного текста.

Таким образом, на разных этапах литературного развития обнаруживаются как принципиальная противопоставленность поэтической и прозаической художественных целостностей (и соответственно стихотворного и прозаического ритма), так и многообразные формы их взаимодействия и взаимосвязи. Их характер существенно меняется в зависимости от того, какой из взаимодействующих элементов оказывается доминирующим. С этой точки зрения можно выделить два основных типа такого взаимодействия. Первый представлен по преимуществу в лирической прозе, где доминируют «вторичные элементы» стиха и связанные с ними особенности стихотворного ритма, так что художественное целое приближается по типу к поэтическому. Оно организуется и завершается прежде всего субъектно-лирическим единством авторского «я», его тона и взгляда, ему присуща субъектная одноплановость, что конечно же не исключает ни большой «емкости» этого субъективного мира, ни его внутренней сложности.

Противоположный тип отмечен включением элементов, соотносимых со стихом и стиховым ритмом, в принципиально прозаический тип (способ организации) художественного целого, где, пользуясь выражением

Н. Г. Чернышевского, «общий тон речи автора отбрасывает свою лирическую форму, покоряясь владычеству над целым произведением тону речи»¹⁰⁴. Здесь подвижность, изменчивость, многообразие и многосоставность ритма и результативное единство этого многообразия соотносятся с субъектной многоплановостью и многоголосием объективно развивающегося человеческого бытия, изображаемого в эпической прозе.

Обратимся в заключение к рассказу писателя, в чьей творчестве, пожалуй, с наибольшей отчетливостью представлена именно эпическая доминанта художественного целого. Перечитаем «Судьбу человека» М. Шолохов.

«Был полдень. Солнце светило горячо, как в мае. Я надеялся, что папиросы скоро высохнут. Солнце светило так горячо, что я уже пожалел о том, что надел в дорогу солдатские ватные штаны и стеганку. Это был первый после зимы по-настоящему теплый день. Хорошо было сидеть на плетне вот так, одному, целиком покоряясь тишине и одиночеству, и, сняв с головы старую солдатскую ушанку, сушить на ветерке мокрые после тяжелой гребли волосы, бездумно следить за проплывающими в блеклой синеве белыми грудастыми обликами».

В этом абзаце из авторского вступления перед рассказом Андрея Соколова обращает на себя внимание прежде всего свободное и естественное течение фраз, отсутствие в них какого бы то ни было педалирования. Преобладающий ритмико-синтаксический принцип — последовательное подчинение колонов и фраз, самое движение которых хочет быть во всем адекватным протекающим событиям, их реальной взаимосвязи. И в семантической характеристике ритмико-синтаксических единств то же стремление к спокойному соответствию с действительностью: ни в эпитетах, ни в метафорах не ощущается заострения, тяги к неожиданной индивидуальной выразительности, они скорее насыщают рассказ плотью, полно-

той жизненного движения. Дать слово событиям, минимум «личности», «открытой экспрессии» — таков повествовательный принцип Шолохова, встающий с первых страниц его рассказа.

Осознать специфику этого принципа тем более важно, что он же ложится и в основу рассказа Андрея Соколова, которому после короткого вступления отдает слово повествователь. Нет сомнения в том, что ритмические партии повествователя и героя-рассказчика не слиты в аморфном тождестве, а, напротив, отчетливо индивидуализированы. И тем отчетливее на фоне этой ритмической индивидуализации выступает принципиальная общность объединения ритмико-синтаксических единиц, свободное и последовательное подчинение которых стремится к предельному соответствию с реальным течением событий.

«Во второй половине дня вызывает меня командир роты. Гляжу, сидит у него знакомый мне артиллерийский подполковник. Я вошел в комнату, и он встал, как перед старшим по званию. Командир моей роты говорит: «К тебе, Соколов», — а сам к окну отвернулся. Пронизало меня будто электрическим током, потому что почуял я недоброе. Подполковник подошел ко мне и тихо говорит: «Мужайся, отец! Твой сын, капитан Соколов, убит сегодня на батарее. Пойдем со мной!»

Поражает полное отсутствие ритмической пунктуации: страшное событие не акцентируется; не выделяется какими-либо деталями ритмико-синтаксического построения, функция которого заключается в том, что оно ставит перед читателем без всяких помех само событие и включает его в общий развивающийся поток. Повествование предельно однонаправлено, оно, кажется, не содержит в себе никакого требования сопоставлять отдельные отрезки, но при этом каждый последующий эпизод как бы опирается на предыдущий, вбирает его в себя, выступая новым этапом развивающегося процес-

са. Это закономерно сочетается с вершинностью композиции, когда в центр внимания читателя попадают кульминационные моменты жизни героя. Каждый такой эпизод, будучи по видимости некоторой остановкой в повествовании, вместе с тем включается в целостный ритмический процесс, от каждого предыдущего тянутся нити к последующему, и в конечном счете каждое из событий может восприниматься как «микрокосм» судьбы героя.

Отсутствие ритмической пунктуации конечно же не обозначает авторского безразличия и не отменяет трагизма изображаемых событий. Но это трагедийность эпическая, включенная в развивающийся процесс «вечного утверждения живого в жизни». Повествование, отражающее жизненный путь героя, так же непосредственно, как и отдельные события, ставит перед читателем и эпический характер героя, воссоздает неистощимую силу личности, не теряющей самостоятельности и стойкости перед лицом мучительных испытаний. В сюжетном движении рассказа это выражается в том, что горести и потери не только не убивают личности, но и «обратно» отражаются в нарастающей человечности, апофеозом которой становится последний в рассказе Андрея Соколова эпизод усыновления Ванюшки. Здесь, кстати сказать, открытая экспрессия из глубин подтекста вырывается в текст, но и это мотивировано строю эпически: ведь герой этого эпизода ребенок, и ритмико-синтаксическая структура опять-таки стремится к предельному соответствию с непосредственностью и бурной порывистостью его «жестов».

Созданный эпический характер является основным художественным достижением рассказа, и только в соотнесении с ним может быть понята специфика авторской позиции, отраженной в прозаической структуре, основным компонентом которой является эпический рас-

сказ героя о себе. Всем строем повествования рассказ противостоит объективистской пассивности, утверждая необходимость для художника активного единения с народной жизнью, того максимального душевного контакта, который только и позволяет дать слово его герою.

В связи с этим проясняется еще одна важная особенность авторской позиции. Речь идет об открытом и безбоязненном взгляде на изменяющуюся историческую действительность, который только и дает возможность для ее эпического воссоздания в прозе. Хорошо сказал об этом решающем условии развития подлинного «искусства прозы» Р. Фоке: «Вы не должны бояться тех вещей, которые вам надо описать, и не должны допускать, чтобы между вами и ими возникали какие-либо преграды»¹⁰⁵. Именно это стремление убрать всяческие преграды на пути предельно точного и подлинного эпического изображения пронизывает всю художественную структуру шолоховского рассказа.

Качественные отличия ритма прозы и ритма стиха, о которых главным образом шла речь в этой главе, конечно же не следует абсолютизировать. Не менее важно, чем эти различия, осознавать и принципиальное *эстетическое единство* двух разных типов ритма и художественной целостности: и ритм стиха, и ритм прозы непосредственно обнаруживают ту «жизненность всех точек, форм, поворотов, движений, членов» литературного произведения, о которой писал Гегель: «Тут нет ничего незначительного и невыразительного, а все деятельно и обнаруживает движение, пульс свободной жизни, с каких бы точек зрения мы ни рассматривали художественное произведение. Эта жизненность представляет лишь одно целое, выражение одного содержания, индивидуальности, действия»¹⁰⁶.

И в стихе, и в прозе ритм наиболее непосредственно противостоит разладу, обособлению, одиночеству и при-

общает читателя к гармонии целостного прекрасного мира, запечатленного в каждом истинно художественном произведении. Потому обращенность к ритму и для поэта, и для писателя-прозаика, и для литературоведа органически связана с той высокой творческой задачей, о которой замечательно сказал А. Блок:

Жизнь — без начала и конца.
Нас всех подстерегает случай.
Над нами — сумрак неминуемый
Иль ясность божьего лица.
Но ты, художник, твердо веруй
В начала и концы. Ты знай,
Где стерегут нас ад и рай.
Тебе дано бесстрастной мерой
Измерить все, что видишь ты.
Твой взгляд — да будет тверд и ясен.
Сотри случайные черты —
И ты увидишь: мир прекрасен.

ПРИМЕЧАНИЯ

ВВЕДЕНИЕ

¹ Мысль о целесообразности проведения такой анкеты была высказана Л. И. Тимофеевым, которому я хотел бы выразить сердечную признательность. Было разослано 50 анкет, на которые откликнулись 35 писателей. С некоторыми из них впоследствии завязалась переписка, в ходе которой я просил их ответить еще на некоторые вопросы: есть ли различие в ритмике речи персонажей и в речи авторской, каково их взаимоотношение, сочетание, взаимопереходы и проч.? в чем отличие ритма прозы от ритма стиха, и в частности свободного стиха? в чем конкретно проявляется ритмическая организация прозы — в слоговом составе, в распределении ударений, в синтаксическом строе речи и т. п.? Некоторые ответы опубликованы с моими комментариями в журналах «Вопросы литературы», 1973, № 7 и «Литературная учеба», 1978, № 3.

² Ирвинг Стоун. Ван Гог, Л., 1973, с. 371 — 372. Автор вкладывает в уста Ван Гога следующий гимн ритму: «Нива, которая прорастает хлебным колосом, вода, которая бурлит и мечется по оврагу, сок винограда и жизнь, которая кипит вокруг человека, — все это, по сути, одно и то же. Единство жизни — это лишь единство ритма. Того самого ритма, которому подчинено все: люди, яблоки, овраги, вспаханные поля, телеги среди вздымающейся пшеницы, дома, лошади, солнце... Когда я пишу крестьянина, работающего в поле, я ста-

раюсь написать его так, чтобы тот, кто будет смотреть картину, ясно ощутил, что крестьянин уйдет в прах, как зерно, а прах снова станет крестьянином. Мне хочется показать людям, что солнце воплощено и в крестьянине, и в пашне, и в пшенице, и в плуге, и в лошади, так же как все они воплощены в самом солнце. Как только художник начинает ощущать ритм, которому подвластно все на земле, он начинает понимать жизнь. В этом и только в этом есть бог».

³ Джон Голсуорси. Туманные мысли об искусстве. — Собр. соч. в 16-ти томах, т. 16. М., 1962, с. 331.

⁴ Русские писатели о литературном труде, т. I. М., 1955, с. 244 — 245.

⁵ Салтыков-Щедрин. Сочинения, т. 9. СПб, 1890, с. XX,

⁶ Толстой Л. Письмо к П. Бирюкову (1887). — П. Бирюков, Биография Л. Н. Толстого, т. III. М., 1928, с. 78.

⁷ Зелинский Ф. Ритм художественной прозы. — «Вестник психологии», 1906, вып. 2-й, с. 4.

⁸ Например, И. Грабак пишет: «Общий план рассмотрения стиха» имеет в виду такие его значения, которыми обладает стихотворная речь в отличие от свободно организованной... Общий аспект изучения смыслового качества стиха сводится к раскрытию значения любой стихотворной речи в отличие от свободно организованной». — К методике изучения литературных взаимоотношений в области стиха. Чешско-русские и словацко-русские литературные отношения. М., 1968, с. 119.

Как становится ясным из дальнейшего изложения, в общее понятие «свободно организованной речи» без каких-либо оговорок включается и художественная проза.

⁹ Античные теории языка и стиля. Л., 1936, с. 248.

¹⁰ Нечкина М. В. Функция художественного образа в историческом процессе. — Содружество наук и тайны творчества. М., 1968, с. 81 — 82.

¹¹ См. критику употребления понятия ритма почти идентично понятию стиха в книге Л. И. Тимофеева «Очерки теории и истории русского стиха» (М., 1959, с. 54). Об отождествлении «ритмичности» и «стиховности» говорит также С. И. Гиндин — В. Я. Брюсов о речевой природе стиха и стихотворного ритма и о русских эквивалентах

античных стихотворных размеров. — «Вопросы языкознания», 1968, №6.

¹² Творения Н. П. Николева, ч. III. М., 1876, с. 149.

¹³ Там же, с. 150.

¹⁴ Белый А. О художественной прозе. — «Горн 1919», кн. II — III, с. 49 — 52. Существенно по-иному и гораздо глубже характеризуется ритм прозы в книге А. Белого «Мастерство Гоголя» (М., 1934), где, в частности, утверждается: «...размером не определяется проза» (с. 220) и дается ряд пронизательных характеристик гоголевской ритмики. Некоторые из них будут приведены в соответствующем разделе работы.

¹⁵ Шенгели Г. Трактат о русском стихе. М., 1923, с. 179.

¹⁶ Энгельгардт Н. Мелодия тургеневской прозы. — Творческий путь Тургенева. Пг., 1923, с. 17.

¹⁷ Бродский Н. Проза «Записок охотника». — Тургенев и его время. Пг., 1923, с. 195.

¹⁸ Пешковский А. Стихи и проза с лингвистической точки зрения. Сборник статей. Л., 1925, с. 105.

¹⁹ Тимофеев Л. И. Ритм стиха и ритм прозы. — «На литературном посту», 1929, XX, с. 21.

²⁰ Там же, с. 30.

²¹ Если считать вслед за М. Л. Гаспаровым, что «константы, доминанты и тенденции — это три степени ритмического ожидания или предсказуемости...» (М. Л. Гаспаров. Современный русский стих. М., 1974, с. 14), то в прозе полностью отсутствуют константы, а определяющую роль играют тенденции и — в меньшей степени — доминанты. Ср. с противопоставлением Б. И. Ярхо: «...в стихах действуют правила — в прозе тенденции» (Б. Ярхо. Ритмика так называемого «романа в стихах». — *Ars Poetica*, I. М., 1927, с. 10).

²² Тимофеев Л. И. Ритм стиха и ритм прозы, с. 30.

²³ Волкова Е. В. Ритм как объект эстетического анализа. — Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974, с. 77, 81.

²⁴ Мопассан Г. Статьи о писателях. М., 1957, с. 33,

²⁵ «Вопросы литературы», 1963, № 3, с. 181.

²⁶ Паустовский К. Иван Бунин. — Тарусские страницы. Калуга, 1961, с. 32.

²⁷ «Как мы пишем». — Л., 1930, с. 10.

²⁸ Там же, с. 171.

²⁹ Федин К. Писатель. Искусство. Время. — М., 1957, с. 344.

³⁰ Сабанеев Л. Музыка речи. М., 1923, с. 114.

³¹ Томашевский Б. В. Ритм прозы. — В его сб.: О стихе. Л., 1929, с. 257.

³² Щерба Л. В. Фонетика французского языка. М., 1948, с. 85.

³³ Цит. по статье Н. Г. Морозовой «О понимании текста». — «Известия АПН РСФСР», 1947, вып. 7-й, с. 220.

³⁴ Виноградов В. В. Понятие синтагмы в синтаксисе русского языка. — Вопросы синтаксиса современного русского языка. М., 1950, с. 248.

³⁵ См. прежде всего работы Черемисиной Н. В. Строение синтагмы в русской художественной речи. — Синтаксис и интонация. Ученые записки Башкирского университета, вып. 36-й, № 14(18), Уфа, 1969. Ритм и интонация русской художественной речи (докт. дисс. М., 1971) и Дозорец Ж. А. Соотношение стихотворной строки, речевого звена и предложения (канд. дисс. М., 1971). Синтаксические модели синтагм Черемисиной Н. В. и список основных типов речевых звеньев в русской речи Дозорец Ж. А. я использовал в своей работе при синтагматическом членении рассматривавшихся прозаических произведений.

³⁶ Более подробную характеристику рассмотренных произведений и полученных данных см. в моей статье «О ритме русской художественной прозы». — *Slavic Poetics*. Mouton. The Hague. — Paris, 1971.

³⁷ Принципиально важным является впервые намеченное Томашевским Б. В. разделение внутрифразовых и межфразовых зачинов и окончаний, так как последние хотя и принадлежат отдельным синтагмам, вместе с тем отграничивают новую, высшую единицу прозаической речи, отмечают начало и концовки фраз.

³⁸ Наиболее исследованной областью в сфере ритмико-синтаксических связей как раз является ритмообразующая роль различных форм синтаксического параллелизма, который, в частности, домини-

рует в так называемой «ритмической прозе». Эта частная разновидность художественной прозы подробно рассмотрена в статье Жирмунского В. М. «О ритмической прозе» («Русская литература», 1966, № 4).

³⁹ Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 7. М., 1966, с. 70.

⁴⁰ Томашевский Б. В. О стихе, с. 56.

ГЛАВА I

¹ Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1968, с. 75.

² Гегель Г. Эстетика, т. 3. М., 1971, с. 362, 364.

³ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. III. М., 1967, с. 106.

⁴ Гегель Г. Эстетика, т. 3, с. 366.

⁵ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1961, с. 66.

⁶ Чехов М. А. Путь актера. Л., 1928, с. 31.

⁷ Цит. по кн.: Бехер И. Любовь моя, поэзия. М., 1965, с. 66 — 67. Приведя эти слова Гёте, И. Бехер продолжает: «Эта фраза Гёте наилучшим образом характеризует сущность моего творческого метода. Нахождение «определяющей точки» имеет для меня решающее значение. Сколько труда надо потратить, чтобы «вработаться», пока не покажется эта «определяющая точка», но тогда уже самое трудное позади, «выведение» происходит само собой, и все остальное будто радостно кивает и спешит тебе навстречу» (с. 67).

⁸ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. IV. М., 1954, с. 219.

⁹ Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения, т. 23, с. 189.

¹⁰ Томас Манн. Собр. соч. в 10 томах, т. 9. М., 1960, с. 354 — 355. Соответственно и восприятие художественного произведения не просто движется от частей к целому, а, по точной характеристике Ваймана С. Т., «не только завершается, но и начинается с восприятия целостного». — Вайман С. Реализм как эстетический антипод религии. Воронеж, 1966, с. 53. В этой работе интересно трактуется диалектика части, целого и целостного.

¹¹ Тимофеев Л. И. Стих как система. — «Вопросы литерату-

ры», 1980, № 7 (в дальнейшем страницы этой статьи указываются я тексте).

¹² Храпченко М.Б. Горизонты художественного образа. Статья вторая. — «Вопросы литературы», 1980, № 12, с. 166 — 167.

¹³ См. об этом в моей статье «Литературное произведение как целостность» в «Краткой литературной энциклопедии» (т. 9. М., 1978, с. 439).

¹⁴ Анохин П. Очерки по физиологии функциональных систем. М., 1975, с. 35.

¹⁵ Мамардашвили М. Процессы анализа и синтеза. — «Вопросы философии», 1958, № 2, с. 56 — 57.

¹⁶ Толстой А. Н. Полн. собр. соч., т. 34. М., 1952, с. 346.

¹⁷ Маркс К. Энгельс Ф. Сочинения, т. 46, ч. I, с. 229.

¹⁸ Белинский В. Г. Полное собр. соч., т. 3. М., 1953, с. 473.

¹⁹ Контекст 1978. М., 1979, с. 273.

²⁰ Речь идет о саморазвитии как об активном, творческом процессе. Своеобразие органической природы художественного произведения, невозможность отождествления его с биологическим организмом справедливо подчеркнул М. Б. Храпченко (Размышления о системном анализе литературы. — «Вопросы литературы», 1975, № 3).

²¹ Добавим к анкетным материалам свидетельство Трифонова Ю.: «Начала и концы». То, что требует наибольших усилий. Начало переделываю множество раз. Никогда не удавалось найти необходимые фразы. Бродишь будто на ощупь с завязанными глазами, тыкаешься в одно, в другое, пока вдруг не натолкнешься на то, что нужно. Мучительнейшее время! Начальные фразы должны дать жизнь вещи. Это как первый вздох ребенка... В начальных фразах ищут музыкальный строй вещи... непременно должна быть найдена музыкальная нота, должен почувствоваться ритм целого. Если это найдено — как за роялем, когда подбираешь по слуху, — тогда дальше все пойдет правильно». (Трифонов Ю. Нескончаемое начало. — «Литературная Россия», 21.XII.1973, № 51 (571), с. 9.)

²² Напомню еще очень близкое к этим высказывание А. Н. Толстого. «В работе я различаю три периода: 1) начало — обычно трудно, опасно. Когда почувствуешь, что ритм найден и фразы пошли «самотеком» — чувство радости, успокоения, жажды к работе» (Как

мы пишем. Л., 1936, с. 148). Связь ритма с самодвижением художественного целого проявляется и в следующем замечании К. А. Фебина в той же книге: «Перед началом работы я читаю написанное ранее, ввожу себя в ритмический строй рассказа и послушно следуя ему» (с. 174).

²³ Русские писатели о литературном труде, т. 4, с. 405.

²⁴ Гегель Г. Эстетика, т. 3, с. 357.

²⁵ Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти томах, т. XX, кн. I. М., 1960, с. 442.

²⁶ Предпочтительнее в данном случае именно понятие художественной реальности, поскольку речь идет о произведении искусства, а «художественное — это осуществление эстетическое, т. е. эстетическое, оформленное в виде произведения искусства» (Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. М., 1965, с. 112).

²⁷ Бахтин М. М. К методологии литературоведения, — Контекст 1974. М., 1975, с. 203.

²⁸ Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. М., 1972, с. 8.

²⁹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики, с. 62 — 63.

³⁰ Шагинян М. Об искусстве и литературе. М., ГИХЛ, 1958, с. 44.

³¹ Гёте. Статьи и мысли об искусстве, М. — Л., ГИХЛ, 1936, с. 343.

³² Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. М., 1928, с. 172 — 173.

³³ IV международный съезд славистов. Материалы дискуссии, т. I. М., 1962, с. 623 — 624.

³⁴ О том, что ритм может быть «выявлен в литературе на всех уровнях произведения: интонационно-синтаксическом, лексическом, строфико-композиционном, сюжетно-образном», пишет Е. Волкова в статье «Ритм как объект эстетического анализа». — Ритм, пространство и время в литературе и искусстве, с. 78. См. также: Чичерин А. Ритм образа. М., 1973.

³⁵ Заслуживает внимания недавняя попытка Степановой К. П. рассмотреть вопрос о соотношениях «микроритма» и «макроритма» в единстве прозаического произведения. Она выделяет «несколько ви-

вов макроритмических рисунков... в любом художественном произведении»: «ритм № 1, складываясь из частных авторских интонаций, представляет определенную доминанту авторского отношения к изображаемой в данном произведении действительности»; «ритм № 2 — композиционный ритм, иначе движение, возникающее из определенного взаимодействия соединяемых частей... стремление к преобладающему употреблению определенных по функциональной окраске компонентов... ритмы №№ 3 и 4 — ритмические рисунки темы героя и настроения героя и, наконец, ритм № 5 — «ритм целостного произведения», «равнодействующая ритмов 1 — 4» (Степанова К. П., О ритме прозаического произведения. — «Вопросы русской литературы». Омск, 1972, с. 81 — 84). К сожалению, характеристика этих «макроритмических рисунков» и основных ритмических определителей в каждом из них во многом лишена методологической и методической отчетливости и определенности, — особенно это относится к «ритму № I». Недостаточно ясно определяется Степановой К. П. и общая специфика ритма прозы: «В прозе смысловой повтор, композиционный повтор, повтор положений, деталей, образов, настроений и т. д. отличается от стихотворного повтора, прежде всего обязательным развитием, измененностью второго элемента повтора» (с. 77). Между тем и в стихе конечно же невозможно абсолютное тождество повторяющихся элементов. Ритм — это всегда диалектика устойчивости и переменности, это всегда единство многообразия, так что необходимо анализировать разные качества этого диалектического единства; не разрубая его на две «половинки». К вопросу о специфической диалектике единства и многообразия в стихе и прозе я еще вернусь в последней главе работы.

³⁶ Как писал Шеллинг Ф., «...ритм, вообще говоря, есть превращение последовательности, которая сама по себе ничего не означает, в значащую. Простая последовательность как таковая носит характер случайности. Превращение случайной последовательности в необходимость = ритму, через который целое больше не подчиняется времени но заключает его в *самом себе*» (Философия искусства. М., 1966, с. 1.98).

³⁷ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т III. М., 1967, с. 86.

- ³⁸ Лосев А. Ф. История античной эстетики (ранняя классика). М., 1963, с. 299.
- ³⁹ Платонов А. Пролетарская поэзия. — «Кузница», 1922, № 9, с. 29.
- ⁴⁰ Boris Pasternak. Poems, Ann Arbor, 1959, p. IX.
- ⁴¹ Staiger E. Der Kunst der Interpretation. Zurich, 1955, S. 10.
- ⁴² См. интересное рассмотрение диалектики «разомкнутости» и «замкнутости» художественного произведения в кн. Полякова М., «Вопросы поэтики и художественной семантики». М., 1978.
- ⁴³ Соколов А. Н. Теория стиля. М., 1968, с. 209.
- ⁴⁴ Там же, с. 152.
- ⁴⁵ Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963, с. 206.
- ⁴⁶ Виноградов В. В. Там же.
- ⁴⁷ См. об этом подробнее в моей работе «Целостность литературного произведения». — Проблемы художественной формы социалистического реализма, кн. 2-я. М., 1971.
- ⁴⁸ Эккерман. Разговоры с Гёте. М. — Л., 1934, с. 578 — 579.
- ⁴⁹ Толстой Л. Н. О литературе. Статьи. Письма. Дневники. М., 1955, с. 439.
- ⁵⁰ Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976, с. 183.
- ⁵¹ Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962, с. 72.
- ⁵² Горнфельд А. Г. О толковании художественного произведения. СПб., 1.912, с. 9 — 10.
- ⁵³ А. Блок. Собрание соч. в 8-ми томах, т. 7. М. — Л., 1963, с. 186.
- ⁵⁴ Выготский Л. С. О влиянии речевого ритма на дыхание. — «Проблемы современной психологии», сб. 2. М., 1926, с. 172 — 173.

ГЛАВА II

- ¹ Ломоносов М. В. Сочинения. М. — Л., 1961, с. 366.
- ² Ломоносов М. В. Стихотворения. М. — Л., 1935, с. 310.
- ³ См. об этом подробнее в моей работе «Проблемы целостного анализа художественной прозы». Донецк, 1973.

⁴ Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. М., 1956, с. 160.

⁵ При рассмотрении произведений Карамзина, Марлинского, Лермонтова и Гоголя использую некоторые материалы выполненных под моим руководством кандидатской диссертации Д. И. Гелюх о ритмике прозы Марлинского и Лермонтова, работы Е. Н. Орлова о ритмике прозы Гоголя и дипломного сочинения В. М. Авцена о прозе Карамзина.

⁶ Шевырев С. Взгляд на современную русскую литературу. Статья вторая. — «Москвитянин», 1842, ч. II, № 3, с. 161 — 162.

⁷ Булаховский Л. А. Русский литературный язык первой половины XIX века. М., 1954, с. 262.

⁸ Пятинина Р. Д. Учение о периоде в русской филологической науке XVIII — начала XIX века. Горький, 1971, с. 16.

⁹ Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л., 1969, с. 212.

¹⁰ Булаховский Л. А. Исторический комментарий к литературному русскому языку. Киев, 1933, с. 50.

¹¹ Канунова Ф. З. Из истории русской повести конца XVII — первой трети XIX в. Томск, 1969, с. 30.

¹² П. Бицилли. Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа. — Годишник на Софийский университет. Ист.-фил. факультет. София, 1942, с. 55. См. также: Белградский пушкинский сборник. Белград, 1937.

¹³ Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941, с. 565.

¹⁴ Одинцов В. В. Диалог у Пушкина. Автореферат канд. дисс. М., 1967, с. 11.

¹⁵ Розанов И. Лермонтов в истории русского стиха. — «Литературное наследство», тт. 43 — 44. М., 1941, с. 458, 464.

¹⁶ Михайлова Е. Проза Лермонтова. М., 1957, с. 210.

¹⁷ См. сравнение двух описаний буранов — в «Капитанской дочке» А. С. Пушкина и в «Бэле». — Б. Т. Панов. Роль интонационных компонентов речи в создании стилистического облика. — Известия Воронежского гос. пед. института, т. 117, 1971. По сравнению с пушкинским «обилием простых предложений с ускоренной темпо-ритмовой структурой» у Лермонтова «общий тон звучаний более плавный, неторопливый... не столько подчеркивается напряженность обста-

новки, сколько дается величавое, плавное, несколько романтизованное изображение зимней непогоды» (с. 71). Главное различие заключается, на мой взгляд, в том, что пушкинский пейзаж прежде всего событиен, непосредственно включен в сюжет, тогда как у Лермонтова на первом плане здесь переживание и осмысление действительности, и в этом смысле пейзаж — один из моментов «истории души».

¹⁸ В воспроизведении Максима Максимыча только несколько увеличивается количество малых колонов, чем и вообще отличается строй речи этого рассказчика.

¹⁹ См. В. Левин. Об истинном смысле монолога Печорина. — Творчество Лермонтова. М., «Наука», 1964. Там же приводятся и противоположные точки зрения.

²⁰ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. IV, с. 241.

²¹ «Время», 1862, № 12, с. 33.

²² Творчество М. Ю. Лермонтова, с. 278.

²³ Фридендер Г. М. Поэтика русского реализма. М. — Л., 1971, с. 190.

²⁴ См. В. И. Мильдон. Традиции народно-поэтического творчества в русской классической литературе (Рассказывание как форма повествования). Автореферат канд. дисс. М., 1973.

²⁵ Интересно в связи с этим замечание Л. Толстого, который даже противопоставлял гоголевский диалог описаниям: «Замечательно, что когда он описывает что-нибудь, выходит плохо, а как только действующие лица начнут говорить — хорошо». — Лев Толстой об искусстве и литературе, т. II. М., 1958, с. 173.

²⁶ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. XII. М., 1949, с. 407.

²⁷ См. о доминирующей роли «личного тона автора» у Гоголя в известной работе Б. М. Эйхенбаума «Как сделана «Шинель». — Б. М. Эйхенбаум. О прозе. Л., 1969, с. 306 — 326.

²⁸ См. об этом подробнее в статье: М. Гиршман, Е. Орлов. Проблемы изучения ритма художественной прозы. — «Русская литература», 1972, № 2.

²⁹ Виноградов В. В. Язык Гоголя и его значение в истории русского языка. — Материалы и исследования по истории русского литературного языка, т. 3. М., 1953, с. 19.

- ³⁰ Виноградов В. В. Там же, с. 21.
- ³¹ Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М. — Л., 1959, с. 46 — 4Г.
- ³² Гоголь Н.В. Полн. собр. соч., т. 8. М., 1940, с. 64.
- ³³ Белый А. Мастерство Гоголя, с. 5.
- ³⁴ Там же, с. 223. См. подобные примеры из «Страшной мести» на с. 74.
- ³⁵ Колесса Ф. М. Фольклористични праці. Киев, 1970, с. 71.
- ³⁶ Шведова Н. Ю. Принципы исторической стилизации в языке повести Гоголя «Тарас Бульба». — Материалы и исследования по истории русского литературного языка, т. 3. М., 1953, с. 53.
См. также: В. В. Гиппиус. Гоголь. Л., 1924, с. 132 и ел.; И. Манделштам. О характере гоголевского стиля. Гельсингфорс, 1902, с. 153 и ел.; С. Радзевич. «Тарас Бульба» як історична повість. В кн.: М. Гоголь. Твори, т. II. Киев, 1930, с. LX и сл.
- ³⁷ Виноградов В. В. О теории художественной речи. М., 1971, с. 129.
- ³⁸ В ритмической композиции гоголевской «Шинели» также наиболее сильные ритмические перебивы выделяют центры лирической патетики и противопоставляют рассказанную бытовую историю и неожиданный ее фантастический финал. См. об этом подробнее в статье: М. Гиршман, Д. Гелюх, Е. Орлов. К проблеме типологии ритма художественной прозы. — Ученые записки Пермского госуниверситета. Пермь, 1974; интересный анализ организации повествования в «Шинели» см. в статье С. Г. Бочарова «Пушкин и Гоголь» («Станционный смотритель» и «Шинель»). — Проблемы типологии русского реализма. М., 1969, с. 210 — 240.
- ³⁹ Шкловский В. Б. Повести о прозе, т. 2. М., 1968, с. 84.
- ⁴⁰ А. Белый. Мастерство Гоголя, с. 219.
- ⁴¹ Там же, с. 221.
- ⁴² Там же, с. 225 — 226.
- ⁴³ Виноградов В. В. Язык Гоголя и его значение в истории русского языка, с. 15.
- ⁴⁴ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VIII, с. 79.
- ⁴⁵ Эйхенбаум Б.М. О прозе, с. 311.
- ⁴⁶ Гуковский Г. А. Реализм Гоголя, с. 211.
- ⁴⁷ Гоголь Н. В. Собр. соч., т. VIII, с. 408 — 409.

⁴⁸ Бочаров С. Г. Пушкин и Гоголь («Станционный смотритель» и «Шинель»), с. 227.

⁴⁹ Принципиальные различия в этом смысле между Пушкиным и Гоголем хорошо показал С. Г. Бочаров. У Пушкина «повествование Переходит от одного к другому и в то же время не переходит, ибо имеет некую общую, обнимающую «одного» и «другого», но также личную точку зрения: единый и многоликий, «объективный субъект» повествования — «Пушкин-Протей», как именовали его современники... Гоголь никак не «Протей»... Автор словно разыгрывает объяснения и аргументы действующих лиц и чувствуется за ними как «исполнитель» их разговоров... Происходит определенное «овеществление» собственной речи героев в авторской передаче, авторском «исполнении», которое очень чувствуется». — С. Г. Бочаров. Пушкин и Гоголь («Станционный смотритель» и «Шинель»), с. 222, 228 — 229.

⁵⁰ Москалева А. Г. в статье «Роль прилагательных в создании ритмичности фраз в рассказе И. С. Тургенева «Бежин луг» — (Вопросы русского языка, вып. 2-й. Ярославль, 1969), анализируя слоговой объем синтагм, отмечала следующие закономерности: «1) принцип сочетания синтагм с возрастающим числом слогов к границам внутриинтонационного целого; 2) парное сочетание синтагм с одинаковым числом слогов; 3) сравнительно равномерное чередование синтагм с примерно равным числом слогов (например, 6 — 9 — 11 — 6 — 9)» (с. 154). В данной работе показано также существенное преобладание у Тургенева двухударных (51%) и трехударных (31%) синтагм. Правда, автор вслед за А. М. Пешковским несколько преувеличивает роль количества ударений в ритмической организации художественной прозы, считая, что при сходном количестве ударений количество слогов в синтагмах ритмообразующего значения не имеет. Между тем рассматриваемый пример показывает, что здесь важны и общая двухударность колонов, и увеличение слогового объема последнего колона в каждом трехчлене.

⁵¹ Кипренский А. Язык и стиль Тургенева. — «Литературная учеба», 1940, № 1, с. 63.

⁵² Для ритмической композиции тургеневского рассказа характерно и само движение от Объемных повествовательных абзацев к

еще более объемному диалогу и затем к краткому повествовательному заключению. На подобную закономерность ритмического движения в главах романа «Рудин» обратил внимание В. С. Баевский («О ритме логико-эмоциональной прозы». — Материалы научной конференции Смоленского пединститута. Смоленск, 1971): «Невзирая на единичные отклонения, есть возможность наметить общие устойчивые черты архитектоники всех глав «Рудина». Они строятся единообразно: в начале большой или меньший массив авторской речи, описания (пейзаж или портрет) или повествование, затем диалоги или монологи (письма) действующих лиц лишь с редким вкраплением авторской речи, в самом конце — обычно небольшой, иногда из одного предложения, авторский комментарий к описанным и изображенным событиям... Итак, самая крупная ритмическая волна образовав большими массивами текста — главами или отделами глав, причем архитекtonика всех их единообразна: значительный объем авторской речи — речь персонажей — авторская речь, незначительная по объему» (с. 160). В. С. Баевский также отмечает, что для абзаца тургеневской прозы характерно стремление к симметрии — с. 163.

⁵³ См. об этом: В. Б. Шкловский. Повести о прозе, с. 70.

⁵⁴ Писарев Д. И. Собрание сочинений, т. 2. М., 1955, с. 8.

⁵⁵ Виноградов В. В. О теории художественной речи, с. 124.

ГЛАВА III

¹ Чудаков А. П. Проблема целостного анализа художественной системы. — Славянские литературы. VII международный съезд славистов. М., 1973, с. 82.

² Ряд лингвистов отмечают преобладание двучленных конструкций на разных уровнях и в других произведениях Л. Н. Толстого. Например, преобладание двойных однородных определений-эпитетов (Руднева Н. П. Эпитеты-определения как средство создания художественного образа в произведениях Л. Н. Толстого), преобладание структур с двумя придаточными при соподчинении и при последовательном подчинении (Стрельская А. Н. Параллельное и последовательное подчинение в романе «Анна Каренина»). — Лев Толстой. Проблемы языка и стиля. Тула, 1971.

³ Толстой Лев. Проблемы языка и стиля. Тула, 1971, с. 269 — 270.

⁴ Дневник молодости Л. Н. Толстого, т. I. М., 1917, с. 78.

⁵ Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений, т. 64, с. 35.

⁶ В специально посвященной этому статье С. Тернера выделяются две подчеркнута повторяющихся в повести Толстого группы слов: во-первых, «приятный» и «приличный» с однокоренными и родственными и, во-вторых, «ложь» и «обман». Сравнивая частотность употребления этих словесных групп, С. Тернер отмечает особенно интенсивный рост слов первой группы при описании жизни от рождения до расцвета карьеры Ивана Ильича и частое употребление этих же слов, но с отрицательной частицей при описании болезни, а также резкое нарастание слов второй группы вместе с «прозрением героя». В последних главах отмечается появление новой повторяющейся контрастирующей пары «то — не то»...» — Terner S. Wordclusters in Tolstoy's «The Death of Ivan Ilyich» — The Modern Language Review, London, 1970, vol. 65. N 1, pp. 116 — 121.

⁷ Ярхо Б. И. Ритмика т. н. «романа в стихах». — Ars Poetica, I. М., 1927, с. 10.

⁸ Виноградов В. В. О языке Толстого (50 — 60-е годы). — «Литературное наследство», тт. 35 — 36. М., 1939, с. 146.

⁹ Чичерин А. В. Идеи и стиль. М., 1965, с. 250.

¹⁰ Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников, т. I. М., 1955, с. 250.

¹¹ Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972, с. 141.

¹² А. Григорьев пронизательно заметил еще в 1858 году в письме А. Фету: «Толстой, вглядываясь в его натуру сквозь его произведения, — поставил себе задачей даже с некоторым насилием *знать* музыкально-неуловимое в жизни, нравственном мире, искусстве». — Григорьев А. Материалы для биографии. Под ред. Княжнина В. П. 1917, с. 205.

¹³ Цит. по ст. Мотылевой Т. А.: Толстой и Достоевский: их мировое значение. — Яснополянский сборник, 1974. Тула, 1974, с. 82.

¹⁴ Это показано в диссертации Федорова В. В. «Диалог в романе. Структура и функции» (Донецк, 1975), где анализируются «дву-

плановый диалог» и «большой диалог» в романе Л. Толстого «Анна Каренина».

¹⁵ Свительский В. А. в статье «Логика авторской оценки в романе Л. Толстого «Анна Каренина» справедливо говорит о том, что у Толстого «носит содержательный и ценностный характер сама степень проникновения повествователя в мир героя, мера его присутствия при герое, соотношение точек зрения... Именно положительная моральная и эстетическая оценка, возможная при условии духовного равенства между автором и героем (точнее было бы сказать: между повествователем и героем. — М. Г.), их конгениальности, их созвучия в повествовании, — только она у Толстого дает основания для идентификации, для совпадения авторского посредника с героем» (Толстовский сборник, вып. 5-й. Тула, 1973, с. 62 — 63).

¹⁶ Гей Н. К. Стиль как «внутренняя логика» литературного развития. — Смена литературных стилей. М., 1974, с. 354.

¹⁷ См.: Боткин В. П. и Тургенев И. С. Неизданная переписка 1851 — 1869 гг. М. — Л., 1930, с. 120.

¹⁸ Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. М., 1959, с. 181.

¹⁹ Пастернак Б. Шопен. — «Ленинград», 1945, № 15 — 16, с. 22.

²⁰ Напомню, как А. П. Чехов, один из самых внимательных в проницательных читателей Толстого, говорил, что на него действовали не «основные положения толстовской философии», а «толстовская манера выражаться, рассудительность и, вероятно, гипнотизм своего рода» (Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем, т. XVI. М., 1949, с. 132).

²¹ Толстой Л. Н. О литературе. М., 1955, с. 605.

²² О «личности-концепции» Достоевского и личностно-концептуальной основе «Дневника писателя» говорит Дмитриева Л. С. в диссертации «Эстетическая концепция в «Дневнике писателя» Ф. М. Достоевского» (Донецк, 1974).

²³ Толстой Л. О литературе, с. 286, 287.

²⁴ Чичерин А; В. Ритм образа, с. 205.

²⁵ См. Черемисина Н. В. Строение синтагмы в русской художественной речи, с. 7 — 8.

²⁶ О словах-символах у Достоевского см. также: Чичерин А. В. Идеи и стиль, с. 165 — 173.

²⁷ «Литературное наследство», т. 83. М., 1971, с. 594.

²⁸ Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей, с. 85.

²⁹ «Литературное наследство», т. 83, с. 173.

³⁰ Иванчиков а Е. А. О принципах изучения синтаксической композиции художественного текста. «Известия АН СССР, серия литературы и языка», т. 33, № 1, 1974.

³¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1973, с. 39.

³² Достоевский Ф. М. Полное собр. соч. в 30-ти томах, т. II. Л., 1974, с. 207 — 208.

³³ Гроссман Л. П. Достоевский-художник. — Творчество Достоевского. М., 1959, с. 333.

³⁴ Вторая глава противостоит первой по распределению малых и больших колонов, мужских и дактилических зачинов, женских и дактилических межфразовых зачинов, мужских и женских межфразовых окончаний. В свою очередь третья глава противоположна второй и приближается к первой преобладанием малых колонов над большими, мужских зачинов над дактилическими, резким доминированием ударных межфразовых зачинов и преобладанием женских зачинов во фразах над дактилическими, а также ростом ударных окончаний фраз по сравнению с односложными безударными. К этому добавляется противостояние во внутрифразовых окончаниях и особенно резкая смена акцентно-ритмической доминанты в окончаниях фразовых компонентов. В четвертой главе, наоборот, растет количество больших колонов, дактилических зачинов, женских межфразовых зачинов и окончаний, а также ударных окончаний межфразовых компонентов — в ней, таким образом, «возвращаются» многие показатели второй главы, а «отталкивание» от соседней, третьей усиливается нарастающей противопоставленностью межфразовых и внутрифразовых окончаний. И, наконец, последняя, пятая глава при сохранении общего принципа ритмического движения сочетает в себе нарастающую противоположность по ряду признаков (например, в ней малых колонов в два раза больше, чем больших, в ней впервые изменяется

преобладающий вид окончаний — не мужских, как в предшествующих главах, а женских) и существенное сближение противоположных показателей (мужских и женских межфразовых зачинов, мужских и женских окончаний, общих и внутрифразовых).

Аналогичным образом соотносятся главы и по характеру внутреннего ритмического членения на абзацы: в первой главе — шесть сравнительно небольших абзацев, во второй — всего лишь два, причем первый состоит из 231 колонов, а во втором — один колон, в третьей — снова гораздо большая расчлененность: десять сравнительно небольших абзацев, в четвертой — опять два абзаца, в первом — 270 колонов, а во втором — 81, и, наконец, пятая глава графически расчленена на две части: в первой один абзац из 276 колонов, а вторая часть, гораздо меньшая по объему (всего 195 колонов), расчленена на три абзаца.

В последней главе стабильность преобладающего признака и в зачинах, и особенно в окончаниях охватывает все ритмические единицы: и колоны, и фразовые компоненты, и фразы, и абзацы. В этом смысле ближе всего к последней первая глава, где такое же постоянство в окончаниях, но постоянство принципиально иного ритмического признака — не женских, а мужских, ударных окончаний.

³⁵ Пономарева Г. Б. «Житие великого грешника» Достоевского (структура и жанр). — Исследования по поэтике и стилистике. Л., 1972, с. 86.

³⁶ Блок А. Собрание соч. в 8-ми томах, т. 5. М., 1962, с. 79.

³⁷ Чичерин А. В. Возникновение романа-эпопеи. М., 1958, с. 178.

³⁸ Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения. — «Вопросы литературы», 1968, № 8, с. 87.

³⁹ «Литературное наследство», т. 77. М., 1965, с. 69.

⁴⁰ Толстой Л. О литературе, с. 467.

⁴¹ Лихачев Д. С. В поисках выражения реального. — Достоевский. Материалы и исследования, I. Л., 1974, с. 6.

⁴² Говоря о «непримиримом споре обособленных голосов-щей между сознаниями и в пределах одного сознания в романе-метафоре всеобщего хаоса и разлада», Тamarченко Н. Д. замечает: «В этой сфере и автор — участник спора, носитель особой идеи и оценки».

Здесь, конечно, нет надголосового единства, но это лишь один момент мира и авторской позиции. В «Преступлении и наказании» есть другая действительность, духовная «почва», на которой сходятся внутренние миры многих героев как однородные и взаимопроникаемые... В стихийных духовных связях между людьми — пророчество идеальной гармонии полноправных личностей, о которой мечтал Достоевский» (Тамарченко Н. Д. «Спор голосов и духовная «почва» в романе «Преступление и наказание». — Проблемы литературных жанров. Томск, 1972, с. 42).

⁴³ Эйхенбаум Б. М. Молодой Толстой. Берлин, 1922, с. 54.

⁴⁴ «Вопросы антропологии», вып. 21. М., 1965, с. 155.

⁴⁵ Русские писатели о литературе, т. 2, с. 1041.

⁴⁶ Пешковский А. М. Русский синтаксис в научном освещении. М., 1960, с. 493.

⁴⁷ Бадаева Н. П. Синтаксические приемы ритмизации авторской речи в рассказах А. П. Чехова. — А. П. Чехов — художник слова. Ростов-на-Дону, 1960, с. 26 — 28.

⁴⁸ См. интересное определение ритма в чеховских пьесах, как «сочетания различных контрастов в одной и той же сцене» в статье: N. Nilsson. Intonation and Rhythm in Chekhov's plays: «Наиболее обычные чеховские контрасты — контрасты между лирическим, вдохновенным и банальным, грустным и комическим, полным жизни и пассивным. И эти контрасты успешно сосуществуют и находятся в равновесии в одной и той же сцене». — Anton Chekhov. Leiden, 1960, P. 174.

⁴⁹ Измайлов А. А. Помрачение божков и новые кумиры. М., 1920, с. 154.

⁵⁰ Русские писатели о литературе, т. 2. Л., 1939, с. 153; Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. М., 1959, с. 98.

⁵¹ Об интонационно-синтаксической индивидуализации «речевого состояния» героев см.: Иванчикова Е. А. О синтаксисе художественных произведений Достоевского. — «Известия АН СССР, серия литературы и языка», т. 30, 1971, № 5, с. 429.

⁵² А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1954, с. 584.

⁵³ Бицилли П. Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа. — Годишник на Софийский университет. Ист.-фил. факультет.

София, 1942, с. 57. Здесь же отмечается, что для Чехова характерно «тяготение к триадическому членению как отдельных частей, так и их компонентов, а также и целого периода: а) показ, в) непосредственная рефлексия и с) заключение — выражение своеобразной диалектики саморазвития поэтического образа», с. 58.

Расширение амплитуды в финалах ритмического движения рельефно отражается в динамике распределения колонов различного слогового объема в рассказе. Вообще в «Студенте» при 60% регулярных колонов в сопоставлении малых и больших преобладают малые (23% — 17%). Но при этом если в первой половине рассказа (1 — 7 абзацы) малых колонов в два раза больше, чем больших (24% — 12%), то во второй (8 — 14 абзацы) их примерно одинаковое количество (20%, 31 большой колон и 30 малых), а в трех последних абзацах преобладают большие (их 19 против 10 малых). Также нарастают во второй половине рассказа и фразовые женские окончания. Вообще в распределении окончаний колонов, фразовых компонентов и фраз тоже вырисовывается своеобразная «триада»: в колонах женские преобладают над мужскими» во фразовых компонентах — мужские над женскими и во фразах снова женские над мужскими. И здесь проявляется общая тенденция нарастающей объемности и плавности в ритмическом движении: ударные окончания фразовых компонентов охвачены более плавными и объемными женскими окончаниями фраз, причем их роль, как только что было сказано, нарастает к концу рассказа.

⁵⁴ Белкин А. А. Читая Достоевского и Чехова. М., 1973, с. 293.

⁵⁵ Gerhardt W. Anton Chekhov... N. S. 1923, p. 16.

⁵⁶ Вспомним дневниковую запись Л. Н. Толстого: «Видел во сне тип старика, который у меня предвосхитил Чехов. Старик был тем особенно хорош, что он был почти святой, а между тем пьющий и ругатель. Я в первый раз ясно понял ту силу, какую приобретают типы от смело накладываемых теней» (Полн. собр. соч., т. 54. М, 1935, с. 97). Но здесь нет резкой антитезы или фиксированного совмещения противоположностей, как у Достоевского. Вообще, говоря о противоречиях и контрастах у Чехова, необходимо заметить, что это контрасты, смягченные до степени внутренних различий, контрасты без ясно выраженной и резко подчеркнутой антитезы.

⁵⁷ Катаев В. Герой и идея. в произведениях Чехова 80-х годов. — «Вестник МГУ», серия филологии, 1968, № 6, с. 37 — 39;

⁵⁸ Там же, с. 47.

⁵⁹ Ларин Б. А. Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974, с. 146.

⁶⁰ Белкин А. А. Читая Достоевского и Чехова, с. 298 — 299.

⁶¹ Днепров В. Проблемы реализма. Л., 1960, с. 322 — 323. .

⁶² Варшавская К. О. Художественное время в новеллистике 80 — 90-х гг. — Ученые записки Томского госуниверситета, № 83. Томск, 1973, с. 67.

⁶³ Станиславский К. С. Собр. соч. в 8-ми томах, т. I. М., 1954, с. 221.

⁶⁴ Лакшин В. Я. Лев Толстой и А. П. Чехов. М., 1963, с. 447, 448, 500.

⁶⁵ Берковский Н. Я. Чехов: от рассказов и повестей к драматургии. — Литература и театр. М., 1969, с. 79.

⁶⁶ Берковский Н. Я. Чехов — повествователь и драматург. — Статьи о литературе. М. — Л., 1962, с. 413 — 414.

⁶⁷ Бицилли П. Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа, с. 37. Чудаков А. Проблема целостного анализа художественной системы, с. 94 — 95.

⁶⁸ Фортунатов Н. М. Музыкальность чеховской прозы. — «Филологические науки», 1971, № 3; Ритм художественной прозы. — Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974. Пути исканий. О мастерстве писателя. М., 1974.

⁶⁹ Ритм, пространство и время в литературе и искусстве, с. 175.

⁷⁰ Там же, с. 180.

⁷¹ Характерно, что Фортунатов говорит о неразрывной событийной связи между появлением черного монаха и эпизодом с серенадой Брага — постоянным спутником, «вестником» данной темы. Но, «проскакывая» через речь, он не обращает внимания при этом, что эти эпизоды отчетливо ритмически разграничены: слова серенады Брага передаются в плавно-ритмизированном ключе — преобладают большие колонны и многосложные (наиболее устойчивы трехсложные) безударные интервалы в двухчленных конструкциях с постпозитивными определениями («...девушка, больная воображением, слышала ночью в саду какие-то таинственные звуки, до такой степени прекрасные и

странные, что должна была признать гармонией священной, которая нам, смертным, непонятна и потому обратно улетает в небеса»), а эпизод с появлением монаха выделен прямо противоположными ритмическими признаками: не двучленные, а трехчленные конструкции, не постпозитивные, а препозитивные определения, не большие, а малые колонны и безударные интервалы, не расширение, а сужение амплитуды ритмического движения в концевых фразовых компонентах («Монах в черной одежде, с седою головой и черными бровями, скрестив на груди руки, пронесся мимо... Босые ноги его не касались земли. Уже пронесся сажени на три, он оглянулся на Коврина, кивнул головой и улыбнулся ему ласково и в то же время лукаво. Но какое бледное, страшно бледное, худое лицо! Опять начиная расти, он пролетел через реку, неслышно ударился о глинистый берег я сосны и, пройдя сквозь них, исчез как дым»). Так ритмической пунктуацией фиксируется двуземность внутри самой событийной нерасторжимости, и в разных формах это ритмическое сопоставление повторяется трижды.

⁷² Арвинте М.О новаторских чертах реализма прозы А. П. Чехова. Автореферат канд. дисс. М., 1967, с. 11.

⁷³ «Московские ведомости», 1894, № 34; «Русские ведомости?», 1894, № 24.

См. свод противоположных точек зрения в статье Е. Сахаровой «Черный монах» А. П. Чехова и «Ошибка» М. Горького. — А. П. Чехов. Сб. статей и материалов. Ростов-на-Дону, 1959. Автор возражает «разоблачителям» Коврина: «...только в взволнованных, приподнятых словах безумного Коврина передана Чеховым та радость, т» необыкновенное счастье, которое может испытать человек, отдающий всего себя, всю свою жизнь служению вечной правде, спасению человечества» (с. 240). И тут же в одной из следующих публикаций — работе В. Т. Романенко «Черный монах» А. П. Чехова и его критика» (Журналистика и литература. М., 1972) — последовало характерное возражение Е. Сахаровой и другим сторонникам подобной точки зрения: «Вот какова цена вашей мании величия и вашим новоявленным пророкам, «героям дня» вроде философа Коврина, как бы говорит Чехов... «Черный монах» — это невеселый рассказ о том, как ненастоящий философ Коврин, опьяненный социальными наркотикам!

религиозно-мистических идей и заболевший манией величия, стал причиной гибели настоящего практика, его дочери и его чудесного сада» (с. 220).

⁷⁴ Соколов О. О двух основных принципах формообразования в музыке. — О музыке. Проблемы анализа. М., 1974, стр. 70 — 71. Обратим внимание, что контрастирующие друг с другом темы — «главная и побочная партия» — также извлекаются здесь из конкретной словесно-художественной структуры и определяются еще более абстрактно и менее точно, чем у Н. М. Фортунатова: «Творческие устремления главного героя и его навязчивая идея, воплотившаяся в образе черного монаха, составляют у Чехова — неразрывное трагическое единство — главную партию. Любовь Тани и стремление Коврина найти покой в уютно-красивом и добродетельном мире ее жизни — «побочную партию», традиционно связанную с лирикой» (с. 70). Если истолкование «главной партии» в основном соответствует анализируемому произведению, то для подобной трактовки «лирической темы» оно конечно же не дает никаких оснований.

⁷⁵ Характерна в этом смысле ритмическая композиция последней главы рассказа. Наиболее контрастные линии охватывающего весь текст взаимодействия многосложных зачинов с преобладающими женскими проходят здесь, во-первых, между 4-м и 5-м абзацами и, во-вторых, между 12-м и 13-м. Три части, выделяемые этой системой членений с характерной внутренней симметрией: 4 абзаца+8 абзацев+4 абзаца, — соотносятся вместе с тем с закономерностями событийного развертывания в рассказе. При общей событийной трехчастности (болезнь героя — его выздоровление — новый приступ болезни и смерть) финал его в свою очередь трехчастен; в первых четырех абзацах говорится о полном физическом выздоровлении от душевной болезни, выздоровлении, которое, однако, оказывается равносильным духовной смерти, затем в следующем фрагменте (5-й — 12-й абзацы) воспоминание возвращает, казалось бы, совсем уже забытое прошлое, и, наконец, последняя часть воссоздает миг духовного пробуждения и физическую смерть героя. Разделы между 4 и 5, с одной стороны, и 12-м и 13-м абзацами, с другой, фиксируются и системой распределения окончаний: в 4-м и 12-м резко возрастают дактиличе-

ские окончания, а в соседних абзацах их количество, наоборот, снижается, а растут противоположные им ударные формы.

Вместе с тем распределение окончаний, и в частности соотношение ударных и безударных форм, формирует еще одну линию- ритмических членений, которая обогащает только что описанную. Из общей композиции выделяются три абзаца: 8-й, 11-й и 15-й — почти совершенно одинакового объема (в каждом по 24 колона и соответственно 89, 90 и 95 слов) с однотипным размещением окончаний в первых двух (максимум мужских, минимум женских; причем количественно показатели удивительно близки: в 8-м абзаце 13 колонов с ударным окончанием, 8 — с женским и 3 — с дактилическим; в 11-м абзаце — 13 колонов с ударным окончанием, 7 с женским, 3 — с дактилическим, 1 — с гипердактилическим) и резко контрастным в последнем (максимум женских, минимум мужских).

Переключка этих абзацев очень важна. Ведь 8-й абзац — это «письмо Тани»: «Коврин сделал над собой усилие, распечатали письмо и, войдя к себе в номер, прочел: «Сейчас умер мой отец. Этими я обязана тебе, так как ты убил его. Наш сад погибает. В нем хозяйничают уже чужие, то есть происходит то самое, чего так *боятся* бедный отец. Этим я обязана тоже тебе. Я ненавижу тебя всею моею душой и желаю, чтобы ты скорее погиб. О, как я страдаю! Мою душу жжет невыносимая боль... Будь ты проклят. Я приняла тебя за необыкновенного человека, за гения, я полюбила тебя, но ты оказался сумасшедшим». В этой напряженной прерывистости страдальческих возгласов и смятенных восклицаний вводится, казалось бы, совсем уже отступившая трагическая тема. Впрочем, это отчетливое ее звучание исподволь готовилось и раньше. По мере того, как, начиная с 5-го абзаца, воспоминания охватывают Коврина, в ритмике — речевом строе все более возрастает внутренняя напряженность. Герой думает о скуке и пустоте, но воссоздаваемая внутренняя речь его становится все живее и живее. «Речевое состояние» начинает противоречить называемому душевному состоянию, подготавливается мгновение душевного подъема. Закрепляют эту растущую внутреннюю напряженность нагнетание синтаксических конструкций с увеличивающейся асимметрией и бессоюзной связью, ударные структуры в колонах и фразах, малые колоны и вообще характеризующее речевую партию

героя ритмическое движение с «дроблением», прерывистым уменьшением объёма следующих друг за другом ритмических единств (см. характерный пример во фразе, сразу следующей за письмом Тани: «Коврин не мог дальше читать, изорвал письмо и бросил»).

Письмо Тани выступает, таким образом, первым осязаемым выражением этой исподволь растущей ритмико-речевой напряженности. Однако борьба продолжается, и к герою, казалось бы, «возвращается его мирное, покорное, безразличное настроение», но вот снова появляется тема письма в том ритмическом повторе, каким является, как только что говорилось, одиннадцатый абзац по отношению к восьмому: «Конспект совсем; было успокоил его, но разорванное письмо белело на полу и мешало ему сосредоточиться. Он встал из-за стола, подобрал клочки письма и бросил в окно, но подул с моря. легкий ветер, и клочки рассыпались по подоконнику. Опять им овладело беспокойство, похожее на страх, и стало казаться, что во всей гостинице, кроме него, нет ни одной души... Он вышел на балкон. Бухта, как живая, глядела на него множеством голубых, синих, бирюзовых и огненных глаз и манила к себе. В самом деле было жарко и душно, и не мешало бы выкупаться».

А затем следует еще одно воспоминание — воспоминание о серенаде Брага, отмеченное, как говорилось выше, контрастирующим по отношению к только что прозвучавшему отрывку нарастанием многосложных зачинов и окончаний и безударных интервалов: «Вдруг в нижнем этаже под балконом заиграла скрипка и запели два нежных женских голоса. Это было что-то знакомое. В романсе, который пели внизу, говорилось о какой-то девушке, больной воображением, которая слышала ночью в саду таинственные звуки и решила, что Это гармония священная, нам, смертным, непонятная... У Коврина захватило дыхание, и сердце сжалось от грусти, и чудесная, сладкая радость, о которой он давно уже забыл, задрожала в его груди». Появляется совсем иная эмоциональная тональность, иной облик речевой гармонии, и этим противоположным речевым стихиям предстоит встретиться и объединиться в заключении.

⁷⁶ См. об этом в статье А. Горнфельда «Чеховские финалы». — «Красная новь», 1939, № 8 — 9, с. 299.

⁷⁷ Говоря о подобной закономерности, следует конечно же учи-

тивать естественную и необходимую в художественной прозе неполноту и разноплановость в ее реализациях. О закономерностях тяготения к симметрии и вместе с тем неполной ее реализации и различии в связи с этим трехчастных композиций у Л. Толстого («Три смерти») и Чехова («Ионыч») см. в работе Б. М. Гаспарова, Э. М. Гаспаровой и З. Г. Минц «Статистический подход к исследованию плана содержания художественного текста». — «Труды по знаковым системам», V. Тарту, 1971, с. 288 — 309. Здесь, кстати сказать, в проанализированных соотношениях между главами выясняется глубокое различие в функциях последовательного уменьшения объемов ритмико-композиционных единств у Л. Толстого и Чехова. У первого с этим движением связан, как уже говорилось, принцип проясняющейся простоты — качества глубоко позитивного, у второго, наоборот, проясняющиеся оскудение и примитивизм; у первого — приобретения, у второго — потери. Если у Л. Толстого «принцип краткого описания становится адекватным описанию прекрасного гармонического мира и — более того — синоним гармонической структуры описания», то у Чехова «наиболее ценный мир — это мир наиболее сложный (и изображенный наиболее развернуто)» (с. 298 — 299).

⁷⁸ См. Бялый Г. А. Русский реализм конца XIX века. Л., 1973, с. 22.

⁷⁹ Чехов А. П. Сборник статей и материалов. Ростов-на-Дону, 1959, с. 244.

⁸⁰ См. о необходимости «различать событийную часть художественного произведения и его сюжетно-композиционное построение», о том, что «событийная безразвязность произведения становится композиционной развязкой», «конфликты чеховских рассказов разрешаются не событийно, а композиционно» — в кн.: Шкловский В. Б. Повести о прозе, т. 2. М., 1966, с. 336 — 337, 339 — 345.

⁸¹ См. об отражении подобной ситуации в пьесе «Вишневый сад», где «у всех лиц пьесы имеется внутри что-то эмоционально дорогое и у всех оно показано Чеховым одинаково недоступным для всех окружающих». — Скафтымов А. П. О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» в его кн.: Нравственные искания русских писателей, с. 356.

⁸² Горький М. и Чехов А. Сб. материалов. М., 1951, с. 124.

⁸³ Античные теории языка и стиля, с. 188.

⁸⁴ Как мы пишем, с. 27.

⁸⁵ См.: Томашевский Б. В. О стихе, с. 301. Кагаров Е. О ритме русской речи. — «Наука на Украине», 1922, № 4, с. 329.

⁸⁶ Бочаров С. Психологическое раскрытие характера в русской классической литературе и творчестве Горького. — Социалистический реализм и классическое наследие. М., 1960, с. 170.

⁸⁷ Томашевский Б. В. О стихе, с. 111.

⁸⁸ Пешковский А. М. Русский синтаксис в научном освещении, с. 418.

⁸⁹ Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку. М., 1957, с. 80.

⁹⁰ Берков П.Н. Максим Горький как редактор своих ранних произведений. — Работа классиков над прозой. Л., 1929, с. 90, 81. Замену причастных оборотов глагольной конструкцией и уничтожение союза «и» в авторском редактировании отмечает также Белкина Н. в книге «В творческой лаборатории Горького» (М., 1940, с. 67 — 68).

⁹¹ Тарасова А. А. Из творческой лаборатории М. Горького. М., 1966, с. 9.

⁹² Горький М. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 23. М., 1953, с. 355.

⁹³ Горький М. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 15, с. 83.

⁹⁴ Там же, с. 73.

⁹⁵ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского, с. 7.

⁹⁶ Там же, с. 44.

⁹⁷ Там же, с. 272.

⁹⁸ Там же, с. 38.

ГЛАВА IV

¹ Ритм, пространство и время в литературе и искусстве, с. 103.

² Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940, с. 377.

³ Там же, с. 379 — 380.

⁴ Гаспаров М. Л. Оппозиция «стих — проза» в становлении русского стихосложения. — Тезисы докладов IV летней школы по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1970, с. 140.

⁵ См., например: Брагинский И. С. Об истоках различения поэзии и прозы (на примере двух памятников древневосточной письменности). — «Народы Азии и Африки», 1969, № 4. По свидетельству Брагинского И. С., «всем типам литературной речи с древних времен... свойственна организованность и нормативность, т. е. известная искусственность. Эта искусственность нарастает последовательно в типах А, В и С, что выражается в большей членимости и в увеличивающемся числе требований, предъявляемых к членимости, в результате чего и создаются качественно отличные типы речи: один — в большей мере тяготеющий к логико-грамматической членимости (тип А), другие — в большей мере дополняющие и изменяющие ее.. В типе В возникают разного рода повторы, как основа детальной членимости. Именно разнообразие повторов (вплоть до появления грамматических рифмоидов) придает «художественность» этому типу речи... В речи типа С, изначально связанной с мелодическим исполнением, членимость достигала еще большей детализации (в том числе строфичной) в силу соблюдения повторности... Из типа В ...развивается новеллистический тип, именуемый впоследствии «прозой», из типа С... — «стихотворный», именуемый впоследствии «поэзией» С. 141, 143, 144.

⁶ Сазонова Л. И. Древнерусская ритмическая проза XI-XIII вв. Автореферат канд. дисс. Л., 1973, с. 13.

⁷ Там же, с. 10.

⁸ См., например, спор Сазоновой Л. И. с Тарановским К. Ф., который рассматривает похвалу князю Владимиру в «Слове о законе и благодати» как молитвословный стих (Тарановский К. Формы общеславянского и церковнославянского стиха в древнерусской литературе XI — XIII вв. В кн.: American contribution to the 10th Int Congress of Slavists, vol. 1. Mouton, The Hague — Paris, 1966, pp. 377 — 379. Аналогичная дискуссия на ином литературном материале (об орхоноенисейских текстах) произошла между Жирмунским В. М. и Стеблевой Н. В. («Народы Азии и Африки», 1968, № 2, 1969, №2).

⁹ Сочинения Тредиаковского, т. I. СПб, изд. А. Смирдина, 184), с. 123-125.

¹⁰ См. об этом подробнее в моей работе: М. В. Ломоносов о

структурных различиях стиха и прозы. — Очерки по истории русского языка и литературы XVIII в. Казань, 1969.

¹¹ Ломоносов М. В. Сочинения, т. 7. М. — Л., 1961, с. 22.

¹² Там же, с. 96. Точность охватывает не только «порядок складов». См. о строгой симметрии отношений между членами периодов в поэзии Ломоносова в противовес «мотивированной стройной асимметрии» (термин Виноградова В. В.), следствием которой является «ритм союзных периодов в похвальных словах и речах Ломоносова», — в статье Молотковой Г. И. «Период в языке Ломоносова» — Развитие синтаксических конструкций в русском литературном языке XVIII в. Казань, 1972, с. 52. Конечно, уже ближайшие последователи Ломоносова в XVIII веке обнаружат в его вполне правильных ямбах немало нарушений «точного порядка складов». Вспомним хотя бы обилие пиррихий, которые Ломоносов считал вольностью и отводил им место лишь в песнях (что, кстати сказать, тоже очень характерно: именно в произносимых текстах требуются особенно четкие отличия стиха от прозы), а пиррихии неизменно проникали и в оду, и в поэму, и в трагедию. Сознвая существенную роль тех коррективов, которые вносила в данном случае поэтическая практика в теорию, следует вместе с тем заметить, что основной принцип «точного порядка» этими явлениями не подрывался. Не подрывался прежде всего потому, что каждый отдельный «непорядок» и неравенство возникает лишь на основе заданного порядка и заданного равенства, которые, конечно же, не означают тождества в ритмическом строении.

¹³ Томашевский Б. В. Стих и язык. М. — Л., 1959, с. 13.

¹⁴ Ярхо Б. И. Ритмика т. н. «романа в стихах». — *Ars Poetica*, I, с. 10.

¹⁵ Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Л., 1924, с. 39, 44.

¹⁶ О возможности разных трактовок соотношения свободного стиха, строго метрического стиха и прозы см.: Гучинская Н. О. Структурно-стилистические возможности свободного стиха (на материале немецкой поэзии). — *Стилистика художественной речи*. Л., 1973, с. 36 — 39.

¹⁷ Stuttergeim C. Poetry and Prose, their interrelations and transitional forms. — *Poetics, Poetica, Поэтика*. Варшава, 1961, с. 227.

¹⁸ Fulleborn U. Das deutsche Prosagedicht. Lu Theorie und geschichte einer Gattung. München, 1970, s. 12.

¹⁹ Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка, с. 30.

²⁰ См.: Тимофеев Л. И. Очерки теории и истории русского стиха. М., 1956. Томашевский Б. В. Стих и язык. М. — Л., 1959; Тимофеев Л. И. Стих — слово — образ. — «Вопросы литературы», 1962, № 6.

²¹ См. об этом: М. А. Гаспаров. Оппозиция «стих — проза» в становлении русского стихосложения, с. 141.

²² Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка, с. 39 — 42.

²³ Там же, с. 44 — 45.

²⁴ «Печать и революция», 1924, кн. 4-я, с. 269.

²⁵ Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка, с. 74.

²⁶ Волошинов В. Слово в жизни и слово в поэзии. — «Звезда», 1926, № 6, с. 252, 256.

²⁷ Кодуэлл К. Поэтическое воображение. — Современная книга по эстетике. М., 1957, с. 210 — 212.

²⁸ Гегель Г. Эстетика, т. 3. М., 1971, с. 399.

²⁹ Гиндин С. И. Брюсов В. Я. о речевой природе стиха и стихотворного ритма и о русских эквивалентах античных стихотворных размеров. — «Вопросы языкознания», 1968, № 6, с. 126.

³⁰ Русские писатели о литературе, т. 2, с. 18.

³¹ Русские писатели о литературном труде, т. I. М., 1955, с. 244.

³² Словарь древней и новой поэзии, составленный Остолоповым Н., ч. 2-я. СПб. 1821, с. 401.

³³ Там же, с. 433.

³⁴ Там же, с. 400.

³⁵ «...слово «поэзия», — пишет об этой эпохе Сидяков Л. С. — становится синонимом «словесности» («литературы») как словесно-художественного творчества вообще, более того, включая даже представление о художественных, творческих способностях человека». Сидяков Л. С. Наблюдения над словоупотреблением Пушкина («проза» и «поэзия»). — Пушкин и его современники. Псков, 1970, с.126.

³⁶ Словарь древней и новой поэзии..., ч. 2-я, с. 404.

³⁷ Сорокин Ю. С. Развитие словарного состава русского Литературного языка 30 — 90 гг. XIX в. М. — Л., 1965, с. 463.

³⁸ Гегель Г. Эстетика, т. 3, с. 394 — 395.

³⁹ «Большое эмоциональное напряжение прозы, постоянный акцент на интонационно-выразительных единствах речи, периодическое построение фразы, мелодичность, богатство экспрессии отвечали главной эстетической установке автора «Бедной Лизы» — созданию идеального мира человеческих чувств», — верно пишет Ф. З. Канунова. — Из истории русской повести конца XVIII — первой трети XIX в. Автореферат докт. дисс. Томск, 1969, с. 16.

⁴⁰ Маймин Е. Пушкин о русском стихе. — «Русская литература», 1966, № 3, с. 66, 69. См. об этом также в выше названной статье Сидякова Л. С.

⁴¹ См., например, типичное метафорическое уподобление из статьи Станевич В.: «Если ритм стихотворения — единый поток, то ритм прозаический — многоводная система, разбегающаяся притоками и ручьями...». — Станевич В. Ритм прозы и перевод. — Вопросы художественного перевода. М., 1971, с. 114. Интересно противопоставление ритмики «Бювара и Пекюше» Флобера поэтическим текстам у Граммона М.: «...в то время как коротким фразам Флобера предшествуют и следуют фразы, отличающиеся по ритму, в поэзии каждая пьеса... ритмована однообразно». Grammont. *Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*. Paris, 1923, p. 475. Ср. выводы из экспериментального исследования Паттерсона: «Речь воспринимается как ритмически-прозаическая настолько, насколько перемещение и нарушение преобладает над соответствием между расположением акцентов и субъективных временных интервалов. Когда преобладает соответствие, речь воспринимается как ритмически-стиховая». — Patterson W. *The rhythm of prose*. Columbia Unive Press, 1916, p. 91.

⁴² Бестужев-Марлинский А. А. Новый русский язык. — Полн. собр. соч., т. XII. СПб. 1839, с. 74.

⁴³ Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. Очерки. М., 1974, с. 171.

⁴⁴ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 6-ти тт., т. 5. М., 1936, с. 254 — 255.

⁴⁵ См. об этом: К. Кожевникова. Спонтанная устная речь в эпической прозе. — Universita Karlova. Praha, 1970.

⁴⁶ «Вопросы литературы», 1965, № 8, с. 89.

⁴⁷ «Вопросы литературы», 1968, № 4, с. 194.

⁴⁸ Лежнев А. Проза Пушкина. М., 1966, с. 128.

⁴⁹ «Любой текст членится на соподчиненные синтаксические отрезки, но в стихотворном тексте с этим членением сочетается членение на стихотворные строки и на более крупные и мелкие, чем строки, стиховые единства. Это второе членение то совпадает, то расходится с первым, создавая бесчисленные возможности ритмико-синтаксических соотношений. Эта двойственность, эта соотнесенность двух членений — основной признак стиха. Поэт и членит стихотворение на стиховые строки так, чтобы создавались нужные соотношения, но там, где второе членение не маркировано (графикой, рифмовкой и т. п.), мы не можем утверждать, что имеем дело со стихами... Свободный стих — это стих, в котором нет никаких постоянных признаков стиха, кроме общего признака двойной сегментации текста». — Б. Я. Бухштаб. Об основах и типах русского стиха. *International journal of Slavic Linguistics and Poetics*, XVI, 1973, с. 110 — 111.

⁵⁰ Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка, с. 40.

⁵¹ Томашевский Б.В. О стихе, с. 309 — 310.

⁵² Шагинян М. Об искусстве и литературе. М., 1958, с. 44.

⁵³ Семенцов В. С. Ритмическая структура поэтического текста на примере анализа Бхагавадгиты. Автореферат канд. дисс. М., 1972, с. 15.

⁵⁴ Характерно, что наиболее ритмически выделенными отрезками речевого движения («литавридами», по терминологии Боброва С. П.) в стихе часто являются строки с максимальными отклонениями от метрической схемы, а в прозе — отрывки с максимумом внутренней симметрии и различных повторов. Да и в более общем смысле слова поэтическая диалектика свободы и необходимости не раз заставляет вспомнить о формотворческих функциях «порядка» и его нарушении в поэтическом целом. Не случайно, например, жанровые «строгие формы» являются почти исключительно принадлежностью поэзии, «строгая форма» здесь не только не сковывает поэта, но является

необходимой основой для подлинно поэтически свободного высказывания. А в прозе «готовые» жанры чувствуют себя гораздо менее уютно, самый прозаический жанр — роман — принципиально «становящийся» жанр (Бахтин М. М.). Конечно, здесь есть своя устойчивая основа, но иная, нежели в поэзии.

⁵⁵ Левин В. И. Линейность речи и ее преодоление. — Летняя школа по вторичным моделирующим системам. Тезисы. Тарту, 1968, с. 55.

⁵⁶ Русские писатели о литературном труде, т. 4, с. 117.

⁵⁷ Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Кн. Одоевский В. Ф. т. I, ч. 2-я. М., 1913, с. 298. .

⁵⁸ О разных формах этого отношения в двух типах повествования — с установкой на сюжет и с установкой на сказ — см.: Гофман В. Фольклорный сказ Даля. — Русская проза. Л., 1926; см. также: Ким Л. Л., Малисова В. Н. Традиционные типы повествователей в русской прозе. — Научные труды Ташкентского госуниверситета, вып. 412. Ташкент, 1972; Малисова В.Н. О языковых сигналах образа автора-повествователя в художественном произведении. — Там же.

⁵⁹ Федин К. Писатель. Искусство. Время. М., 1957, с. 387.

⁶⁰ «Слово и образ». М., 1964, с. 230 — 231.

⁶¹ Современная книга по эстетике, с. 212.

⁶² Бицилли П. Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа, с. 59 — 60.

⁶³ Станевич В. Ритм прозы и перевод, с. 83.

⁶⁴ Гей Н. К. Ритм, время и пространство в системе художественного познания. — Симпозиум «Проблемы ритма, времени и пространства в литературе и искусстве». Л., 1970, с. 8.

⁶⁵ См. о ритме прозы как о «выступающем во внешней форме содержании, выраженном в соответствии с имманентными законами языка» в вышеуказанной статье: Fulleborn U. Das deutsche Prosagedicht, S. 12.

⁶⁶ См. об этом, например: Лефевр М. Ж. Структура речи в поэтических и повествовательных текстах (Lefebvre M.-S. Structure du-discourse de la poesie et du recit. Neuchatel, Vascouiniere, 1971. Краткое изложение содержания в реферативном журнале «Общественные

науки за рубежом. Литературоведение», 1974, № 2). Автор усматривает решающую разницу между поэзией и повествованием в том, что поэтический язык непосредственно отсылает к образному смыслу, а прозаическое повествование опосредованно, через «диегезис» — предметный слой произведения, обладающий пространственно-временными измерениями и возникающий в процессе рассказа о людях и событиях.

⁶⁷ Лосев А. Ф. Эстетическая терминология ранней греческой литературы. Ученые записки МГПИ, 1954, т. XXXIII, вып. 4, с. 229.

⁶⁸ Цит. по кн.: Вейман Р. Новая критика и развитие буржуазного литературоведения. М., 1965, с. 383.

⁶⁹ Принципиальное обоснование этой связи со ссылкой на экспериментальное доказательство вывода о том, что «существуют интонационные инварианты (интономы), коррелятивные ситуации», см. в статье Жинкина Н. И. «Сегментарные и просодические компоненты языка». — *Poetics, Poetica, Поэтика*, Варшава, 1961, с. 79. Здесь же говорится о том, как «интонация может быть вписана в текст», и о том, что «список правил записи интонации достаточно строго определен в поэтике» (см. с. 80 — 82).

⁷⁰ Русские писатели о литературном труде, т. 4, с. 489.

⁷¹ Там же, т. I, с. III.

⁷² Принципиальную противопоставленность поэтического целого «Евгения Онегина» и прозаических произведений А. С. Пушкина глубоко раскрывает Бочаров С. Г.: «В романе в стихах... композиционной осью является всеобъемлющий образ «я» ... Мир героев охвачен миром автора, миром «я», мир героев как бы предопределен этой лирической энергией и является ее функцией... Собственное единство мира рассказа, события, без авторского «я» как всеобъемлющего начала и предпосылки, — единство пушкинской прозы. Это и есть ее смиренное лицо, подчинившееся действительности и простому повествованию, отрешившееся от своего «первого лица» как «начала»... Одинаково важно и то, что прямое «я» исчезло и растворилось в повествовании, и то, что безличное повествование таит в себе скрытую личность... — как «внутренний жар и огонь», по слову И. Тургенева в его пушкинской речи. Протеический этот субъект без точно

очерченной «субъективности» запрятан в самом прозаическом тексте, в порядке слов, строении речи», — С. Г. Бочаров. Поэтика Пушкина, с. 107 — 114.

См. также обоснованное противопоставление в этом плане повестей Марлинского и Пушкина в работе Яковлевой М. В. «О содержательности жанра повести». У Марлинского «художественная целостность создается не единой авторской концепцией, а единством повествовательного тона. «Эстафета» рассказчиков... создает единый образ сознания светского человека с романтическим мироощущением. Повесть Марлинского воздействует на читателя более своим лирическим тоном, чем эпической концепцией действительности. А в «Выстреле» Пушкина выявляется стройная и глубоко содержательная концепция русской действительности 30-х гг. XIX в. и человека, в ней живущего... Каждый характер в повести становится обнаружением основных тенденций общей жизни, воссозданной Пушкиным в подробностях ее культурно-исторического развития». — Проблемы литературных жанров. Материалы межвузовской конференции. Томск, 1972, с. 16-17.

⁷³ Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина, с. 157.

⁷⁴ Русские писатели о литературном труде, т. I, с. 476 — 477.

⁷⁵ Полиметрия эпизодически представлена и в поэзии XVIII века, но именно в XIX веке и в определенной соотнесенности с жанровым развитием эпоса (и драмы) она входит в «светлое поле» поэтического сознания. Характерна в этом смысле относящаяся к 1836 году высокая оценка П. А. Вяземским «изменения метра с ходом предмета» как «счастливой мысли и шага вперед»: «Смотря по содержанию, песнопевец Наполеона переходит от простонародной баллады до возвышенной оды, от героики к элегии. Метр его изменяется с ходом предмета. Эта мысль счастливая и шаг вперед... Если необходимо писать поэмы с рифмами, то должно переломить их однообразие введением стихов различной меры, не перемешанных наудачу, как то бывает в вольных стихотворениях, но применяя их к различным содержаниям сообразно с удобством метра, так, например, шестистопный — к повествованиям плавным и величественным, четырехстопный — к движениям лирическим и т. д. («Русские писатели о литературе», т. I, с. 220).

⁷⁶ Гегель. Лекции по истории философии, кн. 3-я. Сочинения, т. II. М. — Л., 1935, с. 484.

⁷⁷ П. Громов. Каролина Павлова. — Каролина Павлова а. Полное собр. стихотворений. М. — Л., 1964, с. 32.

⁷⁸ Значимость именно таких отношений выясняется при сопоставлении «Двойной жизни» с более ранними опытами совмещения стиха и прозы в рамках одного произведения (например, у Державина, Львова, Муравьева). Если в XVIII и начале XIX века это была форма взаимодействия художественной речи и речи нехудожественной, то у К. Павловой обе речевые формы осознаются хоть и разными, но равно художественными, и здесь отражается внутренняя перестройка во взаимоотношениях двух качественно различных форм искусства слова.

⁷⁹ Корман Б. О. Многоголосие в лирике Некрасова Н. А. — Ученые записки Борисоглебского пединститута, 1958, вып. 4-й, с. 122.

⁸⁰ Чуковский К. Некрасов. Кубуч, 1926, с. 138. О ритмической многоплановости в поэзии Некрасова см. подробнее в статье: Орлова О. А., Гиршман М. М. Четырехстопный ямб Некрасова и Полонского... — В кн.: Проблемы типологии русской литературы. Пермь, 1976.

⁸¹ Кожинов В. В. О «поэтической эпохе» 1850-х годов. — «Русская литература», 1969, № 3, с. 30.

⁸² Белинский В. Г. Полное собр. соч., т. 5, с. 45.

⁸³ См.: Шанский Н. М., Иванов В. В., Шанская Т. В. Краткий этимологический словарь русского языка. М., 1961, с. 129.

⁸⁴ Альшванг А. Русская симфония и некоторые аналогии с русским романом. Избр. соч. в 2-х тт., т. 1. М., 1964, с. 77. См. также: Месерич И. Проблема музыкального построения в повести «Записки из подполья» Достоевского. — Достоевский и его время. Л., 1971; Асриева С. А. К проблеме музыкальности «Записок из подполья» Достоевского Ф. М. — Проблемы поэтики. Труды Самаркандского госуниверситета, вып. 238-й. Самарканд, 1973, а также вышеуказанные работы Фортунатова Н. М. о «музыкальности» чеховской прозы.

⁸⁵ Holthussen J. Prinzipien der komposition und der Errählens bei Dostojewskij, Köln, 1969.

⁸⁶ Паперный З. С. Пушкин в прозе. — Искусство слова. М., 1973, с. 276.

⁸⁷ См. о том, что «история искусства... характеризуется... включением в сферу противопоставления по симметричности все новых и все более скрытых элементов своей структуры», в работе Лekomцевой М. И. «О роли признака симметричности в определении искусства». Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1974, с. 143. ;

⁸⁸ См. об этом подробнее в моей статье «Смысловая выразительность стиха». — Труды Киргизского госуниверситета, фил. науки, вып. XVII. Фрунзе, 1972. |

⁸⁹ Теория стиха. Л., 1968, с. 130. См. также: Руднев П. А., О стихе драмы А. Блока «Роза и крест». — Ученые записки Тартуского государственного университета, вып. 251-й. Тарту, 1970.

⁹⁰ Один из примеров дальнейшего развития этой тенденции можно найти у И. Сельвинского, который следующим образом разъяснив во «Вступлении» организующий принцип ритмической композиции своего романа «Арктика»:

«Мои герои — люди всяких знаний,
Различных лет, ремесел и анкет,
Культур, талантов, званий и призваний —
Для всех для них одной погудки нет.
Вот почему писать в одной системе
Об этих персонажах не хочу.
Я сочетаю ритмы — эти с теми, —
Все смысловому подчинив ключу.
Так неужели с вами не освоим
Неоднородность музыкальных масс?
Лишь не считайте это разнобоем.
Доверьтесь мне. Я уверяю вас,
Что на трехладном, трехголосом фоне
Вам станет ясной линия моя.
Здесь некое подобие симфоний:
Во-первых, ямбы — струнная семья;
Затем
пойдет
мой тактовый стих,
что будет звучать
как медная группа,

и, наконец, проза, которая при очень простых, ясных и чистых своих звучаниях подобна деревянному цеху оркестра: говорит трезво, но не грубо».

⁹¹ См. об особой «полифоничности» потока сознания и внутренней речи, которая должна передаваться не «внутренним монологом», а «внутренним диалогом», в интересном «Рассуждении о диалогах и монологах» Г. Г. Гельгардта: «...языковой материал предстает в высказывании как линейный ряд. Это отличает речевой текст от музыкальной партитуры, более близкой по структурным особенностям и внутреннему проговариванию, не тождественному мыслительным операциям как сольным партиям, потому что внутренняя речь есть значительно более сложный акт, связанный с разными и одновременно протекающими психологическими процессами». — Сборник докладов и сообщений лингвистического общества» И. Калинин, 1971, с. 71.

⁹² Блок А. Собрание сочинений в 8-ми томах, т. 5. М. — Л., 1962, с. 498.

⁹³ Гинзбург Л. О лирике. М. — Л., 1974, с. 272 — 274.

⁹⁴ Белый А. Вместо предисловия. Стихотворения. Берлин — ПГ. — М., 1923, с. 5.

⁹⁵ Блок А. Собрание сочинений в 8-ми томах, т. I, с. 559.

⁹⁶ Свойственное Маяковскому ритмико-синтаксическое обособление отдельных слов и словосочетаний в ритмическом движении стиха особенно перекликается с той ритмико-синтаксической обособленностью отдельных звеньев прозаического повествования (вплоть до отдельных слов), которые мы наблюдали у Достоевского. Вообще сопоставление ритмики Достоевского и Маяковского — это, на мой взгляд, интереснейшая и многообещающая исследовательская тема.

⁹⁷ Урнов Д. М. Дж. Джойс и современный модернизм. М., 1964, с. 19.

⁹⁸ Эйзенштейн С. Монтаж. Избранные произведения в 6-ти томах, т. 2. М., 1963, с. 110 — 112.

⁹⁹ Там же.

¹⁰⁰ См., например, статью Соболева Ю. «Ритм и фабула». «Литературная газета», Казань, 1922, № 5. С ним полемизировал Ашукин Н., который, в частности, писал: «...проза Белого А., оставаясь монументальным эпосом в широте своей темы, в звучании слов на-

сквозь пронизана воздухом лирики, песни...» — Ашукин Н. О ритме и фабуле в прозе. «Жизнь», 1922, № 2, с. 174.

¹⁰¹ Цветаева М, Пленный дух. — «Современные записки». Париж, № 55, с. 248.

¹⁰² Кожевникова Н. А. Речевые разновидности повествования в русской советской прозе. Автореферат канд. дисс. М., 1973, с. 6.

¹⁰³ Например, ритмическая выделенность и спаянность вышеприведенного пейзажного описания («Тихая Волынь изгибается, / Волынь уходит от нас / в жемчужный туман березовых рощ, / она вползает в цветущие пригорки / и ослабевающими руками / путается в зарослях хмеля») выявляются не только во внутрифразовых повторах и соответствиях, не только в симметрии зачинов (крайние мужские охватывают четыре раза подряд повторяющиеся женские) и окончаний (после двух мужских следуют четыре рядом стоящие женские), но даже в определенной системе расположения безударных промежутков. В начале снижение слогового размера интервалов от трех до одного слога, затем симметричное чередование одно- и двухсложных промежутков, а далее другое не менее симметричное увеличение интервала от одного до четырех слогов, а потом обратное снижение. В последней ветви этого ритмического единства симметрия подчеркнута даже единообразным расположением ударения на первом слоге («путается в зарослях хмеля»: — ∪∪∪ | — ∪∪ | — ∪).

¹⁰⁴ Русские писатели о литературе, т. 2, с. 18.

¹⁰⁵ Фокс Р. Роман и народ. М., 1960, с. 209.

¹⁰⁶ Гегель Г. Эстетика, т. 3, с. 11.