Г. Н. ИВАНОВА-ЛУКЬЯНОВА



Ритм прозы

от Карамзина до Чехова



Министерство образования и науки Российской Федерации

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московский государственный лингвистический университет»

РИТМ ПРОЗЫ ОТ КАРАМЗИНА ДО ЧЕХОВА

Монография

Под редакцией доктора филологических наук, профессора *Г. Н. Ивановой-Лукьяновой*

Москва ФГБОУ ВО МГЛУ 2017

```
УДК 82.09
ББК 83.3(2 Poc=Pyc)1
Р 551
```

Авторский коллектив:

ст. преподаватель E. B. Вдовина (кафедра переводоведения и практики перевода английского языка переводческого факультета МГЛУ); кандидат филологических наук, ст. преподаватель A. A. Водяницкая (кафедра языкознания и переводоведения МГПУ); кандидат филологических наук $\Gamma. A. Головченко$;

доктор филологических наук, профессор Γ . H. Иванова-Лукьянова (кафедра русского языка и теории словесности МГЛУ);

аспирант И. Н. Реброва

(кафедра русского языка и теории словесности МГЛУ);

кандидат филологических наук Е. С. Сергеева;

кандидат филологических наук, доцент Е. А. Чагинская

Ритм прозы от Карамзина до Чехова: монография / под ред. д-ра филол. наук, P551 проф. Г. Н. Ивановой-Лукьяновой. – М.: ФГБОУ ВО МГЛУ, 2017. – 336 с.

ISBN 978-5-88983-848-7

Монография посвящена истории ритма прозы периода XIX века, который начинается творчеством Н. Н. Карамзина как основателя русской прозы и заканчивается рассказами А. П. Чехова, завершающими классический период русской литературы.

Анализ ритмичности текстов основан на уникальной методике определения ритма прозы по нескольким ритмообразующим факторам, с учетом степени ритмичности, выраженной десятичной дробью.

Основная цель монографии — показать на материале ритмико-интонационного строения художественных текстов пути развития русского литературного языка, с перспективой дальнейших лингвистических и литературоведческих исследований.

Собранные в монографии тексты не только представляют собой эстетическую панораму «изящной словесности», но и могут служить практическим материалом по изучению ритма письменных и звучащих текстов для актеров, журналистов, преподавателей, переводчиков художественной литературы.

УДК 82.09 ББК 83.3(2 Рос=Рус)1

Посвящается Михаилу Викторовичу Панову

ПРЕДИСЛОВИЕ

Временные границы, обозначенные в монографии, весьма значимы — они очерчивают весь период XIX века, золотого века классической русской прозы. Родоначальником русской прозы считается Н. М. Карамзин, который написал свою знаменитую «Бедную Лизу» в последние годы уходящего XVIII века, а А. П. Чехов умер в 1904 году, завершив тему старой дворянской жизни обещанием насадить новый сад. Проза рассказов Чехова еще сохраняет строгость русской классики, но уже подошла к границе, за которой началась ее ломка с появлением новых форм и литературных течений. Начинался век модерна.

XIX век представляет собой некий монолит относительной стабильности в обществе и благодаря этому сравнительно ровного ритмического пространства прозы.

Ритм прозы от Карамзина до Чехова, с одной стороны, показывает эту стабильность, а с другой – в нем появляются ростки нового литературного языка и стиля, которые уже готовы прорасти в XX веке.

Идея изучения ритма прозы пришла ко мне от М.В.Панова, моего первого учителя по лингвистике в Московском городском педагогическом институте им. В.П. Потемкина. В аспирантуре Михаил Викторович стал моим научным руководителем и на долгие годы определил увлеченность этой темой. Вот как профессор сам говорил об этом, когда отмечалось его восьмидесятилетие: «Надо сказать, что я со второго курса получал сталинскую стипендию. И выдвинула меня на эту стипендию кафедра русского языка. На кафедре меня знали. А почему? Потому что я в студенческом журнале (издавался на машинке) напечатал статью - "Ритм прозы". Это любимая моя тема в течение всей жизни. И когда через два десятилетия у меня появилась первая аспирантка, я ей дал с замиранием сердца, потому что сам хотел написать, тему "Ритм прозы". И она блестяще написала диссертацию» (Беседы с Михаилом Викторовичем Пановым в кн. «Жизнь языка. Сборник к 80-летию М.В. Панова». М.: «Языки славянской культуры», 2001. С. 500-501).

«Моя научная связь с М. В. Пановым никогда не прерывалась. Несколько раз он призывал меня продолжить работу по ритму, привлечь аспирантов и показать, как исторически меняется ритм в русской прозе, говорил, что это важно для понимания развития литературного языка... Я долго словно не слышала этого призыва, пока однажды не застала М.В. в постели, ослабевшего после больницы. И снова зашла речь о книге, которую я должна написать. Тогда я пообещала сделать эту работу... Учитель улыбнулся... Жить ему оставалось не больше месяца,» — вспоминает Г. Н. Иванова-Лукьянова.

Данная публикация представляет собой очередной труд *научной школы изучения ритма прозы*, возглавляемой доктором филологических наук, профессором Г. Н. Ивановой-Лукьяновой. По предлагаемой здесь методике ученые смогут оценить ритмико-интонационное строение письменных и звучащих текстов и представить его в числовых выражениях.

Монографию подготовили:

Г. Н. Иванова-Лукьянова, доктор филологических наук, профессор МГЛУ — Предисловие. Введение: Из истории вопроса. Ритм прозы как лингвистическая проблема. Об ударности динамически неустойчивых слов (на примере местоимений). Интонема ровного типа. Историческая справка. Ритм прозы в реальности и восприятии. Н. М. Карамзин. А. С. Пушкин. Ритм стиха и прозы Пушкина. Ритмическое построение зачинов в прозе Пушкина (в помощь переводчику). М. Ю. Лермонтов. Ритмы любовных переживаний: Печорин и Вера. Ритм портретных описаний Печорина. Ритм портретных описаний в романе Л. Н. Толстого «Война и Мир». И. С. Тургенев. Ритм прозаических текстов как отражение жизненных ритмов человека. И. А. Гончаров. Ф. М. Достоевский. Ритм зачинов. Л. Н. Толстой. Поэтика прозаического ритма в связи с проблемами перевода. «Весна долго не открывалась». А. П. Чехов;

Г.А.Головченко, кандидат филологических наук — Введение: Ритм художественной прозы: литературоведение и лингвистика. Изучение ритма прозы по методике Г.Н.Ивановой-Лукьяновой. Н.М. Карамзин, А.С.Пушкин. И.С.Тургенев. Описание девушки Лизы в русской классической литературе;

- *Е. С. Сергеева*, кандидат филологических наук Н. В. Гоголь;
- *Е. В. Вдовина*, старший преподаватель кафедры переводоведения и практики перевода английского языка переводческого факультета МГЛУ Признание Родиона Раскольникова;
- *И. Н. Реброва*, аспирант кафедры русского языка и теории словесности МГЛУ— Л. Н. Толстой. Ритм произведений Л. Н. Толстого в описаниях разных периодов жизни человека (на материале рассказов «Детство», «Крейцерова соната», «Смерть Ивана Ильича»);
- $\pmb{A.A.Bodяницкая}$, кандидат филологических наук, преподаватель кафедры языкознания и переводоведения МГПУ Ритм прозы и перевод;
- $\pmb{E.A.}$ Чагинская, доцент, кандидат филологических наук Опыт объяснения ритма православных текстов.

Кроме авторов настоящей монографии, к данной научной школе принадлежат филологи-русисты, окончившие аспирантуру Московского государственного лингвистического университета под руководством Г. Н. Ивановой-Лукьяновой в 1992–2015 годах: О.В. Жукова («Ритм прозы в описаниях братьев Карамазовых»), кандидат филологических наук И.Н. Иванова (Калмыкова) («Категория времени в поэзии Б. Пастернака»), кандидат филологических наук Ю. Е. Коченкова («Выразительные средства русской звучащей речи»), Е.К. Мосалева («Ритмико-интонационные особенности русской публицистики»), кандидат филологических наук А. К. Руденко («Интонация и пунктуация»), Л. А. Чекалин («Интонация вопроса в русском, украинском и французском языках»).

Ритм прозы — один из самых дискуссионных вопросов лингвистики. Оспариваются не только различные методы определения прозаического ритма, но и характер организации и даже сам факт его существования как фонетического явления, отличного от ритма стихов. Впрочем, сейчас большинство исследователей в существовании особой ритмической организации прозы уже не сомневаются. Действительно, трудно отрицать его существование, поскольку ритм оказывает на речь большое влияние, подчас диктуя ей свои законы, влияет на порядок слов в предложении, на ударность динамически неустойчивых слов. Наконец, в художественной прозе ритм выполняет особую эстетическую функцию, оказывая несомненное воздействие на художественную ценность прозаических произведений.

Из истории вопроса

К началу XX века существовало несколько подходов к изучению прозаического ритма, которые различались в зависимости от того, какие величины рассматривались при его определении. Учет сочетаемости ударных и безударных слогов выдвинул два принципиально разных направления в изучении ритма прозы.

Школа стопного изучения ритма прозы, представленная в основном литературоведами. А. Белый, Л. П. Гроссман, Н. Л. Бродский, М. Н. Гофман видели художественную ценность прозы в ее близости к стиху, искали в ней стихотворную стопную организацию и считали ее «труднейшей областью поэзии». Однако это мнение представляется односторонним: во многих прозаических текстах нет такой стопной организации, хотя они воспринимаются как явно ритмичные.

Школа неметрического изучения слоговой организации прозы. Ученые этого направления измеряли ритм прозаических текстов амплитудой колебания междуударных интервалов. Эта школа, возглавляемая немецким ученым К. Marbe, получила распространение не только в самой Германии, но также в США и России. К. Marbe,

S. Behn, F. Gropp, A. Kreiner, P. Kullmann, L. Bianchi, H. Unser, B. Eggert, G. Lindholm, E. Г. Кагаров изучали ритм английской, латинской, немецкой, французской и русской речи с помощью объективных методов статистического анализа. Степень ритмичности текста определялась величиной отклонения количества слогов от среднего междуударного интервала. Возможность числового ее выражения позволила показать типические особенности ритмики текстов, различных по языку, стилю и авторской принадлежности.

Другие ученые, такие как А. М. Пешковский, Б. В. Томашевский, связывали изучение ритма прозы с единицами, большими, чем слог. Подвергнув критике стопный подход к изучению ритма прозы, они признавали мерилом прозаического ритма более крупную, чем слог, фонетическую единицу: такт, фразу или даже фонетическое предложение. Анализируя ритмику «Стихотворений в прозе» И.С. Тургенева, А. М. Пешковский видел ритм художественной прозы в регулировании числа тактов во фразах и фраз в фонетических предложениях. Позднее А. М. Пешковский высказал предположение, что ритм прозы должен измеряться еще более крупными фонетическими единицами – «интонационными периодами». Таким образом, выдвигая новые величины измерения ритма прозы, никем до него не отмеченные, и справедливо отвергая все попытки свести прозаический ритм к стихотворным стопам, А. М. Пешковский совершенно исключил из своего наблюдения слог как ритмическую единицу. Поэтому речевые отрезки, различные в ритмическом отношении, признавались им как равнозначные. Например, в стихотворении в прозе «Милостыня» как эквиритмичные обозначены фразы: «...путаясь, волочась и спотыкаясь...» и «...пестря седую пыль» – несмотря на то, что в первой междуударные интервалы сравнительно велики и беспорядочны, а во второй – предельно урегулированы и кратки.

Б. В. Томашевский в качестве уравниваемых ритмических периодов признает «речевые колоны», границы которых определяются интонацией, а динамическим центром служит фразовое ударение. Величина колона измеряется уже не количеством тактов, а количеством слогов. Чтобы определить ритм конкретного текста, надо измерить среднюю величину колонов на отрезках интонационных повышений / понижений и на отрезке средней высоты. Чем устойчивее средние величины, тем закономернее ритм. Так определяется степень упорядоченности величины начальных, конечных и средних

фраз в предложении. Исследуя ритм «Пиковой дамы» А.С.Пушкина, Б.В.Томашевский дает образец глубокого и тщательного анализа ритма с привлечением статистических методов.

Исследования С.Д.Балухатого, В.М. Жирмунского и др. осно-

Исследования С. Д. Балухатого, В. М. Жирмунского и др. основаны на поисках в прозе различного рода симметрий и параллелизмов. Чем больше в тексте различных повторов (от простого союза или грамматической формы до синтаксической конструкции), тем выше степень его ритмичности. Однако трудно найти объективный критерий, который позволял бы оценить ритмичность текста с этой точки зрения: слишком пестрыми являются типы этих симметрии и параллелизмов. Таким образом, изучение ритма прозы не привело пока к единому толкованию этого явления и не дало методики его исследования. Каждый из исследователей, признавая в качестве ритмообразующей какую-либо одну величину, оставляет без внимания другие. Бесспорным остается лишь факт существования прозаического ритма; и бесспорно, что различные по жанру, стилю, авторству и т. д. тексты имеют различный, характерный для них ритм.

Для исследователей ритма прозы по-прежнему стоят основные задачи: попытаться найти комплексную характеристику ритма прозы, которая по возможности учитывала бы все ритмообразующие факторы; обнаружить с ее помощью различия в ритмической организации художественной прозы, научно-технической и публицистической литературы, а в области художественной прозы характеризовать особенности ритмики разных авторов.

Результаты ритмического изучения прозы могут иметь и практическое значение: учитываться при составлении дикторских и учебных текстов, при оценке их экспрессивных и эстетических особенностей и т. д.

Ритм прозы как лингвистическая проблема

Ритм прозы — одна из сравнительно новых тем в лингвистике, которая до сих пор остается дискуссионной.

В середине прошлого века даже само словосочетание ритм прозы у многих лингвистов вызывало недоумение, так как о речевом ритме принято было говорить только применительно к стихосложению. Предпринимавшиеся попытки увидеть в прозе метрическую стопную организацию ни к чему не привели.

В настоящее время интерес к этой теме регулярно возобновляется и затрагивает как вопросы теоретического плана, так

и возможность их практического применения, например, в художественном переводе.

Рассматривая чередование различных признаков прозаического текста, исследователи то сужают понятие ритма прозы до размера чередующихся просодических единиц, то расширяют его, понимая под ритмом любое чередование (звуков, грамматических форм, образов, сюжетов, композиционных приемов и др.).

Наибольшую трудность вызывают методика определения ритма, возможность выразить его в конкретных величинах, которые помогли бы сравнивать, сопоставлять ритм разных текстов и использовать его в качестве одного из компонентов анализа художественного текста.

Как известно, в художественном тексте все значимо. Его ритмы тоже полны значения. Своей вербальной невыраженностью прозаический ритм заключает в себе множество смыслов. Это хорошо чувствуют и писатели, и читатели; они замечают его изменчивость, плавные и резкие переходы, которые вместе с лексикой и грамматикой образуют сложный механизм эмоционального и эстетического воздействия текста.

Интересно, что текст, читаемый глазами, но не озвученный, вмещает в себя несравненно больше смыслов, чем тот, который получил при озвучивании одну-единственную звучащую форму и тем самым сузил смысловую многоплановость.

Ритм вместе с интонацией заключен в любом тексте. Волей писателя ритмико-интонационное строение художественного текста наполнено смыслом, который открывается читателю только частично и который хранит в своей глубине то, что писатель вольно или невольно утаивает. Поистине «мысль изреченная есть ложь».

Механизм возникновения ритма и интонации еще не изучен. Можно предположить, что рождению мысли предшествуют некоторая энергия напряжения, натяжение тона, «натянутая тетива». Эта энергия высвобождается в момент речевого акта. Облеченная в слова с их грамматическими формами, она реализуется тоном, ритмом и интонацией и предстает в виде фрагмента речи в его ритмикочитонационной форме. Понятия тоно, ритм и интонация как сочетание тонов в определенной последовательности существуют не обособленно друг от друга, а в неразрывном единстве, поэтому вопрос о первичности одного из них считается избыточным.

Вполне возможно, что именно в момент напряжения мысли все смыслы сгущаются, собираются в пучок множества вариантов, а в момент ослабления реализуются лишь в одном звучащем варианте. Вот почему вдумчивый читатель стремится понять глубину подтекста, раскрыть заключенную в словах многозначность, дойти до прообраза того смысла, который хранится в зародившем его тоне. Таков путь познания любого произведения искусства, в том числе и художественного текста, — за внешними фактами увидеть сущность явления.

Таким образом, создание текста идет от мысли-тона к словам, а его интерпретация имеет обратную направленность — от слов к тону с его множественными смыслами и их разгадыванию.

В художественном тексте отношения между словами и ритмикоинтонационным строением текста особенно строги и значимы. Исследуя проблему прозаического ритма, мы постоянно наблюдаем эти отношения.

Ритм прозы, в отличие от ритма стиха, представляет собой сложное явление. В нем учитывается равномерность чередования различных ритмообразующих элементов, а именно: ударных слогов, межсинтаеменных (межфразовых) границ и интонационных типов. В соответствии с этим мы выделяем в прозаическом ритме три характеристики: слоговую, синтагматическую (фразовую) и интонационную.

Примечание. Термины фраза и синтагма, используемые в лингвистической литературе для обозначения ритмической группы как ритмико-смыслового единства, нередко употребляются как синонимичные. Предпочтение единого термина затруднено тем, что, с одной стороны, термин синтагма является более распространенным и потому более удобным, а с другой — представители Московской фонологической школы (А. А. Реформатский и др.) считали его занятым синтаксистами и не рекомендовали употреблять в работах по фонетике. Однако термин фраза отягощен многозначностью, так как в других областях лингвистики он может обозначать еще и предложение. Поэтому, хотя в ранних фонетических исследованиях ритма, повинуясь традиции, мы использовали главным образом термин фраза, в настоящей работе — исключительно для удобства и во избежание терминологической путаницы — будет употребляться только термин синтагма.

Текст воспринимается как ритмичный, если эти характеристики показывают высокую степень регулярности чередования ритмо-

образующих единиц. За образец такой степени их ритмичности мы приняли низкий процент отклонения от абсолютного чередования. Чем больше число отклонений в той или иной характеристике, тем меньше степень ритмичности текста; и наоборот: художественный текст с небольшим числом отклонений воспринимается как наиболее ритмичный.

Человеческая жизнь протекает по законам ритма — основ мироздания и всего живого. В ритме человек ощущает гармонию мира — отсюда его тяга к музыке. В ритме он чувствует себя защищенным — отсюда страх перед различными сбоями ритма внутри организма или в окружающей среде. С ритмом он связывает свое эстетическое чувство — отсюда прагматическая оценочность произведений искусства с точки зрения ритмической стройности их формы.

Прозаическое произведение с высокой степенью ритмичности воспринимается как эмоционально насыщенное и эстетически значимое и воссоздает благодаря этому добавочные, не выраженные словами смыслы.

Об ударности динамически неустойчивых слов (на примере местоимений)

Для решения проблемы определения ритма прозы необходимо выяснить, от чего зависит ударность слов, в которых она то появляется, то исчезает, и можно ли установить такие положения, в которых слова-проклитики и энклитики всегда безударны или всегда ударны. Конкретнее эта задача сводится к следующим вопросам: зависит ли ударность рассматриваемых слов от их положения в ритмической цепи? какие существуют позиции ударности и безударности этих слов? влияет ли на эти позиции ритмический характер текста или они одинаковы для любого текста?

Наша работа построена в основном на изучении ударности одно-, двух-, трехсложных местоимений в различных положениях по отношению к соседним ударным слогам. Первая ее часть касается местоимений, которые находятся около слов с полным ударением; во второй — рассматриваются местоимения в соседстве с динамически неустойчивыми словами.

Начнем с того, что выпишем из работ, посвященных этой проблеме, все примеры на *безударные* местоимения (буквы **H** и **C**, стоящие перед примерами, обозначают: \mathbf{H} – «начало», \mathbf{C} – «середина»).

Работы Р. И. Аванесова, Г. А. Шелюто и Г. Я. Панкраца мы выбрали не случайно: именно в них ученые не просто ставят вопрос о невыясненности ударности проклитиков и энклитиков, но и приводят свои примеры, в которых ударность местоимений не вызывает сомнений. Из статьи Г. Я. Панкраца мы и заимствовали название: «динамически неустойчивые слова».

Вот эти примеры:

- НС Я узнал, откуда он родом;
- С Где он сейчас?
- **С** Куда **вы** бежите? (*Р. И. Аванесов*)
- **C** Вам хочу **я**, милые...
- С Где вы, грядущие гунны...
- Н Он видел большой сад.
- С Студент показал мне актовый зал.
- НС Мы любим наш сад.
- **Н Я** вышел из клуба.
- Н Они учатся хорошо.
- С Без боязни **он** ехал дальше. (Γ . *A. Шелюто*)
- Н Он стал одним из лучших стрелков взвода
- Н Он знал названия всех садовых цветов.
- С Грусть сжимает мне сердце.
- С Ландышей нарвали мы много.
- ${f C}$ С трудом нашел **я** выход на улицу.
- С Мальчик сжалился над птичкой и впустил ее в комнату.
- **НС** Я дам вам все книги.
- НС Он взял их за руку.
- Н Мой брат едет в Москву.
- С Да спрашивай ты толку у зверей. (Г. Я. Панкрац)

Понятно, что для иллюстрации безударности местоимений эти авторы отобрали случаи, в которых безударность несомненна, наиболее заметна, поэтому, взятые вместе, эти примеры должны обнаружить определенную закономерность, или общность позиций, в которых местоимение безударно. И такая закономерность бросается в глаза: это непосредственная близость местоимений к ударению (в динамически устойчивых словах). Причем заметим, что почти во всех примерах используются только односложные местоимения. Все примеры можно разбить на две группы: местоимения в начале и в середине предложения. Позднее мы рассмотрим местоимения в конце предложения. Очевидно, их ударность или безударность не

так заметна, так как ни один из авторов не дал на этот случай ни одного примера.

Представим предложения в виде цепи ударных и безударных слогов, посмотрим, в каком положении оказываются местоимения.

Односложные местоимения в начале предложения

Во всех примерах односложные местоимения оказываются рядом с ударным слогом. Именно это обстоятельство, очевидно, и создает их безударность.

Если на основании этих примеров сделать предположение, что местоимение безударно в непосредственном соседстве с ударным слогом, то ударным оно окажется, находясь в какой-то отдаленности от него. Проверим, подтвердят ли наше предположение примеры (из тех же работ), в которых односложные и двусложные начальные местоимения обозначены ударными.

Моей сестре 10 лет.

Этого человека я раньше не видел.

Ее братья работают на заводе.

Где это вы пропадали?

Что там показалось вдали?

Где он сейчас?

Куда это он ушел?

Куда вы бежите? (Р. И. Аванесов)

Прощай же, море, не забуду

Твоей торжественной красы –

И долго, долго помнить буду

Твой гул в вечерние часы. (Г. А. Шелюто)

Он был дома.

Она была больна.

Они веселые.

Это блестящая идея.

Два последних вагона были разбиты. (Г. Я. Панкрац)

Действительно, все начальные местоимения, отмеченные сильным ударением, отделены от ударного слога одним или несколькими безударными. Разобранные примеры дали нам возможность увидеть позицию, в которой начальные односложные местоимения произносятся без ударения. Это такая позиция, когда односложное

местоимение в начале предложения оказывается непосредственно перед ударением. Назовем ее позицией типа A (- /).

Мы заметили также, что по мере удаления от ударного слога местоимение приобретает динамическую нагрузку. Второй ряд рассмотренных примеров показал нам местоимения, удаленные от ударного слога на два-три-четыре слога и имеющие полное ударение — позиция \mathbf{F} (- - /).

Где же происходит этот разрыв между ударными и безударными местоимениями? Где та граница, переходя которую, безударное местоимение превращается в ударное? Назовем позиции, в которых оказывается местоимение по мере удаления от ударного слога, позициями типа A(-/), B(--/), B(---/), $\Gamma(----/)$, $\Gamma(----/)$.

Если записать на магнитофон ряд предложений, типа: Он лил воду (A); Он разлил воду (Б); Он перелил через край (В); Он недоливает чайник (Γ), а потом стереть все слова, кроме местоимений, то на пленке останется ряд одинаковых местоимений, степень ударности которых будет возрастать от первого к последнему. Практически можно услышать, как местоимение произносится все более отчетливо. Однако существенную разницу можно обнаружить лишь между первым и четвертым примерами, но не между соседними. Или, например, разницу в ударности местоимений можно услышать в таких примерах: Мой снег растаял; Мой снегоочиститель сломался.

Кроме того, был проделан такой эксперимент.

Девятиклассникам было объяснено, что некоторые местоимения мы произносим без ударения (Совсем он маленький), другие – с ударением (Ты не спрашивай у меня). Но часто бывает трудно решить, ударно местоимение или нет. Задача состоит в том, чтобы определить эти трудные случаи. Тут не может быть правильного и неправильного ответов. Отвечайте так, как вы произносите, слышите, чувствуете. Единственное условие: никому нельзя произносить данные предложения вслух. Затем на доске записываются пять-семь коротких предложений; учащиеся списывают их в свои тетради и помечают в них местоимения; ударное подчеркивают, безударное – зачеркивают.

Результаты эксперимента можно наглядно представить, если самим составить таблицу, в которой буквы A, Б, В в левой вертикальной графе обозначают тип позиции, в которой находится начальное односложное местоимение; цифры в верхней горизонтальной графе обозначают номер предложения (чтобы всегда можно было сопоставить полученный результат с тем конкретным предложением, к которому он относится); дробные числа показывают соотношение ударных и безударных положений данных местоимений.

Данные опыта показывают, что только позиция А, то есть непосредственное соседство местоимения с ударным слогом, воспринимается большинством говорящих как безударная. Число говорящих, воспринимающих эту позицию как ударную, составляет в среднем 22,6%. Позиции Б и В таким единством не обладают, в ответах по этим примерам наблюдалась неуверенность, и часто опрашиваемые считали оба варианта правомочными. Так как говорящие были поставлены перед возможностью выбора, семантический элемент приобретает здесь решающую роль, тогда как в первом типе главной роли он не играет и ударение там носит позиционный характер. Однако же и позиция Г, где местоимение отделено от ударения тремя безударными слогами, не обнаруживает тенденции к большей ударности местоимения.

Итак, односложное местоимение, стоящее в начале предложения, безударно, если рядом с ним ударный слог. Граница между ударным и безударным положением местоимений проходит между позициями А и Б. При исследовании ритма прозаической речи позицию А можно считать безударной, все остальные — ударными.

Что касается двусложных местоимений, то они произносятся безударно только в позиции A, т. е. если сами имеют ударение на втором слоге:

Его синие губы усмехнулись. - - / - - / -

Под ударением они оказываются в позиции Б, т. е. если в самих местоимениях ударение падает на первый слог, и от ударного слога динамически нагруженного слова их отделяет один безударный слог:

Наша лодка покачивалась. / - / - - / - - -

И тем более очевидна ударность местоимений в позициях В и Г: **Моя** неуверенность росла. - / - - /

Односложные и двусложные местоимения внутри фразы

В этих примерах все безударные односложные местоимения оказываются в позициях А и Б. Динамическая нагрузка местоимения в позиции А исключена, так как в противном случае три рядом

стоящих ударных слога затрудняли бы произношение. Двусложные местоимения тоже обозначены как безударные лишь в окружении ударных слогов (позиция Б):

```
... впустил ее в комнату. - / - - / - -
```

Следовательно, местоимения, стоящие внутри фразы, безударны только в позициях А и Б.

Удаленность местоимения на два-три слога от ударного создает неуверенность, колебания в оценке его ударности. И эта неуверенность почти исчезает, когда междуударный интервал составляет четыре, пять, шесть слогов (позиции Γ и Д). Здесь местоимение почти всегда оказывается под ударением:

```
Не забудем те времена. - - / - / - - / Мы выполнили твои поручения. - / - - - - / - - -
```

Таким образом, в силу своей способности принимать или не принимать ударение, местоимения и служебные слова выступают в роли ритмического организатора, восполняя недостающие ударения в чрезмерно больших междуударных интервалах и разряжая эти интервалы в случае скопления ударений.

С уверенностью можно сказать только о крайних положениях, когда местоимение либо зажато с двух сторон ударными слогами (здесь оно безударно), либо стоит внутри большого междуударного интервала (здесь оно ударно). Ударение местоимения в таких положениях носит позиционный характер. Во всех промежуточных позициях в силу вступает тенденция семантическая, и она часто противоречит тенденции ритмической.

Если представить себе идеальные условия для местоимений, в которых семантические требования не мешают проявлению ритмической тенденции, то для каждого текста можно было бы более точно определить позиции ударности и безударности местоимений и других динамически неустойчивых слов. Для этого необходимо определить среднее арифметическое число безударных слогов между двумя ударными. Для его вычисления понадобилось бы представить текст в виде цепи ударных и безударных слогов.

Обозначим среднее число безударных слогов между двумя ударными через x. Если, например, местоимение попадает в интервал, равный пяти слогам, а x=2, то, если бы оно было безударным, рассматриваемый интервал превысил бы средний больше, чем в два

раза. Здесь ударное местоимение и разобьет этот интервал. Значит, если междуударный интервал равен или больше 2x + 1, то оказавшееся в этом интервале местоимение ударно; если рассматриваемый интервал меньше 2x + 1, то данное слово безударно. Ниже приведены примеры из «Стихотворений в прозе» Тургенева:

Тогда я встал и, выйдя из дому, отправился по аллее...

(«Mawa»)

В этом случае местоимение s находится между двумя ударениями. Но может возникнуть вопрос: как же определить этот критический интервал, если s=2,1 или s=2,1

Местоимения в конце фразы и фонетического предложения

Помимо ритмической тенденции, на ударность местоимения оказывают влияние и другие моменты, в частности интонация (вопросительная или восклицательная). В конце фразы и в конце предложения местоимение ведет себя по-разному в отношении ударения, так как в конце фразы на ударение оказывает влияние восходящая интонация (она гораздо чаще, чем нисходящая, сопровождает неконечную фразу), а в конце фонетического предложения — нисходящая. В конце фразы местоимение чаще ударно, независимо от того, в какой отдаленности находятся от него соседние ударения, например:

```
В голосе его слышалась печаль. / - - - / / ( «Маша»)
О лазурное царство! Я видел тебя... во сне. - - / - - / - / ( «Лазурное царство»)
Я узнал тебя, богиня фантазии! / - / - / - - / - - ( «Посещение»)
... и по нему, торжествуя и словно смеясь, катилось ласковое солнце.
- - / - - / - - / - / - / - / - ( «Лазурное царство»)
```

Однако в конце фонетического предложения ударение на этих словах ослаблено.

```
Она навсегда примирила нас. - / - - / - / («Последнее свидание»)

Я поехал к нему. / - / - - / («Мои деревья»)
```

Большое влияние на ударность местоимения оказывает также соседство слова, на которое падает логическое ударение. Особенно это заметно на местоимениях, стоящих в конце фразы или фонетического предложения. Если слово с логическим ударением предшествует конечному местоимению, то оно принимает на себя ударение динамически неустойчивого слова и, усиливаясь, ослабляет его ударность:

Он не пишет мне.

Я готова, – сказала она.

В первом примере слово с логическим ударением стоит непосредственно перед конечным местоимением, что ослабляет динамическую нагрузку местоимения; во втором примере местоимение она ударно, так как слово с логическим ударением, удаленное от местоимения на расстояние целого такта, не оказывает влияния на его ударность.

Ударность местоимений, граничащих с динамически неустойчивыми словами

Существует еще одно условие, при котором местоимение почти всегда оказывается под ударением, — это его соседство с другими динамически неустойчивыми словами. Если рядом оказываются два

динамически неустойчивых слова, то одно из них перетягивает на себя ударение, делая его полновесным. Обычно пересиливает более важное в смысловом отношении слово, но, если они равноценны, вступает в силу принцип уравнивания числа безударных слогов между двумя ударными. В нижеследующих примерах выделенное жирным шрифтом слово – ударно:

...Порывисто протянул он **мне** страшно худую, словно обглоданную руку...

(«Последнее свидание»)

А он не умеет плавать.

(«Враг и друг»)

На все мои вопросы он отвечал отрывистым ворчанием.

(«Морское плавание»)

Над его головою шатром раскинулся могучий тысячелетний дуб.

(«Мои деревья»)

и тот, кого он привел и, может быть, спас.

(«Голуби»)

Но мне почудилось, что не его рука взялась за мою.

(«Последнее свидание»)

Сначала рассмотрим местоимения с союзами и словообразующими предлогами, т. е. с такими словами, которые сами не претендуют на ударение, но своим присутствием усиливают соседнее местоимение; затем — местоимения в соседстве с другими местоимениями и динамически неустойчивыми словами.

До сих пор в примерах, показывающих местоимение в середине, начале и конце фразы, почти не встречались местоимения с предлогами. Это не случайно, ибо местоимение со словообразующим предлогом, даже если оно расположено в небольшом междуударном интервале, произносится с более сильным ударением, чем в таком же интервале, но без предлога:

```
Вот здесь, на этом месте. - / - / - / - С нынешнего года этот дом станет жилым. / - - - / - / / - - / Вот так послание коммунистов и оказалось у нас. Поставили перед собой задачу...; - / - - - - / - / - С законной гордостью за наш народ... - / - / - - - / - / Пойдемте ко мне. - / - - /
```

Примеры из «Стихотворений в прозе» И.С. Тургенева:

...и желает видеться со мною

(«Мои деревья»)

Я благоговел перед той маленькой птицей

(«Воробей»)

...мужчины за ней волочились.

(«Памяти Вревской»)

Сердце во мне упало.

(«Последнее свидание»)

Соседство местоимения с союзами также создает условие для ударности:

А он не умеет плавать.

(«Враг и друг»)

Спасибо, но я не возьму.

(Pa∂uo)

Если местоимение оказывается рядом с динамически неустойчивым словом (будь то местоимение, односложное числительное или глагольная связка), то ударение одного из них усиливается за счет другого.

Следующие примеры показывают, как воспринимают говорящие такие положения. Примеры, на материале которых построен эксперимент, взяты из «Стихотворений в прозе» И. С. Тургенева:

Кто это канпляет там?

(«Как хороши, как свежи были розы»)

И все они умерли...

(там же)

Протянул он мне страшно худую... руку.

(«Последнее свидание»)

Ты ее любил, жену-то свою?

(«Mawa»)

Я приехал в город, где он жил.

(«Последнее свидание»)

Но тогда во мне было другое чувство.

(«Морское плавание»)

Самый большой разнобой дали третий и четвертый примеры, и это вполне закономерно. В третьем предложении два односложных соседствующих местоимения с обеих сторон окружены ударными

слогами. По ритмической тенденции они должны быть безударны, но тут вступает в силу тенденция, которая требует ударности одного из них (--/-//--/-).

То же и в четвертом примере (/ - - - / - / - - /).

Таким образом, сложность в оценке ударности местоимений вытекает из взаимодействия ряда *закономерностей*.

- 1. На ударность местоимений в тексте оказывают влияние следующие факторы: а) количество слогов в местоимении; б) положение во фразе, в фонетическом предложении; в) соседство с динамически неустойчивыми словами, а также с проклитиками и энклитиками; г) семантическая роль местоимения; д) соседство со словом, несущим на себе логическое ударение; е) характер интонации в той фразе, где находится местоимение; ж) условия ритма данного текста.
- 2. Все факторы действуют одновременно, нередко перебивая друг друга, чем и объясняются колебания в оценке ударности местоимений.
- 3. Местоимения играют роль ритмического организатора в речи, восполняя слишком большие междуударные интервалы и разряжая их в случае большого скопления ударений.
- 4. Местоимения требуют ударения, оказавшись в соседстве со служебными или с динамически неустойчивыми словами. В последнем случае ударным является лишь одно слово, выбор которого обусловлен семантически или ритмически.

Ритм художественной прозы: литературоведение и лингвистика

Проблема взаимодействия художественного ритма и аритмической работы мозга для приспособления человека к миру была поставлена в 1930-е гг. отечественным антропологом Я. Я. Рогинским. Он утверждал, что эстетическое восприятие было необходимым условием возникновения предка человека, неоантропа, в задачи которого входило не только выжить, но и вынести собственную мысль: «в "искусстве-ритме" <...> усиливается то, что за границами искусства должно в конце концов уйти в автоматизм, исчезнуть из сознания, перестать быть содержанием восприятия, притом не только без всякого ущерба для человека, но, наоборот, к его пользе» [Рогинский, 1965, с. 53].

Только определений ритма насчитывается более пятидесяти. Ритм, явленный как в жизнедеятельности, так и в произведениях искусства: музыке, стихах, — успокаивает человека. Страх перед сбоями в ритме (в функционировании организма, в природе) связан с тем, что человек ощущает свою жизнь построенной по законам ритма. Анализируя предельный смысл воздействия ритма на человека, В. Н. Топоров писал: «Общий знаменатель степи и моря — безбрежность (в экстенсивном плане) и особенно (в интенсивном плане) — колыхательно-колебательные движения, фиксируемые и визуально, и акустически, индуцирующие соответствующий ритм в субъекте восприятия и как бы вызывающие мысли и даже чувство беспредельного, отсылающее к началу, к творению, к переживанию его смысла» [Топоров, 1995, с. 580]. Таким образом, ритмическое начало является способом успокоения на подсознательном уровне.

В силу своей универсальности ритм является объектом исследования многих наук. В философии его исследование связывается с категориями времени и движения; в эстетике – с понятиями гармонии, меры, симметрии; в литературоведении – с психологией ритмики художественной речи.

Ритм, существовавший задолго до слова, гораздо больше, чем слово, способен воздействовать на иррациональную сферу человеческого восприятия. С ритмическим началом искусства, в частности музыки, связано его воздействие на человека — эмоциональное и эстетическое. «Человек в искусстве, в иллюзии стремится ощутить покой бесконечности, жизнь до конфликта жизни-рождения. Необратимость времени линейного становления доставляет человеку самое большое страдание. Именно от этого страдания он бежит к покою ритма, симметрии и гармонии в искусстве» [Шалыгина, 2008, с 54].

Говоря о художественном ритме как о явлении в целом, А. С. Яскевич выделил следующие фазы образования художественного ритма, опираясь на высказывания поэтов о творческом процессе:

- внутренний ритм, связанный с психофизиологическим состоянием художника (ходьбой, дыханием, слухом), движением души; напевание без смысла, появление мысли, которая «колеблется» в такт с ритмом;
- расподобление ритмического образа в словесную образнокартинную оболочку: словесные элементы, слоги, слова в этот момент определяются их музыкальной привлекательностью;

- возникновение зрительного образа, когда первоначальное ритмическое настроение сохраняется в виде настроения, ритма, мелодии;
- *бытийность ритма художественного целого, осуществляе- мая в восприятии* как восстановление первоначального ритмоощущения творца [Яскевич, 1991].

Исследования воздействия ритма на читателя (слушателя, зрителя) связаны с исследованиями Л.С.Выготского о «мысленном интонировании» как форме человеческого мышления. Он определял характер внутренней речи как интонационно-мелодический и замечал, что «только мелодическая, т. е. интонационная, фиксация дает полное совершение мысли» [Выготский, 1982, с. 313].

Это справедливо и в отношении прозы. Р. Роллан писал: «Я схватываю сначала 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» [цит. по: Гиршман, 1982, с. 23]. Подобные признания о значимости музыкальности и ритма в прозе оставляли Г. Флобер, И. Бунин, А. Белый, К. Федин, В. Каверин, Ю. Нагибин и другие. В. Подорога следующим образом комментирует воспоминания Н. Гоголя о процессе создания произведения: его восьмикратные переписывания текста — «это поиски нужного ритма, желательно для каждой вещи и персонажа», «не писать, а именно переписывать, покорно следуя раз открытому ритмическому образцу» [Подорога, 2006, с. 73]. М. М. Гиршман напоминает: «Чехов, заканчивая абзац или главу, особенно старательно подбирал последние слова по их звучанию, ища как бы музыкального завершения предложения» [Гиршман, 1982, с. 10].

Ритмическая организация прозы давно привлекала внимание исследователей истории литературы, критиков, писателей. Аристотель писал: «Речь должна обладать ритмом, но не метром, так как в последнем случае получаются стихи» [Цит. по: «Вначале было слово», 2004, с. 227].

А. А. Блок замечал, что ритм есть необходимое свойство словесного творчества: «Только наличностью пути определяется внутренний "такт" писателя, его ритм. Всего опаснее — утрата этого ритма <...> Знание своего ритма — для художника самый надежный щит от всякой хулы и похвалы» [Блок, 2001, с. 576]. Как замечал В. В. Кожинов, если во Франции Г. Флобер стал одним из тех, кто первый

создавал прозаический ритм сознательно, то в XX в. проблема ритма «находится уже в центре внимания любого крупного прозаика» [Кожинов, 1963, с. 354]. Так, например, М. М. Пришвин признавался, что в уже написанном тексте очень трудно заменить даже имя героя, так как «тогда нужно бывает, чтобы в новом имени было непременно столько же слогов, иначе ритм будет нарушен, фраза перестанет звучать» [Пришвин, 1957, с. 352].

Важнейшей особенностью прозаического ритма является его художественное значение: «художественная проза имеет свой собственный, творчески созданный ритм, который несет в себе глубокий эстетический смысл и осуществляет изобразительные и выразительные цели» [Кожинов, 1963, с. 353]. Ритм прозы в совокупности с другими языковыми средствами работает в художественном тексте для создания эмоционального и эстетического воздействия. Е. З. Имаева в своем диссертационном исследовании о ритмической проявленности неявных смыслов текста утверждает, что ритм прозы — это определенная экзистенциальность переживания, а ритмизация текста — один из важнейших актов пробуждения рефлексии [Имаева, 1993].

Ритмическое движение является одной из основ жизненных циклов на земле, оно упорядочивает ритмы жизнедеятельности человека; таким образом, ритм в художественном произведении является одним из наиболее значимых, но воспринимаемых и действующих зачастую подсознательно способов выражения художественного значения. Экспликация этого воздействия в конкретных и объективных показателях – вот важнейшая задача исследований ритма прозы.

По свидетельству А. А. Арустамовой, возросший интерес ученых к категории ритма художественной прозы и понимание больших возможностей, которые открывает ее изучение, сталкиваются с неразработанностью методики анализа прозаического ритма [Арустамова, 1998]. Наибольшую трудность вызывает создание такой методики исследования ритма, которая давала бы основания для фактически точного, конкретного его анализа, позволяла бы сравнивать ритмы разных писателей, различных отрывков текста, ритмы текстов на различных языках, а также периоды устойчивости ритма и границы его изменения [Иванова-Лукьянова, 2011].

Одной из наиболее интересных и новаторских во второй половине XX в. оказалась теория В.М. Жирмунского, утверждавшего,

что «основу ритмической организации прозы образуют не звуковые повторы, а различные формы грамматического и синтаксического параллелизма, более свободного или более связанного, поддержанного словесными повторениями» [Жирмунский, 1966, с. 110]. О подобном понимании ритма прозы заявил и А. З. Лежнев, писавший, что «ритм задается не столько "молекулярными" колебаниями внутри фразы или отрезка фразы, как в стихе, сколько движением сравнительно крупных масс, смысловых единиц, тем, как они сцепляются друг с другом» [Лежнев, 1996, с. 130]. В этот же период категория ритма была рассмотрена в связи с категориями времени и пространства художественного произведения, что подтверждается материалами сборника «Ритм, пространство и время в литературе и искусстве» (1974). Обращение к анализу ритма как эстетической категории позволило расширить круг его функций и еще раз убедиться в его универсальности.

Важнейшими направлениями в исследовании ритма прозы стали литературоведческое и лингвистическое. С литературоведческой точки зрения представление о ритме развивали А. В. Чичерин, Л. П. Душина. А. В. Чичерин в своей монографии «Ритм образа» подчеркивал, что прозаический ритм определяется не фонетическим, а семантическим строем поэтической речи и взаимосвязан с художественным содержанием [Чичерин, 1973, с. 205]. Л. П. Душина, развивая идеи исследователя, обратилась к смысловым функциям ритма: «И в стихах, и в прозе ритм — это своего рода сверхсмысл, возникающий в особом, художественном контексте произведения» [Душина, 1998, с. 33]. Л. П. Душина возражала против возможности применения количественных параметров к исследованию ритма прозы, утверждая, что у каждого произведения собственный ритм, не поддающийся всеобщим ритмическим закономерностям и обращенный более к подсознанию, чем к сознанию.

Отдельным направлением исследования ритма прозы стало его изучение в контексте музыкальной теории. Еще Н. М. Фортунатов выявил в композиции одной из повестей А. П. Чехова признаки сонаты [Фортунатов, 1971, с. 14–26]. В 1970-х гт. Н. А. Леонова утверждала, что ритм прозы связан с синтаксисом и формирует музыкальное звучание фразы [Леонова, 1969]. И сегодня такие ученые, как Н. В. Целовальникова (на материале прозы А. Ремизова) [Целовальникова, 2005] и Т.Ф. Семьян (на материале произведений

В. Г. Короленко) [Семьян, 1997], проводят ритмический анализ текста, опираясь на принципы, свойственные музыкальным про-изведениям.

В 1970—1980-е гг. особую роль в исследовании ритма прозы сыграла донецкая школа (М. М. Гиршман, Д. И. Гелюх, Н. В. Белинская). Монография М. М. Гиршмана «Ритм художественной прозы» и сегодня остается одним из важнейших трудов, отражающих понимание ритма как элемента художественного целого, обеспечивающего единство произведения. Исследователь использует для обозначения ритмических единиц такие термины, как колон, фразовый компонент, фраза и абзац, определяя среднюю величину колона. М. М. Гиршман использует следующий алгоритм исследования ритма прозы: расчленение прозы на синтагмы (колоны) и подсчет их слогового объема.

На стыке литературоведения и лингвистики были созданы наиболее значительные работы по ритму прозы Н. В. Черемисиной, М. А. Красноперовой, Г. Н. Ивановой-Лукьяновой.

В последние годы регулярно появляются исследования, посвященные изучению ритма в прозе того или иного писателя. Так, ритм прозы А. И. Солженицына исследован в монографии Д. А. Шумилина [Шумилин, 1999]. Предметом рассмотрения в рамках диссертаций стали ритм прозы Н. В. Гоголя [Сергеева, 2007], Ф. М. Достоевского [Хажиева, 2009], В. Г. Короленко [Семьян, 1997], А. М. Ремизова [Целовальникова, 2005], а также орнаментальной прозы периода Серебряного века [Забурдяева, 1985]. Ритмическая организация прозы Н. М. Карамзина рассмотрена в исследовании Е. Г. Поздняковой [Позднякова, 2000]; аспекты ритма прозы И. С. Тургенева исследованы в рамках четырех диссертационных работ [Арустамова, 1998; Галанинская, 2004; Горелова, 2004; Шагидевич, 1993]. Ряд исследований посвящен анализу ритма на материале оригинальной и переводной прозы [Гаева, 1982; Каланча, 1973]. Тема «Ритм прозы» вводится в учебники и учебные пособия для школ и вузов [Горшков, 2004; Чернец, 2006].

Н. В. Черемисина, Г. Н. Иванова-Лукьянова придерживаются того мнения, что ритм в прозе, как и в других видах речевой деятельности, должен быть исследован более узко и специально, прежде всего как явление просодии, суперсегментных языковых средств, «микроритм»: «Прозаический ритм — это прежде всего явление фонетическое: он заключен в регулярности чередований средств

суперсегментной фонетики — ударений, пауз и интонации; степень такой регулярности и характеризует ритмичность текста» [Иванова-Лукьянова, 2009, с. 52]. Перенесение понятия ритма в область сюжета, образной системы и пр. является любопытным опытом литературоведческого анализа, однако в данном случае исследование выходит за пределы лингвистической проблематики. Сюжетология, нарратология, литературоведение имеют достаточно широкий терминологический спектр, в то время как понятие ритма как суперсегментной характеристики остается частью лингвистической терминологии.

Точные результаты, полученные при анализе фонетического ритма, несомненно, имеют взаимосвязь с эстетическим целым художественного произведения и могут быть основой для дальнейшего литературоведческого анализа; фонетический, сюжетный и композиционный ритмы «тесно связаны и находятся в определенной зависимости друг от друга, что следует из понимания текста как целостного, единого организма» [Сергеева, 2007, с. 19].

Таким образом, теория и история изучения ритма прозы представляют эту область как плодотворную зону исследования. Вместе с тем, вопрос о единицах ритма прозы, о методиках его конкретного анализа до сих пор остается в науке о языке не вполне решенным, также ощущается недостаток в специальных исследованиях, посвященных эволюции ритмического строя прозы классической русской литературы.

Изучение ритма прозы по методике Г. Н. Ивановой-Лукьяновой

Интерес к ритму прозы возник еще во времена античности, однако эта тема до сих пор остается проблемной. Исследователи так и не пришли к единому выводу о том, что это за явление, как его определить и измерить. Одни считают, что ритм существует только в стихе, а в прозе его нет; для других показателем ритмически организованной прозы является наличие в ней стихотворных стоп; третьи так широко раздвигают границы прозаического ритма, что он выходит за пределы фонетики и рассматривается уже в плане повторяемости лексем, грамматических форм, синтаксических построений и композиционных элементов, в чередовании фигур образного ряда и т. д.

Организация ритма в прозе иная, чем в стихе, но тем не менее она существует, так как позволяет ощутить ритмическое своеобразие отдельных текстов, противопоставить или объединить их, уловить особенности ритмики разных авторов.

Прозаический ритм — это прежде всего явление фонетическое: он заключен в регулярности чередований средств суперсегментной фонетики — ударений, пауз и интонаций; степень такой регулярности и характеризует ритмичность текста. Она определяется не по одной, как это делалось раньше, а по нескольким ритмическим характеристикам: слоговой, синтагматической и интонационной.

Слоговая ритмическая характеристика

В истории изучения ритма прозы исследователи не раз принимали за базовую единицу исследования слог, однако, как правило, в ритмической прозе видели стихотворную, стопную организацию, что в исследовании прозы оказалось непродуктивно. Вместе с тем нельзя оставить слог без внимания: упорядоченность межударных интервалов лишает прозу ритмических перебоев и придает ей спокойное и плавное звучание. Чем меньше величина отклонения количества слогов от среднего межударного интервала, тем выше ритмическая стройность текста.

Показатель отклонения (C) определяется делением количества нарушений на общее число межударных интервалов. В результате получаются десятичные дроби: например, число 0,1 означает, что на 10 межударных интервалов приходится одно нарушение; 0,2–2 нарушения и т. д.

Продемонстрируем значение этих цифр на примерах. Так, показатель 0,1 свидетельствует о том, что на десять слоговых интервалов один оказался нарушающим ритмичность, «подобно тому как на десять ударов сердца произошел один сбой: либо два удара подряд, либо один удар пропущен» [Иванова-Лукьянова, 2009, с. 61]. Это неощутимый сбой, не различаемый на слух.

Показатель 0,1 (или 0,07; 0,08; 0,09) соответствует наиболее ритмичным текстам, большинство из которых приходится на прозу первой половины XIX в. (Н. М. Карамзин, А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь); менее свойствен для прозы второй половины века, но все же он встречается в прозе И. А. Гончарова, Н. С. Лескова, Л. Н. Толстого. Намеренная ритмизация произведений применяется в этот

и более поздние периоды как сознательный прием (в «Стихотворениях в прозе» И. С. Тургенева, М. М. Пришвина, А. М. Ремизова, К. Г. Паустовского).

Показатель 0,2 наиболее свойствен прозе второй половины XIX в.: текстам Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова. Это промежуточный показатель, при котором тексты не воспринимаются как идеально ритмичные, но в то же время нарушения ритма не остро ощутимы.

Показатель 0,3 присущ некоторым отрывкам произведений у тех же писателей, он придает текстам уже заметную ритмическую неровность, создает впечатление тяжеловесности. Это связано не только с ритмической характеристикой, но, как правило, совпадает с эмоциональным и сюжетным фоном повествования. Это происходит потому, что психофизическое состояние писателя в момент создания текста является регулятором характера его дыхания, которое, как известно, напрямую связано с физическим состоянием автора [Иванова-Лукьянова, 2009]; все это отражается на ритме его прозы.

Итак, слоговая характеристика может помочь оценить одну из сторон ритма прозы. Вместе с тем проза — не только цепь ударных и безударных слогов, но и последовательность выделенных интонацией фраз. Для ощущения текста как ритмически организованного необходимо, чтобы следующие друг за другом синтагмы не отличались по величине более чем на два такта (фонетических слова). Если же величина соседних фраз различается, ритм ощутимо нарушается.

Синтагматическая ритмическая характеристика

Данная характеристика помогает судить о равновеликости соседних синтагм, что говорит о размеренности речевых шагов и, следовательно, о ровности дыхания. Если в тексте контрастных по величине синтагм нет, то ровность дыхания ничем не нарушается. Но стоит только двум контрастным синтагмам оказаться рядом – например, одна в четыре такта, другая в один, – и в речевых шагах происходит сбой: человек словно споткнулся, и его дыхание сбилось [Иванова-Лукьянова, 2011]. Для вычисления показателя синтагматической ритмичности («контраст больше двух»: К > 2, далее – К) используется деление числа нарушений на общее количество сочетаний синтагм в тексте. Например, если в тексте, состоящем из

десяти синтагм, содержатся два контрастных сочетания, то синтагматический показатель вычисляется делением 2 на 9 (общее количество сочетаний синтагм) и равняется 0,22. Цифровые границы для художественных текстов, по заключению исследователей, составляют от 0,02 до 0,26; для нехудожественных – от 0,06 до 0,38.

Синтагматическая характеристика по сравнению со слоговой (не допускающей серьезных разночтений) может варьироваться, так как отчасти зависит от способа прочтения. Вместе с тем, несмотря на возможность разного прочтения, общий характер фразовой ритмичности сохраняется: «читающий словно подчиняется ритмической тенденции автора и при озвучивании какого-либо текста реализует ритмическую настроенность этого текста, его авторскую заданность» [Иванова-Лукьянова, 2003, с. 155].

Интонационная характеристика ритма

Проза с высокой ритмической организацией характеризуется равномерным чередованием интонем восходящего, нисходящего и ровного типов. Отклонения от равномерного чередования и составляют третью характеристику; они заключаются в соседстве одинаковых интонационных движений.

Интонационная характеристика ритма немаловажна. Лексика, грамматика и синтаксис текста позволяют выявить *три типа интонем*: восходящий (ИВТ), нисходящий (ИНТ) и ровный (ИРТ). Согласно теории Г. Н. Ивановой-Лукьяновой, ИВТ выражает значение незаконченности и зависимости, ИНТ — законченности и независимости (или же по выбору читающего законченности и зависимости) [Иванова-Лукьянова, 2009]. ИРТ свойственна первым частям сложносочиненного предложения, соединенным соединительным союзом, или первой части бессоюзного предложения. В настоящей работе используются следующие обозначения: ИВТ — В; ИНТ — Н; ИРТ — Р. Цифры, стоящие перед соответствующими буквами, показывают количество фонетических слов, или тактов, в каждой синтагме. Например, 3В обозначает, что в данной синтагме, состоящей из трех тактов, реализуется интонема восходящего типа.

Некоторые лингвисты утверждали, что интонация существует только в звучащей речи (будь то устная, разговорная или озвученная письменная). Последующие исследования по интонологии подтвердили мнение А. А. Реформатского, высказанное им в «Пролегоменах

интонации», о том, что интонация – явление языка, а не только речи. Подобно фонеме, интонема существует в языке как обобщенная, абстрактная единица, а ее реализация в речи зависит от позиции; интонема выполняет смыслоразличительную функцию (для синтагм с одним и тем же лексико-грамматическим составом).

Интонема – это «ряд позиционно чередующихся интонационных конструкций» [Иванова-Лукьянова, 2009, с. 80]. Сильной позицией для интонемы является та, в которой значение синтагмы выражено только интонацией (Да. Да? Да!). В этой позиции интонема должна не испытывать влияния со стороны строения такта, а быть противопоставлена другим интонемам: примером такой позиции является переход повествовательного предложения в вопросительное только при помощи восходящей интонации. Слабой позицией для интонемы является та, в которой синтаксическое значение выражено не только интонационными, но и другими средствами лексики и грамматики: например, обстоятельственная группа в начале предложения (ИВТ в слабой позиции, которая может получать различные конфигурации). Здесь интонема выполняет не только смыслоразличительную, но и стилистическую функцию. Если чередование тональных пиков ритмично (т. е. интонемы поочередно сменяют друг друга), то ритмическая интонационная характеристика равна нулю, т. е. признается как идеальная. Нарушением ритмичности является сочетание двух идентичных интонаций.

Идеальная ритмичность равна нулю, а максимальное число отклонений — единице; десятичные числа от 0 до 1 показывают разную степень отклонения от идеала. Чем меньше это число, тем выше ритмическая организованность текста. Если, например, на десять сочетаний интонационных типов (интонем) приходится одно сочетание двух одинаковых интонем, то такая характеристика будет равна 0,1; «текст оценивается как наиболее ритмичный, если в нем максимально разнообразятся интонации, — и в этом разнообразии мы усматриваем гармоничное эмоциональное равновесие. Если идут друг за другом одинаковые интонемы, то ритм сбивается, подобно тому как одинаковые эмоции, наслаиваясь друг на друга, усиливают эмоциональность независимо от того, какой настрой, положительный или отрицательный, она имеет» [Иванова-Лукьянова, 2011, с. 107]. Таким образом, интонационная характеристика отражает гибкость интонации изученных фрагментов текста.

Для определения характеристик ритма целесообразно записывать текст как стихи — по синтагме на каждой строке. Это создает наглядность, помогает графически изобразить ритмику текста.

Описанный метод, по мнению Е. С. Сергеевой, «определяет процент отклонений от идеальной ритмичности к общему количеству межударных интервалов, синтагм, интонем; подсчитать процент отклонений от идеальной ритмичности и степень ритмичности текста, тем самым позволяя объективно сравнивать тексты разных функциональных стилей и разных композиционно-речевых форм повествования» [Сергеева, 2007, с. 9]. В отличие от широкого, композиционного подхода к ритму художественной прозы, такой исключительно фонетический подход, ограниченный рамками лингвистической методологии, не только помогает исследовать различия в ритмике текстов, отличающихся по функциональному типу, жанру, авторской принадлежности, эмоциональной насыщенности, но и позволяет описать эти различия в объективно проверяемой форме, в виде количественных данных, за которыми исследователь может увидеть комплекс значений, вложенных в суперсегментный уровень существования художественного текста.

Однако ритм в художественном произведении при использовании его как герменевтического инструмента интерпретации, рассмотренный на суперсегментном фонетическом уровне, должен получать и антропологическое звучание: «Можно предположить, что такой герменевтический подход к анализу текста становится возможным благодаря "очеловечиванию" ритма прозы, т. е. такому восприятию фонетического явления речевого ритма, когда он соотносится со способом существования человеческого организма, а не рассматривается только как степень регулярности в чередовании суперсегментных единиц» [Иванова-Лукьянова, 2011, с. 114].

Предложенная методика целесообразна для определения и описания ритмических характеристик текста Она также может быть использована при анализе ритмической составляющей в переводах художественной литературы, что открывает широкие возможности для литературоведческой интерпретации полученных объективных результатов.

Интонема ровного типа

Такой интонемы еще не было ни в одной из известных фонологических интонационных систем. Правда, у Н. С. Трубецкого в «Основах

фонологии» есть упоминание о ровной интонеме, но о ней сказано лишь то, что она оформляет вставные конструкции. Мы рассматриваем три интонемы (восходящего, нисходящего и ровного типов: ИВТ, ИНТ, ИРТ) как фонологически значимые, то есть способные различать смысл синтагм с одним и тем же лексико-грамматическим составом. Интонема ровного типа вбирает в себя значения двух разнонаправленных интонем: от ИВТ она берет значения зависимости и незаконченности, от ИНТ — значения независимости и законченности, из-за чего приобретает особую смысловую нагрузку и как результат — способность к созданию интонационной вариативности.

В результате своеобразного скрещивания интонем восходящего и нисходящего типов ИРТ получает *две реализации*: ИРТ-1 и ИРТ-2. Первая совмещает значения независимости и незаконченности, вторая — зависимости и законченности.

ИРТ-1 имеет широкую вариативность — она может быть реализована любым тоном: высоким, низким и ровным. ИРТ-2 имеет узкую вариативность: она может быть реализована только ровным и нисходящим движением тона; восходящий тон здесь недопустим. Интонема ровного типа представляет собой некую монаду, содержащую в себе несколько возможностей, из которых реализована может быть только одна. При этом понимание интонемы исключительно важно при чтении текста глазами, когда в сознании читающего возникает сразу несколько реализаций, что расширяет и развивает семантическое восприятие текста. Рассмотрим несколько примеров.

```
Прошло несколько лет, (ИРТ-1) и домашние обстоятельства (ИВТ) принудили меня (ИВТ) поселиться в бедной деревне Н*** уезда. (ИНТ)
```

(А. С. Пушкин «Выстрел»)

Первая синтагма при поддержке пунктуации передает значение независимости от соседней синтагмы и одновременно значение незаконченности, что создает условие для реализации интонемы ровного типа широкой вариативности — ИРТ-1. Однако широкая вариативность проявляется только как возможность выбора, хотя в реальности она может быть выражена только одним вариантом: вверх, вниз или ровно.

По свидетельству актеров и режиссеров, на репетиции, во время первой «читки», очень важно определить направление тона в каждом отдельном случае — и делать это возможно не по субъективным представлениям, а по законам языка.

Говорили, (ИВТ) что на набережной (ИВТ) появилось новое лицо: (ИРТ-2) дама с собачкой. (ИНТ)

(А. П. Чехов «Дама с собачкой»)

В этом примере ИРТ-2 совмещает значение законченности, так как здесь могла бы стоять точка, и зависимости, о чем говорит идея продолжения предложения, подтвержденная знаком двоеточия. Такое совмещение значений создает условие для узкой вариативности интонации, и синтагма может быть произнесена только ровным или нисходящим тоном.

Такое срединное расположение интонемы ровного типа между двумя контрастными (восходящего и нисходящего тонов) напоминает философское понятие *середины*, выдвинутое Аристотелем и активно используемое А.Ф. Лосевым. Для философов древности и современности середина — это движущая сила, «которая рвется и туда, и сюда и без которой не может быть никакого развития» (из бесед с А.Ф. Лосевым).

Философия середины привлекательна не только для философов, но и для людей науки и искусства.

Таким средним цветом представляется, например для художников, серый. Вот как описывает «Сияние серого цвета» Γ . К. Честертон:

Люди, не разбирающиеся в погоде, называют серый цвет бесцветным. Это не так. Серое — это цвет, иногда очень насыщенный и красивый. <...> Что может быть дальше друг от друга, чем неуверенность серого и решительность алого? Однако серое и алое могут смешаться — на утреннем небе, например, <...> а ваши любимые краски <...> еще ярче в пасмурный день, потому что на сером фоне они светятся собственным светом. <...> Тем и прекрасен цвет, который называют бесцветным. Он сложен и переменчив, как обыденная жизнь, и так же много в нем обещания и надежды. Всегда кажется, что серый цвет вотвот перейдет в другой — разгорится синим, просветлеет белым, вспыхнет зеленью или золотом. Неопределенно, неуверенно он что-то сулит нам. И когда наши холмы озаряет серебро серого цвета, а наши виски —

серебро седины, мы должны помнить, что выглянет солнце [Честертон, 2000, с. 384–386].

Подобно переменчивости и неопределенности серого цвета, ровный тон интонации создает условие для интонационной вариативности. В нашей системе интонем ИРТ играет важную роль в решении ряда вопросов: для определения интонации при озвучивании письменного текста дикторами и актерами, для установления границ интонационной вариативности, а также непосредственно для решения вопроса, связанного с ритмом прозы.

За идеальную ритмичность принимается такое расположение интонем, когда они чередуются. Отклонением от идеального чередования будет считаться соединение двух идентичных интонем. Например, если в тексте 10 синтагм, в которых интонемы распределены таким образом, что в пяти случаях соседствуют одинаковые интонемы, то показатель интонационной ритмичности будет определяться делением 5 на 9 (т. е. на число соединений двух интонем). Полученное число (0,55) и будет обозначать интонационный показатель ритма (И).

Такой чисто фонетический подход к ритму дает возможность наглядно показать весьма заметные различия в ритмике текстов разных функциональных типов речи, а также в художественных произведениях, различающихся по авторской принадлежности, жанру, эмоциональности и ряду других факторов. Конкретные цифры помогают увидеть также изменчивость ритма внутри одного произведения под воздействием сюжетных и эмоциональных изменений. Кроме того, ритмические показатели помогут понять исторические изменения в ритмике русской прозы.

В основу нашего исследования положено учение о прозаическом ритме как сложном фонетическом явлении, создающемся взаимодействием трех факторов: ударений, паузирования и интонации. Ударение формирует такт («фонетическое слово»), паузы и интонация — фразу и более сложные фонетические единицы. Каждый ритмический фактор проявляет себя в особой единице речевого потока. Учитывая тот выбор ритмообразующих факторов, который определил направление предыдущих исследований прозаического ритма (внимание одних исследований к слоговой, других — к фразовой упорядоченности), проанализировав величины, которые могут определять ритм речи, мы установили, что наиболее сильное влияние на

ритмичность текста оказывают: слоговые ударения (порядок в сочетании ударных и безударных слогов), соразмерность фраз между паузами, ритмичность в распределении интонационных типов. Степень упорядоченности этих ритмообразующих единиц и составляет основу ритмических характеристик.

Применяя методы математической статистики, можно выразить показания ритмических характеристик в единой числовой системе отклонения от идеальной ритмичности, при которой каждая характеристика имеет нулевые значения.

Историческая справка

В нашем исследовании еще в 1960 г. для первой характеристики (С) использовался метод определения среднеквадратического отклонения, предложенный Е. Г. Кагаровым, который считался более точным, поскольку нивелировал плюсовые и минусовые различия в отклонениях. Но он был очень трудоемким: нужно было сначала возвести в квадратную степень все отклонения, предварительно сгруппировав их, а затем из суммы всех квадратичных отклонений извлечь квадратный корень. Для этих процедур приходилось пользоваться таблицей Брадиса, и анализ одного текста таким способом занимал часа три. Возможно, поэтому расчеты среднеквадратического отклонения для определения ритма прозы и не нашли скольконибудь известных последователей, хотя именно этим методом была выполнена наша кандидатская диссертация «Ритмика русской прозы» [Иванова-Лукьянова, 1968]. Сравнение ритма художественных и нехудожественных текстов только по слоговой характеристике выявляет существенное различие в ритмике этих текстов. Оно показывает, что для художественных текстов среднее число отклонений от абсолютной ритмичности находится в пределах от 0,09 до 0,4, а для нехудожественных (официально-деловых, публицистических и научных) - от 0,1 до 0,8.

Мы сочли необходимым привести формулу среднеквадратического отклонения, благодаря которой были получены первые цифровые данные по ритму прозы и было наглядно показано, как отличается ритм художественных произведений от ритма научной и публицистической литературы.

Среднее квадратическое отклонение. Первая характеристика (о), = «сигма», определяет текст с точки зрения периодичности

словесных ударений, то есть в равномерности распределения в нем ударных слогов. Она находится по формуле:

$$\sigma = \sqrt{\frac{\sum (x_1 - \bar{x})^2}{n}}$$

где \bar{x} — среднее арифметическое всех безударных слогов текста между соседними ударными;

х, - количество безударных слогов между соседними ударными;

 $(x_{_1} - \bar{x})$ — отклонение выборочной частоты от средней; $\Sigma (x_{_1} - \bar{x})^2$ — сумма квадратов всех отклонений;

n -число межударных интервалов;

σ – среднее квадратическое отклонение.

Чем регулярнее слоговые интервалы между ударениями, тем меньше величина «сигмы».

Подсчет слоговой характеристики с применением среднеквадратического отклонения в дальнейшем был заменен упрощенным методом, указанным выше. За отклонение были приняты интервал в четыре слога и более, а также нулевой интервал.

При подготовке текста к подсчету слоговой характеристики возникла проблема определения ударности динамически неустойчивых слов, которая была важна не только с точки зрения фонетической теории, весьма неопределенной в 1960-е гг., но и имела прямое практическое значение для определения слоговой ритмической характеристики.

В современной лингвистике под речевым ритмом понимается равномерное чередование во времени соизмеримых, однопорядковых по структуре элементов [Забурдяева, 1985]. Ритм речи основан на противопоставлении в звучащем слове ударного и безударных слогов. В русском языке ударение отличает слог длительностью, интенсивностью и качеством главного звука, однако доминирует признак длительности, и потому «есть основание определить ударный ритм как преимущественно квантитативный» [там же, 1985, с. 17]. Таким образом, важнейшей ритмической единицей является слог. Кроме того, исследователями выделяются такие ритмические единицы, как фонетическое слово («такт» у М. В. Панова, «ритмическая группа» у Л. К. Варааска). Общепризнанной базовой ритмической единицей принята синтагма (колон) [Сергеева, 2007].

Наиболее разработанный метод анализа ритмического рисунка прозаического текста предлагает Γ . Н. Иванова-Лукьянова: исследуются такие ритмообразующие единицы, как *ударные слоги*, *границы семантического членения* (межфразовые границы) и *интонемы* (интонационные типы). Работы Γ . Н. Ивановой-Лукьяновой о ритме прозы показывают, что ритмичность в художественных текстах намного выше, нежели в нехудожественных, что свидетельствует о связи ритма и стиля [там же, 2007].

Для измерения ритма используется система числовых обозначений, опирающаяся на подсчеты числа отклонений от некой условно принятой идеальной ритмичности (в ней ударные слоги следуют через относительно равные безударные интервалы; соседние синтагмы по своей величине отличаются друг от друга не более чем на два такта; соседство одинаковых интонем отсутствует). Приведем пример последовательно чередующихся интонем:

Румяной зарею покрылся восток, (ИРТ) В селе за рекою (ИВТ) потух огонек. (ИНТ)

(А. С. Пушкин)

Путем деления количества отклонений на общее число возможных реализаций получаются три ритмические характеристики (слоговая, синтагматическая и интонационная), выраженные десятичными дробями. Это отношение наглядно показывает, сколько раз за десять «ритмических шагов» нарушается ритмическая упорядоченность слогов в величине синтагм и в смене интонаций. Данную методику можно охарактеризовать как трехкомпонентную: она включает в себя не одну, как это было в разных подходах к изучению ритма прозы, а три ритмические характеристики.

Подсчет ритмических характеристик с применением среднего квадратического отклонения оказался весьма трудоемким, но он дал свои результаты – с его помощью были обнаружены такие показатели, которые особенно сильно утяжеляют ритм (интервалы в четыре слога и более, а также нулевой интервал).

В дальнейшем метод среднего квадратического отклонения был заменен упрощенным методом (см. Введение), при котором нализ одного текста занимал не более четверти часа.

Ритм прозы в реальности и восприятии

Вопрос о наличии в прозе своего собственного ритма, отличного от ритма стиха, существует со времен Античности. И сегодня он все еще входит в круг извечных вопросов, типа «есть ли жизнь на Марсе?». Но, подобно тому как современные ученые, следящие за результатами исследования марсианского грунта, догадались, что жизнь на Красной планете все-таки была, так и в теории ритма прозы в XX в. произошли значительные изменения. От полного неприятия самой идеи прозаического ритма до попыток ограничить эту тему до размера фонетического явления с регулярным чередованием суперсегментных ритмообразующих единиц. Так как эти единицы реально существуют, то и вопрос о реальности ритма прозы можно считать закономерным.

Ритм прозы существует независимо от нашего отношения к этому явлению и от нашего понимания его. Он влияет на восприятие произведения и, взаимодействуя с лексикой, фоникой и грамматикой, создает особую глубину текста, не выразимую в языковедческой терминологии.

Однако объективной реальности ритма прозы не существовало до тех пор, пока к ней не прикоснулся человек. «Все то, чего коснется человек, приобретает нечто человечье», как писал поэт. Но человек-исследователь многолик, и каждый его облик пытается навязать этой теме, и без того туманной и хрупкой, свое видение ритма, свое понимание ритма, бьющегося в прозе. Так, музыкант будет смотреть на ритм через призму нотного стана, литературовед увидит в ритме письменного художественного текста чередование сюжетов, образов, типов текста и т. п., лингвист (специалист по сегментной фонетике) будет усматривать ритм в чередовании согласных и гласных звуков, высоких и низких, диезных и простых и т. д. Если добавить сюда еще физиков, акустиков, математиков, психологов и других ученых, то каждый будет улавливать в прозаическом ритме регулярность чередования знакомых ему ритмических единиц, таким образом навязывая ритму прозы собственную концепцию.

Поэтому допустимо, что понимание ритма прозы, выработанное специалистами разных областей знаний, не может быть объективным, абсолютным и правильным. Разный подход к ритму

прозы объясняет также и отсутствие единой теории этого сложного и заманчивого явления.

Мы рассматриваем ритм прозы как фонетическое явление, в котором регулярно чередуются ритмообразующие элементы просодии: ударные слоги, границы синтагматического членения и интонационные единицы (интонемы).

В бытовом сознании исследователя ритм прозы делится на два состояния: наличие и отсутствие ритма в принятой им системе ритмообразования. Но ритмичность может быть и частичной — в таком случае важно уметь определять разную ее степень. Для этого необходимо исходить из некой идеальной ритмичности и очертить границы нарушения или отклонения от нее. Такая система отклонений от абсолютной ритмичности, принятая в нашей методике, позволяет представить ритм в виде конкретных цифр.

В зависимости от того, какие ритмические единицы мы осознаем как ритмообразующие, ритм прозы получает следующие ритмические характеристики: слоговую (С), синтагматическую (К) и интонационную (И).

Слоговая ритмичность (С) подразумевает такое чередование ударных слогов по отношению к безударным, при котором интервал между двумя ударными слогами не будет нулевым и не будет превышать четыре безударных слога. Такую ритмичность мы приняли за идеальную.

Синтагматическая ритмичность (К) предусматривает такое расположение синтагм, при котором отсутствуют контрастные по величине синтагмы. Контраст в два такта считается нарушением идеальной ритмичности.

Интонационная ритмичность (И) предполагает относительно равномерное чередование интонем. Как идеальная она не допускает соседства идентичных интонем.

Таким образом, ритм прозы получает не одну, как это было принято раньше, а три характеристики (слоговую, синтагматическую и интонационную). Каждая из них создается делением количества отклонений от некой образцовой ритмичности на возможное число реализаций и имеет числовые показатели, выраженные десятичными дробями, которые говорят о степени ритмичности исследуемого текста. Полученные цифровые показатели ритма прозы трех ритмических характеристик (слоговой, синтагматической и интонационной)

дают возможность сравнивать ритм прозы в произведениях разных писателей.

Художественный прозаический текст выходит из-под пера писателя, уже имея ритмико-интонационную форму. Эта форма включена в письменный текст по законам языка и всеми носителями языка должна быть одинаково прочитана. Различие между письменной и звучащей формами текста соответствует отношению между явлениями языка и речи. В языковом плане границы членения, разрешенные системой, являются только указателями границ, а в речевом плане, то есть в озвученном тексте, они выражены реальными паузами разного рода. Подобно этому, трем интонемам языка соответствуют различные интонационные конструкции в речи.

Особая организация прозаического ритма, в отличие от стихов, не видима глазами и не слышима обычным человеческим ухом, но она ощутима всем человеческим существом, поскольку взаимодействует с функционированием всех языковых единиц (фонетических, морфологических, синтаксических, лексических), соединенных друг с другом единственным и неповторимым для каждого текста способом.

Восприятие ритма связано с восприятием всего произведения в целом, оно не ощущается как отдельное, но проявляется либо как осмысление подтекста, либо как изменение эмоционального фона повествования, либо еще в каком-то неосознанном и неоформленном знании. Мы привыкли к тому, что главное в тексте — это слова, и стараемся именно в них увидеть главные информационную и эмоциональную составляющие. Но при этом иногда неожиданно замечаем: что-то другое заставляет нас различить за этими словами новые смыслы и идеи. Это что-то, возможно, и есть ритм — невидимый, неслышимый, но каким-то образом ощутимый.

Ритм создается неразрывным взаимодействием трех ритмообразующих единиц, и мы, таким образом, перешли на трехкомпонентную характеристику ритма, в то время как предыдущие исследователи опирались только на одну: ритм определялся либо чередованием ударных слогов на фоне безударных, либо сравнением величины синтагм. Что касается интонационной характеристики, то на нее никто не обращал внимания как на ритмообразующую единицу. Принятые нами три характеристики важны не просто своим количеством, но своим принципом одновременного взаимодействия.

Так, невозможно представить мелодию в музыкальном произведении без ритма или песню без словесных, фразовых, логических ударений и без интонаций. Неразрывность просодических единиц звучащего текста есть его особенность.

Такой принцип одновременного воздействия в одном тексте энергий всех названных ритмов напоминает философскую концепцию А.Ф.Лосева об энергемах слова. В своем труде «Философия имени» (1927) он пишет: «Слово есть <...> некоторый легкий и невидимый организм, наделенный магической силой что-то особенное значить, в какие-то особые глубины нашего мозга проникать и невидимо творить великие события. Эти невидимые для непосредственного ощущения организмы летают почти мгновенно; для них (с точки зрения непосредственного восприятия) как бы совсем не существует пространства. Они пробиваются в глубины нашего мозга, производят там небывалые реакции, и уже по одному тому есть что-то магическое в природе слова, даже если брать его со стороны только физической энергемы» [Лосев, 1993, с. 695].

Ученый описал энергемы слова, которые соответствуют различным этапам его восприятия. На этапе ощущения в слове воплощается физическая энергема, на этапе раздражения — органическая энергема, на этапе мышления — ноэтическая энергема. Все эти энергемы, как объясняет А. Ф. Лосев, проявляются одновременно: «Стоит только произнести хоть одно осмысленное слово, как уже все энергемы сразу и целиком появились у произносящего и в произносимом» [Лосев, 1993, с. 749]. Что-то похожее происходит и в ритме прозы — ритмы слогов, синтагм, интонем воспринимаются как разные, но взаимосвязанные ощущения, не существующие друг без друга. Не случайно ведь обозначение мелодии и счета даются на одном нотном листе и воспринимаются как одновременные.

В ритме А.Ф. Лосев усматривает одну из диалектических противоположностей, определяя ритм как движение и покой, или как «подвижной покой» [там же].

Ритм есть способ существования живого организма и жизни вообще. По законам ритма живет космос, движутся планеты, осуществляются природные циклы. Космические ритмы «связаны с понятием систолы и диастолы, космического "сжатия" и "разжатия", с которыми находятся в соответствии другие ритмы: ритм времен года, ритм человеческого сердца, ритм художественной и научной мысли и ее произведений» [Шутыч, 2011, с. 140].

Ритмы космические и человеческие неразрывно связаны. Не будь космических ритмов, человек не знал бы рассветов и закатов, зимы и лета, бодрости и усталости, чередования эмоций, периодов жизни, творческого вдохновения и многого другого. В природе этими ритмами руководит высший разум, а в жизни человека — человеческий разум. Как писал поэт другой эпохи, «кипит наш разум возмущенный» и готов разрушить размеренность жизни. И только незыблемость высшего разума оставляет надежду на сохранение жизни на земле.

Если признать справедливость приведенных выше слов сербского ученого, космическим ритмам подчиняются и произведения искусства, в том числе художественные прозаические, и сам человек, живущий по космическим законам и воспринимающий эти ритмы.

Какие же ритмы звучат в прозе? Из чего он складывается? Как можно его почувствовать и материализовать, т. е. выразить в конкретных величинах? Три характеристики ритма (слоговая, синтагматическая и интонационная) соответствуют жизненным ритмам человека, которые непосредственно влияют на восприятие ритма прозаического текста [Иванова-Лукьянова, 2011].

Добавим к названию, смыслу и реализации трех ритмических характеристик связь с ритмами жизнедеятельности человека.

Слоговая характеристика, отвечающая за относительную равномерность межударных интервалов, соответствует ритмам сердечных сокращений. Полученные в результате подсчетов цифры говорят о том, сколько нарушений ритма приходится на десять межударных интервалов. Подобно этому и мы, определяя свой пульс, можем понять, сколько нарушений ритма сердечной деятельности человек воспринимает как норму и сколько – как дискомфорт.

Синтагматическая характеристика говорит о ритмичности дыхания, которое состоит из вдохов и выдохов. Она показывает, как часто на десять синтагм, то есть на десять речевых шагов, происходят сбои в ритмике текста и в дыхании человека. А. М. Пешковский, впервые применивший подсчет величины синтагм в анализе «Стихотворений в прозе» И.С. Тургенева, учитывал общую среднюю длину синтагм; мы же сравниваем только соседние, потому что сбой дыхания происходит именно при соседстве контрастных по величине синтагм, например, в один и четыре такта, т. е. когда контраст по величине превышает два такта (буква К, использованная для обозначения этой характеристики, подразумевает «контраст более двух

тактов»). Тогда нарушается размеренность речевых шагов, и человек словно спотыкается, его дыхание сбивается.

Интонационная характеристика в масштабах космоса отвечает за «волнообразное мелодическое движение энергии мысли» [Шутыч, 2011, с. 140], а волновой характер ритмического движения мысли человека создается разнообразием интонационных движений, подобно музыкальному произведению, гармония которого достигается сочетанием разнообразных тонов. Так и интонация, как музыка речи, состоит из сочетания разных интонем. Их волновой характер соответствует эмоциональности человека, создающего и воспринимающего ритм художественного произведения. Когда волнообразие, или ритмичность, интонем нарушается, т. е. когда идут подряд две одинаковые интонемы, человек испытывает эмоциональный дискомфорт, поскольку между двумя однонаправленными интонационными пиками нет места для отдыха, расслабления.

Человек может существовать только в условиях ритма — внешнего и внутреннего. Малейшие изменения в том или другом его настораживают и пугают. Стремление к сохранению ритма называется ритмической тенденцией человека, которая проявляется в желании создавать ритмичность в любой форме речи — письменной или устной, как в процессе создания, так и восприятия художественного текста. Существует немало свидетельств, что письменный текст, прежде чем лечь на бумагу, проговаривается автором вслух или про себя с полным набором пауз, интонаций, логических ударений, ритма. Когда этот текст озвучивается читателем, то и здесь проявляется та же тенденция: он воспринимает ритмическую установку автора и из всех возможных вариантов выбирает тот, в котором ритмичность проявляется в большей степени.

Ритм русской классической литературы подвержен воздействию времени. Ритмические характеристики прозы всего XIX века это подтверждают. Они приведены в сводной таблице ритмических характеристик прозы Н. М. Карамзина, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева, И. А. Гончарова, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова (см. табл. на с. 296–297).

Можно допустить, что эта таблица создает некую объективную картину русской классической литературы. Добавим, что представленные в ней показатели соответствуют нашей концепции ритма прозы и основываются на одинаковом подходе к анализу этого явления

в текстах разных авторов. Полученные результаты наглядно показывают, какие изменения происходят со временем в трех ритмических характеристиках и как выглядит в ритмическом отношении иерархия русского прозаического ритма.

По первой характеристике, слоговой, бесспорно, первое место занимает проза Карамзина, затем — проза Пушкина, она всего на одну десятую утяжеляет ритм Карамзина; почти в тех же пределах располагается проза Лермонтова; затем проза Гоголя возвращается к показателям Карамзина, хотя и отличается некой неровностью. Далее — проза Тургенева и Гончарова, в которой еще на одну-две десятые снижается слоговая ритмичность, затем проза Л. Толстого с увеличением числа отклонений уже на три десятых. В этих же пределах расположена проза Достоевского и Чехова.

По второй, синтагматической, характеристике лидирующее место занимает проза Тургенева. Не случайно А. М. Пешковский, изучавший ритм «Стихотворений в прозе», выделил эту черту писателя, которая стала преемственной и для произведений Толстого. Отошла от этой преемственности только проза Достоевского и Чехова.

Особое место в таблице сравнений занимает третья, интонационная, характеристика. Движение ее показателей идет в обратном направлении – от очень малых в первой половине XIX в. до очень больших во второй. Максимальная величина интонационной характеристики отмечена в прозе Чехова.

Отдельно следует сказать о том, как соотносится ритм прозы с лексикой текста. Чем он ближе к зарождению русской прозы, тем эта связь яснее и бесспорнее. Таков весь первый период XIX в. с именами Карамзина, родоначальника русской прозы, и его прямых продолжателей – Пушкина, Лермонтова, Гоголя. Этот контраст можно проследить, сопоставляя ритмы произведений Лермонтова и Чехова. Если сравнить отрывки из романа «Герой нашего времени» и рассказов Чехова, то нетрудно заметить, как по-разному соотносится у писателей связь лексики и ритма. Если у Лермонтова ритм всегда поддерживается лексикой, то у Чехова это соотношение полно таинственности. Эмоции Печорина прочитываются как на ладони, они отчетливы и узнаваемы; а у героев Чехова они глубоко скрыты, отчего чеховская печаль ощущается только как глубокий подтекст.

Говоря о восприятии ритма, необходимо прежде всего услышать в ритмических характеристиках связь ритма и смысла. Она

ощущается на всех трех уровнях ритмичности – слоговой, синтагматической и интонационной.

Средние показатели ритма, на которые мы ссылались, показывая изменение ритма в прозе XIX века, не могут быть абсолютными, поскольку ритм, как и многое в жизни, подчиняется теории относительности. Ведь средний показатель — это только по отношению к контрастным показателям. Но то, что происходит внутри цифровых рядов текста, как взаимодействуют соседние величины и о чем они говорят, может показать только пристальное внимание ко всем частям текста, глубокий анализ их смысловых отношений в сопоставлении с цифрами показателей ритма.

Ритмические характеристики, приведенные в каждом тексте, не только говорят о том, как расположены в нем ударные слоги, паузы, чередование интонационных движений, но и передают тончайшие оттенки настроений в поведении и чувствах героев, созданные авторами лучших произведений русской классики.

Как расшифровать цифры ритмических характеристик? Что сообщают они о ритмичности текста? Например, при подсчете регулярности ударений мы получили слоговую характеристику, выраженную десятичными дробями: 0,1; 0,2; 0,3; 0,4; 0,5. Цифры показывают, что на 10 межударных интервалов приходится один, два, три и т. д. сбоя. Если представить, что эти сбои приходятся на 10 ударов пульса (ср. слова ударение и удар), то легко понять их значимость, ибо первое число говорит о едва заметном ритмическом нарушении, второе настораживает, третье бьет тревогу, четвертое близко к критическому, пятое несовместимо с жизнью.

Ритмические характеристики чутко реагируют на малейшие изменения в человеческих чувствах и ощущениях, описанных писателем. Когда исследователю ритма удается понять и объяснить их, он и сам словно испытывает эмоциональное и физическое напряжение, подобно тому как это происходило в творческом сознании автора.

Бывает, что в процессе чтения, благодаря лексике, читатель замечает резкое падение ритма. В небольшом тексте Л. Н. Толстого «Лебеди», написанном для детей яснополянской школы, есть один кусок, которого дети обычно боятся. Это то место, когда лебедь падает. Оказалось, что в нем слоговой ритм подходит к критическому — 0,5, в то время как во всем тексте он составляет 0,18, что является обычным для прозы Л. Толстого. В приведенном ниже тексте этот

отрывок выделен жирным шрифтом. Так же выделены отрывок почти с таким же нарушением ритма -0.4 и самый конец рассказа с ритмической характеристикой 0.47. Обратим внимание на эти случаи, чтобы понять степень их неслучайности еще раз поставить вопрос о том, что обозначает ритм прозы и как он воспринимается:

Лебеди стадом летели из холодной стороны в теплые земли. Они летели день и ночь, и другой день и другую ночь они летели, не отдыхая, над водою. На небе был полный месяц, и лебеди далеко внизу под собой видели синеющую воду. Все лебеди уморились, махая крыльями, но они не останавливались и летели дальше. Впереди летели старые, сильные лебеди, сзади летели те, которые были моложе и слабее. Один молодой лебедь летел позади всех. Силы его ослабели. Он взмахнул крыльями и не мог лететь дальше. Тогда он, распустив крылья, пошел вниз. Он ближе и ближе спускался к воде, а товарищи его дальше и дальше белелись в месячном свете. Лебедь опустился на воду и сложил крылья. Море опустилось под ним и покачало его. И чуть слышно было в тишине, как звенели их крылья. Стадо лебедей чуть виднелось белой чертой на светлом небе. И чуть слышно было в тишине, как звенели их крылья. Когда они совсем скрылись из вида, лебедь загнул назад шею и закрыл глаза. Он не шевелился, и только море, поднимаясь и опускаясь широкой полосой, поднимало и опускало его. Перед зарей легкий ветерок стал колыхать море. И вода плескала в белую грудь лебедя. Лебедь открыл глаза. На востоке краснела заря, и месяц и звезды стали бледнее. Лебедь вздохнул, вытянул шею и взмахнул крыльями, приподнялся и полетел, цепляя крыльями по воде. Он поднимался выше и выше и полетел один над темными всколыхавшимися волнами.

Во всем тексте ритм сбивается трижды: в первом случае (Он взмахнул крыльями и не мог лететь дальше. Тогда он, распустив крылья, пошел вниз. С = 0,5) это можно объяснить семантикой акциональных глаголов (взмахнул крыльями, не мог лететь, распустив крылья, пошел вниз), а с точки зрения звучания – ритмическими сбоями, которые происходят за счет того, что в двух коротких предложениях пять раз сталкиваются ударные слоги, а один раз межударный интервал слишком велик (/ - // - - - -/- // - - // - - // - - //). Может быть, от таких резких ударов и у читателей сильнее бьется сердце? Или это тот случай, когда лексика и фонетика так тесно взаимодействуют?

Во втором случае (Перед зарей легкий ветерок стал колыхать море. И вода плескала в белую грудь лебедя. C = 0,4) ритмический сбой объяснить труднее (- - - // - - - // - - - // - - - // - - - // - -). Однако

эти два отрывка с почти одинаковым ритмом, но с разной семантической и эмоциональной окрашенностью оказываются композиционно значимыми: в первом — отчаяние и одиночество, во втором — забота и участие как его преодоление.

А дальше идут два предложения с абсолютно незамутненным ритмом – возможно, это надежда (Лебедь открыл глаза. На востоке краснела заря, и месяц и звезды стали бледнее. C = 0).

Но уже в следующих предложениях ритм срывается в третий раз, и надежда рушится: лебедь обречен. Об этом говорит не только ритм, но и лексика (Лебедь вздохнул... цепляя крыльями по воде... полетел один... над темными волнами. C = 0.47).

Так средствами ритма и языковых единиц Толстой создает подтекстовую информацию. Счастливый конец рассказа — это только для детей, а для взрослых — трагедия одиночества, особенно когда приходится жить в «стаде».

Теперь обратимся к текстам-описаниям. Сравним тексты И. С. Тургенева и Л. Н. Толстого. Из произведений каждого писателя мы отобрали по три текста, абсолютно похожих по тональности, образному ряду, описанию природы, времени дня и года.

Для подсчета ритмических характеристик записываем текст таким образом, чтобы одна строчка состояла из одной синтагмы с обозначением количества тактов, что позволяет увидеть величину синтагм в тексте и заметить, насколько часто соседствуют в нем синтагмы, отличающиеся друг от друга более чем на два такта. Вертикальный ряд прописных букв показывает интонемы, которыми оформлены соответствующие синтагмы: \mathbf{B} — интонема восходящего типа, \mathbf{P} — интонема ровного типа, \mathbf{H} — интонема нисходящего типа. Прописные буквы позволяют увидеть нарушения с точки зрения интонационного ритма, заключающиеся в соседстве одинаковых интонем. В конце каждого текста даны цифры ритмических характеристик: \mathbf{C} — слоговая, \mathbf{K} — синтагматическая, \mathbf{M} — интонационная.

И. С. Тургенев

- **3 Р** Но вот тучка пронеслась, -//---/
- **2 Р** запорхал ветерок, --/--/
- **2 В** изумрудом и золотом - / - / -
- 3 Н начала переливаться трава... - / - /
- **3 В** Прилипая к друг дружке, --/-//-

```
3 Н засквозили листья деревьев... - - / - / - - / -
   4 Н Сильный запах поднялся отовсюду, / - - / - - / -
                                                                  (\langle Pv\partial uh\rangle)
           C = 0.1; K = 0; M = 0.3
   2 В Солнечные лучи. / - - - - /
   4 Р с своей стороны, забирались в рощу - / - - / - - / -
   3 В и. пробиваясь сквозь чашу. - - - / - - / -
   3 В обливали стволы осин - - / - - / - /
   3 В таким теплым светом. - / / - / -
   3 В что они становились похожи - - / - - / -
   2 Р на стволы сосен, --//-
   3 Р а листва их почти синела, --/--/-
   3 В и над нею поднималось --/--/-
   3 P
         бледно-голубое небо. / - - - / - / -
   3 Н чуть обрумяненное зарей. / - - / - - - - /
                                                          («Отцы и дети»)
           C = 0.16: K = 0: M = 0.4
   2 H Уже вечерело, - / - - - / -
   2 Р солнце скрылось / - / -
   3 Р за небольшую березовую рощу, - - - / - - / -
   3 Н лежавшую в полверсте от сада; - / - - - - / - / -
   2 В тень от нее / - - /
   2 Р без конца тянулась - - / - / -
   2 Н через неподвижные поля. - - - / - - - /
                                                          («Отцы и дети»)
           C = 0.26; K = 0.2; M = 0.1
Л. Н. Толстой
         Солнце уже поднялось / - - / - - /
   2 В и раздробленными лучами - - / - - - / -
   3 Н освещало росистую зелень. - - / - - / -
   3 Р Терек бурлил неподалеку / - - / - - / -
   2 Н в проснувшемся лесу. - / - - - /
   2 В Встречая утро, - / - / -
   2 B co bcex ctopoh - / - /
   2 Н перекликались фазаны. - - - / - - / -
                                                                 («Казаки»)
           C = 0.06; K = 0; H = 0.1
   3 Р Солнце зашло за горы, / - - / - / -
   3 Н но было еще светло. - / - - / - /
```

```
4 P
      Заря охватила треть неба, - / - - / - / -
2 B
     и на свете зари - - / - - /
4 H резко выделялись громады гор. / - - - / - /
2 P
      Воздух был резок, / - / / -
2 Н неподвижен и звучен. - - / - - / -
1 B
     Длинная, / - -
3 В в несколько верст, тень / - - / /
3 Н ложилась от гор на степи. - / - - / - / -
                                                           («Казаки»)
       C = 0.16; K = 0; H = 0.1
3 Р Солнце уже скрылось, / - - / / -
2 В и ночные тени - - / - / -
4 Н быстро надвигались со стороны леса. / - - - / -
      Казаки кончили свои занятия около кордона
5 P
          -/-/--/-
3 Н и собирались к ужину в избу. - - - / - / - - - /
                                                           («Казаки»)
       C = 0.23: K = 0.2: M = 0
```

По *первой характеристике* в текстах И.С.Тургенева можно наблюдать, как слоговой ритм, сравнимый с ритмом сердца, от первого к третьему отрывку испытывает все большее напряжение: 0,1-0,16-0,26, т. е. от почти незаметного сердцебиения он доходит до вполне ощутимой аритмии. Так меняется физическое состояние автора:

от утренней радости, когда запорхал ветерок, изумрудом и золотом начала переливаться трава, засквозили листья деревьев, сильный запах поднялся отовсюду;

через противоборство теплых и холодных красок: солнечные лучи, теплым светом, стволы сосен — сквозь чащу, листва их почти синела, бледно-голубое небо, чуть обрумяненное зарей;

и к усилению сердцебиения, оттого что вечерело, солнце скрылось, тень без конца тянулась через неподвижные поля.

Вторая характеристика, отвечающая за дыхание, говорит о том, что в третьем тексте к сердечной тяжести в состояние автора добавился еще и сбой дыхания (K=0,2), этот контраст можно заметить даже глазами: рядом находятся синтагмы величиной в два и пять тактов. Первые две характеристики показывают, как страдает нежная душа Тургенева от перехода к сумеркам, от изменения

цветовой гаммы природы. Что же с ним будет происходить, когда он будет писать о любовных переживаниях? Ответ на этот вопрос мы найдем в описании страсти Базарова.

Третья характеристика, показывающая ритм эмоциональных состояний автора, имеет обратную направленность — от первого текста к последнему: 0.3-0.4-0.1. Если сравнить последовательность интонем в каждом примере, то можно заметить, что скопление одинаковых интонем характерно для первого и второго отрывков, но исчезает к последнему: это говорит о том, что степень ритмичности сначала нарушается, когда автор испытывает радость утра и солнца, и его интонации (эмоции) носят однонаправленный характер, а затем восстанавливается, когда его эмоции успокаиваются вместе с наступлением вечера.

Все то же самое мы видим в повести «Казаки» Л. Н. Толстого. Каждый из трех текстов начинается со слова солнце: солнце уже поднялось, солнце зашло за горы, солнце уже скрылось. Перед читателем возникают картины, как поднимается, борется с тьмой и садится солнце, как зарождается, меркнет и исчезает солнечный свет, как сверкают, противоборствуют и гаснут краски, как появляются и движутся тени, как ликует, благоухает и засыпает природа.

Различия в описаниях природы в текстах Тургенева и Толстого едва заметны, но они есть. Тексты Толстого противопоставлены друг другу по освещенности места, по солнечному свету и противоборству света и тьмы. У Тургенева — иной, живописный, контраст: борьба происходит не между светом и тьмой, а между теплыми и холодными красками, между теплым и холодными цветом. Так распространенная среди художников и поэтов тема: свет и цвет в живописи — просочилась в прозу.

Сравнение текстов Тургенева и Толстого по всем языковым уровням – предмет работы стилистов – подтвердит близость мастерства этих писателей, но о чем расскажут нам ритмические характеристики? Оказывается, что их показатели почти полностью идентичны по всем трем характеристикам. Неизбежно встает вопрос: случайны или закономерны эти ритмические совпадения? Возможно, это произошло от общности темы и модальности. Совпадение ритмических характеристик в отрывках из прозы Тургенева и Толстого говорит об общности самих пейзажных картин и, как следствие, – об общности их восприятия. Ритмическая общность объясняется еще

и их статичностью. В них совсем нет движения: оно носит лишь природный характер — солнце, облака, трепет листьев на ветру. Но истинная динамика приходит в текст не просто с появлением человека, но с его эмоциями и страстями, на которые ритм всегда чутко реагирует.

Ритм прозы по-прежнему полон загадок.

Осмысление ритма обычно начинается после подсчета ритмических характеристик. Полученные цифры составляют первое представление о ритме, но они могут быть объяснены через единицы других уровней. Поэтому объяснение ритма читатель начинает с лексики, чтобы в опорных лексических единицах понять замысел автора; затем переходит на грамматический уровень, особенно на синтаксис; одновременно с этим идет оценка звукописи и звукового символизма; и, наконец, все собранные воедино смыслы проверяются, подтверждаются или опровергаются цифрами ритмических характеристик.

После показателей ритма в описаниях природы интересно будет обратиться к ритму сердечных переживаний героев. Эти показатели возрастут в 2—3 раза, как например, в описаниях страсти Базарова (см. об этом в разделе «Ритм прозы Тургенева»). Или посмотрим на Левина и Кити в первый период их отношений. А затем на страдания якобы счастливого Левина. И на семейное «счастье» самого автора. Почему, например, Лев Николаевич, сидя за своим столом перед окном, выходящим в сад в Хамовниках, где гуляет с детьми его жена, пишет «Крейцерову сонату» и «Отца Сергия»? Вот где спрятаны тайные мысли. Актер Сергей Гармаш, игравший Левина в последнем кинофильме «Анна Каренина», как-то сказал, что в тексте Толстого не один внутренний план, а по меньшей мере целых три, и он старался играть Левина так, чтобы донести до читателя тайные мысли текста.

Взаимодействие показателей ритма с единицами других уровней не всегда оказывается синхронным, — и тогда ритм прозы словно вырывается на свободу и выступает как бы носителем своего собственного смысла, а сама тема проявляет себя не только в откровениях, но и в загадках, решать которые предстоит будущим исследователям.

В работе по анализу ритма прозы заключено немало трудностей. Одна из них состоит в отборе текстов. Прежде всего исследователю

предстоит очертить объем работы и определить, какие произведения каких авторов и с какой целью он собирается анализировать. Здесь необходимо учитывать многие факторы. Например, тексты должны быть однородны по типу, тематическому сходству, модальности, объему и другим признакам.

Сегодня настало время не только увидеть в цифрах ритмических характеристик семантическое здание текста, но и услышать те жизненные ритмы, которые бьются в писателе в момент создания художественного произведения, как они прорываются в свободное пространство и, не поддерживаемые лексикой, фоникой, грамматикой, заставляют читателя задуматься над тем, что пытался скрыть или затуманить автор. Таким образом, анализ прозаического ритма может помочь исследователям понять нерешенные вопросы психологии творчества.

Ритм прозы создается писателем, но его чувствует и читатель; при этом процессы создания и восприятия ритма имеют у них разнонаправленный характер: у писателей — от ритма к словам, у читателей — от слов к ритму; притом ни тот, ни другой в большинстве случаев не могут объяснить, как создается и воспринимается ритм прозы. И только дальнейшее исследование фонетики сможет найти этому феномену научное объяснение. Творческое объединение пишущего и читающего составляет проблему порождения и восприятия ритма прозы. Извечный вопрос о том, «что думал писатель», вновь поднимает вопрос о разгадке утаиваемого и о феномене читательской интуиции.

Возможность представить ритм в виде конкретных цифр открывает перед учеными неисследованную область стилистики — перспективы сравнения ритмов разных писателей, эпох, жанров, образов, ритмов переводных и оригинальных текстов, разных переводов одного текста и т. д.

Рассмотрим пути исторического изменения русского прозаического ритма на примере прозы Н. М. Карамзина.

Если сравнить слоговую ритмичность у русских прозаиков XIX в., то у Карамзина она оказалась наивысшей; в дальнейшем этот показатель отклонений становится больше — и только в отдельных произведениях некоторых писателей он снова приближается к карамзинским, но такие тексты, как искры, уже производят впечатление сознательно ритмизованных, а некоторые даже называются стихотворениями в прозе (например, И.С. Тургенева и М.М. Пришвина). Так подтверждается тезис А. Белого о том, что русская проза вышла из поэзии, а потом «вся повествовательная литература рвалась прочь от песни» [Белый, 1996, с. 245].

Связь ритма с семантикой прежде всего обнаруживается благодаря расширению фокуса фонетического исследования текста, то есть через внимание к взаимодействию единиц сегментной и суперсегментной фонетики. А. Белый, изучавший ритм прозы Гоголя, шел к нему через аллитерации, ассонанс, звуковые повторы и звуковые вариации, которыми «прострочена» проза Гоголя. Он показал, как звуковой ритм «гремит, шепчет и заливается звуками», и от этого «над всей массой текста поднимается глухонемой шум», а сам «текст заливается голосовыми трелями» [там же, 1996, с. 245].

Кроме того, на семантику ритма также оказывают влияние разного рода повторы и параллелизм лексико-грамматических единиц.

Итак, пытаясь увидеть в прозаическом ритме смысл, а в изменчивости ритма — смысловую изменчивость, мы все же сохраняем за ритмом право быть явлением фонетическим, на которое другие единицы лишь оказывают влияние, но не подменяют его. О ритме, как и о дыхании, мы вспоминаем лишь тогда, когда его нет. Проза Карамзина при ее ритмической однородности обладает одной особенностью, которую можно было бы определить как вибрацию ритма, когда на общем ровном фоне вдруг происходит резкий сбой, причем в том самом месте, где он может получить семантическое или эмоциональное объяснение, например:

```
никогда ласки ee - - // - - /
не трогали его так сильно - / - - - // -
никогда ее поцелуи - - / - / -
не были столь пламенны. / - - // - -
```

(«Бедная Лиза»)

Такое скопление нарушений слоговой ритмичности в одном месте на фоне плавно звучащего текста передает сильное волнение, частые удары сердца, затрудненность дыхания. Слоговая характеристика равна 0,33. Однако в ритмически организованных текстах при ослаблении одной ритмической характеристики нередко усиливаются другие. Так и здесь синтагмы оказались абсолютно выравнены (K=0), а интонация приобрела четкий волновой характер (M=0).

Таким образом, ритмическая гармония прозы Карамзина нигде не нарушается, она лишь преобразуется, перетекая с одного ритмообразующего элемента на другой.

Ритм и смысл

Наблюдая взаимодействие ритма и смысла, нетрудно заметить, как изменения ритма, вызванные сюжетными и образными переменами, тесно связаны с изменениями и на других уровнях языка. Такая взаимозависимость разноуровневых единиц говорит о структурном характере речевого ритма: он чутко реагирует на все языковые проявления текста.

Следующий пример отчетливо показывает, как весь текст ритмически раздвоился, словно разломался, хотя при этом его целостность не нарушилась.

Наталья, боярская дочь

```
3 P-1 Ветер заносил дорогу, / - - - / - / - / - 2 В но резвые кони - / - - / - / - 2 P-2 летели, как молния, - - / - - / - - / - 3 P-1 ноздри их дымились, / - / - / - / 3 В и пушистый снег от копыт их - - / - / - / - 3 В скоро путешественники наши / - - - / - - / - 3 P-1 въехали в темноту леса, / - - - - / - / - 4 Н где совсем не было дороги. - - / / - - - / - С = 0,1; К = 0; И = 0,11
```

Слово дорога обрамляет текст: Ветер заносил дорогу ... где совсем не было дороги. Рамочная конструкция создает целостность отрывка и одновременно делит его на две части – наличие и отсутствие дороги. Картина быстрой езды по белому снежному простору сменяется темнотой леса; вместо кони летели появляется путешественники въехали. В первой части предложения образная ткань создается словами: ветер – кони – снег. Простые по своему составу, фонетически совершенные, употребленные в прямом значении, эти древнейшие русские слова создают очарование простоты и естественности. Каждое слово тщательно отобрано: кони летели (а не лошади, ведь кони мчатся быстрее). Движение полностью захватывает читателя: резвые кони; летели как молния; снег от копыт их поднимался вверх облаками. Чистота стиля проявляется в отсутствии намеренных украшательств: эпитеты резвые кони, пушистый снег; метафора кони летели – и сравнение летели, как молния; эти образы носят устойчивый характер и близки к народно-поэтическим. Единственная авторская метафора *ноздри их дымились* добавляет к теме быстрого бега мысль о горячности бега, об огне (который, как известно, не бывает без дыма), и не случайно поэтому пар вился столбом.

Переход ко второй части происходит постепенно. Огневой полетбег едва замедлился, когда после стремительного движения по горизонтальной поверхности взгляд читателя устремляется вверх: *пар* вился столбом, снег поднимался вверх облаками.

Гармоничность словесно-образного ряда сказалась и на ритме. Он абсолютно упорядочен: ударные слоги, синтагмы, движение тона—все гармонизировано и подчинено идее передачи стремительного чеканного бега. А две последние синтагмы звучат почти как стихи: И пушистый снег от копыт их // поднимался вверх облаками. Но вот картина резко меняется: въехали в темноту леса, где совсем не было дороги. Замедлилось движение и вместе с ним замедлился темп: короткие междуударные интервалы одно- и двухсложные в первой части сменились трехсложными. А с изменением темпа изменился и ритм — пошли ритмические сбои в виде нулевых интервалов (в темноту леса; где совсем не было дороги). Но изменения ритма прошли только по слоговой характеристике, две другие остались почти неизменными (в первой части C = 0; K = 0; K = 0; K = 0; K = 0).

Ритм и его тонкие изменения не всегда улавливаются слухом, они скорее ощущаются — и острее всего в тех местах, где есть перебои

(прямая аналогия с дыханием или биением сердца). Иногда, как в предыдущем примере, смена ритма становится результатом сюжетного развития. Однако в других случаях сюжетным изменениям более всего соответствует аллитерация.

Ритм и звукопись

Именно разного рода звукопись усиливает ощущение ритма, а подчас подменяет его. В прозе Карамзина аллитерации и ассонансы, сплетаясь в звучащие орнаменты, не просто добавляют ритму музыкальное сопровождение, но и воссоздают не выраженные лексически сопутствующие смыслы. За взаимодействием звукописи, ритма и смысла можно наблюдать на следующих примерах.

Наталья, боярская дочь

Любовь, надеждою оживляемая, алела в сию минуту на щеках милой нашей красавицы, любовь сияла в ее взорах, любовь билась в ее сердце, любовь подымала руку ее, когда она крестилась.

Текст производит впечатление ритмичного, хотя его показатели далеко не идеальны: C = 0.24; K = 0; H = 0.66.

Всевластность любви как главная идея текста показана зрительно: благодаря анафорическим повторам это слово заполнило собой все текстовое пространство. Это сила, производящая действие, выраженное активными глаголами: алела, сияла, билась, подымала, крестилась. Любовь захватила героиню полностью, в буквальном смысле: щеки, взоры, сердце, рука. В инверсии милой нашей красавицы заключена экспрессивность, выражающая чувство самого автора — умиления, на котором задерживается внимание читателя еще из-за непомерно длинной синтагмы, чувство, с которым мы нередко связываем одно только имя Карамзина. Это передается ритмически: отклонение от синтагматической ритмичности равно нулю. Плавные, ровные речевые шаги вносят в прозу черты поэзии. Синтагмы выравниваются, как поэтические строки.

При этом слоговая ритмичность представлена самым большим показателем для прозы Карамзина: 0,24. На эту величину оказало

влияние единственное причастие, самое длинное во всем тексте слово, из-за которого образовалось два четырехсложных интервала, до и после ударения; кроме того, четыре раза столкнулись два ударения: на щеках милой ...; в ее взорах, любовь билась в ее сердце.

Но при таких частых слоговых сбоях текст все-таки производит впечатление плавного, легкого, мелодичного. Однако его интонация, которая, казалось бы, в первую очередь и отвечает за мелодичность, не образует искомую интонационную волну: первые три синтагмы оформляются ИВТ, а четыре следующие — одинаковой интонацией — ИРТ, следовательно, пять раз из семи возможных соседствуют идентичные интонации, что дает показатель интонационной ритмичности, равный 0,66. Это опять-таки самый «тяжелый» показатель, крайне редко встречающийся в прозе Карамзина (напомним, что средний интонационный показатель в «Бедной Лизе» равен 0,35; в повести «Наталья, боярская дочь» — 0,4; в «Письмах русского путешественника» — 0,32; в «Истории государства Российского» — 0,38).

Значит, ощущение плавности, псевдоритмичности этого текста создается другими средствами: анафорическими повторами, синтаксическим параллелизмом и звукописью. Повтор слова любовь дал развитие аллитерации на л: любовь – оживляемая – алела – милой – любовь – сияла – любовь – билась – любовь – подымала – крестилась. В 25 фонетических словах 12 раз прозвучал «элевый» звук. Эта аллитерация, взаимодействуя с ритмически выстроившимся ассонансом, в котором поочередно высвечиваются звуки «у» и «а», организует своеобразную мелодию любви: лю-ля-ле-ла-ло-лю-ла-люла-лю-ла-ла. Кроме того, мягкость и плавность «элевой» аллитерации усиливается за счет аллитерирующего ј (йота), добавляющего к возникшим ощущениям оттенки мягкости и нежности. Этот звук встречается здесь 13 раз: надеждою – оживляемая – в сию – милой – нашей — сияла — в ее — в ее — ее. (Как видим, лексические повторы усилили и эту аллитерацию.) Так звукописью выделилось главное слово текста – любовь.

В других текстах звукопись приобретает иной характер:

Письма русского путешественника

- 2 Н Ненастье продолжается. / - / -
- **5 Р-1** Сижу в своей горнице под растворенным окном, -/-//----/
- **5 В** и хотя косой дождь мочит меня - / / / / - /

```
4 В и разливает дрожь по моей внутренности, ---/-/---/
4 В однако ж каменная русская грудь -/-/--/
3 Р-1 не боится простуды, --/--/-
3 В и питомец железного севера --/--/--
5 Н смеется над слабым усилием маинских бурь. -/--/--/--/-
C = 0,28; K = 0,14; И = 0,29
```

Этот абзац четко разбивается на две равные части, соединенные противительным союзом *однако*. В первой части описывается ненастье, во второй – физическое противостояние ему здорового молодого организма. Противопоставленность частей отмечается не только синтаксически, из-за противительных и уступительных отношений, но также сложной лексической антонимией: косой дождь мочит меня – не боится простуды; разливает дрожь – смеется; ненастье – слабое усилие бурь; каменная русская грудь, питомец железного севера, маинские бури.

Нельзя не заметить и фонетическую разность этих частей: первая кажется тяжеловесной из-за аллитерирующего р (в горнице, под растворенным, разливает, дрожь, внутренности) и скопления трех согласных (ненастье, растворенным, дождь мочит). Энергия напряжения затем ослабевает и разрешается аллитерацией на c в последней строке. Такое эмоциональное противостояние и его разрешение не могло не отразиться и на ритме – обе части ритмически контрастны – все сбои ритма происходят только в первой части, тогда как вторая выдержана в абсолютной упорядоченности ритма по всем трем характеристикам. Поражает та легкость, с какой перо писателя перестраивается с одного ритмического лада на другой. Так, в первой части C = 0,4, а во второй C = 0. Этот контраст легко заметить и без подсчетов: слух без труда улавливает все ритмические сбои в первой части (четыре нулевых интервала и два интервала в 5 и 6 слогов). Вторая часть, напротив, демонстрирует абсолютную упорядоченность междуударных интервалов, и эта слоговая размеренность вполне соответствует высокопарным гиперболическим описаниям физического состояния повествователя (каменная русская грудь, питомец железного севера). Такое же противопоставление обнаруживается и в других характеристиках ритма: выравненность соседних синтагм (К) во второй части идеальна, а в первой отмечен один сбой – соседство синтагм во втором и пятом тактах в начале текста; интонационная волна (третья ритмическая характеристика)

создается опять-таки только во второй части, тогда как в первой обнаруживаются два ритмических сбоя (соседство двух восходящих и двух нисходящих интонаций).

Следовательно, хотя ритм прозы и представляет собой явление чисто фонетическое, он формируется под влиянием единиц всех уровней: лексики, морфологии, синтаксиса. Это взаимодействие, по-видимому, носит структурный характер, и сам ритм также является ее элементом.

Ритм прозы от Карамзина до Пушкина

Н. М. Карамзин «Дневниковые записи»

В графической записи приведенных выше и всех последующих текстов используются следующие обозначения:

- каждая строчка соответствует одной синтагме;
- цифра, стоящая перед ней, указывает количество тактов (фонетических слов) в синтагме;
- прописные буквы, идущие за цифрой, обозначают интонемы (В восходящего типа, Н нисходящего типа, Р ровного типа в двух ее вариациях Р-1 и Р-2);
 - заканчивается строчка схемой ударных и безударных слогов.

В конце текста приводятся показатели трех ритмических характеристик – C, K, V.

«Письма русского путешественника»

4 Р-1 День вчера был очень хорош, / - / - / - - / **4 Р-2** и я отправился в Женеву пешком, - / - / - - - / **3 Р-1** но скоро небо помрачилось, - / - / - - - / -2 B и сильный дождь - / - / 4 H принудил меня искать убежища. - / - - / - / - -**4 Р-1** Я зашел в крестьянский домик, / - / - / - / где многочисленное семейство / - - / - - - / -2 B 2 H сидело за обедом. - / - - - / -1 B Хозяин. - / -5 B узнав причину нечаянного посещения моего, -/-/--/ **4 Р-1** принес мне стул из другой горницы - / - /- - / / - -

```
4 Р-1 и просил меня отведать картофелей, - - / - / - - / - -
```

$$C = 0.09$$
; $K = 0$; $M = 0.15$

«Письма русского путешественника». Париж

- **3 В** В пять часов утра / / /
- **3 Р-1** выехали мы вчера / - / /
- 2 Н из горной деревеньки. / - / -
- **2 В** Страшный ветер / / -
- **2 В** грозил беспрестанно / - / -
- **3 Н** опрокинуть нашу карету. - / / - / -
- **2 B** Co BCEX CTOPOH / /
- **3 Р-1** окружали нас пропасти, - / / / -
- **2 В** из которых каждая - / / -
- **4 Р-2** напоминала мне Лизетту и Жана, - / / - / -
- **1 В** пропасти, / -
- 4 Н в которые нельзя смотреть без ужаса. / - / / -
- **3 Р-1** Но я смотрел в них / / /
- **2 В** и в этом ужасе / / -
- **4 Р-1** находил некоторое неизъяснимое удовольствие, __//_-__/_-
- **3 В** которое надобно приписать / - / - /
- 4 Н особому расположению души моей. / - - / /

$$C = 0.2$$
; $K = 0, 06$; $H = 0.06$

- 3 В Ныне целый день
- 3 Р-1 провел я в комнате своей, -
- **1 Р-2** один, –
- 2 Р-2 с головной болью,
- **3** В но когда стало смеркаться,
- **3 Р-1** вышел на pont neuf
- 4 В и, облокотясь на подножие Генриковой статуи,
- **3 В** смотрел с великим удовольствием,
- 2 В как тени ночные,
- 4 Р-1 мешались с умирающим светом дня, -
- **2** В как звезды на небе,
- **2 В** а фонари на улицах
- 1 Н засвечивались.

$$C = 0.14$$
; $K = 0.06$; $H = 0.3$

А. С. Пушкин «Дневники»

- 2 В Третьего дня
- 4 Н я пожалован в камер-юнкеры
- 5 Н (что довольно неприлично моим летам).
- **2** В Но двору хотелось,
- 2 В чтобы Наталья Николаевна
- 2 Н танцевала в Аничкове.
- 2 В Так я же слелаюсь
- 2 Н Русским Dangeau.

$$C = 0.23$$
; $K = 0.14$; $H = 0.12$

- 2 Н Обедал у К. А. Карамзиной,
- 2 Н Видел Жуковского.
- 3 Н Он здоров и помолодел.
- **3 Н** Вечером raut у Фикельмонт.

$$C = 0,55; K = 0; H = 1$$

- 3 В Утром того же дня
- **4 В** встретил я в Дворцовом саду
- 2 Н великого князя.
- 4 Р-2 «Что ты один здесь философствуешь?»
- 1 Н «Гуляю.»
- 2 P-2 «Пойдем вместе.»
- 2 Н Разговорились о плешивых.

$$C = 0.12$$
; $K = 0.3$; $H = 0.16$

Таблица

Ритм дневников писателей

| Писатели «Дневники» | С | К | И |
|--|------|------|------|
| Н. М. Карамзин «Дневниковые записи» | 0,09 | 0 | 0,15 |
| «Письма русского путешественника» | 0,2 | 0,06 | 0,06 |
| «Письма русского путешественника. Париж» | 0,14 | 0,06 | 0,3 |
| Среднее арифметическое | 0,15 | 0,04 | 0,17 |
| А. С. Пушкин «Дневники» | 0,23 | 0,14 | 0,12 |
| | 0,55 | 0 | 1 |
| | 0,12 | 0,3 | 0,16 |
| Среднее арифметическое | 0,3 | 0,15 | 0,43 |

Вывод

Н. М. Карамзин и А. С. Пушкин – современники и близкие знакомые, их разница в возрасте составила 33 года. Однако их творчество литературоведы относят к разным историческим периодам: Карамзин – конец XVIII – начало XIX в., Пушкин – первая треть XIX в. За этот период ритм претерпел значительные изменения по всем трем характеристикам: слоговая характеристика снизилась от 0,1 до 0,22; синтагматическая – от 0,03 до 0,11; интонационная – от 0,13 до 0,32. Снижение степени ритмичности за три десятилетия по средним показателям превысило одну десятую процента отклонений от условно принятой идеальной ритмичности.

Итак, пройден первый этап в ритме русской словесности. Ритмичность снизилась (т. е. «ушла от песни» на 0,1) значит, на десять ритмических шагов одним отклонением (нарушением) стало больше.

Ритм стиха и прозы Пушкина

«Лета к суровой прозе клонят... Лета шалунью рифму гонят...». В этих стихах слышится мысль о некоем временном рубеже, когда на смену поэзии приходит проза: «старинной нет охоты...» — «другие, новые мечты». Но никакой временной границы между Пушкиным-поэтом и Пушкиным-прозаиком никогда не было: две противоположные стихии развивались в нем параллельно и обособленно друг от друга на протяжении всей жизни. При этом остается только удивляться непохожести поэтических и прозаических строк, удивляться тому, как из-под одного пера в одно и то же время то вылетали «летучие листы» с причудливо декорированными словами и образами, то появлялись страницы скупой, сдержанной прозы.

Два разных Пушкина словно разошлись по двум эпохам, обычно именуемым веком романтизма и реализма. Само время словно раздвоилось в Пушкине, распалось на настоящее, в котором он жил, и будущее, в котором живем мы.

Если представить себе других литераторов, совмещавших эти два рода литературы, то контраст между их поэзией и прозой вряд ли будет таким резким. Взять, к примеру, таких прозаиков, писавших стихи, как Тургенев, Бунин, а из наших современников — Солоухин, или таких поэтов, писавших прозу, как Цветаева, Пастернак, Евтушенко, Окуджава, Ахмадулина. Каждый из них имеет свой стиль, свою меру сложности, свои языковые особенности, узнаваемые как в стихах, так и в прозе.

Для нас Пушкин по преимуществу поэт, хотя за границей его знают как великого прозаика. Это оттого, что там не знают поэта Пушкина. Его стихи не поддаются переводу. «Красуйся, град Петров...» или «Восстань, Пророк, и виждь, и внемли, исполнись волею моей» — это перевести нельзя.

Невозможность перевода пушкинских поэтических строк кроется не в стихотворной форме (она никогда не была препятствием

для переводчиков), а прежде всего в обилии старославянизмов, создающих непереводимую стилистическую многоплановость текста, которая сложилась в результате особенностей исторического развития русского литературного языка.

В отличие от стихов, проза Пушкина оказалась свободной от этой многоплановости и потому открытой для мировых языков.

Мы, читающие Пушкина в подлиннике, приняли на веру его тезис, что *стихи и проза* — это *лед и пламень*, и давно привыкли к тому, что поэзия и проза стоят у Пушкина на разных эстетических основаниях: для поэзии — это изысканность, роскошь, барочность; для прозы — скромность, простота, строгость классицизма. В чем причина такого последовательно выдержанного противопоставления? Привычка притупляет поиск причины. Возможно, она кроется не в самом Пушкине, а в том месте, где формировались его эстетическое и нравственное чувство, его вкус, где началось творчество и проснулся гений.

«Я с детских лет здесь возрастал», – писал поэт о Царском Селе. Этот уникальный уголок земли, ставший для Пушкина поэтической колыбелью, соединил в своей архитектуре противоположные, но гармонично сливающиеся детали. В одно и то же время на одном пространстве Растрелли возводил дворец для царицы, а русские архитекторы создавали постройки малых форм трогательной простоты. На смену барокко приходил ранний классицизм, и маленький Пушкин «возрастал», созерцая то пышное великолепие Екатерининского дворца, построенного Растрелли, то величавую простоту Александровского дворца, созданного Кваренги, то строгие формы лицея русского архитектора В. И. Неелова. Контраст создавался также соседством пейзажных и регулярных парков, когда причудливых форм цветники сменялись четкими прямыми каналами и канавками в обрамлении темных аллей. Все это создавало постоянную смену впечатлений и чувств – от величественности до строгой простоты, от праздничности до уединенности, от бурного веселья до печали и одиночества. Не те ли это контрасты в настроении и в стиле, которые поражают нас в Пушкине, когда мы сравниваем его стихи и прозу?

Вспомним два пушкинских текста, которые отличаются друг от друга на первый взгляд только тем, что один написан стихами, а другой – прозой. Это сравнение пришло случайно, когда мы нашли в «Повестях Белкина», нечто похожее на прозаический подстрочник

знаменитых стихов об осени: «Унылая пора! очей очарованье!..» (сб. «Осень», 1833). Если освободить этот стих от всех поэтических атрибутов: рифмы, размера, тропов, экспрессивно-стилистической окрашенности, – то получатся такие соответствия:

унылая пора — осень, в багрец и в золото одетые леса — красные и желтые листья деревьев, ветра шум и свежее дыханье — дует холодный ветер, мглой волнистою покрыты небеса — серые тучи покрывают небо.

А вот и сам текст, составленный из этих соответствий:

Станционный смотритель

Это случилось осенью. Серенькие тучи покрывали небо, холодный ветер дул с пожатых полей, унося красные и желтые листья со встречных деревьев.

Сопоставляя даты создания этих текстов, приходится изменить первоначальное представление о якобы «подстрочнике»: это не стихи, преобразованные в прозу, а проза, переписанная стихами; вернее всего, это один и тот же предметно-образный ряд осенней темы у Пушкина. Прозаический текст — словно прихотливое подтверждение того, что «лета к суровой прозе клонят», хотя и суровой прозой назвать его довольно трудно. Нарочито упрощенный, лишенный каких-либо выразительных средств, текст выдвигает иные, чем в стихе, эстетические критерии оценки — становится ритмически совершенен. На смену стихотворному размеру приходят равновеликость междуударных интервалов и длины фраз, а также четкость в чередовании восходящих, нисходящих и ровных тонов. Изменение этой ритмической гармонии, даже едва заметное, разрушает прозу так же, как губит стих плохая рифма или метрический сбой.

К ритму прозы не раз подходили с мерками стиха – и безуспешно. Если обращаться к стиху с прозаическими критериями оценки, то окажется, что по первой характеристике (слоговой) эти тексты вполне могут быть сопоставимы. Междуударные интервалы в том и другом случае выровнены в пределах среднего и имеют всего по одному отклонению. В прозе с высокой степенью ритмической организации слоговые интервалы между соседними ударениями не должны быть превышены или сокращены более чем в два раза по сравнению со средним интервалом данного текста.

Средний интервал между ударениями в обоих текстах примерно одинаков: в стихотворном -1,9 слога; в прозаическом -1,7. Значит, интервал в четыре слога и более, а также нулевой интервал будут считаться нарушением некой условно принятой идеальной ритмичности, при которой отклонения от регулярного чередования ритмообразующих единиц равны нулю. Для удобства подсчетов достаточно учитывать именно эти пороговые величины.

Итак, нарушение идеальной ритмичности проявилось в данных текстах всего по одному разу: в стихе — u первые морозы, u отдаленные седой зимы угрозы — интервал в четыре слога; в прозе — унося красные... — нулевой. Разделив количество нарушений на количество всех интервалов, получаем числовое выражение слоговой ритмической характеристики: для стихотворного текста она составляет 0,03 (1:34=0,03); для прозаического — 0,06 (1:17-0,06). Эти цифры обозначают процент отклонений от идеальной слоговой ритмичности. В данных примерах мы получили очень высокий показатель: для прозы это большая редкость.

Теперь изменим пушкинский текст, увеличив число нарушений:

```
Была осень, -//-
Серенькие и низкие тучи /- - - -/- -/-
покрывали все небо, - -/-//-
злой ветер, усиливаясь, обдавал холодом, //- -/- - - -/- -
унося красные и желтые листья, - -//- - -/- -/-
сорванные с деревьев. /- - - -/-
```

Получилось уже восемь нарушений на 18 интервалов, и слоговая характеристика стала равна 0,44. Такой показатель встречается уже в текстах с низкой степенью ритмичности. Нарушенная размеренность расстояний между двумя ударениями сделала текст тяжеловесным. Заметит ли это читатель? Почувствует ли, что оригинал по сравнению с измененным вариантом звучит как проза, но вовсе не как стихи?

Таким образом, если подойти к ритму стиха с мерками прозы, то можно заметить, что показатели первой, слоговой, характеристики в обоих текстах могут быть почти одинаковыми и, следовательно, стихотворный ритм под влиянием метра не становится абсолютным с точки зрения прозы.

Итак, перед нами прозаический текст с самой высокой степенью ритмизации, хотя «Повести Белкина» еще никто, кажется, не

называл ритмической прозой. Возможно, потому, что эта ритмичность — внутренняя, глубинная, не поддержанная фонетическими приемами и сознательной ритмизацией, которая может создаваться именно за счет стихотворных метрических стоп.

Вторая ритмическая характеристика касается длины синтагм: контраст соседних синтагм по величине не должен превышать два такта. При таком порядке синтагматическая ритмичность считается идеальной. В стихотворном тексте она задается строением стиха (подразумевается стих классический). В прозе выравненность синтагм является одной из заметных примет идеального ритма. Что касается наших текстов, то равновеликость синтагм в прозаическом тексте так же безупречно выдержана, как и в стихе.

Третья ритмическая характеристика — интонационная. Она зависит от того, насколько равномерно следуют друг за другом разные интонации: восходящая, нисходящая и ровная. Посмотрим на сравниваемые тексты теперь и с этой точки зрения:

Унылая пора! | очей очарованье! **НН** Приятна мне | твоя прощальная краса **ВН** Люблю я пышное природы увяданье, **Р**

В багрец и в золото одетые леса, Р В их сенях ветра шум Р| и свежее дыханье, Р И мглой волнистою покрыты небеса, Р И редкий солнца луч, | и первые морозы РР И отдаленные седой зимы угрозы. Н

Это случилось осенью. Н Серенькие тучи покрывали небо; Р

холодный ветер дул с пожатых полей; **Р** унося красные и желтые листья **В** со встречных деревьев. **Н**

Я приехал в село на закате солнца ${\bf P}$ И остановился у почтового домика. ${\bf H}$

Интонация, обозначенная здесь буквами H, B, P, соответствует интонемам — единицам языка, которые можно выделить в любом тексте, звучащем или письменном, и которые выявляются благодаря единицам других уровней — лексическому и грамматическому. Каждая интонема имеет свой смысл: интонема восходящего типа обозначает зависимость и незаконченность; интонема нисходящего типа — независимость и законченность; интонема ровного типа — независимость и незаконченность; интонема, вобравшая в себя значения восходящего и нисходящего типов, обладает способностью варьирования: она может быть реализована любым тоном, в то время

как две другие реализуются только конструкциями с направлением своего тона.

Нетрудно заметить различие в интонационной заданности стихотворных и прозаических строк: строгая заданность стиха и вольность прозы, возникающая именно благодаря этому соседству и требующая особого подхода к синтагматическому членению по сравнению со стихом.

Интонация текста считается ритмичной, если в нем не соседствуют одинаковые интонемы. Такую ритмичность мы принимаем за идеальную. В поэтическом тексте семь раз столкнулись одинаковые интонации. Если учесть, что общее число сочетаний интонем составляет 11, то процент отклонения от идеальной ритмичности получаем путем деления числа отклонений на общее число сочетаний интонем (7:11= 0,64). В прозе всего одно отклонение, и ритмический показатель составил 0,16.

Следовательно, интонация прозы оказалась значительно более гибкой, плавной, а значит, и более ритмичной, чем в стихе, для которого монотонная интонация считается его характерным признаком.

Таким образом, с точки зрения ритма поэтический и стихотворный тексты стали достойными сопоставления: степень ритмичности слогов и синтагм в обоих текстах оказалась одинаковой, а высокий интонационный показатель в прозе уравновешивается наличием размера в стихе.

Исследуя прозаический ритм в сравнении со стихотворным, Андрей Белый назвал прозу «тончайшей, полнозвучнейшей из поэзий» (А. Белый. О стихе, 1921). В основе этого тезиса лежал ритмический критерий, и, может быть, именно в ритме – главная отличительная черта и сила прозы, в том ритме, который вбирает в себя регулярность не только фонетических единиц, но и единиц других уровней, и который отвечает семантике текста, единственной для каждого из-за неповторимости комбинаций его составляющих.

Где же скрывается «тончайшая» поэтичность прозы? В чем ее превосходство над стихом?

Понятно, что ритм не следует рассматривать в отрыве от содержания. Поэтому обратимся к семантике. Известно, что эстетическая ценность текста обеспечивается единством формы и содержания. Интонационные показатели, по которым разошлись наши тексты, говорят о том, что в стихе господствует монотон, а в прозе — сочетание разнообразных тонов. Как это согласуется с содержанием?

Несмотря на очевидные параллели, в этих текстах больше различия, чем сходства. Общее, только автор и тема. Причем тема осени для Пушкина-поэта всегда связана с положительным настроем, а для Пушкина-прозаика она звучит в регистре уныния и тоски. Правда, в прозе она выступает как фон, на котором что-то случилось, тогда как в поэзии является самодовлеющей. Именно здесь, в поэтическом тексте, разыгрывается внутренний конфликт, выраженный антонимическими отношениями. С одной стороны, выстраивается синонимическими отпошениями. С одной стороны, выстраивается синопимический ряд с доминантой «очарованье»: o ией o иарованье — n и m ина m ине — m и ная, увяданье, редкий луч – морозы – угрозы. На этом контрасте рождается идея текста — очарование осени с оттенком грусти, точно выраженная словосочетанием прощальная краса. Идея прозаического текста, напротив, строится на синонимических отношениях: осенью – серенькие тучи покрывали небо – холодный ветер – <math>c пожатых полей – красные и желтые листья – на закате. Этот ряд создает настроение тоски, уныния и одиночества. Все другие слова поддерживают эту идею. Это случилось – предвестие тяжелого события, которое усиливается от сочетания со словом *осенью* (ср.: «Это случилось весной» — такое предложение кажется стилистически тяжеловесным). Словосочетание со встречных деревьев создает образ движения, притом быстрого движения, от которого холодный ветер кажется еще холоднее. Уменьшительно-ласкательные суффиксы в словах серенькие, домика создают впечатление невзрачности, неуютности и перекликаются с образом пожатых полей. К этому же добавляется мысль о бездомности: *приехал на закате солнца, остановился у по-чтового домика*. Поражают абсолютная необходимость и уместность каждого слова: село, а не город, где нет проблемы с гостиницей; на закате солнца – мысль о ночлеге; остановился у почтового домика – скромное место ночлега.

Скромное место ночлега.

Образ автора (повествователя) в обоих текстах дан только личным местоимением я. Но как по-разному представлены эти словазвуки! Я приехал — ударная позиция местоимения создает ощущение тяжести, возможно, усталости. По сравнению с ним безударное я в Люблю я становится легким, эфемерным; кроме того, оно оказывается на подъеме интонационной волны, что и придает ему легкость. Контраст в восприятии этих местоимений, обусловленный фонетической позицией, определен и синтаксически: прямым

и обратным порядком слов, что, в свою очередь, говорит о наличии и отсутствии экспрессивности на уровне синтаксиса.

Противопоставленность двух пушкинских текстов по своей экспрессивности наиболее заметна на уровне лексики и изобразительных средств. Так, поэтический текст имеет яркую стилистическую окрашенность, которая создается и старославянизмами (очи, мгла, небеса), и сплошным узором изобразительных средств. В прозе, напротив, употреблены стилистически нейтральные, не отягощенные словообразовательными элементами слова древнейших русских периодов (это, очень, холодный, ветер, поле, красные, желтые, листья, деревья, я, село, солнце). Они придают тексту особую чистоту и ясность. Сохранилось свидетельство П. Вяземского: когда он увидел на столе Пушкина неразрезанный томик «Повестей Белкина», то спросил: «А кто такой Белкин?» – и услышал в ответ: «Кто бы он ни был, а писать повести надо так: ясно, коротко и просто».

Так, яркая образность в стихе и прямое словоупотребление в прозе оказались достойны сравнения. Прозрачность прозы, создающая особую эстетику чистоты, строится на таком прямом словоупотреблении древнейших слов, при котором открываются и словно просвечивают друг через друга все смыслы многозначных слов. Например, слово холодный включает в себя не только значение низкой температуры, но и другие: близкий к цвету льда, воды и воздуха; равнодушный, бесстрастный; недоброжелательный; враждебный. В слове ветер к основному значению добавляются значения, которые приходят с идиомами: на семи ветрах (открытое пространство), с ветерком (о быстрой езде). В слове поле соединяются такие значения: равнина, обрабатываемая земля; большая, ровная площадь; пространство, в пределах которого проявляется действие каких-либо сил. Слово серенький объединяет значение пасмурный и ничем не примечательный. Каждое из этих слов нагружает текст почти всеми смыслами, которые оно может иметь, и эти смыслы воссоздаются одновременно, производя стереоскопический эффект. Употребление таких простых, но, как оказалось, вовсе не простых, слов создает эффект неуловимой многозначности, которая действует на читателя подсознательно, точно так же, как прозаический текст, обладающий идеальной ритмичностью.

Возможно, что именно красота простоты в сочетании с глубинной многозначностью и делает прозу «тончайшей из поэзий».

Такого рода тексты, однако, большая редкость не только в русской литературе, но и у самого Пушкина.

Таким образом, интонация, по которой разошлись ритмические характеристики стихотворного и прозаического текстов, говорит о следующем. Монотон, оформляющий внутренне противоречивый поэтический текст, не вполне соответствует его содержанию и не раскрывает всей сложности поэтических образов. И наоборот – ложная, контрастная интонация в прозе, служащая для оформления текста нарочито простого, построенного на отношениях тождества, но осложненного многозначностью, словно высвечивает его глубину и сложность.

Ритмы речи нередко сопоставляют с музыкой. Композиторы пишут романсы на стихи поэтов, остро ощущая заложенную в них мелодию. Иногда такая мелодия даже становится помехой. Когда Чайковского спросили, почему он не сочинил ни одного романса на стихи Пушкина, он ответил, что не может писать музыку на стихи Пушкина, потому что они сами — музыка. А вот проза обычно не воплощается в романсы, тем не менее именно к прозе Пушкина Георгий Свиридов написал одну из самых пленительных мелодий нашего времени (к рассказу «Метель»).

Ритмическое построение зачинов в прозе Пушкина (в помощь переводчику)

Арап Петра Великого

- **3 В** В числе молодых людей, / - / /
- **5 В** отправленных Петром Великим в чужие края -/---/-/--/
- **2 В** для приобретения сведений, - - / - -
- **3 В** необходимых государству преобразованному,
- **3 Р-1** находился его крестник, --/--//-
- **2 Н** арап Ибрагим. / - / C = 0.3; K = 0.16; И = 0.6

Роман в письмах

- **4 В** Ты, конечно, милая Сашенька, / / / - / -
- 4 Н Спешу объясниться во всем откровенно. / - / - / -

- **3 В** Зависимость моего положения / - / -
- **3 Н** была всегда мне тягостна. / / / / -
- **3 В** Конечно, Авдотья Андреевна / - / -
- **2 В** воспитывала меня / - - /
- **3 Р-2** наравне со своею племянницею, --/--/---
- **3 В** но в ее доме - / / -
- **3 Р-2** я все же была воспитанница. / - / - -
- **3 В** а ты не можешь вообразить, -/-/---/
- **3 В** как много мелочных горестей / / - / -
- **3 Н** неразлучны с этим званием. - / / -

$$C = 0.21$$
; $K = 0$; $M = 0.16$

Повести Белкина. Выстрел

- **4 Н** Мы стояли в местечке ***. / / - / -
- **4 Н** Жизнь армейского офицера известна. / / - / -
- **2 Р-1** Утром ученье, / - / -
- 1 Р-1 манеж, -/
- **3 Р-1** обед у полкового командира, / - / -
- **3 Р-1** или в жидовском трактире, - / - / -
- **3 Н** вечером пунш и карты. / - / / -
- 2 B B ***
- **4 Р-1** не было ни одного открытого дома, / - - / / - / -
- **2 Р-1** ни одной невесты. - / / -
- **4 Р-1** Мы собирались друг у друга. / - / / -
- **4 В** где, кроме своих мундиров, / - / -
- **2 Н** не видали ничего. - / - /

$$C = 0.1$$
; $K = 0.0$; $M = 0.4$

- **3 Р-1** Прошло несколько лет, / / - /
- **2 В** и домашние обстоятельства - / - / -
- **2 В** принудили меня / - /
- **5 Н** поселиться в бедной деревне H*** уезда. - / / - / -

$$C = 0.18; K = 0.25; H = 0.25$$

Метель

- **5 В** В конце 1811 года, -//---/-
- **3 В** в эпоху нам достопамятную, / / - / - -
- **4 В** жил в своем поместье Ненарадове / / / - / -
- **4 Н** добрый Гаврила Гаврилович Р***. / - / - / -

- **4 В** Он славился во всем округе / - / / -
- 2 Н гостеприимством и радушием; - / - / -
- **5 Р-1** соседи поминутно ездили к нему поесть, -/---/-/
- **1 Р-1** попить. /
- 6 P-1 поиграть по пяти копеек в бостон с его женою, __/__/_/_
- **1 В** а некоторые / - -
- **4 Р-2** для того, чтобы поглядеть на дочку их, --/---/--
- **2 Р-2** Марью Гавриловну, / - / -
- **1 В** стройную, / -
- **1 В** бледную / -
- **2 Н** и семнадцатилетнюю девицу. - / - / -
- **4 Р-1** Она считалась богатой невестою, / / - / - / -
- **4 В** многие прочили ее за себя, / - / - /
- **2 Н** или за сыновей. - - /

$$C = 0.2$$
; $K = 0.17$; $M = 0.3$

Гробовщик

- **4 В** Последние пожитки гробовщика Прохорова
- **4 Р-1** были взвалены на похоронные дроги, / / - - / -
- **2 В** и тощая пара, / - / -
- 4 В в четвертый раз потащилась с Басманной / / - / -
- **1 Р-1** на Никитскую, - / -
- 3 В куда гробовщик переселялся / - / -
- **3 Н** всем своим домом. / / / -

$$C = 0.23; K = 0.14; H = 0.16$$

Станционный смотритель

- 3 Н Это случилось осенью. / - / / -
- **4 Р-1** Серенькие тучи покрывали небо; / - / - / /-
- **5 Р-1** холодный ветер дул с пожатых полей, / / / /
- **4 В** унося красные и желтые листья - / / - /
- **2 Н** со встречных деревьев. / - / -
- **5 В** Я приехал в село при закате солнца /--/--/-
- 3 Н и остановился у почтового домика. - / - / -

$$C = 0.08; K = 0.2; H = 0.16$$

Барышня-крестьянка

- **4 В** В одной из отдаленных наших губерний / - / - / -
- **5 Н** находилось именье Ивана Петровича Берестова.
- **2 В** В молодости своей / - - /,
- **2 Р-2** служил он в гвардии, / / -
- **8 Р-1** вышел в отставку в начале 1797 года,
- **3 Р-1** уехал в свою деревню / - / -
- **3 Н** и с тех пор оттуда не выезжал. - / / - - /

$$C = 0.11$$
; $K = 0.42$; $H = 0.33$

История села Горюхина

- **3 Н** День был осенний и пасмурный. / - / - / -
- **2 В** Прибыв на станцию, / / -
- **6 В** с которой должно было мне своротить на Горюхино, -/-/-/------
- **2 Р-1** нанял я вольных / - / -
- 3 Н и поехал проселочною дорогой. - / - / -

$$C = 0.12$$
; $K = 0.5$; $H = 0.25$

Кирджали

- **3 Н** Кирджали был родом булгар. / / / - /
- 3 В Кирджали на турецком языке / - /
- **2 Р-1** значит витязь, / / -
- **1 Н** удалец. - /
- **3 В** Настоящего его имени - / - / / -
- **2 Н** я не знаю. / / -

$$C = 0.2$$
; $K = 0$; $M = 0$

Капитанская дочка

- **1 В** Отец мой, //
- 3 В Андрей Петрович Гринев, / / - /
- **2 В** в молодости своей / - - /
- **3 Р-2** служил при графе Минихе / / -
- **4 Р-1** и вышел в отставку премьер-майором, / - / / -
- **5 Н** в 17... году, / - / / - /

$$C = 0.17$$
; $K = 0$; $M = 0$

Дубровский

- **3 В** Несколько лет тому назад / - / /
- **3 В** в одном из своих поместий / - / -
- **4 В** жил старинный русский барин, / / / / -
- 3 Н Кирила Петрович Троекуров. / - / -

Таблица

Ритм прозаических произведений А. С. Пушкина

| Произведения | С | К | И |
|------------------------|------|------|------|
| Арап Петра Великого | 0,30 | 0,16 | 0,60 |
| Роман в письмах | 0,21 | 0,00 | 0,16 |
| Выстрел (1) | 0,1 | 0,07 | 0,40 |
| Выстрел (2) | 0,18 | 0,25 | 0,25 |
| Метель | 0,20 | 0,17 | 0,30 |
| Гробовщик | 0,22 | 0,14 | 0,16 |
| Станционный смотритель | 0,08 | 0,20 | 0,16 |
| Барышня-крестьянка | 0,11 | 0,42 | 0,33 |
| История села Горюхина | 0,12 | 0,5 | 0,25 |
| Кирджали | 0,20 | 0,00 | 0,00 |
| Капитанская дочка | 0,17 | 0,00 | 0,00 |
| Дубровский | 0,00 | 0,00 | 0,60 |
| Среднее арифметическое | 0,16 | 0,16 | 0,29 |

Вывод

Из одиннадцати выбранных произведений А. С. Пушкина самые ритмичные зачины отмечены в повестях «Выстрел», «Метель», «Станционный смотритель», «Кирджали», «Капитанская дочка», «Дубровский».

Возможно, что именно ритм первых строк этих повестей является одной из причин их наибольшей популярности. Возможно также, что по ритму зачина читатель делает свой выбор. Он определяет, какое произведение ему следует прочитать в первую очередь, – к этому располагает легкое, незатрудненное звучание первых слов.

Ритмы любовных переживаний: Печорин и Вера

«Герой нашего времени» - одно из автобиографических произведений русской литературы. В нем отражены личность автора, его страдание, одиночество. И, конечно, любовь. Несмотря на бесконечно разнообразный опыт его любовных увлечений, мучений и обид, в творчестве Лермонтова всегда высвечивается трагедия одиночества, непонятости, «горечи и злости». Таков его Печорин. В прообразе – Демон. Но на фоне демонического в Печорине, который приносит женщинам, любившим его, но не заслужившим его любви, только страдания есть в этом романе и истинный ангел – княгиня Вера – прообраз Вареньки Лопухиной, единственной, которую любил Лермонтов и которую любит Печорин. Образ женщины-ангела мерещился ему еще в ранней юности. В семнадцать лет он писал: «Быть может, в стране, где не знают обману, ты ангелом будешь, я демоном стану». Варваре Лопухиной он посвятил одно из самых пронзительных стихотворений – «Молитва» – как бесспорное доказательство того, что она была единственной любовью Лермонтова. В этом стихотворении словно нет самого автора со всеми его сомнениями и горестями, а есть только любовь к женщине, овеянная заботой, почти пушкинской: «Как дай вам Бог любимой быть другим»:

Я, матерь божия, ныне с молитвою Пред твоим образом, ярким сиянием, Не о спасении, не перед битвою, Не с благодарностью иль покаянием,

Не за свою молю душу пустынную, За душу странника в свете безродного; Но я вручить хочу деву невинную Теплой заступнице мира холодного.

Окружи счастием душу достойную; Дай ей сопутников, полных внимания, Молодость светлую, старость покойную, Сердцу незлобному мир упования. Срок ли приблизится часу прощальному В утро ли шумное, в ночь ли безгласную — Ты восприять пошли к ложу прощальному Лучшего ангела душу прекрасную.

1837 г.

И вот этот образ появляется в романе «Герой нашего времени» в теме «Печорин и Вера...».

Перед раскрытием этой темы вспомним основную черту Печорина — эгоцентризм. Эта черта проявляется в нем всегда, как только в его взаимоотношениях с людьми появляется женщина или лицо, проявляющее к нему какой-либо интерес. Во многих частях текста отчетливо прочитываются все главные черты героя романа. Возьмем, к примеру, случайный отрывок, состоящий всего из одного предложения, в котором средствами языка представлен Печорин с его тайным внутренним миром, словно бы скрытым от глаз читателя:

Я заметил даже, что уже два адъютанта при ней со мной очень сухо кланяются, хотя всякий раз у меня обедают.

Текст словно загроможден случайными, как бы малозначащими словами: даже, уже, очень, всякий раз. Их глубокий смысл обнаруживается только во взаимодействии с актантными глаголами, т.е. с теми, которые передают действие: заметил, кланяются, обедают. Все они входят в группу глаголов, обозначающих форму человеческого общения, и поэтому в них отчетливо проступают глубоко затаенные личностные качества героя. Краткость и незаметность слов, лишенных лексического значения, создают глубокий подтекст и герменевтическую особенность письма. Словосочетание заметил даже говорит о том, что до этого случая было что-то неприятно похожее, отчего настроение Печорина заметно ухудшилось. Словосочетание уже два говорит о том, что до этого был только один адъютант, и градус настроения героя еще больше понизился. Тенденция понижения настроения приводит героя к мысли о неблагодарности своих сослуживцев и презрении к их бедности. Точное употребление словосочетания всякий раз, в сравнении с каждый раз, подчеркивает их бедность и зависимость от обеспеченного Печорина. Самая важная особенность этого текста состоит в том, что идея эгоцентризма проявляется в нем исключительно на лингвистическом уровне. В тексте выстроен любовный треугольник, в углах которого расположены с одной стороны ∂Ba адъютанта, с другой – npu ней, а в вершине – личное местоимение s в трех грамматических формах. Для маленького текста, каким предстает наш отрывок, это серьезная заявка на главенствующую роль местоимения первого лица, окрашивающую весь текст идеей эгоизма.

Совсем другим предстает Печорин в отношениях с Верой. От прежнего эгоизма не остается и следа. И когда в их отношения вмешивается история с Мери, Печорин словно раздваивается на привычного эгоиста и мучительно влюбленного человека.

Интересно понаблюдать, как поведет себя ритм в текстах, отражающих историю отношений Печорина и Веры. Рассмотрим шесть текстов в динамике любовных переживаний героев.

Примечание: Мы представляем тексты с обозначением трех ритмических характеристик – слоговой (С), синтагматической (К) и интонационной (И). Первая характеристика, показывающая цепь ударных и безударных слогов, в данном материале не обозначена, она потребует от читателя определенной фонетической грамотности. Она дается только в цифрах, которые помогут читателю проверить свое фонетическое чувство. Вторая характеристика легко определяется на глаз – она говорит о количестве контрастных сочетаний величины синтагм. Третья, интонационная, характеристика представлена обозначением интонем: В – интонема восходящего типа, Н – интонема нисходящего типа, Р-1 – интонема ровного типа с широкой вариативностью (вверх-вниз-ровно), Р-2 – интонема ровного типа с ограниченной вариативностью (ровновниз). Знание интонем является необходимым условием понимания ритма прозы. Благодаря им письменный текст содержит информацию об интонационном ритме. Гармония ритма состоит в чередовании интонем восходящего, нисходящего и двух разновидностей ровного типа. Реализация интонем создает интонационное своеобразие текста. Если в реализации интонем участвуют разные направления тона в любой последовательности, то такая ритмичность признается как идеальная.

Предчувствие встречи

```
2 В Когда он (Вернер) ушел, -/--/
2 В ужасная грусть -/--/
3 Н стеснила мое сердце. -/--/-
5 В Судьба ли нас свела опять на Кавказе, -/-/--/--
4 В или она нарочно сюда приехала, ---/-/--
3 Р-2 зная, что меня встретит? / ---//-
```

2 Р-2 и как мы встретимся? - / - / - -

```
3 Р-2 и потом, она ли это? - - / - / -
2 B
       Мои предчувствия - / - / - -
3 H
       меня никогда не обманывали. - / - - / - - -
3 B
       Нет в мире человека, //---/-
       над которым прошедшее - - / - - / - -
2 B
3 B
       приобретало бы такую власть, - - - / - - / - /
2 H
       как надо мною. / - - / -
4 R
       Всякое напоминание о минувшей печали
       /---/-
2 B
       или радости / - / - -
4 P-1 болезненно ударяет в мою душу - / - - - - / / -
2 B
       и извлекает из нее - - - / - - - /
2 H
       все те же звуки... - / - / -
       C = 0.24; K = 0.22; H = 0.4
```

Самая напряженная ритмическая характеристика этого текста — интонационная (0,4). Она отвечает за повышенную эмоциональность: *грусть*, *печаль*, *предчувствие*. К тому же она усиливается неопределенностью: *она ли это?* — передает волнение героя, которое выражается усиленным сердцебиением: *всякое напоминание о минувшей печали*... *болезненно ударяет в мою душу* — и имеет наибольший числовой показатель отклонения от слогового ритма (0,24).

Свидание в гроте

```
4 Р-1 Гроза застала нас в гроте - / - / / -
      и удержала лишних полчаса. - - - / - / - - - /
3 H
5 Р-1 Она не заставляла меня клясться в верности
      -/---/--
1 Р-1 не спрашивала, - / - - -
6 H
      любил ли я других с тех пор, как мы расстались.
      -/--/-/-
6 Р-1 Она вверилась мне снова с прежней беспечностью, -
      -//--/-
3 Р-2 и я ее не обману; - / - / - - - /
4 Р-1 она единственная женщина в мире, - / - / - - - / -
      которую я не в силах был бы обмануть. - / - - / - / - - - /
5 H
2 Р-2 Я знаю, //-
3 Р-1 мы скоро разлучимся опять - / - - - /
2 Р-2 и, может быть, навеки; - / - - - / -
5 Р-2 оба пойдем разными путями до гроба; / - - // - - - / -
```

```
2 В но воспоминание о ней - - - / - - / 4 Р-2 останется неприкосновенным в душе моей; - / - - - / - / - / 4 Р-1 я ей это повторял всегда, / - / - - - / - / 3 Р-2 и она мне верит, - - / / - 3 Н хотя и говорит противное. - / - - - / - - - C = 0.22; K = 0.4; И = 0.2
```

Сбой ритма происходит прежде всего на уровне дыхания, то есть синтагматического членения. Это говорит о том, что речь героя сбивчива, потому что состоит из контрастных по величине синтагм, о чем свидетельствует синтагматическая характеристика 0,4. Но, с другой стороны, она эмоционально спокойна: H = 0,2. Читатель вместо ожидаемого волнения слышит спокойную рассудочность героя.

Каждый день вижу Веру...

```
3 B
       Вот уж три дни, / - / /
2 H
       как я в Кисловолске. - / - - / -
2 B
       Кажлый лень / - /
4 H
       вижу Веру у колодца и на гулянье. / - / - - - / -
1 B
       Утром, / -
1 B
       просыпаясь, - - / -
2 Р-1 сажусь у окна - / - - /
4 Р-2 и навожу лорнет на ее балкон; - - - / - / - - /
3 Р-1 она давно уж одета - / - / - - / -
3 Р-2 и ждет условленного знака; - / - / - - - / -
2 B
       мы встречаемся, / - / - -
2 B
       будто нечаянно, / - - / - -
1 B
       в саду, -/
       который от наших домов - / - - / - - /
3 B
       спускается к колодцу. - / - - - / -
2 H
3 B
       Живительный горный воздух - / - - / -
3 B
       возвратил ей цвет лица - - / - / - /
1 H
       и силы. - / -
2 B
       Недаром Нарзан - / - - /
3 H
       называется богатырским ключом. - - / - - - / - - /
2 Р-2 <...> здесь все дышит уединением; - / / - - - - / - -
3 H
       здесь все таинственно. - / - / - -
       C = 0.09: K = 0.1: H = 0.26
```

Состояние покоя, в котором находятся влюбленные, точно передается ритмом. Характеристики ритма говорят о том, что после бушующих страстей наступил период успокоения, когда сердце бьется ритмично: всего один перебой на сто ударов. Дыхание спокойное: один сбой на десять дыхательных движений. Интонационный ритм равен среднему значению для прозы Лермонтова. Таким образом, ритм прозы в этом тексте вполне соответствует лексике: живительный горный воздух, уединение, таинственно. Сами слова вызывают чувство покоя, чистоты, богатырской силы Нарзана, здоровья, жизни. Истинная любовь отодвинула от героя свойственный ему эгоизм с его безразличием к чужим судьбам: его как будто впервые заботит здоровье любимой женщины.

Последнее свидание

```
(– Никто тебя не видал? – сказала шепотом Вера, прижавшись ко мне.
```

- Никто!
- Теперь ты веришь, что я тебя люблю? О, я долго колебалась, долго мучилась...но ты из меня делаешь, что хочешь.)

```
4 Р-1 Ее сердце сильно билось, - / / - / - / -
      руки были холодны как лед. / - / - - - / - /
2 Р-1 Начались упреки, - - / - / -
1 Р-1 ревности, / - -
1 Р-1 жалобы, – / - -
      она требовала от меня, - / / - - - - /
3 Р-2 чтоб я ей во всем признался, - / - - / -
6 Р-1 говоря, что она с покорностью перенесет мою измену,
       --/--/-/-
6 H
      потому что хочет единственно моего счастия,
       --/-/--/--
4 Р-1 Я этому не совсем верил, //---//-
3 Р-1 но успокоил ее клятвами, - - - - / / - -
1 Р-1 обещаниями - - / - - -
       и прочее. - / - -
    (– Так ты не женишься на Мери? Не любишь ее?)
       C = 0.3; K = 0.08; H = 0.3
```

Этот текст (из всех текстов с Верой) отличается пиком напряженности и самой большой степенью нарушения ритма. Слоговая и интонационная характеристики говорят о сильных сердечных переживаниях и эмоциональной нестабильности, хотя дыхание при

этом остается спокойным. И, как всегда, напрашивается вопрос: чье это дыхание, чьи сердечные перебои? – Веры? Печорина? Лермонтова?

И ответ: того, кто пишет. Именно автор через свое сердце, свою руку, свое перо передает страдания и переживания героев, как свои собственные.

Погоня. Отчаяние

```
5 Р-1 Солнце уже спряталось в черной туче, / - - / / - - / -
4 Р-2 отдыхавшей на крыше зеленых гор; - - / - - / - /
4 H
       в ущелье стало темно и сыро. - / - / - - / -
1 B
       Подкумок, -/-
2 B
       пробираясь по камням, - - / - - - /
3 H
       ревел сухо и однообразно. - / / - - - - / -
2 Р-1 Я скакал, / - /
3 H
       задыхаясь от нетерпенья. - -/ - - - / -
4 B
       Мысль не застать ее в Пятигорске / - - / - / -
4 H
       молотком ударяла мне в сердце! - - - / - - / -
2 B
       одну минуту, - / - / -
       еще одну минуту видеть ее, - / - / - / - /
5 B
1 B
       проститься, - / -
3 B
       пожать ее руку... - / - / / -
2 Р-1 Я молился, / - / -
1 Р-1 проклинал, - - /
1 Р-1 плакал, / -
1 Р-1 смеялся, -/-
1 Р-2 нет. /
4 Р-2 ничто не выразит моего беспокойства, - / - / - - - - / -
1 Р-2 отчаяния!.. - / - - -
4 B
       При возможности потерять ее навеки - - / - - - - / - / -
3 П
       Вера стала для меня / - / - - - /
3 Р-2 дороже всего на свете — - / - - / -
2 Р-1 дороже жизни, - / - / -
1 Р-1 чести. / -
1 H
       счастья! / -
       C = 0.17; K = 0.28; H = 0.4
```

Это один из самых взволнованных текстов романа. В сцене бешеной скачки наездник и конь предстают как одно целое; их дыхание сливается: ритм дыхания (0,28) прерывистый, его не выдерживает животное, а герой, физические страдания которого усилены эмоциональной болью, впадает в отчаяние.

Погибшее счастье

```
Когда ночная роса - / - / - - /
2 B
       и горный ветер - / - / -
4 B
       освежили мою горящую голову - - / - - / - - / - -
       и мысли пришли в обычный порядок, - / - - / -/ - - / -
4 B
2 Р-1 то я понял. - // -
3 B
       что гнаться за погибшим счастьем - / - - - / - / -
       бесполезно и безрассудно. - - / - - - / -
2 H
       Чего мне еще надобно? - - / / - / / - -
4 B
2 B
       ее вилеть? - - / / -
       зачем? - - /
1 R
4 B
       не все ли кончено между нами? - / - / - - - - / -
       Один горький прощальный поцелуй - // - - / - - - /
4 B
3 Р-2 не обогатит моих воспоминаний, ----/-
       а после него - / - - /
2 B
       нам только труднее будет расставаться. - / - - / - - - / -
4 H
       C = 0.17: K = 0.07: M = 0.4
```

Мысли героя после безумства погони *пришли в обычный поря-* $\partial o \kappa$, его дыхание абсолютно спокойное (0,07), и только эмоции (0,4) по-прежнему выдают непроходящую любовь Печорина... А, может быть, Лермонтова?

Анализ ритма в исследуемых текстах показал, что ритм героев определенным образом взаимодействует с ритмом пишущего, проходит через его сознание, вызван его душевным и физическим состоянием. Поэтому процесс чтения художественных произведений неизбежно приводит к вопросу об особенностях восприятия ритма прозы — вопросу, по-прежнему манящему и полному тайн.

Жизнь Лермонтова и поступки Печорина имеют связь, которая то отождествляется, то прерывается и требует разъяснений. Одно из них касается личности самого Лермонтова, сильная и единственная земная любовь которого, воспроизведенная в поступках Печорина, заставляет снять с него обвинения в эгоцентризме и увидеть в Печорине двойственность, создающуюся соединением черт реального человека и литературного персонажа. В теме взаимоотношений с Верой Печорин в большей степени сохраняет черты автора, проявляющиеся в его лучших стихотворениях и оставляющие в памяти поколений нравственное достояние русской культуры.

Ритм любовных описаний в произведениях М. Ю. Лермонтова

| Название текста | С | К | И |
|------------------------|------|------|------|
| Предчувствие встречи | 0,24 | 0,22 | 0,4 |
| Свидание в гроте | 0,22 | 0,4 | 0,2 |
| Каждый день вижу Веру | 0,09 | 0,1 | 0,26 |
| Последнее свидание | 0,3 | 0,08 | 0,3 |
| Погоня. Отчаяние | 0,17 | 0,28 | 0,4 |
| Погибшее счастье | 0,17 | 0,07 | 0,4 |
| Среднее арифметическое | 0,2 | 0,19 | 0,33 |

Ритм портретных описаний Печорина в романе «Герой нашего времени»

Портрет 1

- **2 Р-1** Лицо его смуглое, / // -
- **1 Р-1** неправильное, / - -
- **2 В** но полное выразительности, -/---/---
- **5 Р-2** было бы любопытно для Лафатера и его последователей: / - - / - - / - -
- **3 В** они прочли бы на нем / / - /
- **2 Р-1** следы прошедшего / / -
- **3 Р-2** и чудные обещания будущности... / - / - -
- **2 В** Толпа же говорила, / - / -
- **2 В** что в его улыбке, - / / -
- **4 В** в его странно блестящих глазах / / - /
- 2 Р-1 есть что-то... / / -
- **3 Р-1** В заключение портрета скажу, - / - /
- **2 В** что он назывался / - / -
- 3 Н Григорий Александрович Печорин, -/---/-

$$C = 0.27; K = 0; H = 0.4$$

Портрет 2

- **2 Н** Звуки его голоса / - // -
- **3 В** были то густы, / / /
- **2** В то резки, // -
- 4 Р-2 смотря по влиянию текущей минуты: -/--/--/-

- 4 B когда он хотел говорить приятно, - / - - / - - / -**2 Р-1** то начинал запинаться - - - / - - / -**4 Р-1** и вдруг оканчивал резкой шуткой, - / - / - - / -3 P-2 чтоб скрыть собственное смущение; - // - - - - / - -2 B и в свете утверждали, - / - - - / -**3 Р-2** что язык его зол и опасен... - -/ - // - - / -4 B ибо свет не терпит в кругу своем - - / - / - - / - / **2 Р-1** ничего сильного. - - // - -**2 Р-1** ничего потрясающего, --/--/ 1 R ничего, - - / **5 Р-2** что бы могло обличить характер и волю: / - - / - - / - - / свету нужны французские водевили / - - / - / - - - / -4 R 4 H и русская покорность чужому мнению. - / - - - / - - / - -C = 0.24: K = 0.06: M = 0.4
- Портрет 3
 - 4 H Я стоял против нее. / - / / - - /
 - **2 Р-1** Мы долго молчали; / - / -
 - ее большие глаза, / / - / 3 B
 - 3 B исполненные невыразимой грусти, -/ - - - - - / - / -
 - 3 B казалось, искали в моих - / - - / - - /
 - **3 Р-1** что-нибудь похожее на надежду; / - / - / -
 - 3 B ее бледные губы - / / - - / -
 - **3 Р-2** напрасно старались улыбнуться; / - / -
 - 3 B ее нежные руки, - // - - / -
 - сложенные на коленях, / - - / -2 B
 - 4 B были так худы и прозрачны, / - / - / - / -
 - 4 H что мне стало жаль ее. - / / - / - /

$$C = 0.22$$
; $K = 0$; $H = 0.35$

Таблица 2

Ритм портретных описаний Печорина в романе М.Ю.Лермонтова «Герой нашего времени»

| Название текста | С | К | И |
|------------------------|------|------|------|
| Портрет 1 | 0,27 | 0 | 0,4 |
| Портрет 2 | 0,24 | 0,06 | 0,4 |
| Портрет 3 | 0,22 | 0 | 0,35 |
| Среднее арифметическое | 0,24 | 0,02 | 0,38 |

Средние показатели по ритму прозы М. Ю. Лермонтова

| Среднее арифметическое | 0,22 | 0,11 | 0,36 |
|------------------------|------|------|------|
|------------------------|------|------|------|

Ритмичность прозы Лермонтова теряет свои позиции по сравнению с ритмом Гоголя (о чем мы поговорим позже): при сохранении синтагматической характеристики слоговая и интонационная характеристики показывают большее количество нарушений.

Изучение ритма прозы, как главная цель монографии, приводит нас к сопоставлениям общих тем и сюжетов в творчестве разных писателей, например М. Ю. Лермонтова и Л. Н. Толстого.

Ритм портретных описаний в романе Л. Н. Толстого «Война и мир»

Пьер

- **4 В** Вскоре после маленькой княгини / / / - / -
- **5 Р-1** вошел массивный, толстый молодой человек,
- 2 В с стриженой головой, / - - /
- **1 В** в очках, -/
- **4** В светлых панталонах по тогдашней моде, / - / - / -
- **2 В** с высоким жабо. / - /
- **2 Н** и в коричневом фраке. - / - / -

$$C = 0.2$$
; $K = 0.1$; $H = 0.6$

Наташа

- **1 В** Черноглазая, - / -
- **2 В** с большим ртом, //
- **3 В** некрасивая, но живая девочка, --/---/--
- 4 В с своими детскими открытыми плечиками, / / - / - -
- **4 В** выскочившими из корсажа от быстрого бега, / - - / - / -
- **5** В с своими сбившимися назад черными кудрями, -/ -/ -- -- / -
- 3 В тоненькими оголенными руками, / - - / -
- **4 В** и маленькими ножками в кружевных панталончиках -/---/---/-/
- **2 В** и открытых башмачках, - / - /
- **4 В** была в том милом возрасте, / / / / -

- **4 В** когда девочка уже не ребенок, / / - / -
- **3 Н** а ребенок еще не девушка. - / - / -

$$C = 0.3$$
; $K = 0.2$; $H = 0.9$

Соня

- **3 В** Соня была тоненькая, / - / / - -
- **2 Р-1** миниатюрненькая брюнетка, - / - - / -
- **1 В** с мягким. / -
- **4 В** оттененным длинными ресницами взглядом, --/-/--/-
- **3 В** густою черною косой, -/-/---/
- **4 В** два раза обвивавшею ее голову, / - / / -
- **3 В** и желтоватым оттенком кожи - / - / -
- **1 В** на лице - /
- **2 В** и в особенности не обнаженных - / - - / -
- **5 Н** худощавых, но грациозных мускулистых руках и шее. --/---/-/-

$$C = 0.36$$
: $K = 0.2$: $M = 0.6$

В. Денисов

- **2 В** Несвицкий оглянулся / - / -
- **1 В** и увидал... - /
- **1 В** красного, / -
- **1 В** черного, / -
- **1 В** лохматого, -/--
- **2 В** в фуражке на затылке / - / -
- **4 В** и в молодецки накинутом на плече ментике - / - / -
- **2 Н** Ваську Денисова / - / -

$$C = 0.4$$
: $K = 0$: $M = 0.9$

Наполеон

- **3 В** Перед утром он (Наполеон) - / /
- **3 Р-1** задремал на несколько часов - / / - /
- **1 В** и здоровый, - / -
- **1 В** веселый, -/-
- **1 В** свежий, / -
- **4 В** в том счастливом расположении духа, / / - / -
- **4 В** в котором все кажется возможным / / / - / -
- **2 В** и все удается. / - / -

- **2 Р-1** сел на лошадь / / -
- **2 Н** и выехал в поле. / - / -

$$C = 0.1$$
; $K = 0.1$; $H = 0.5$

А Болконский

- 2 В Князь Болконский / / -
- **3 Р-1** был небольшого роста, / - / / -
- **4 Р-1** весьма красивый молодой человек / / - /
- 3 Н с определенными и сухими чертами. - / - / -
- **3 В** Все в его фигуре, / / / -
- **2 В** начиная от усталого, --/---/--
- **2 В** скучающего взгляда / - / -
- **3 В** до тихого мерного шага, -/--/-
- **4 В** представляло самую резкую противоположность _ / / - / - / -
- 4 Н с его маленькой, оживленною женой. / / - - /

$$C = 0.16$$
; $K = 0$; $M = 0.6$

Кутузов

- **4 В** Общее выражение лица Кутузова / - / / -
- **2 В** было сосредоточенное, / - - / - -
- **2 Р-1** спокойное внимание / - / -
- **1 В** и напряжение, - / -
- **3 В** едва превозмогавшее усталость / - / -
- **3 Н** слабого и старого тела. / - / -

$$C = 0.3$$
; $K = 0.2$; $M = 0.5$

Таблица 4

Ритм портретных описаний в прозе Л. Н. Толстого

| Название текста | С | К | И |
|------------------------|------|-----|-----|
| Пьер | 0,2 | 0,1 | 0,6 |
| Наташа | 0,3 | 0,2 | 0,9 |
| Соня | 0,4 | 0,2 | 0,6 |
| В. Денисов | 0,4 | 0 | 0,9 |
| Наполеон | 0,1 | 0,1 | 0,5 |
| А. Болконский | 0,16 | 0 | 0,6 |
| Кутузов | 0,3 | 0,2 | 0,5 |
| Среднее арифметическое | 0,3 | 0,1 | 0,7 |

Сравнение ритмических характеристик в портретных описаниях прозы М. Лермонтова и Л. Толстого по средним арифметическим показателям дало следующие результаты:

| Писатели | С | К | И |
|--------------|------|------|------|
| М. Лермонтов | 0,23 | 0,02 | 0,36 |
| Л. Толстой | 0,3 | 0,1 | 0,7 |

Вывод

Между датами написания романов М. Лермонтова и Л. Толстого проходит 60–80 лет. За это время степень ритмичности от прозы Лермонтова к прозе Толстого заметно снизилась по всем трем показателям. Слоговая характеристика — от 0,23 до 0,3; синтагматическая — от 0,02 до 0,22. Особенно изменилась интонационная характеристика — от 0,36 до 0,7. Такое постепенное снижение интонационной ритмичности на протяжении всего XIX в. говорит о том, что в русской литературе всё более возрастает внимание к эмоциональному фону повествования, и на смену интереса к описаниям сюжетных изменений и поступков героев приходит обращение к их внутреннему миру и психологическому состоянию.

Гоголь «сломал в прозе прозу», наградив прозу музыкальностью и ритмом, когда литература рвалась прочь от песни, чтоб стать «просто литературой»

Белый, 1996, с. 245

Плеяда великих русских писателей XIX в. подарила миру замечательные образцы русской прозы. Перу Гоголя принадлежат наиболее известные примеры русской ритмизованной прозы, такие как описание Днепра из повести «Страшная месть», летнего жаркого полдня из «Сорочинской ярмарки» и майской ночи из «Майская ночь, или Утопленница» из ч. 1 и ч. 2 сборника «Вечера на хуторе близ Диканьки» (1831–1832). Подобные описания природы являют собой неопровержимое свидетельство мастерства владения словом, и в то же время, в письме к П. А. Плетневу «О современнике» (1846), сам Гоголь отмечал: «Я до сих пор, как ни быось, не могу обработать слог и язык свой, первые необходимые орудия всякого писателя: они у меня до сих пор в таком неряшестве, как ни у кого даже из дурных писателей, так что надо мной имеет право посмеяться едва начинающий школьник. Всё мною написанное замечательно только в психологическом значении, но оно никак не может быть образцом словесности, и тот наставник поступит неосторожно, кто посоветует своим ученикам учиться у меня искусству писать или подобно мне живописать природу: он заставит их производить карикатуры» [Гоголь, 1977, с. 410].

После выхода в свет первой части «Вечеров на хуторе близ Диканьки» действительно нашлись критики, порицавшие слог Гоголя, в противоположность одобрительным высказываниям Пушкина в письме к издателю А.Ф.Воейкову: «Местами какая поэзия! какая чувствительность!» [Гоголь, 1952, с. 79]. В том же письме Пушкин, заступаясь, предваряет критику Н.Полевого, обвинявшего Гоголя в «отступлении от устава вкуса и законов изящного» [цит. по Машинский, 1979, с. 72]: «Ради бога, возьмите его сторону, если журналисты, по своему обыкновению, нападут на неприличие его

выражений, на дурной тон и проч.» [Гоголь, там же]. Действительно, язык Гоголя часто не вылощенный, книжный, но образный, приближенный к выразительности разговорной речи позволил ему так точно описывать, подмечать особенности характеров, создавать такие яркие образы персонажей¹.

А. Белый выделяет у Гоголя три фазы творчества; «они соответствуют группам произведений, объединенных родственностью черт; каждая группа, так сказать, заезжает в смежную» [Белый, 1996, с. 21]. К первой фазе творчества, до-петербургской, А. Белый относит украинские рассказы из цикла «Вечера...», на границе первой и второй фазы находится «Шпонька...». Вторая фаза творчества — петербургская — это группа бытовых тем: «Миргород» и «Повести». В месте пересечения второй и третьей фаз А. Белый расположил переработанный в 1842 г. вариант «Портрета», а также «Шинель», «Ревизор» и «Театральный разъезд». К третьей группе относится эпоха жизни вне России и в Москве, представленная «Мертвыми душами». Поскольку А. Белый разделял произведения Гоголя по группам не только хронологически, но и с учетом стиля и языка, то его система творческих фаз писателя и принята нами за основу.

Вопрос ритмичности художественной прозы обычно возникает по отношению к определенным образцам, в частности, описательным моментам прозы Гоголя [Томашевский, 1929]. Почему Б. В. Томашевский именно о Гоголе сказал, что ритмизованы описательные моменты его прозы? С одной стороны, это очень близко к истине, так как ритмико-мелодические показатели отрывков, посвященных описанию природы, действительно свидетельствуют об их ритмичности. С другой – сам Гоголь придавал большое значение описанию природы, характеров, позволяющим обогатить повествование, оживить персонажей, вовлечь внимательного читателя во все повороты

¹Поскольку далее будут часто упоминаться те или иные произведения Гоголя, то сокращенно они будут обозначаться так же, как в книге А. Белого «Мастерство Гоголя» [Белый, 1996, с. 11]: «В» – «Вий», «Веч» – «Вечера на хуторе близ Диканьки», «ВНИК» – «Вечер накануне Ивана Купала», «ЗМ» – «Заколдованное место», «МД» – «Мертвые души». «Мирг» – «Миргород», «МН» – «Майская ночь, или Утопленница», «Н» – «Нос», «НП» – «Невский проспект», «НПР» – «Ночь перед Рождеством», «ОТ» – «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», «П» – «Портрет», «ПГ» – «Пропавшая грамота», «СМ» – «Страшная месть», «СП» – «Старосветские помещики», «СЯ» – «Сорочинская ярмарка», «ТБ» – «Тарас Бульба», «Ш» – «Шинель», «Шп» – «Иван Федорович Шпонька и его тетушка».

сюжета. В письме к И.И.Дмитриеву от 23 сентября 1832 г. Гоголь пишет: «Может быть, нет в мире другого, влюбленного с таким исступлением в природу, как я. Я боюсь выпустить ее на минуту, ловлю все движения ее, и, чем далее, тем более открываю в ней неуловимых прелестей» [Гоголь, 1979, т. 7, с. 79].

Описания природы, характеров, людей, их внешности, лирические отступления также являются элементами сюжетного ритма. Роль этих отрывков разная. Описания людей и их характеров органически дополняют сюжет, являют с ним единое целое и делают героев повествования более яркими и зримыми. Наиболее «бесполезными» с точки зрения сюжета, фабулы являются описания природы и лирические отступления, но они же — самые ритмичные. Вокругних объединяется произведение, а некоторые служат его эстетическим и идейно-художественным центром.

Природа и ритм в творчестве Н. В. Гоголя

К произведениям украинского периода относятся: «Сорочинская ярмарка», «Вечер накануне Ивана Купала», «Майская ночь», «Ночь перед Рождеством», «Страшная месть», «Заколдованное место», «Пропавшая грамота», «Иван Федорович Шпонька и его тетушка».

В «Сорочинской ярмарке», «Майской ночи» и «Страшной мести» описания летнего малороссийского полдня, майской ночи и Днепра являются общепризнанными образцами ритмизованной прозы. Но весь ли текст этих произведений построен ритмически одинаково? Каждое из этих описаний является выдающимся с ритмической и эстетической точек зрения, а со структурной — представляет собой законченное сложное синтаксическое целое (ССЦ), в котором выделяют зачин, среднюю часть и концовку. Разделим подобным образом описание ночи из «Майской ночи» и проследим за изменением ритмических характеристик.

Майская ночь (начало)

- **4 В** Знаете ли вы украинскую ночь? / - / / - /
- 4 Н О, вы не знаете украинской ночи! / - / - / -
- **2 Н** Всмотритесь в нее. / - /
- **2 В** С середины неба - / / -
- **2 Н** глядит месяц. / / -
- 4 Р Необъятный небесный свод раздался, --/--/-

```
3 H
       раздвинулся еще необъятнее. - / - - - / - -
2 H
       Горит и дышит он. - / - / - /
3 P
       Земля вся в серебряном свете; - / - - / -
2 B
       и чудный воздух - / - / -
2 P
       и прохладно-душен, - - / - / -
2 B
       и полон неги. - / - / -
       и движет океан благоуханий. - / - - - / -
3 H
2 H
       Божественная ночь! - / - - - /
2 H
       Очаровательная ночь! - - - / - - - /
       C = 0.05; K = 0; M = 0.26
```

Ритм этого отрывка — зачина — почти безупречен. Слоговой ритм равен 0,05, т. е. всего 5% отклонений на сто интервалов между ударениями. Его характерной чертой являются почти сплошь безударные зачины синтагм, а также отсутствие больших междуударных интервалов, что придает повествованию плавность и неторопливость. Нарушения ритма вносят в текст замедление темпа — это дважды встречающийся нулевой междуударный интервал. Синтагматический ритм не содержит нарушений. Интонационный равен 0,3, т. е. 30% нарушений. Интонационная характеристика достаточно низкая по сравнению с показателями других текстов, но наличие интонем ровного типа (ИРТ) позволяет варьировать интонацию, что делает ее богаче, ярче и красивее.

В средней части отрывка, посвященного описанию майской ночи, уже нет такого единообразия в зачинах синтагм.

Майская ночь (средняя часть)

```
1 H
       Недвижно. - / -
3 P
       вдохновенно стали леса, - - / - / - - /
2 H
       полные мрака, / - - / -
       и кинули огромную тень от себя. - / - - - / - - /
4 H
4 P
       Тихи и покойны эти пруды; - / - - / - - /
3 B
       холод и мрак вод их / - - / / -
2 B
       угрюмо заключен - / - - - /
4 H
       в темно-зеленые стены садов. / - - / - - /
       Девственные чащи черемух и черешен / - - - / - - / -
4 B
       пугливо протянули свои корни - / - - - / -
3 B
2 P
       в ключевой холод - - / / -
3 H
       и изредка лепечут листьями, - / - - - / - / - -
```

```
3 P
       будто сердясь и негодуя, / - - / - - - / -
3 B
       когда прекрасный ветреник - / - / - / - -
2 B
       – ночной ветер, - / / -
2 P
       подкравшись мгновенно, - / - - / -
1 H
       целует их. - / - -
3 H
       Весь ландшафт спит. / - / /
2 H
       А вверху все дышит, - - / - / -
1 H
       все дивно, - / -
1 H
       все торжественно. / - / - -
2 B
       А на душе и необъятно, - - - / - - - / -
1 H
       и чудно, - / -
3 B
       и толпы серебряных видений - / - - / - - / -
       стройно возникают в ее глубине. / - - - / - - /
4 H
2 H
       Божественная ночь! - / - - - /
       Очаровательная ночь! - - - / - - - /
2 H
       C = 0.15; K = 0; H = 0.37
```

На окончание средней части указывает семантико-синтаксический повтор «Божественная ночь! Очаровательная ночь!». Эти два предложения создают эпифору. Они оформляют концовку, как начала, так и средней части описания майской ночи. Характер ритмических нарушений на слоговом уровне в средней части не изменился—это по-прежнему стык ударных слогов. При повышении интонационной ритмичности снизилась в три раза слоговая, что, с одной стороны, характеризует этот отрывок как менее ритмичный, по сравнению с началом, а с другой—свидетельствует о компенсирующей функции интонационного ритма.

Третья, последняя часть отрывка — это конец описательного фрагмента. Описание ночи спускается с неба на землю и чуткое ухо читателя уже слышит соловья, воображение рисует село, белеющие в свете месяца хаты и семью, сидящую за поздним ужином. Описание «очеловечивается», становится более живым.

Майская ночь (конец)

```
2 Н И вдруг все ожило: -/-/--
1 Н и леса, --/
1 Н и пруды, --/
1 Н и степи. -/-
```

```
3 B
       Сыплется величественный гром / - - - / - - - /
2 H
       vкраинского соловья. - / - - - - /
       и чудится, - / - -
1 R
1 B
       что и месяц - - / -
4 P
       заслушался его посереди неба... - / - - - / / -
2 B
       Как очарованное, / - - / - - -
3 H
       дремлет на возвышении село. / - - - - / - - - /
2 B
       Еше белее. - / - / -
5 H
       еще лучше блестят при месяце толпы хат;--/--/-/
       еще ослепительнее вырезываются из мрака - / - - / - - - - / -
4 B
2 H
       низкие их стены. / - - - / -
2 H
       Песни умолкли. / - - / -
1 H
       Все тихо. - / -
3 H
       Благочестивые люди уже спят. - - - / - - / /
4 H
       Где-где только светятся узенькие окна. - / - - / - - / -
3 B
       Перед порогами иных только хат - - - / - - - /
       запоздалая семья - - / - - - /
2 B
       совершает свой поздний ужин. - - / - - / -
3 H
       C = 0.15; K = 0; M = 0.4
```

Последняя часть сложного синтаксического целого, посвященного описанию майской ночи, продолжает тенденцию снижения слоговой ритмичности по сравнению с первой частью отрывка «Знаете ли вы украинскую ночь?..».

Таблица 1 «Знаете ли вы украинскую ночь?»

| Часть | С | К | и |
|---------------|------|-----|------|
| | | IV. | |
| Начало | 0,05 | 0 | 0,26 |
| Средняя часть | 0,15 | 0 | 0,37 |
| Конец | 0.15 | 0 | 0.4 |

Как видно из таблицы 1, слоговая ритмичность снижается. От начала описания майской ночи к его концу количество отклонений в слоговом ритме увеличилось в три раза. Синтагматический ритм — это наиболее устойчивая, опирающаяся на ритм дыхания, ритмическая характеристика в прозе Гоголя. Она обеспечивает легкость восприятия информации и чтения, поэтому разница в длине соседних синтагм обычно не превышает допустимого предела в два фонетических слова, и ритм остается ровным. При этом слоговая и интонационная характеристики менее стабильны и чаще показывают ритмические нарушения.

Аналогичное явление снижения ритмичности (в основном слоговой и интонационной) наблюдается также и в двух других описаниях: «Как упоителен, как роскошен летний день...» («Сорочинская ярмарка») и «Чуден Днепр...» («Страшная месть»). В этих отрывках ритмичность также демонстрирует снижение от начала к концу сложного синтаксического целого.

Описание полуденной жары в летний день открывает гоголевскую повесть «Сорочинская ярмарка» – первую в «Вечерах...». Этот отрывок мы делим на три части: начало, среднюю часть и конец.

Таблица 2 «Как упоителен, как роскошен летний день в Малороссии...»

| Часть | С | К | И |
|---------------|------|------|------|
| Начало | 0,09 | 0 | 0,36 |
| Средняя часть | 0,15 | 0 | 0,23 |
| Конец | 0,23 | 0,06 | 0,29 |

В описании из «Сорочинской ярмарки» хорошо прослеживается снижение слоговой и синтагматической ритмичности. Интонационная характеристика с самого начала поражает достаточно большим количеством нарушений. Это тот случай, когда «интонация не от литературы, а от живого голоса» [Белый, 1996, с. 237]. Здесь нет места правильности: преобладает интонационное оформление В-В-Н, а в такой конструкции сначала идет нарастание напряжения (две восходящие интонемы), а потом спад. Причина неровного интонационного ритма кроется, вероятно, в избытке солнца, энергии, жизни в описании летнего дня.

Ритм описания Днепра в «Страшной мести» строится по той же схеме: очень ритмичное начало, а затем — снижение ритмических показателей.

Таблица 3 «Чуден Днепр при тихой погоде... что он глотает как мух людей»

| Часть | С | К | И |
|---|------|------|------|
| «Чуден Днепр при тихой погоде что он глотает как мух людей» | | | |
| (начало) | 0,07 | 0 | 0,2 |
| «Любо тогда и жаркому солнцу и плачут, и заливаются вдали» | | | |
| (средняя часть) | 0,13 | 0,06 | 0,2 |
| «Так убивается старая мать козака что он глотает, как мух, людей» – | | | |
| (конец) | 0,12 | 0,07 | 0,07 |

В данной таблице мы видим, как изменяется ритм от начала сложного синтаксического целого к его концу. Наиболее показательной характеристикой, свидетельствующей о снижении ритмичности отрывка, как обычно, является слоговой ритм. Снижаются, но не так значительно, и показатели синтагматического ритма. Синтагматический ритм — наиболее постоянная характеристика, которая меняется достаточно медленно. В отличие от отрывков «Как упоителен, как роскошен летний день...» и «Знаете ли вы украинскую ночь?...» здесь мы видим не снижение, а, наоборот, увеличение интонационной ритмичности, что связано с темой концовки. Заканчивается описание Днепра почти песенным сюжетом — проводы сына на войну. Потом эта тема повторяется в «Тарасе Бульбе», когда мать отпускала своих сыновей на сечь. Эти два отрывка могли бы следовать друг за другом, и почти невозможно заметить, что они взяты из разных произведений, настолько они ритмически схожи. Сравним:

Когда увидела мать, что уже и сыны ее сели на коней, она кинулась к меньшому, у которого в чертах лица выражалось более какой-то нежности: она схватила его за стремя, она прилипнула к седлу его и с отчаяньем в глазах не выпускала его из рук своих («Тарас Бульба»).

Так убивается старая мать козака, выпровожая своего сына в войско. Разгульный и бодрый, едет он на вороном коне, подбоченившись и молодецки заломив шапку; а она, рыдая, бежит за ним, хватает его за стремя, ловит удила, и ломает над ним руки, и заливается горючими слезами (*«Страшная месть»*).

В обоих отрывках выражен синтаксический ритм: «она схватила его за стремя, она прилипнула к седлу его...» (ТБ), «И ломает над ним руки, и заливается горючими слезами» (СМ). Ритм создается порядком слов с выдвижением субъекта-подлежащего на первое место при синтаксическом параллелизме. Как и следовало ожидать, ритмо-мелодические показатели этих двух отрывков практически идентичны. Разницу в слоговом и синтагматическом ритмах составляют сотые доли, что в процентном отношении соответствует 2–3%, а в интонационном ритме нарушения отсутствуют полностью как в первом, так и во втором отрывке.

На этом примере мы видим, как крепко связаны ритм и смысл в прозе Гоголя. Но замечательно еще и то, что в нем практически совпадают не одна-две, а все три ритмические характеристики, что случается крайне редко. Особую роль играет здесь интонационный

ритм. Обычно в нем мы видим 15-30% нарушений, а здесь их отсутствие делает отрывки очень похожими. В обоих отрывках много интонем ровного типа, которые дают возможность варьировать тон. В них заключена многозначность, позволяющая передать тончайшие оттенки чувств, в том числе тоску и печаль убитой горем матери. Истоки такого монотонного причитания, которое изобразил в этих отрывках Гоголь, лежат в песнях. И подтверждение тому мы находим в статье Гоголя «О малороссийских песнях»: «Безотрадное, равнодушное отчаяние иногда слышится в ней так сильно, что заслушавшийся забывается и чувствует, что надежда давно улетела из мира. В другом месте отрывистые стенания, вопли, такие яркие, живые, что с трепетом спрашиваешь себя: звуки ли это? Это невыносимый вопль матери, у которой свирепое насилие вырывает младенца...» [Гоголь, 1978, с. 108]. Этот образ матери, расстающейся с детьми, Гоголь передал не только на семантико-синтаксическом, но на фонетическом уровне. Писатель заставляет звучать текст, дает возможность читателю услышать тоску матери и ее горе.

Высокими показателями интонационной ритмичности отличаются описания зимней ночи в «Ночи перед Рождеством». В этих текстах интонационный ритм выровнен, главным образом, за счет того, что синтаксическая конструкция предложений не нагружена причастными и деепричастными оборотами, вводными и вставными конструкциями и обособлениями. Ритм создается в основном за счет интонации и синтагматического ритма. В отрывке «Последний день перед Рождеством прошел...» (НПР) слоговой ритм нарушают 20% отклонений от идеального.

Следует заметить, что в некоторых случаях при достаточно ровном интонационном ритме в описаниях природы слоговая ритмичность снижается, что наблюдается в фрагментах, приведенных в таблицах 4 и 5.

Ритм отрывков «Так убивается старая мать козака…» и «Когда увидела мать, что…»

Таблица 4

| Отрывок | С | К | И |
|------------------------------------|------|------|---|
| «Так убивается старая мать козака» | 0,12 | 0,08 | 0 |
| «Когда увидела мать, что…» | 0,11 | 0 | 0 |

Таблица 5 Зимняя ночь из рассказа «Ночь перед Рождеством»

| Описание ночи | С | К | И |
|--|------|---|-----|
| «Последний день перед Рождеством прошел скрып мороза под сапогом | | | |
| слышался за полверсты» | 0,2 | 0 | 0,1 |
| «Все осветилось Мороз как бы потеплел» | 0,06 | 0 | 0 |

Заметим, что обратной зависимости, когда неровный слоговой ритм влечет за собой ровный интонационный ритм – нет. Слоговой ритм, так же, как и синтагматический, – это наиболее ощутимые ритмические характеристики. При нарушении одной из них выравнивание интонационного ритма выступает как компенсация ритмических нарушений. Насколько интонационный ритм компенсирует нарушения синтагматического, сказать трудно, так как на уровне синтагмы ритмичность описательных текстов у Гоголя очень высока.

Описания природы в произведениях первой фазы творчества Гоголя, в целом, характеризуются высоким уровнем синтагматической ритмичности.

Опис

| | Таблица 6 |
|---------------|-----------|
| сания природы | |

| Описание природы | С | К | И |
|--|------|------|------|
| «Стаи уток еще толпились и ветви дерев убрались инеем, будто | | | |
| заячьим мехом» | 0,13 | 0 | 0,15 |
| «Хоть бы звездочка на небе шепоча листьями пьяную молвь» | 0,06 | 0,08 | 0,2 |
| «Со страхом оборотился он так и хочет оборваться на него» | 0,09 | 0 | 0,4 |

Как видно из таблицы 6, наиболее стабильной ритмической характеристикой является показатель синтагматического ритма, который либо совсем не содержит ритмических нарушений, либо имеет незначительное отклонение от идеального синтагматического ритма.

Среднее значение слогового ритма в описаниях природы первой фазы творчества Гоголя составляет 0,12 (12%), что говорит о достаточно высокой выравненности междуударных интервалов в текстах, посвященных описанию природы. Наиболее стабильной характеристикой является синтагматический ритм, где отклонения от идеальной ритмичности не превышают 0,03 (3%). Интонационный ритм, напротив, отличается большим количеством нарушений. Его среднеарифметическое значение равно 0,24 (24%), т. е. почти одна четвертая часть интонем соседствует с интонемами того же направления тона.

Темы отрывков о природе в украинский период творчества Гоголя можно описать следующими ключевыми словами:

- летний день, полдень («Сорочинская ярмарка»);
- поздняя осень, день («Вечер накануне Ивана Купала»);
- майская ночь («Майская ночь»);
- холодная ночь («Пропавшая грамота»);
- зимняя ночь («Ночь перед Рождеством»);
- Днепр днем, ночью и в бурю («Страшная месть»);
- темная ночь («Заколдованное место).

Именно в такой последовательности расположил рассказы сам Гоголь в собрании сочинений 1842 г. Гоголь меняет освещение в рассказах: если в начале героев озаряло солнце, то потом месяц. Гоголь словно проживает в своих произведениях писательский день: утро, день, вечер, ночь.

Все отклонения слогового ритма можно распределить по трем наиболее часто встречающимся группам:

- нулевой междуударный интервал (//);
- междуударный интервал в четыре безударных слога (/ - - /);
- междуударный интервал в пять безударных слогов (/ - - /).

Упомянутые выше фрагменты описания природы — разной длины, поэтому прямое сравнение количества различных отклонений от идеального слогового ритма не отражает общей тенденции. В отрывках из «Сорочинской ярмарки» общее количество нарушений — 24, из них 7 нулевых междуударных интервалов, что составляет почти треть (29,1%) от общего числа ритмических нарушений.

Рассказы «Сорочинская ярмарка», «Вечер накануне Ивана Купала», «Майская ночь» входят в первую тетрадь «Вечеров...», и в пределах этой монографии четко прослеживается зависимость между темой описания и процентным увеличением количества нулевых междуударных интервалов. То же самое мы можем наблюдать и на примере второй тетради «Вечеров...», но здесь описание ночи встречается только в двух («Ночь перед Рождеством» и «Заколдованное место») из четырех произведений. При возрастании процента ритмических нарушений типа «нулевой междуударный интервал», соответственно уменьшается количество других ритмических нарушений в текстах, а именно: четырех- и пятисложных междуударных интервалов.

Итак, тема ночи в ранних произведениях Гоголя сопровождается увеличением количества ритмических нарушений, таких как

нулевой междуударный интервал. Стык ударных слогов замедляет темп, «ударный, следующий за ударным, вызывает глубокую паузу» [Белый, 1996, с. 237]. Описания ночи и дня в текстах Гоголя ритмически противопоставлены. Для «дня» отведен быстрый темп, для «ночи» — замедленный.

Описания природы в ранних произведениях Гоголя резко выделяются на фоне всего остального текста. Даже их расположение имеет значение. Отрывок «Как упоителен, как роскошен...» помещен в самом начале «Сорочинской ярмарки», «Знаете ли вы украинскую ночь?» в «Майской ночи» начинает вторую главу, а «Чуден Днепр...» — десятую главу «Страшной мести». Такое постепенное отодвигание лучших примеров ритмизованной прозы вглубь произведения создает эффект внезапности, когда вдруг с узкой улочки попадаешь на большую площадь или, свернув за угол, неожиданно видишь какое-то особенное здание. Писатель, оформляя ритмически свое произведение, сродни архитектору, создающему городской ансамбль.

Широко известный отрывок, образец ритмизованной прозы, «Чуден Днепр при тихой погоде...» из «Страшной мести» Н.В.Гоголя, является своеобразным центром повести. Ведь ритм художественной прозы, в более широком понимании — это также и внутренняя, гармоническая организация произведения, средство выражения эстетических эмоций, настроения, когда по канве текста вышивается причудливый, но вместе с тем четкий узор ритма. В композиционном построении «Страшной мести» прослеживается закон золотого сечения — «sectio aurea», описывающий взаимосвязь частей и целого. Правильное «расположение» и «уместность» композиционных единиц (абзацев, глав), соподчиняя части друг другу и целому, придают произведению единство и цельность.

Именно «гармония» и «ритм», отвечающие за взаиморасположение текстовых единиц, вызывают ощущение целостности, завершенности художественного произведения.

Композиционный ритм, представленный чередованием глав и их авторским членением на абзацы, не существует в отрыве от смысловой компоненты текста. Он является необходимым элементом в динамике смыслового развития произведения, которая придает повести законченность и стройность.

Повесть Гоголя «Страшная месть», по мнению Гиппиус, Переверзева, Белого – это песня. Белый слышит в ней «ритм заплачек»,

мелодии сказа. Да и сам Гоголь положил в ее основу песнь слепого бандуриста «про одно давнее дело». Ритм Гоголя не размерен, трудно учитываем, но именно в нем и заключается красота его произведений. Ритм здесь может выражаться в различных видах словесного и звукового повтора, который часто переходит в рифму. в параллелизме синтаксических конструкций, интонации. Ритм проявляется также на уровне композиции и заключается в гармоническом расположении частей произведения.

«Страшная месть» и «Тарас Бульба» – это заключительные аккорды первой фазы творчества Гоголя. Тема отщепенца от рода, гибели рода, предательства затронута в обоих произведениях, и в обоих же есть описания рек, которые как бы символизируют мифологическую Лету: Днепр в «Страшной мести» и Днестр в «Тарасе Бульбе». Забвение рода, гибель связаны у Гоголя с образом реки. Белый тонко подметил созвучность имен главных героев «Страшной мести» – Данилы и Петро с Днепром, но и в «Тарасе Бульбе» имена тоже созвучны: Тарас и Остап – Днестр. В названии реки Днепр отдается не только имя Данила, но и слышно слово предки: предки – Днепр.

Один из самых известных пейзажей в произведении Гоголя – это «Чуден Днепр...» из десятой главы «Страшной мести», само расположение которого заслуживает внимания. Повесть разделена на шестнадцать неравных глав – это некое пространство, где разворачивается ее сюжет. Если произвести гармоническое деление всего произведения по главам, то золотое сечение попадает как раз на десятую главу, куда и поместил Гоголь описание Днепра.

В этом отрывке синтезируется все сказанное ранее в повести, и говорится о судьбе главного героя и его рода. О гибели рода Данилы повествуется не только аллегорически: лексическое наполнение этого отрывка в многом сложено из готовых фраз, включая выражения, ранее встречавшиеся в тексте.

Так начинаются «Страшная месть» и «Чуден Днепр...»:

«Страшная месть»

«Чуден Днепр...»

Шумит, гремит конец Киева... Не зашелохнет, не прогремит...

Антонимия гремит – не прогремит указывает на принципиальную противоположность двух миров. Мир людей, где все живет и движется, против мира теней, обители русалок и утопленников. Так тема Днепра и смерти не раз поднимается в повести.

Днепр — это олицетворение судьбы, кармы рода, которая действует с фатальной неумолимостью, независимо от воли и поведения героев (Ю. В. Манн называл это миражной интригой).

По композиции «Страшная месть» — это «изображение в изображении» [Успенский, 2000]. Картина и ее фон, картина в картине, изображение изображения. История Днепра иносказательно повествует о роке, нависшем над семьей Данилы и Катерины, а фоном ко всему этому выступает песнь слепого бандуриста, из которой читатель, наконец, узнает причину всех злоключений отважного казака и его красавицы жены.

Структура повести троична. Это три картины, вписанные одна в другую. Читатель сначала видит первую: историю Данилы и Катерины, которая заканчивается смертью главных героев. Вторая картина — это «Чуден Днепр...», иносказательно, символически рассказывающая о фатальности в жизни Данилы и Катерины. И только потом, в конце повести, последняя, третья картина рассказывает прямо, не иносказательно, о причине несчастий, выпавших на долю Данилы и Катерины.

Описание Днепра делит повесть на две части: реалистическую и мистическую. Тема Днепра разрабатывается в первых девяти главах «Страшной мести», и ее разрешение наступает в десятой главе, в отрывке «Чуден Днепр...». То есть, то, что волновало автора и прорывалось в тексте небольшими всплесками, наконец, достигло «критической массы» и вылилось в законченное, цельное произведение, здесь ритмическое напряжение спадает. После этого Днепр упоминается лишь один раз, перед тем, как погибает Катерина (тринадцатая глава). Первая волна развития в рамках разработки темы завершена. Начинается новый виток нарастания интенсивности. Здесь просматривается важнейшее свойство ритма — его динамика, подвижность в организации структуры. Ритм изменяется в направлении все более усиливающейся интенсивности движения. Ритм и есть тот «причудливый узор», который вышивается по канве текста.

Ученые говорят об эволюции ритма. Сказанное как нельзя более соотносится с ритмикой Гоголя. Эволюция ритма Гоголя видна, как на примере отдельно взятого отрывка, так и на протяжении всего творчества писателя, что можно проследить за изменением ритмических характеристик, которое происходит не всегда плавно, но может сопровождаться ритмическими сбоями или переходить в аритмию. Ритм в речи подчиняется природным законам эволюции,

ритмический рисунок возникает, стабилизируется и регрессирует в аритмию, когда нарушается повторяемость, периодичность в развитии явления и прогрессируют моменты дезорганизации ритмической структуры.

Проанализировав ритмические показатели описаний природы первой фазы творчества Гоголя, мы можем отметить такую законо-мерность, как снижение в 2–3 раза слоговой ритмичности от начала к концу описательных отрывков, представленных сложным синтаксическим целым. Подобное явление можно считать ослабленным отражением законов композиционного ритма, при котором ритмически сильной позицией считается зачин, начало абзаца или главы, что, впрочем, также имеет место в произведениях Гоголя и отражено как в его подходе к выстраиванию архитектурного ансамбля, так и в организации литературного произведения. Среднее значение слогового ритма в описаниях природы в «Вечерах...» составляет всего 0,12 – это достаточно убедительное свидетельство ритмичности такого типа текстов. Характер слоговых нарушений ритма тоже имеет значение: так, например, тема ночи в ранних произведениях Гоголя сопровождается увеличением количества таких ритмических нарушений, как нулевой междуударный интервал, а тема дня связана, наоборот, с большими междуударными интервалами, в 4–5 безударных слогов. Описания ночи и дня ритмически противопоставлены в текстах сборника «Вечера на хуторе близь Диканьки».

Вторая, синтагматическая, характеристика зарекомендовала себя как самый стабильный и отличающийся наибольшей ритмичностью показатель в первой фазе творчества писателя — максимальное количество отклонений здесь не превышает 0,8 (8%), а среднее значение равно 0,3 (3%). Кроме того, высокая ритмичность описаний природы в ранних произведениях Гоголя сочетается с относительно высокой степенью вариативности синтагматического членения. Последнее позволяет предположить, что синтагматическая ритмичность во многом зависит от уровня жесткости синтаксических связей и подвижности границ синтагматического членения.

Третья, интонационная, характеристика описаний природы в целом не отличается высокой ритмичностью — это наименее ритмичная из трех рассматриваемых в данной работе характеристик, но интонационный ритм в некоторых случаях может компенсировать нарушения на уровне слогового. При этом обратной зависимости не наблюдается. Роль интонационного ритма в создании ритмичности

текста еще не до конца выявлена, и на сегодняшний день эта тема ставит больше вопросов, чем дает ответов.

Все три ритмические характеристики функционально значимы, живо реагируют на изменение смысла, эмоциональной окраски, смену жанра и типа текста.

Ритм и смысл: «Миргород», «Петербургские повести»

Во второй фазе творчества Гоголя – «Миргороде», «Петербургских повестях» – описания природы почти не встречаются; их сменяют описания характеров, городов, улиц, помещений. П.В. Анненков в своих воспоминаниях пишет: «Гоголь полагал, что для успеха повести и вообще рассказа достаточно, если автор опишет знакомую ему улицу» [Вересаев, 1990, с. 143].

Один из рассказов второй тетради «Вечеров...» – «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» – всегда вызывал недоумение у литераторов местом своего расположения. В. Набоков считает «Шпоньку...» первым предвестием «тех фантастических ритмов, которые позднее стали канвой "Шинели"» [Набоков, 1996, с. 54]. А. Белый помещает «Шпоньку...» в промежуточную фазу, между «Вечерами...» и «Миргородом», то есть между первым и вторым периодами творчества. Но и В. Набоков, и А. Белый согласны в том, что этот рассказ служит своеобразным «мостиком» к следующему этапу творчества. Трудность ритмического анализа этого произведения заключается в том, что оно не вписывается в свое окружение, его трудно сравнивать с другими рассказами «Вечеров...». «Шпонька...» по своему идейно-художественному содержанию перекликается скорее с произведениями второго периода творчества Гоголя, например, с пьесой «Женитьба». Иван Федорович Шпонька и главные герои «Женитьбы» Подколесин и Агафья Тихоновна являются настоящими родственными душами, вдохновение для создания которых черпалось автором из единого источника. В «Женитьбе» «нерешительность невесты гипертрофически возрастает в Подколесине. Агафья Тихоновна колеблется в выборе жениха. Подколесин колеблется в самом решении женитьбы» [Манн, 1996, с. 232]. Шпонька не просто колеблется, а панически боится женитьбы и жены, что отражено в самом конце рассказа в описании его сна. Этот сон – кульминация, главный центр рассказа. Весь остальной сюжет обрисован В. Набоковым как повествование о слабовольном, «никчемном украинском помещике, которого властная самодурка тетка пыталась силой женить на белокурой дочке соседа» [Набоков, 1996, с. 53]. Но в нашей работе мы не рассматриваем драматургических произведений Гоголя, поэтому будем сравнивать ритм «Шпоньки...» не с «Женитьбой», а с другими произведениями второго периода творчества Гоголя.

Поскольку кульминационным моментом в «Шпоньке...» является описание ночных кошмаров И. Ф. Шпоньки, то сравним ритмомелодические характеристики сна из «Шпоньки...» с ритмомелодикой других снов-кошмаров из петербургских повестей — сном Пискарева из «Невского проспекта» и сном Чарткова из «Портрета». Сон Пискарева являет собой зеркальную противоположность сна Шпоньки, так как он не бежит от женитьбы, а, наоборот, ищет любимую девушку, хочет жениться, а она от него все время ускользает. Таким образом, эти сны связывает общая тема: женщины.

Ритмические характеристики слогового и интонационного ритмов в этих двух отрывках полностью совпадают. Разницу в синтагматическом ритме составляют сотые доли (0.07 - 0.03 = 0.04). Если во сне Шпоньки синтагматический ритм содержит 3% нарушений, то во сне Пискарева доля нарушений увеличивается до 7%, что отражает общую тенденцию к снижению синтагматической ритмичности по сравнению с первой фазой творчества Гоголя. Синтагматический ритм «Вечеров...» характеризуется почти идеальной слоговой и синтагматической ритмичностью, поэтому разницу в количестве отклонений в синтагматическом ритме снов Шпоньки и Пискарева можно объяснить, в том числе, и сменой периодов, фаз творчества. Произведение «Шпонька...» помещено автором во вторую тетрадь «Вечеров...», рассказы которой отличаются высокими ритмическими показателями, а «Невский проспект» открывает цикл «Петербургских повестей», ритм которых, как мы увидим далее, характеризуется большим количеством отклонений от идеального.

Ритм описания сна Шпоньки и сна Пискарева

Таблица 7

| Сны героев | С | К | И |
|--|------|------|-----|
| «То представлялось ему, что он уже женат Я Иван Федорович! – | | | |
| кричал он» | 0,18 | 0,03 | 0,2 |
| «Со страхом поднял он глаза не смея дышать» | 0,18 | 0,07 | 0,2 |

Слоговой ритм произведений первой фазы в среднем содержал 12% отклонений от идеального ритма, а в снах Шпоньки и Пискарева отклонения от идеального ритма составляют уже 18%. То есть слоговая ритмичность снов-кошмаров из «Шпоньки...» и «Невского проспекта», по сравнению с произведениями первой фазы творчества, снизилась в полтора раза. Недостатки слогового ритма сна Шпоньки и сна Пискарева частично компенсируются факультативными ритмообразующими средствами. В «Шпоньке...» – это лексические повторы, синтаксический параллелизм и аллитерация. Причем аллитерация здесь в основном является следствием частого повтора различных словоформ слова жена и однокоренного глагола жениться. Очевидно, что жена как лексема и как фонетический комплекс является ключевым в данной прозаической строфе. Жена выступает подлежащим в целом ряде предложений, распространенных обстоятельством места, что создает синтаксический параллелизм. Параллелизм ключевых предложений выражается в параллелизме их главных членов. Гоголь лексическими повторами создает ритм при переходе от одной фразы к другой в описании сна Шпоньки:

- 1) «На стуле сидит *жена*»;
- 2) «...поворачивается он в сторону и видит другую жену»;
- 3) «поворачивается в другую сторону стоит третья жена»;
- 4) «назад еще одна *жена*»;
- 5) «...и в шляпе сидит *жена*»;
- 6) «...и в кармане *жена*»;
- 7) «и там [в ухе] сидит *жена*».

Глагол-связка в четвертом и шестом случаях пропущен: «[стоит] еще одна жена»; «и в кармане [сидит] жена». Этот пропуск укрепляет смысловые связи между предложениями.

Тема жены в этом отрывке подкрепляется аллитерацией жежа-жа: «Назад – еще одна жена. Тут его берет тоска. Он бросился бежать в сад; но в саду жарко» (Шп). Слова, создающие аллитерацию, выстраиваются в смысловую цепочку: жена – бежать – жарко, которая прекрасно отражает суть кошмара, приснившегося И.Ф. Шпоньке.

Фигура повтора пронизывает все описание сна Шпоньки. Лексико-семантические повторы означают повтор звуковой формы и слоговой структуры слов. Это явление активно участвует в создании ритма в тексте. Повторяясь, слова связывают предложения цепной связью: Он снял *шляпу*, видит: и в *шляпе* сидит жена....но *тетушка уже не тетушка*, а *колокольня*. И чувствует, что его кто-то *тецит* веревкою на *колокольню*. «Кто это *тецит* меня?» – жалобно проговорил Иван Федорович. «Это я, *жена* твоя, тащу тебя, потому что ты *колокол*». – «Нет, я не *колокол*...» («Иван Федорович Шпонька и его тетушка»).

Двойные повторы таких слов, как: *шляпа*, *тетушка*, *тащит*, *тащу* – поддерживают аллитерацию на тему «жены». Это все слова на шипящие звуки [ш], [ш'] и [ж]. Слова, связанные аллитерацией, выделяются в речевом потоке, приобретают особую значимость. Вся «речевая ткань Гоголя – слияние ассонансов, аллитераций, градация переливающихся друг в друга звуковых групп; в основу положен повтор, связывающий напев с изобразительностью, ибо звуковой повтор ведет к повтору слов или группы их; а фигура повтора... лежит в основе других фигур Гоголя» [Белый, 1996, с. 246].

В описании сна Пискарева тоже активно используются звуковые повторы:

- 1) «с захвати*вши*мся дых*ание*м... жажда*вши*й остановить ее *внимание*, но с каким-то утомл*ение*м и *невнимание*м»;
 - 2) «он разрушит и унесет душу»;
- 3) «она подала *знак*... в ее сокрушительных глазах выразился этот *знак*»;
- 4) «утомленная музыка, казалось, вовсе погас*ала* и замир*ала*, и опять вырыв*ала*сь, визж*ала* и грем*ела*; на*конец конец*! Она с*ела*, грудь ее воз*дым*алась под тонким *дымом газа*»;
 - 5) «не смея говорить, не смея дышать»;
 - 6) «он прижался к углу - / - /; и смотрел на толиу» - - / - - /

Повторяются как целые слова, так и буквосочетания. В последнем, шестом, примере синтаксический параллелизм сочетается с рифмой и метрической организацией фразы. Хотя звуковые повторы в сне Шпоньки и сне Пискарева разного качества, и вывести единой звуковой доминанты для этих двух снов нельзя, сам прием повтора, представлен ли он аллитерацией или ассонансом, является очень ярким изобразительным средством всей второй фазы творчества Гоголя. Звуковые повторы, рифма и метр — это факультативные средства ритмизации, которые выступают здесь на первый план, в том числе и в описаниях снов из «Петербургских повестей».

Идентичность ритмомелодических характеристик снов Шпоньки и Пискарева не случайна. Они объединены одной темой, что еще раз подтверждает зависимость ритма от смысла. Ритм текста является одним из каналов вывода глубинного смысла информации на поверхность, воспринимаемую читателем. Ритм, заложенный в художественном произведении, имеет самое непосредственное отношение к его содержательной стороне, к созидаемому в нем художественному миру и к личности писателя. Ритм и семантика — это две составляющие языка, где каждый элемент имеет свой план выражения и свой план содержания. Итак, ритм и смысл идут параллельно, причем ритмомелодические кульминации в тексте могут не совпадать с кульминацией сюжета, как происходит, например, в украинских рассказах Гоголя, где с ритмической точки зрения доминантами являются описания природы, которые вообще вынесены литературоведами за рамки сюжета.

Чтобы еще раз подчеркнуть связь ритма и смысла, возьмем еще один сон – Чарткова из «Портрета». Это, так же, как сны Шпоньки и Пискарева, кошмар, но никак не связанный с женщинами или женитьбой, здесь темой являются деньги. Сюжет повести «Портрет»: молодой, талантливый художник Чартков, ведущий нищенское существование и не имеющий средств заплатить за квартиру, случайно покупает на барахолке портрет ростовщика. Бедному художнику снится сон, что старик-ростовщик выходит из портрета и пересчитывает деньги, и Чартков тайком берет часть монет, откатившихся в его сторону. Художник боится, как бы старик не заметил пропажу, но ростовщик вспомнил, что недостает одного свертка, и снова направляется к перепуганному Чарткову, который силится, но все никак не может проснуться. Чарткову дважды снится, что он проснулся, и только на третий раз просыпается окончательно. Композиционная структура этого «тройного сна» исключительно ритмична: каждый раз, перед тем как проснуться, Чарткову снится, что он отчаянно вскрикивает, и эта последовательность повторяется трижды:

- 1) «Полный *отчаяния*, стиснул он всею силою в руке своей сверток, употребил все усилие сделать движенье, *вскрикнул и проснулся*»;
 - 2) «С воплем отчаянья отскочил он и проснулся»;
- 3) «"Господи, боже мой, что это!" *вскрикнул* он, крестясь *отчаянно, и проснулся*».

Возьмем середину сна Чарткова, чтобы сравнить его ритмомелодические характеристики с ритмом в снах Шпоньки и Пискарева.

Таблица 8 Ритмические характеристики сна Чарткова

| Сон Чарткова | С | К | И |
|--|------|------|------|
| «Холодный пот облил его всего с воплем отчаяния отскочил | | | |
| он и – и проснулся» | 0,14 | 0,09 | 0,14 |

По сравнению с ритмическими показателями снов Шпоньки и Пискарева, здесь мы видим увеличение слоговой и интонационной ритмичности, а вот в синтагматическом ритме насчитывается больше нарушений, хотя и незначительно. При описании сна Чарткова Гоголь уже не так интенсивно использует такие средства ритмизации, как ассонансы, аллитерации, метр и рифму, что вполне соответствует теме сна – деньги. Звуковые и лексико-синтаксические повторы не играют никакой роли в этом отрывке потому, что ритмические показатели здесь и так достаточно высоки и не нуждаются в стилистических средствах ритмизации, а также потому, что сама тема этого отрывка (воровство денег, страх) не располагает к поэтизации. Сон Чарткова не отличается ни лиричностью, ни эмоциональностью, которая отражается в интонационном его оформлении. К особенностям интонационного ритма этого отрывка можно отнести смещение логического ударения за счет вынесения местоимения в конец синтагмы. Логическое ударение входит составляющей частью в ритмико-интонационное строение текста, причем более всего оно связано с передачей семантики текста. Здесь смысл смещения логического центра заключается скорее в своеобразном интонационном рисунке, в изменении динамической структуры синтагмы. В сне Чарткова на конце синтагмы наблюдается провал звучности: «сердце его», «из темных углов ее», «заметил он», «на лице его», «ноги его», «видит он», «губы его», «отскочил он».

Таким образом, ритмомелодика снов Шпоньки и Пискарева качественно и количественно отличается от ритма сна Чарткова, так как темы снов – разные, что и обусловливает их разное ритмическое оформление.

Синтагматическая ритмичность в этих трех снах постепенно снижается, но и в целом степень ритмичности текстов от первой ко

второй фазе творчества Гоголя снижается. Все большую роль играют факультативные средства ритмизации, стилистические фигуры. Проза вступает в противоречие с поэзией в «Миргороде», так как немногие из имеющихся описаний природы этого сборника уже не обладают той легкостью и ритмичностью, которая была отличительным признаком в «Вечерах...». Описания природы здесь уже тяжелы, и автор проявляет свое мастерство в описаниях характеров и быта, которые он доводит до совершенства в «Мертвых душах». Во втором периоде творчества Гоголя понятие пейзажа боль-

Во втором периоде творчества Гоголя понятие пейзажа большей частью связано уже не с природой, а с домами, городскими улицами, городком в целом. Каждая отдельно взятая масса домов представляет для Гоголя живой пейзаж. Меняется объект описания, меняется и ритм повествования.

Гоголь, несмотря на самокритичное его высказывание о «неряшестве своего слога», постоянно работал над своими произведениями. Каждое произведение он оттачивал годами. С 1835 по 1842 г. увидели свет второе издание «Тараса Бульбы» и практически полностью переделанный «Портрет». На примере последнего наблюдательный читатель может проследить, как при внесении даже незначительных изменений проявлялось мастерство владения словом. Изменения во второй редакции «Портрета» не всегда касались

Изменения во второй редакции «Портрета» не всегда касались только сюжетной линии. Например, в первой части повести, хотя она и была тщательно переработана Гоголем, все же в ней сохранились отрывки, которые лишь немного тронуты авторской правкой. Писатель, меняя текст даже незначительно, ищет благозвучия,

Писатель, меняя текст даже незначительно, ищет благозвучия, меняет ритмическую структуру фразы, например: вместо *торговка из Охты* стало *торговка-охтенка*; создается эпифорическая аллитерация, поддержанная созвучиями на *ка-ко-ко-ка*, *торговка-охтенка-коробкою-башмаками*. В другой фразе устраняется трудное для произнесение скопление соседних согласных, вместо лакеи *в фризовых шинелях*, *лакеи во фризовых шинелях*.

Описание старика-ростовщика с портрета, во многом переделанное к 1842 г., стало более синтетичным и образным. Во внешности ростовщика в редакции 1835 г. читатель видит злобное лицо с резкой улыбкой, на котором отразились страх, болезнь. Завершают образ черные живые глаза. Затем снова взгляд обращается к лицу в целом, свидетельствующему о южном происхождении его обладателя:

Это был старик с каким-то беспокойным и даже злобным выражением лица; в устах его была улыбка, резкая, язвительная, и вместе

какой-то страх; румянец болезни был тонко разлит по лицу, исковерканному морщинами; глаза его были велики, черны, тусклы; но вместе с этим в них была заметна какая-то странная живость. ... Лицо вообще сохраняло яркий отпечаток южной физиогномии. Смуглота, черные, как смоль волосы, с пробившеюся проседью — всё это не попадается у жителей северных губерний» («Арабески», 1835).

$$C = 0.13$$
; $K = 0.21$; $H = 0.3$

Страх и болезнь, характеризующие в этом описании ростовщика, вызывают сострадание. Кроме того, длинное, четырехчастное, сложносочиненное предложение не позволяет выделить характерные, наиболее важные черты. Конструкция фразы задает монотонность, усыпляя внимание читателя, а воображение создает, прежде всего, образ больного человека, так как болезнь и страдание порождают более сильные эмоции, нежели внешняя резкость черт.

В переделанном Гоголем описании 1842 г. образ ростовщика, при сохранении главных черт, построен иначе. Это лицо уже не больного, но злобного и сильного человека. И особое внимание к глазам: глаза... глядели, глядели. Бронзовый цвет лица и созвучный по цвету пламенный полдень в его чертах уже не носят оттенка болезни и страдания. В редакции 1835 г. ростовщик описывается прямыми эпитетами: беспокойный, злой, резкий, язвительный, огромный, черный. А в новой редакции южное происхождение ростовщика не называется прямо, но скрывается под литотой: не северною силою, поддержанной красно-золотой палитрой: бронзовый, пламенный.

Это был старик с лицом бронзового цвета, скулистым, чахлым; черты лица, казалось, были схвачены в минуту судорожного движенья и отзывались не северною силою. Пламенный полдень / был запечатлен в них. ... Необыкновеннее всего были глаза: казалось, в них употребил всю силу кисти и всё старательное тщание свое художник. Они просто глядели, / глядели даже из самого портрета,/ как будто разрушая его гармонию/ своею странною живостью. Когда поднес он портрет к дверям, еще сильнее глядели глаза («Современник», 1842).

$$C = 0.14$$
: $K = 0.04$: $M = 0.09$

Ритмически отрывок организован более стройно: предложение с неровным синтагматическим ритмом [Иванова-Лукьянова, 2003, с. 153], в котором соседние синтагмы сильно отличаются по длине друг от друга (более двух фонетических слов), чередуются

с синтагматически более выровненными: Пламенный полдень... и Они просто глядели.... Предложения с высокой синтагматической ритмичностью воспринимаются легче, а в соседстве со сложными длинными предложениями они создают контраст усилия и расслабления, образуя напряженную интонационную волну при описании ростовщика. На примере этих отрывков становится понятно, зачем писатели переделывают свои произведения. Одна из причин – это совершенствование прозаического ритма. Гоголь улучшил синтагматический ритм в пять раз, а интонационный – в три. Слоговой ритм при этом остался практически неизменным, но его показатель и так уже был достаточно высок.

Интересным представляется тот факт, что Гоголь заменил практически все упоминания «луны» в редакции 1835 г. на «месяц», кроме одного отрывка, оставшегося неизменным в обеих редакциях «Портрета»:

Лунное сияние лежало всё еще на крышах и белых стенах домов, хотя небольшие тучи стали чаще переходить по небу.

1835 г.

- 1. Свет луны ярким, белым окном 1. ...а между тем уже холодное силожился на его пол, захватывая часть кровати и оканчиваясь на стене.
- 2. ...глаза совершенно светились, вбирая в себя лунный свет...
- 3. ... светлые сумерки, в которые владычица-луна превратила ночь, увеличивали действие;
- 4. ...приписывая это сверхъестественное действие луне, чудесный свет которой имеет в себе тайное свойство...
- 5. *Свет луны*, который содержит в 5. *Сиянье месяца* усиливало белизсебе столько музыки, когда вторгается в одинокую спальню поэта и проносит младенчески-очаровательные полусны над его изголовьем, этот свет луны не наводил на него музыкальных мечтаний: его мечтания были болезненны.

1842 г

- неватое *сиянье месяца* становилось сильнее.
- 2. Сияние месяца, озаривши комнату, упало и на него и сообщило ему странную живость.
- 3. Свет ли месяца, несущий с собой бред мечты и облекающий все в иные образы...
- 4. Сквозь щелки в ширмах он видел освещенную месяцем свою комна-TV...
- ну простыни...

- 6. ...в первое *новолуние*...
- 6. «Свет *месяца* озарял комнату ...»
- 7. «Пред ним ширмы: *свет месяца* наполнял комнату...

Гоголь многое добавил в новой редакции повести, поэтому при замене лунного света на сиянье месяца точного совпадения нет. Но последовательное использование автором какого-либо сравнения оказывает определенное влияние на восприятие всего произведения. Месяц соответствует первой фазе луны, это растущая луна, ассоциирующаяся с периодом детства, юности, чистотой мыслей, в то время как луна в третьей и четвертой фазе лунного месяца – это период старости, мудрости, зрелости. Середина лунного месяца – полнолуние, всегда было периодом разгула темных сил, шабаша ведьм. В новой редакции «Портрета» снимается зловещая подоплека лунного света, что умаляет всемогущество нечистой силы. Видимо, для достижения тех же целей меняется и имя главного героя явно ассоциирующегося не только с чертой, но и с чертом: «Чертков» – на «Чартков», от *чары*, чем ослабляется элемент фантастического в произведении, за который писателя критиковал В.Г. Белинский, призывая его к реализму в творчестве.

Портретные описания: «Миргород», «Петербургские повести»

Переезд Гоголя в холодную и неприветливую северную столицу познакомил его и с положением бедного чиновника — переписчика в департаменте, и со средой молодых художников из Петербургской Академии художеств, которую он некоторое время посещал, и с внешним великолепием города и его улиц. Целая вереница образов, человеческих типов вышла из под пера Гоголя на страницы «Петербургских повестей» и «Мертвых душ». Были созданы образы чиновника — Акакия Акакиевича Башмачкина («Шинель»), художников Пискарева («Невский проспект») и Чарткова («Портрет»), поручика Пирогова («Невский проспект») и майора Ковалева («Нос»). Работа над темой Петербурга составила в творчестве писателя новый этап. В петербургских повестях сатирическая составляющая гоголевского творчества усилилась, отражая социальные болезни общества, по сравнению

с «Вечерами...» и «Миргородом». Гоголь отходит от украинских фольклорных повестей и, не останавливается на игре с украинскими диалектизмами, в «Арабесках» мы видим подлинного Гоголя, который раскрывается полностью в «Ревизоре», «Шинели» и «Мертвых душах». В. Набоков восхищался не только языком поздних произведений Гоголя, но и особым приемом подачи материала, вырисовкой образов. Фоном в этих произведениях служит уже не природа, а главные и второстепенные характеры, оживленные авторскими замечаниями и сравнениями. Сам Гоголь очень внимательно относился к описанию своих героев. В «Петербургских повестях» и «Мертвых душах» у него встречаются два основных типа описания: внешности и характера какого-либо персонажа через представление его как одного из многих людей подобного рода, того же класса, общества:

Этот молодой человек принадлежал к тому классу, который составляет у нас довольно странное явление и столько же принадлежит гражданам Петербурга, сколько лицо, являющееся нам в сновидении, принадлежит к существенному миру («Невский проспект»);

Но прежде нежели мы скажем, кто таков был поручик Пирогов, не мешает кое-что рассказать о том обществе, к которому принадлежал Пирогов («Невский проспект»);

Но между тем необходимо сказать что-нибудь о Ковалеве, чтобы читатель мог видеть, какого рода был этот коллежский асессор («Hoc»);

Один бог разве мог сказать, какой был характер Манилова. Есть род людей, известных под именем: люди так себе, ни то, ни се, ни в городе Богдан, ни в селе Селифан, по словам пословицы («Мертвые души»);

«Лицо Ноздрева, верно, уже сколько-нибудь знакомо читателю. Таких людей приходилось всякому встречать немало» («Мертвые души»);

Из этого журнала читатель может видеть, что Андрей Иванович Тентетников принадлежал к семейству тех людей, которых на Руси много, которым имена — увальни, лежебоки, байбаки и тому подобное («Мертвые души»).

В «Мертвых душах», как раз тогда, когда пришло время поближе познакомить читателя с первым из помещиков, к которому приехал Чичиков, — с Маниловым, Гоголь сам же и объясняет такой подход к описанию характеров персонажей: «...попробуем, не успеем ли как-нибудь им [временем] воспользоваться и сказать кое-что о хозяине дома. Но тут автор должен признаться, что подобное предприятие

очень трудно. Гораздо легче изображать характеры большого размера: там просто бросай краски со всей руки на полотно, черные палящие глаза, нависшие брови, перерезанный морщиною лоб, перекинутый через плечо черный или алый, как огонь, плащ и портрет готов; но вот эти все господа, которых много на свете, которые с вида очень похожи между собою, а между тем как приглядишься, увидишь много самых неуловимых особенностей, — эти господа страшно трудны для портретов. Тут придется сильно напрягать внимание, пока заставишь перед собою выступить все тонкие, почти невидимые черты, и вообще далеко придется углублять уже изощренный в науке выпытывания взгляд» [Гоголь, 1978, с. 22–23].

Под одним из «характеров большого размера» Гоголь здесь явно имел в виду ростовщика из «Портрета».

Портрет

```
Высокий, - / -
1 B
       почти необыкновенный рост, - / - - - - / - /
3 P
1 B
       смуглое, / - -
1 B
      тощее, / - -
2 P
       запаленное лицо - - / - - - /
       и какой-то непостижимо страшный цвет его, --/---/--
4 P
1 B
       большие, -/-
       необыкновенного огня глаза, - - - - / - - - /
3 P
       нависнувшие густые брови - / - - - / -
3 B
3 B
       отличали его сильно и резко - - / - - - / -
       от всех пепельных жителей столицы. - / / - - / - - / -
4 H
       C = 0.29; K = 0.1; H = 0.1
```

Здесь нет ни выравненности слогового ритма, характерной для описаний природы, ни относительно ровного интонационного ритма, свойственного описаниям быта — ритм описаний внешности обладает иным, отличным от природы и быта, соотношением ритмических характеристик. Все это дополняется аллитерацией на шипящие, отражающей змеиную сущность ростовщика. В повести он так и выступает в образе искусителя, предлагающего заем в трудную минуту, но в обмен на душу.

Описание ростовщика — это описание такой внешности, которую сам Гоголь назвал «характер большого размера». В «Петербургских повестях» еще кое-где фигурируют подобные приемы, а в «Мертвых

душах» Гоголь почти совсем отходит от «характеров большого размера», занявшись описанием «серых личностей». Последнее как раз и есть описание характеров, которое затрудняется тем, что образы должны выйти одновременно и реальными, и художественными, поскольку настоящее искусство не копирует жизнь, а подражает ей (об этом писал Аристотель, а затем эту мысль повторил Ю.М.Лотман). Чем больше уход от реальности к подобию, тем выше искусство. Гоголь создает не реальные образы, а собирательные – некие подобия людей. Хорошая картина отличается от фотографии тем, что последняя – копия действительности, а на картине изображение многопланово и несет в себе несколько смыслов, оно символично, в нем содержится скрытый вопрос: «А что этим хотел сказать художник?» То же и с образами Манилова, Собакевича, Плюшкина – Гоголь не копировал действительность, он ей подражал, поэтому образы его не конкретны, они созданы из неуловимых особенностей внешности и характера. Он сумел нарисовать своих героев словами, избежав той законченности и определенности, которую часто придает мысли язык прозы; в этом – поэзия прозы Гоголя, и «Мертвые души» справедливо названы поэмой.

При описании персонажей, вернее их характеров, Гоголь сам открыто вмешивается в повествование (не как в украинских рассказах – через рассказчиков), привнося в повесть или поэму свое авторское видение, тем самым акцентируя на них внимание читателя. Обычно «нормальное» построение основано, в частности, на том, что обрамление текста (рама картины, переплет книги... или откашливание актера перед арией... и т. п.) в текст не вводится. Оно играет роль предупредительных сигналов о начале чего-то важного, но само находится за его пределами. Приглашая читателя познакомиться с тем или иным персонажем, Гоголь изменяет угол зрения на текст, что и привлекает внимание. Как и во всякой хорошей картине, Гоголь-художник дает возможность нам самим представить героя по нескольким характерным чертам. Поэтому описания характеров так пространны и неконкретны. По типу текста они граничат с рассуждением и повествованием. Описания характеров – это синтетический жанр в произведениях Гоголя, в отличие от описания внешности. Поэтому в процессе анализа портретов, мы разделяем их на характеры и описания внешности. Описывая характеры, Гоголь представляет людей через мелочи быта, одежды и поведения.

Создание портрета персонажа иногда является своеобразным художественным средством. Например, в описании носа в одноименной повести автор подробно рассказывает о его внешности, тем самым конкретизируя этот образ: это не человек, но носит плащ и ездит в экипаже в церковь, где усердно молится; фикция, облекаемая в оболочку реальности.

Рассмотрим ритмомелодические параметры некоторых описаний внешности и характеров таких гоголевских героев, как Пискарев, Пирогов и незнакомка из «Невского проспекта», Ковалев из «Носа», Чартков из «Портрета» и Акакий Акакиевич Башмачкин из «Шинели». С каждым из них Гоголь знакомит читателя, вступая с последним в диалог и рассказывая массу подробностей из жизни героев, предоставляя фантазии самой дорисовать окончательный образ.

Описания внешности, а, в основном, это одежда, в каком-то смысле сродни описаниям бытового характера, предметного. Если посмотреть на средние значения ритма бытовых описаний в «Миргороде», то видно, что они во многом схожи.

Значения синтагматического ритма в этих двух типах описания совпадают. Тексты незначительно различаются слоговым ритмом и уровнем интонационной ритмичности, которая в описаниях внешности человека намного ниже. Видимо, это связано с тем, что описание человека более эмоционально, чем описание предметов обстановки, помещений, построек, отсюда и увеличение количества нарушений в интонационном ритме. Как видно далее, значение интонационной ритмичности в описаниях характеров гоголевских персонажей будет еще ниже.

Наиболее заметно, с 0,2 (20%) в описаниях внешности до 0,3 (30%) в описаниях характеров, увеличилось количество нарушений в интонационном ритме; таким образом, интонационная ритмичность текстов снизилась при переходе от описания внешности к описанию характеров героев. В произведениях Гоголя постепенно интонация, применительно к такому роду описаний, становится все более неровной, в ней появляется все больше ритмических нарушений. От описаний природы к описанию быта, деталей одежды, внешности человека и, наконец, характера человека интонационная ритмичность снижается. Чем больше присутствие человека в описании, тем ниже интонационная ритмичность. Описания характеров, с точки зрения интонации, наименее ритмичны.

 Таблица 9

 Показатели описаний внешности в «Петербургских повестях»

| Описания внешности | С | К | И |
|---|------|------|------|
| Незнакомка из «Невского проспекта»: «Боже, какие божествен- | | | |
| ные черты в ее гармонических устах» | 0,19 | 0 | 0,35 |
| Майор Ковалев из «Носа»: «Майор Ковалев имел обыкновение | | | |
| понедельник и проч.» | 0,18 | 0,1 | 0,35 |
| Акакий Акакиевич из «Шинели»: «Итак, в одном департаменте | | | |
| служил Фамилия чиновника была Башмачкин» | 0,2 | 0,08 | 0,17 |
| Ростовщик из «Портрета» – «Высокий, почти необыкновенный | | | |
| рост жителей столицы» | 0,29 | 0,1 | 0,1 |
| Среднее арифметическое | 0,22 | 0,08 | 0,2 |

Таблица 10 Средние значения ритма бытовых описаний «Миргорода» и описаний внешности персонажей «Петербургских повестей»

| Средние значения ритмических характеристик | С | К | И |
|---|------|------|------|
| Бытовые описания в повестях «Миргорода» | 0,17 | 0,08 | 0,12 |
| Описания внешности в «Петербургских повестях» | 0,22 | 0,08 | 0,2 |

 Таблица 11

 Показатели описаний характеров в «Петербургских повестях»

| Описания характеров | С | К | И |
|--|------|------|------|
| Пискарев из «Невского проспекта»: «Этот молодой человек | 0,15 | 0,09 | 0,3 |
| серо, туманно» | | | |
| Пирогов из «Невского проспекта»: «Но поручик Пирогов и описа- | 0,22 | 0,14 | 0,24 |
| ние их было бы бесконечно» | | | |
| Цирюльник Иван Яковлевич из «Носа»: «Цирюльник Иван Яковле- | 0,26 | 0,05 | 0,36 |
| вич где только ему была охота» | | | |
| Майор Ковалев из «Носа»: «Но между тем необходимо сказать | 0,16 | 0,12 | 0,29 |
| что-нибудь о Ковалеве называть майором» | | | |
| Чартков из «Портрета»: «В это время невольно остановился перед | 0,27 | 0,09 | 0,36 |
| лавкою уродливыми картинами» | | | |
| Акакий Акакиевич Башмачкин из «Шинели»: «Итак, в одном депар- | 0,2 | 0,07 | 0,22 |
| таменте служил Фамилия чиновника была Башмачкин» | | | |
| Среднее арифметическое | 0,2 | 0,1 | 0,3 |

Слоговая и синтагматическая ритмичность изменилась незначительно, количество нарушений выросло всего на 2–3 % при переходе от описаний внешности к описанию характеров. Но общая тенденция снижения, в особенности слоговой ритмичности, по сравнению с описаниями природы и быта, наблюдается достаточно отчетливо.

Завершающим этапом в анализе описательных текстов в произведениях Гоголя является рассмотрение ритмомелодических показателей отрывков, рассказывающих о характерах персонажей в «Мертвых душах».

Ритмические портреты героев «Мертвых душ»

Одной из замечательных особенностей гоголевской поэтики давно считается его особый интерес к изображению всего бытового, вещного, предметного окружения героев. Как художник необычайно наблюдательный, Гоголь видел отражение характера человека в мелочах окружающего его быта. Элементы бытового описания играют все большую роль в создании образов, что, конечно, отразилось и на их ритмомелодическом оформлении. В «Мертвых душах» Гоголь уже не проводит различия между описанием внешности и характера, они настолько тесно спаяны, что мы уже не можем разделять портреты помещиков на их внешность и характер, за исключением Плюшкина. Этот персонаж занимает особое место среди гоголевских героев, поэтому ему уделено особое внимание. Это фигура, завершающая ряд помещиков, выстроившихся по нисходящей лестнице: от одного к другому все гуще становится их античеловеческая сущность, которую сам Гоголь назвал пошлостью «холодных, раздробленных характеров».

| Персонажи | С | К | И |
|---|------|------|------|
| Чичиков: «В бричке сидел господин чем к сидевшему в нем» | 0,21 | 0 | 0 |
| Манилов: «На взгляд он был человек видный скуку смертельную» | 0,16 | 0,04 | 0,17 |
| Коробочка: «Минуту спустя вошла хозяйка вместе со всяким другим | | | |
| хламом» | 0,19 | 0,06 | 0,29 |
| Мижуев и Ноздрев: «Пока он его рассматривал так и прыскало с | | | |
| лица его» | 0,1 | 0,1 | 0,24 |
| Ноздрев: «Лицо Ноздрева решительно ему были не нужны» | 0,16 | 0.1 | 0,18 |

| Персонажи | С | К | И |
|---|------|------|------|
| Губернаторская дочка: «Одна была старуха, другая молоденькая | | | |
| проникавшим их теплым светом» | 0,2 | 0,07 | 0,3 |
| Губернаторская дочка: «Перед ним стояла не одна губернаторша | | | |
| взялись распутывать дело» | 0,14 | 0,07 | 0,3 |
| Собакевич: «Когда Чичиков взглянул искоса на Собакевича давал | | | |
| ему дорогу вперед» | 0,12 | 0,09 | 0,23 |
| Плюшкин: «Ему случалось видеть немало всякого рода людей | | | |
| нюхают подозрительно самый воздух» | 0,22 | 0,29 | 0,16 |
| Плюшкин (внешность): «Гораздо замечательнее был наряд его дал | | | |
| бы ему медный грош» | 0,12 | 0,09 | 0,31 |
| Среднее арифметическое | 0,14 | 0,09 | 0,24 |

Особо высокой синтагматической и интонационной ритмичностью обращает на себя внимание портрет Чичикова, но он практически открывает «Мертвые души», т. е. помещен в зачине, а, как известно, ритмическая структура зачинов и концовок имела особое значение еще в старинной риторике. Поэтому высокая ритмичность, проявившаяся в описании главного героя, во многом позиционно обусловлена.

Интересен также ритм двух описаний губернаторской дочери, с которой Чичиков встречался дважды. Причем описания эти разнесены и во времени, и в тексте на достаточно существенный промежуток, и тем не менее в обоих случаях синтагматический и интонационный ритм совпадают, что еще раз подчеркивает некоторую привязанность ритмических характеристик к описываемому предмету. Описания девушки замечательны еще и тем, что в них используются такие факультативные средства ритмизации, как синтаксический параллелизм, созвучия, рифма, аллитерация:

```
...теплым светом. При этом ...
...все это в ней было так мило...
с тоненькими и стройными чертами лица,
с остреньким подбородком,
с очаровательно круглившимся овалом лица...
все что ни есть:
и горы
и леса
и степи,
и лица
и губы
и ноги ...
```

Таким образом, портрет становится центральным элементом в творчестве писателя в «Петербургских повестях» – во второй фазе творчества, и потом эта тема развивается в произведении третьей фазы – в «Мертвых душах». Средние значения ритмических показателей портретно-характерных описаний первого тома «Мертвых душ» показывают положительную динамику в развитии ритмомелодики портрета в произведениях Гоголя.

Слоговая и интонационная ритмичность в портретах «Мертвых душ» почти в полтора раза выше, чем в описании характеров второй фазы творчества Гоголя. Наиболее постоянной ритмической характеристикой всех проанализированных описательных отрывков второй и третьей фаз творчества является синтагматический ритм, ритмические нарушения в котором составляют 8–10% (0,08–0,1).

Ритм лирических отступлений в «Мертвых душах»

Представление о ритме прозы «Мертвых душ» и всего творчества Гоголя в целом будет неполным, если не упомянуть о некоторых лирических отступлениях в первом томе «Мертвых душ», к которым относятся такие, как «Выражается сильно российский народ...» (гл. 5), «Прежде, давно, в лета моей юности...» (гл. 6), «Счастлив путник...» (гл. 7), «Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу...» (гл. 11), «Не так ли и ты, Русь, что бойкая, необгонимая тройка несешься?...» (гл. 11). Все эти отрывки, так же как и описания природы, быта, портреты, находятся за приделами развития сюжетного ритма, и по типу текста представляют собой уже не просто описание, а синтетический, смешанный тип: описание-рассуждение. В некотором смысле переход от описаний к рассуждениям, привнесение в развитие сюжета гоголевских произведений индивидуально-авторского начала, обращение к человеку, его природе, характеру, мыслям -одна из характерных черт идейно-художественной эволюции писателя.

Гоголь-художник завершает свой творческий путь созданием эпического произведения — поэмы, в чем проявляется кольцевая структура его творчества, заключающаяся в том, что первое свое произведение, поэму «Ганц Кюхельгартен» (1829), Гоголь написал в стихах и назвал «идиллия в картинах», а последнее — «Мертвые души» — прозой, но назвал поэмой: от стихов к поэме в прозе. Очередная мистификация Гоголя. Лирическое, поэтическое начало в «Мертвых душах» проявляется косвенно: через название их

поэмой, через рассуждения автора о Руси, о великом русском языке, о характере человека. Все неотразимое влияние гоголевского творчества заключается в лиризме, имеющем такой простой, родственно слитый с самыми обыкновенными явлениями жизни — с прозой — характер.

Тематика лирических отступлений развивается в творчестве Гоголя от природы, объекта изначально гармонического, к человеку, и даже «бескрайние просторы родной страны поэтически ассоциировались у него с образом неодолимого, могучего богатыря» [Машинский, 1978, с. 82]. Этот образ и реализовался в рассуждениях о Руси в последней главе первого тома «Мертвых душ»: «Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу...».

В лирических отступлениях «Мертвых душ» Гоголь действительно «сломал в прозе прозу» [Белый, 1996, с. 245], построив чисто прозаический, идейный материал поэтически. Здесь мы видим те же приемы контраста при переходе от лирической темы к бытовой, что и в «Вечерах...». В этом случае как никогда важен композиционный ритм: ведь практически все лирические отступления занимают ритмически сильные позиции зачинов и концовок глав. Кроме того, в этих отрывках большую роль играют факультативные средства ритмизации, они фактически выходят на первый план, компенсируя различного рода нарушения на уровне слогового, синтагматического и интонационного ритма.

Как видно из таблицы 13, в произведениях Гоголя сохраняется тенденция снижения слоговой, синтагматической и интонационной ритмичности.

Таблица 13 Лирические отступления в первом томе «Мертвых душ»

| Лирические отступления | С | К | И |
|---|------|------|------|
| «Выражается сильно российский народ как метко сказанное рус- | | | |
| ское слово» | 0,15 | 0,07 | 0,34 |
| «Прежде, давно, в лета моей юности О моя юность!» | 0,16 | 0,19 | 0,29 |
| «Счастлив путник величавый гром других речей» | 0,17 | 0,16 | 0,26 |
| «Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя | | | |
| вижу и онемела мысль пред твоим пространством» | 0,18 | 0,16 | 0,29 |
| «И какой же русский не любит быстрой езды другие народы и го- | | | |
| сударства» | 0,15 | 0,05 | 0,29 |
| Среднее арифметическое | 0,16 | 0,13 | 0,29 |

Автор меняет функционально-смысловой тип речи, создающий фон в произведении: если в «Вечерах...» это были описания, то в «Мертвых душах» Гоголь обращается к рассуждению, жанру более серьезному, глубокому, который призван не столько создать настроение, сколько заставить читателя задуматься. При этом роль лирических описаний в «Мертвых душах» такая же, как природы в «Вечерах...», о чем свидетельствует их расположение в ритмически сильных позициях с точки зрения композиции. Описания природы в «Вечерах...» являются дополнительными эстетическими центрами, а лирические отступления в «Мертвых душах» служат не только эстетическими, но также идейно-художественными центрами произведения, т. е. смысл начинает превалировать над формой. Конструктивный принцип прозы – преобладание в ней семантического назначения речи, ее коммуникативности. Поэтому роль ритма здесь второстепенна, подчинена смыслу. Этот процесс мы и наблюдаем в лирических отступлениях первого тома «Мертвых душ». Кроме того, динамика изменения ритмомелодических показателей в сторону снижения слоговой и синтагматической ритмичности, повидимому, тоже является следствием этого процесса.

Таким образом, лирические отступления первого тома «Мертвых душ» участвуют в создании качественно нового типа сюжетного ритма в творчестве Гоголя, в котором продолжается тенденция к снижению слоговой и синтагматической ритмичности. Но, как и в ранних произведениях писателя, большую роль здесь играет макроритм, т. е. принципы композиционного оформления лирических отступлений, вкупе с факультативными средствами ритмизации, что еще раз подтверждает целостность ритмической системы и формообразующую роль ритма. Элементы микро- и макроритма органично взаимодействуют в произведениях Гоголя на протяжении всего его творчества.

Таблица 14 Средние ритмические показатели прозы Н. В. Гоголя

| Описания | С | К | И |
|--|------|------|------|
| Описания природы в «Вечерах» | 0,12 | 0,03 | 0,24 |
| Описания быта в повестях «Миргорода» | 0,17 | 0,08 | 0,12 |
| Описания внешности в «Петербургских повестях» | 0,22 | 0,08 | 0,2 |
| Описания характеров в «Петербургских повестях» | 0,2 | 0,1 | 0,3 |
| Портретно-характерные описания первого тома «Мертвых душ» | 0,14 | 0,09 | 0,24 |
| Ритмомелодические характеристики лирических отступлений в пер- | | | |
| вом томе «Мертвых душ» | 0,16 | 0,13 | 0,29 |

Не случайно прозу Гоголя в своей знаменитой работе «Мастерство Гоголя» высоко оценил А. Белый. Ритмические характеристики в прозе Гоголя оказываются иногда выше, чем в прозе Пушкина. Особенностью ритма гоголевской прозы является некая ровность ритмических показателей, то есть отсутствие контрастных значений по всем трем характеристикам. Гоголь рвался к поэзии, оставаясь в границах прозы.

Н. М. КАРАМЗИН, А. С. ПУШКИН, И. С. ТУРГЕНЕВ: ОБРАЗ ЛИЗЫ

Ритм описаний девушки Лизы в русской классической литературе

Девушка по имени Лиза стала одним из сквозных образов русской литературы. В истории насчитывается несколько традиций употребления этого имени, сформировавших контекст для рождения своего рода «литературного жития» Лизы, отмеченного темой страданий, жертвенности, несчастной любви. Антропоним имеет еврейское происхождение. Имя Елизавета (греко-латинский вариант еврейского Elisheba) теофорно; оно переводится как «Бог – моя клятва», «Бог есть клятва ее» [Топоров, 1995, с. 395–396; Горнакова, 2010, с. 71]. Л. Ю. Горнакова, исследовавшая историю вопроса в лингвокультурном ключе, замечает: «Этимология не дает нам какой-либо информации по поводу имяупотребления в художественном тексте, поэтому нам представляется правильным рассматривать имя Лиза как условный знак, подбираемый по законам звукописи» [Горнакова, 2010, с. 71]. Замечание исследовательницы не вполне точно: этимологическая трактовка «Бог есть клятва ее» могла повлиять на формирование таких черт образа героини, как верность и общая положительная коннотация, актуализирующихся в произведениях русской литературы.

До конца XVIII в. имя *Лиза* редко встречалось на страницах русской литературы: «Исключения немногочисленны, и эти редкие Лизы были, как правило, иностранного происхождения» [Топоров, 1995, с. 400]. Интересно отметить, что имя *Лиза*, которое воспринималось в этот период скорее как иностранное и литературное, в отличие от других подобных — Аглай и Дорид, Кларисс и Раис, «сумело преодолеть связанную с ним условность и литературную этикетность, пробиться в жизнь, обрести новые смыслы и функции и, покинув свой избранный, но тесный круг, присоединиться к именам, которые скоро станут определяющими в русской литературе: Маша, Даша, Наталья, Татьяна и др.» [там же, с. 402].

По верному замечанию В. Топорова, «в центре "Лизина" текста стоит, конечно, сам Карамзин и прежде всего его "Бедная Лиза"» [Топоров, 1995, с. 410].

Имя *Лиза* играло большую роль не только в литературном контексте, но и в самой жизни Н. М. Карамзина. В центре «жизненного» текста Лизы у Н. М. Карамзина — его первая жена Елизавета Протасова, на которой он женился в 1801 г. Елизавета Ивановна была слаба здоровьем; вскоре после рождения дочери Софии, в 1802 г., она скончалась. Н. М. Карамзин был преисполнен скорби. Свою последнюю дочь, родившуюся в 1821 г. от второй жены, Екатерины Колывановой, он также назвал Лизой.

Среди множества поэтов и писателей, называвших своих героинь Лизами после Н. М. Карамзина, были Н. И. Ильин, Б. М. Федоров, Г. Р. Державин, В. В. Капнист, А. Ф. Мерзляков, Д. В. Давыдов, К. Н. Батюшков и многие другие.

Образ Лизы в произведениях А.С.Пушкина, А.А.Дельвига, В.Г.Кюхельбекера и более поздних авторов XIX в. стал так или иначе продолжением истории бедной Лизы.

А.С.Пушкин оказался прямым наследником Н.М.Карамзина в деле создания русской классической прозы, ее языка и стиля. Образ Лизы и сюжет «Бедной Лизы» становится источником многочисленных аллюзий в «Повестях Белкина». Интересно отметить, что Лиза наряду с Машей — одно из наиболее популярных имен в прозе Пушкина [Соловьева, 2006, с. 154]; Лизами зовут героинь «Барышникрестьянки», «Пиковой дамы», «Романа в письмах».

Повесть А.С.Пушкина «Барышня-крестьянка», завершающая цикл «Повестей Белкина», во многом опирается на переосмысление истории бедной Лизы [Топоров, 1995; Павлова, 2001; Магазаник, 1978; Сапченко, 2002]. Связь между текстами многопланова, однако важнейшим является мотив намеренного повторения истории бедной Лизы, только со счастливым концом, в истории дворянской девушки, «частично имитировавшей карамзинскую коллизию и в результате вышедшей замуж за дворянина» [Горнакова, 2010, с. 83].

Образ *бедной Лизы* был впоследствии более сложно художественно трансформирован Пушкиным в «Пиковой даме».

Наконец, продолжатель пушкинской традиции в русской классической прозе, И.С.Тургенев, также использовал имя Лиза для главной героини своего романа «Дворянское гнездо». Изначально И.С. Тургенев планировал назвать роман «Лиза»: в письме к английскому переводчику «Дворянского гнезда» В. Рольстону И.С. Тургенев сообщал: «Я нахожу, что заглавие "Лиза" очень удачное, тем более что название "Дворянское гнездо" – не совсем точное и было выбрано не мной, а моим издателем» [Тургенев, 1981, с. 377].

В романе И. С. Тургенева Лиза, подобно героине Н. М. Карамзина и Лизавете Ивановне Ф. М. Достоевского, не находит счастья в любви, которая казалась взаимной. Ее возлюбленный женат и примиряется с неверной женой; уход Лизы в монастырь – ответ И. С. Тургенева на нравственные поиски, которые привели Лизу М. Н. Карамзина к самоубийству, а жизнь Лизаветы Ивановны замкнули в порочный круг. В романе все «кончилось неудачей, разъединением – добровольным с обеих сторон, личной катастрофой, принятой как неизбежное, от Бога исходящее <...> и потому требующее самоотречения и смирения» [Топоров, 1998, с. 92]; но вариант трагического расставания согласно долгу больше отвечает традиционному, «идеальному» христианскому мировоззрению и ожиданиям читателя, чем судьбы Лизы М. Н. Карамзина и героини «Пиковой дамы» А. С. Пушкина.

Образ бедной Лизы, видоизмененный и почти неузнаваемый, существовал и в произведениях других писателей, несмотря на то что «Бедную Лизу» («сказку весьма незамысловатую», по словам Н. М. Карамзина) уже давно забыли. Ограничимся кратким перечнем наиболее значимых образов Лизы, которые формировали «Лизин» текст во второй половине XIX в. Это Лиза Протасова из неоконченной драмы «Живой труп» и «маленькая княгиня» Лиза Волконская из «Войны и мира» Л. Н. Толстого; Лизавета Александровна из «Обыкновенной истории» И. А. Гончарова. Особенно много Лиз среди героинь Ф. М. Достоевского, в произведениях которого встречаются многочисленные реминисценции из «Бедной Лизы»: Лиза в «Слабом сердце», в «Записках из подполья»; Лизавета Ивановна в «Преступлении и наказании»; Лизавета Прокофьевна Епанчина в «Идиоте», Лизавета Николаевна Тушина и Лизавета Блаженная в «Бесах», Лизавета Смердящая в «Братьях Карамазовых», Лиза в «Вечном муже». У Ф.М.Достоевского «Лизин» текст обогащается новыми коннотациями: «большинство героинь с именем Лиза являются невинными жертвами, страдалицами, часто - сиротами и жертвами тирании. И имя Лиза зачастую становится знаком жертвы и сиротства...» [Горнакова, 2010, с. 79].

Литературный материал «Лизина» текста неуклонно пополняется: современный литературный процесс формирует и развивает существующие образы-типы в соответствии с особенностями времени, «причем наблюдение за новейшими интерпретациями образа бедной Лизы в литературе XXI в. представляет значительный интерес в плане рассмотрения трансформации литературных лейтмотивов в зависимости от изменений социальной действительности» [Горнакова, 2010, с. 81–82].

Бедная Лиза М. Н. Карамзина возрождалась вновь в героинях А. С. Пушкина, И. С. Тургенева, И. А. Гончарова, Ф. М. Достоевского, А. Н. Островского, Л. Н. Толстого. Этот образ предвосхитил целую галерею прекрасных женских русских характеров: от пушкинской Лизы из «Барышни-крестьянки» и Дуни из «Станционного смотрителя» до Катерины Кабановой из «Бесприданницы» и Катюши Масловой из «Воскресенья». «И когда в русской литературе – от пушкинской Татьяны до тургеневских героинь - женщина выступает в роли высшего нравственного критерия и писательского идеала именно потому, что она совмещает в себе и романтическую силу чувства, и карамзинскую готовность не сводить к любви предназначение женщины, мы отчетливо видим сложные пути развития идей. Литературный генезис женского идеала в России XIX в. исключительно сложен. Он вобрал в себя и декабристскую гражданственность, и тютчевское начало, и многое другое. Но карамзинская струя влилась в эту реку и придала ей свой оттенок» [Лотман, 1987, с. 258].

Проза Н. М. Карамзина, А. С. Пушкина и И. С. Тургенева представляет собой важнейшие вехи на пути развития русского литературного языка, русской прозы. Карамзин и Пушкин были реформаторами русской прозы, в том числе в отношении слога, ритма, интонации; наследие Тургенева представляет собой один из наиболее ярких примеров русской классической прозы XIX в.

Н. М. Карамзин «Бедная Лиза»

Н. М. Карамзин стал одним из создателей художественной прозы на русском языке. Он противопоставил свою поэтику прозаического слова риторике М.В. Ломоносова и решительно преобразовал его стилистическую систему, что решающим образом сказалось в том числе на ритмическом и интонационном рисунке прозы.

Ритмико-интонационное строение прозы Н.М. Карамзина также связано с двумя важнейшими принципами, на которых была построена его реформа прозы: сближением языка литературы с живой разговорной речью образованного общества и ограничением выразительных средств языка нормами и вкусами светского салона.

Проза Н. М. Карамзина, как отмечают исследователи, относится к одним из наиболее упорядоченных в ритмическом отношении текстов русской литературы.

Иллюстрация первых отрывков книги представлена в трех видах: авторским текстом, набранным курсивом; фонетической транскрипцией с обозначением ударения, синтагматического членения и интонем; цифрами трех ритмических характеристик (С, К, И). Такая подача ритма текста имеет свой смысл: сначала читатель воспринимает его глазами, затем слухом и потом осмысляет его ритм. В последующих примерах подготовленный читатель уже может воспринимать ритм на основании только двух видов записи – курсив с цифрами либо транскрипция с цифрами.

Охарактеризуем с этих позиций зачин повести «Бедная Лиза», ярко представляющий как стиль, так и своеобразную ритмическую организацию прозы Н. М. Карамзина. Начало художественного текста — одна из наиболее сильных позиций текста, задающих тон и ориентированных на читательское ожидание.

Может быть, никто из живущих в Москве не знает так хорошо окрестностей города сего, как я, потому что никто чаще моего не бывает в поле, никто более моего не бродит пешком, без плана, без цели – куда глаза глядят – по лугам и по рощам, по холмам и равнинам.

```
1 H
       Может быть, - - /
3 B
       никто из живущих в Москве - / - - / - - /
3 B
       не знает так хорошо - / - / - - /
4 P
       окрестностей города сего, как я, - / - - / - - / - /
       потому что никто - - / - - /
2 B
4 P
       чаще моего не бывает в поле, / - - - / - / -
3 B
       никто более моего - / / - - - - /
2 P
       не бродит пешком, - / - - /
1 P
       без плана, - / -
1 P
       без цели - / -
3 P
       куда глаза глядят - / - / - /
2 B
       по лугам и рощам, - - / - / -
2 H
       по холмам и равнинам. - - / - - / -
       C = 3:30 = 0.1; K = 0:12 = 0; M = 4:12 = 0.33
```

Обратимся к характеристике отрывков текста, описывающих состояние и внутренний мир Лизы. Охарактеризуем несколько эпизодов из первой части повести:

Наступила ночь.... Лиза спала очень худо. Новый гость души ее, образ Эрастов, столь живо ей представлялся, что она почти всякую минуту просыпалась, просыпалась и вздыхала.

```
2 Н Наступила ночь... - - / - /
4 Н Лиза спала очень худо. / - - / / - /
4 В новый гость души ее, / - / - /
2 В образ Эрастов, / - - / -
3 В столь живо ей представлялся, / / - - - / -
4 Р что она почти всякую минуту просыпалась, - - / - - / - - / -
2 Н просыпалась и вздыхала. - - / - - - / -
```

$$C = 5:20 = 0.25; K = 0:6 = 0; H = 3:6 = 0.5$$

Видно, что процент отклонения от идеальной ритмичности по слоговому признаку больше, чем в зачине, о чем свидетельствует показатель C=0.25. Слоговая характеристика — это отражение настроения героини, воплощение сюжетного поворота: душевное состояние Лизы неспокойно, сон ее тревожен, она часто просыпается и не может не думать о том, кто ее волнует.

Следующий отрывок явно отличается от предыдущего по ритмическому рисунку, что отражает смену настроения и части природного пикла:

Но скоро восходящее светило дня пробудило все творение: рощи, кусточки оживились, птички вспорхнули и запели, цветы подняли свои головки, чтобы напитаться животворными лучами света. Но Лиза все еще сидела подгорюнившись.

```
1 B
       Но скоро - / -
3 B
       восходящее светило дня - - / - - - / - /
       пробудило все творение: - - / - / - -
3 P
1 P
       рощи, / -
2 P
       кусточки оживились, - / - - - / -
3 P
       птички вспорхнули и запели, / - - / - - - / -
4 P
       цветы подняли свои головки, - / / - - - / -
       чтобы напиться животворными лучами света. - - - / - - - / -
4 H
1 B
       Но Лиза - / -
3 H
       все еще сидела подгорюнившись. - - / - / - - - / - -
       C = 1:24 = 0.04; K = 1:9 = 0.11; M = 5:9 = 0.56
```

Состояние природы, отражающее спокойствие и извечность естественных процессов, противопоставляется смятенному состоянию Лизы.

Дальнейшее развитие сюжета «Бедной Лизы» – история любви между дворянином и простой девушкой, невиданная прежде в русской литературе, начинающаяся как идиллия (что подтверждает и упорядоченность ритма прозы) и завершающаяся как трагедия. Рассмотрим особенности ритмико-интонационной характеристики текста на примере отрывков из центральной части повести.

Обратимся к описанию первого свидания Лизы и ее возлюбленного:

Вдруг Лиза услышала шум весел – взглянула на реку и увидела лодку, а в лодке – Эраста. Все жилки в ней забились, и, конечно, не от страха. Она встала, хотела идти, но не могла. Эраст выскочил на берег, подошел к Лизе и – мечта ее отчасти исполнилась: ибо он взглянул на нее с видом ласковым, взял ее за руку... А Лиза, Лиза стояла с потупленным взором, с огненными щеками, с трепещущим сердцем – не могла отнять у него руки, не могла отворотиться, когда он приближался к ней с розовыми губами своими...

$$C = 12:58 = 0.21$$
; $K = 2:26 = 0.08$; $M = 9:26 = 0.35$

Лиза не случайно испытывает волнение: она только мечтала о встрече с Эрастом, и тут неожиданно ее мечты получают внезапное воплощение (это подчеркнуто началом отрывка — $B\partial pyz$...).

Следующий отрывок выделен благодаря высокой степени нарушений ритмической упорядоченности, даже по сравнению с предыдущим. Ритм отрывка рваный, экспрессивный:

Ax! Он поцеловал ее, поцеловал с таким жаром, что вся вселенная показалась ей в огне горящею!

- 1 P Ax! /
- **3 Р** Он поцеловал ее, / - / /
- **3 В** поцеловал с таким жаром, - / / / -
- **2 В** что вся вселенная / / -
- **3 Р** показалась ей в огне горящею! - / - / -

$$C = 3:11 = 0,27; K = 0:4 = 0; H = 2:4 = 0,5$$

Отклонение от упорядоченного ритма сильно выросло по слоговой и интонационной характеристикам. Высокая степень волнения героини, напряженность момента страсти отражены в слоговой

характеристике, достигающей почти крайнего у Н.М. Карамзина показателя (C=0,27). Первый поцелуй, сопровождаемый бешеным биением сердца, отраженным в ритме фразы, становится как бы прологом ко всему стремительно развивающемуся любовному действию. При этом дыхание героини словно останавливается (K=0).

Далее описано окончание первого свидания героев:

Они простились, поцеловались в последний раз и обещались всякий день ввечеру видеться или на берегу реки, или в березовой роще, или гденибудь близ Лизиной хижины. Но только верно, непременно видеться.

```
2 P
       Они простились, - / - / -
3 P
       поцеловались в последний раз - - - / - - /
1 R
       и обещались - - - / -
4 P
       всякий день ввечеру видеться / - / - - / / - -
       или на берегу реки, / - - - - / - /
3 B
       или в березовой роще, / - - / - - / -
3 B
1 B
       или где-нибудь - - / - -
3 H
       близ Лизиной хижины. / / - - / - -
2 B
       Но только верно, - / - / -
2 H
       непременно видеться. - - / - / - -
       C = 5:23 = 0.22; K = 1:9 = 0.11; H = 3:9 = 0.33
```

Взволнованность героев понижается, однако остается достаточно высокой, о чем свидетельствует слоговая характеристика (C=0,22). Показатель нарушений интонационной ритмичности также достаточно высок (V=0,33), что отражает и недавнюю страсть героев, и их небольшую размолвку, и желание прийти к согласию.

История любви героев продолжается: чистая, платоническая любовь протекает на лоне природы:

После чего Эраст и Лиза, боясь не сдержать слова своего, всякий вечер виделись или на берегу реки, или в березовой роще, но чаще всего под тению столетних дубов — дубов, осеняющих глубокий чистый пруд, еще в древние времена ископанный. Там часто тихая луна, сквозь зеленые ветви, посребряла лучами своими светлые Лизины волосы, которыми играли зефиры и рука милого друга; часто лучи сии освещали в глазах нежной Лизы блестящую слезу любви, осушаемую всегда Эрастовым поцелуем.

$$C = 11:60 = 0.18$$
; $K = 1:20 = 0.05$; $M = 7:20 = 0.35$

Естественное развитие событий приводит к тому, что хрупкое равновесие в отношениях героев, отражаемое в относительной ритмической упорядоченности прозаического рассказа, будет разрушено. Целомудрие Лизы падет под натиском Эраста, что приводит к трагедии:

Она бросилась в его объятия — и в сей час надлежало погибнуть непорочности! Эраст чувствовал необыкновенное волнение в крови своей никогда Лиза не казалась ему столь прелестною — никогда ласки ее не трогали его так сильно — никогда ее поцелуи не были столь пламенны она ничего не знала, ничего не подозревала, ничего не боялась — мрак вечера питал желания — ни одной звездочки не сияло на небе — никакой луч не мог осветить заблуждения.

$$C = 16.52 = 0.31; K = 2.17 = 0.12; H = 5.17 = 0.29$$

Слоговая характеристика показывает самый высокий по сравнению со всеми предыдущими текстами уровень отклонения от идеально упорядоченного ритма (C=0,31). Герои взволнованны, это одно из самых сильных переживаний за весь текст; их единение своего рода грехопадение, от которого отворачивается сама природа, бывшая прежде свидетельницей их нежной дружбы. Семантика тьмы, непогоды, «застывшей природы» предрекает трагическую развязку.

Следующий отрывок посвящен реакции на «грехопадение» героев. В образной системе повести природа является не только частью пейзажа, но и своего рода действующим лицом. Когда слышится гром и неистовствует непогода, Лиза воспринимает происходящее как личную кару: «как Адам и Ева, согрешив, услышали голос Бога, так и падшие возлюбленные карамзинской повести увидели молнию, услышали гром, и Лиза восприняла это как суд за совершенное ею преступление, как Божье наказание» [Топоров, 1995, с. 193]:

Между тем блеснула молния и грянул гром. Лиза вся задрожала. Грозно шумела буря, дождь лился из черных облаков — казалось, что натура сетовала о потерянной Лизиной невинности.

- **1 В** Между тем - /
- **2 Р** блеснула молния / / -
- **2 Н** и грянул гром. / /
- **2 Н** Лиза вся задрожала / / - / -
- **3 Р** Грозно шумела буря, / - / / -

```
4 Р дождь лился из черных облаков -//--/--/
1 В казалось, -/-
1 В что натура --/-
4 Н сетовала о потерянной Лизиной невинности. /----/--/--
C = 4:19 = 0,21; K = 2:8 = 0,25; И = 3:8 = 0,38
```

Достаточно высокий процент отклонения от идеальной ритмичности прослеживается во всех трех характеристиках. Прерывающийся ритм слогового уровня (C=0,21) отражает частое сердцебиение испуганной, устрашенной Лизы, увидевшей в грозе кару небесную. Разрывы фразовой упорядоченности (K=0,25) связаны с параллелизмом ритма движению молнии, внезапно озаряющей окрестности. Интонационное напряжение (U=0,38) также высоко: набожная Лиза боится внезапной и скорой кары, она раскаивается в содеянном. Соответствует этому настроению и бросающаяся в глаза аллитерация: грянул гром, задрожала, грозно, буря, черных, натура, потерянной.

Несомненно, важным средством выразительности в данном отрывке является «пробуждение» природы, которая словно бы затаилась в предыдущем эпизоде. «Не сумев» предотвратить естественного развития страсти двух юных героев, природа выступает в роли карающей десницы Бога и поражает героиню — пока что только ее совесть. Именно поэтому данный отрывок, предваряющий развязку текста, насыщен ритмическими нарушениями по всем параметрам, выбиваясь из гармонически организованного текста Н. М. Карамзина.

Рассмотрим прощание Эраста с Лизой. В подтексте этой грустной истории и ложь Эраста, и надежды матери, и страдания Лизы, и вечная разлука, о чем героиня еще не знает, но догадывается:

Утренняя заря, как алое море, разливалась по восточному небу. Эраст стоял под ветвями высокого дуба, держа в объятиях свою бледную, томную, горестную подругу, которая, прощаясь с ним, прощалась с душою своею. Вся натура пребывала в молчании.

```
2 B
       Утренняя заря, / - - - - /
2 B
       как алое море, - / - - / -
3 H
       разливалась по восточному небу. - - / - - - / -
1 B
       Эраст - /
       стоял под ветвями высокого дуба, - / - - / - - / -
4 P
       держа в объятиях свою бледную, - / - / - - - / / - -
4 B
1 B
       томную, / - -
       горестную подругу, / - - - - / -
2 P
```

- **1 В** которая, -/--
- **2 В** прощаясь с ним, / /
- **3 Н** прощалась с душою своею. / - / -
- **3** Н Вся натура пребывала в молчании. / / - / -

$$C = 3:27 = 0.11$$
; $K = 2:10 = 0.2$; $M = 4:10 = 0.4$

Следующий отрывок характеризует состояние Лизы после отъезда Эраста, после ее обморока:

Она пришла в себя – и свет показался ей уныл и печален. Все приятности натуры сокрылись для нее вместе с любезным ее сердцу.

- **3 Р** Она пришла в себя - / / /
- **1 В** И свет /
- **4 Н** показался ей уныл и печален. - / / / -
- **2 В** Все приятности натуры / / - / -
- **2** В скрылись для нее / - /
- **4 H** вместе с любезным ее сердцу. / - / - / / -

$$C = 2:15 = 0.13$$
; $K = 1:5 = 0.2$; $M = 1:5 = 0.2$

Лиза словно обрела искаженное зрение: прекрасное больше не представляется ей красивым, а милое – не трогает.

Вероятно, в том же контексте душевной опустошенности, обессиленного спокойствия должна рассматриваться и сравнительно упорядоченная слоговая характеристика (C=0,13). Неровной является интонация (I=0,2). Нарушается и фразовый ритм, который отражает сбивчивое дыхание героини (I=0,2).

Последние рассмотренные отрывки относятся к развязке произведения, в которой Лиза, узнав об обмане Эраста, не находит в себе сил жить дальше. В последних абзацах действия автор передает мысли Лизы как внутренний монолог: это крик души о невозможности жить дальше:

Мне нельзя жить, — думала Лиза, — нельзя!.. О, если бы упало на меня небо! Если бы земля поглотила бедную!.. Нет! Небо не падает; земля не колеблется! Горе мне!

- **2 Р** Мне нельзя жить / / /
- **2 Р** думала Лиза / - / -
- **1 В** нельзя! /
- **5 В** О, если бы упало на меня небо! //---/--
- 4 В Если бы земля поглотила бедную! / - / - -

```
    В Нет! /
    Р Небо не падает; / - - / - -
    В земля не колеблется! - / - - / - -
    Горе мне! / - /
    С = 6:20 = 0.3; K = 2:8 = 0.25; И = 5:8 = 0.63
```

Все показатели демонстрируют самую высокую степень отклонений от упорядоченности. В тексте Н. М. Карамзина сочетание таких показателей говорит о крайнем эмоциональном напряжении.

Предпоследний из рассмотренных отрывков описывает впечатления Лизы, предшествующие решению о самоубийстве. Повесть Н.М. Карамзина, одна из первых в этом роде в русской литературе, наполненная образными лейтмотивами, в том числе имеющими отношение к природным ритмам, задающим ритм речи рассказчика:

Она вышла из города и вдруг увидела себя на берегу глубокого пруда, под тению древних дубов, которые за несколько недель перед тем были безмолвными свидетелями ее восторгов.

Последний из отобранных отрывков предваряет решение героини о самоубийстве и является одним из самых эмоционально напряженных во всей повести:

Сие воспоминание потрясло ее душу; страшнейшее сердечное мучение изобразилось на лице ее.

Отклонение от слогового ритма здесь фактически максимально (C=0,3). Этот показатель отражает душевное состояние героини:

оказавшись в безвыходной ситуации, она не знает, как ей жить дальше. Человек, которому она отдалась целиком и полностью, предал и обманул ее самым жестоким образом.

На примере последних шести текстов можно наблюдать, как ритмические нарушения по всем трем характеристикам достигают своего максимума (C=0,33; K=0,25; H=0,63), символизируя высшую степень напряжения и невыносимости; приближение к финалу снимает эту напряженность (C=0,3; K=0; H=0), символизируя полное бессилие героини и невозможность противостоять ударам судьбы.

Уровни ритмической организации в повести «Бедная Лиза»:

$$C = 0.21; K = 0.09; H = 0.38$$

Если сравнить слоговую ритмичность произведений русских прозаиков XIX в., то у Н.М.Карамзина она окажется наивысшей [Иванова-Лукьянова, 2011]. В дальнейшем этот показатель становится больше — и только в отдельных текстах, у некоторых писателей, он снова приближается к «карамзинским».

Ритмико-интонационное единство текста способствовало закрелению важнейших достижений Н. М. Карамзина — реформатора прозы. Во-первых, оно работало на достижение эффекта сопереживания, эмоционального «переноса» ситуации на читателя, на настроение и его динамику в тексте. Во-вторых, указывало на «естественность», правдоподобие происходящего.

А. С. Пушкин

А. С. Пушкин, родоначальник современного русского литературного языка, понимал и разделял стилистическую победу карамзинской школы художественной прозы. По свидетельству В. В. Виноградова, «в сфере синтаксиса Пушкин принимает карамзинскую реформу и исходит из нее в своих стихотворных и прозаических исканиях, освобождая французский стиль карамзинистов от излишнего груза качественных слов, активизируя его усилением глагольности и осложняя новыми типами конструкций» [Виноградов, 1935: 94]. Эти преобразования синтаксиса имели решающее значение для ритмико-интонационного строения прозы А. С. Пушкина.

В.В. Чичерин указывает: «Пушкин создает новый, прозаический ритм. По упругости, отчетливости, по концентрации это почти стихотворный ритм, по совершенной вольности и, следовательно, разнообразию это — настоящая проза» [Чичерин, 1978, с. 214].

В рамках исследования был произведен анализ 30 отрывков из прозы А.С.Пушкина (8 из повести «Барышня-крестьянка», 22 из «Пиковой дамы»). Эти тексты призваны отразить различные грани образов героинь А.С.Пушкина: Лизаньки и Лизаветы Ивановны. Целью настоящий главы является создание динамического ритмического портрета героинь по имени Лиза в прозе А.С. Пушкина во всем многообразии ритмико-интонационных характеристик.

Образ Лизаньки / Акулины и двойственность в ритме и интонации повести «Барышня-крестьянка»

Повесть «Барышня-крестьянка» — одна из вершин российской прозы первой половины XIX в.: в «Повестях Белкина», первом завершенном произведении пушкинской прозы, видны необыкновенная ясность, мастерство художественной формы, точность и динамичность языка.

«Барышня-крестьянка» стала произведением, обыгрывающим сентиментально-романтический сюжет «Бедной Лизы» Н. Карамзина; но «печальная быль» у А. Пушкина превратилась в «роман» со счастливым концом.

Параллелизм сюжетных ситуаций в «Бедной Лизе» и «Барышнекрестьянке» очевиден, как и ироническое переосмысление первого сюжета А. Пушкиным (нужно упомянуть, что произведения Н. Карамзина открыто упоминаются в повести: Алексей учит Акулину читать по повести «Наталья, боярская дочь»).

Алексей, как и Эраст, — светский молодой человек, бравирующий наигранным байронизмом; влюбляется в чистую и честную девушку, «дочь природы». Образ девушки, единый у Н. Карамзина, у А. Пушкина «двоится»: Лизанькой является героиня-дворянка, барышня; Акулиной она становится в образе крестьянки, «прекрасной пастушки». Героиня-крестьянка и богатая разлучница, конфликт которых приводит у Н. Карамзина к трагическому концу, у А. Пушкина сливаются воедино, снимая разногласия в финале повести.

Первый набросок А.Пушкина к сюжету «Барышни-крестьянки» отражает двойственность героини. З марта 1830 г. в его записной книжке появляется рисунок во весь лист девичьей фигуры в полный рост, изображающий барышню на прогулке, внизу листа — два идентичных женских профиля, соединенных вместе, на одном из них слегка намечен венок из цветов; написанная сверху фраза гласит:

«В одной из южных губерний наших» [Летопись жизни и творчества Александра Пушкина, 1999, Т. 4, с. 158].

Идея барышни, ряженной крестьянкой, следует из литературных склонностей романтически настроенной героини. *Барышня-крестьянка* – традиционный персонаж французской, немецкой и русской литературы второй половины XVIII – начала XIX в.

Причиной иронии А. Пушкина над классической сюжетной схемой было его глубокое понимание природы человека, которая не вмещалась «в наивно рационалистические схемы "добра" и "зла"» [Гиппиус, 1966, с. 19]. Кроме того, выводя сюжет из плоскости драмы в комедийную и счастливую, А. Пушкин проверяет умение читателя радоваться чужому счастью, а не сопереживать горю: «Сочувствие счастью предполагает вполне благородную и вполне незаинтересованную душу» [цит. по: Гиппиус, 1966, с. 21].

Приведя необходимые вводные замечания, позволяющие судить об источниках и особенностях формирования пушкинского стиля, обратимся к анализу ритма отрывков из повести. Каждая из отмеченных особенностей текста повести — двойственность, ироничность, интертекстуальность, сочетание стилистических влияний — оказывает свое воздействие на ритмический строй текста и должна учитываться при анализе ритма художественной прозы.

Зачин

Заря сияла на востоке, и золотые ряды облаков, казалось, ожидали солнца, как царедворцы ожидают государя; ясное небо, утренняя свежесть, роса, ветерок и пение птичек наполняли сердце Лизы младенческой веселостию...

```
Заря сияла на востоке, - / - / - - - / -
3 P
       и золотые ряды облаков, - - - / - - /
3 B
       казалось, ожидали солнца, - / - - - / -
3 P
4 P
       как царедворцы ожидают государя; / - - / - - - / -
2 P
       ясное небо, / - - / -
       утренняя свежесть, / - - - / -
2 P
1 P
       poca, -/
1 P
       ветерок - - /
2 P
       и пение птичек - / - - / -
3 B
       наполняли сердце Лизы - - / - / -
2 P
       младенческой веселостью... - / - - - / - -
       C = 1:25 = 0.04; K = 0:10 = 0; M = 6:10 = 0.6
```

В данном тексте наблюдается наиболее незначительный для пушкинской прозы процент отклонения от упорядоченной слоговой ритмичности (С = 0,04). Важно отметить, что высокий уровень упорядоченности по слоговому признаку здесь является знаком эмоционального спокойствия героини с ее младенческой веселостью, а также указанием на стилистическую традицию сентиментальной прозы: Лиза не только непосредственно наслаждается картиной утренней природы, но и делает это по образцу героинь Н.М. Карамзина. Если у Н.М. Карамзина идиллическое единение с природой, отражаемое в ритме прозы, является подтверждением традиции пасторально-идиллической литературы, то у А.С. Пушкина это указание на традицию самого Н.М. Карамзина.

Показатель синтагматической ритмичности этого текста равен нулю (K=0), что свидетельствует о том, что контраст между двумя соседними фразами не превышает двух тактов, т. е. и с этой стороны показана высокая степень упорядоченности ритма прозы, характерная также для Н.М. Карамзина (из проанализированных 20 отрывков, напомним, 9 показывают такое же число для показателя «K»).

Показатель интонационной характеристики ритма отрывка (U=0,6) указывает на частое соседство идентичных интонем в данном тексте, что так же, как зачастую у Карамзина, выражается в нанизывании однородных конструкций, имеющих одинаковое интонирование: ясное небо, утренняя свежесть, роса, ветерок и пение птичек...:

... боясь какой-нибудь знакомой встречи, она, казалось, не шла, а летела. Приближаясь к роще, стоящей на рубеже отцовского владения. Лиза пошла тише.

```
5 В ... боясь какой-нибудь знакомой встречи, - / - / - / - / - / -
```

3 В она, казалось, не шла, - / - / - - /

1 Н а летела. - - / -

2 В Приближаясь к роще, - - / - / -

4 В стоявшей на рубеже отцовского владения - / - - - / - / - - - / -

3 Н Лиза пошла тише. / - - / / -

$$C = 2:17 = 0,12; K = 0:5 = 0; M = 2:5 = 0,4$$

В этом отрывке, также принадлежащем к сентиментально-декламативному стилистическому пласту, процент отклонения от идеальной ритмичности составляет уже 12% (C=0,12). Нарушение строгой упорядоченности ритма связано с переходом от спокойствия

Отражение в ритме прозы скорости движения героини – прием, подобного которому мы не встречали в прозе Н. М. Карамзина. Важно отметить, что именно у А.С. Пушкина начинается реализация в русской литературе принципа внешнего воспроизведения чувств героя без называния их, то, что В. Виноградов называет приемом непрямого изображения аффекта: «Чувство не называется, не описывается. Поэт сообщает лишь о поведении героя, о его мимике и движениях» [Виноградов, 1941, с. 68]. В данном отрывке чувства героини также не открываются, описан только стремительный, а потом замедляющийся ее бег, отражающийся в ритмическом строе:

Здесь она должна была ожидать Алексея. Сердце ее сильно билось, само не зная почему; но боязнь, сопровождающая молодые наши проказы, составляет и главную их прелесть.

$$C = 3:19 = 0,16; K = 2:6 = 0,33; M = 2:6 = 0,33$$

- **1 В** Здесь /
- **4 Н** она должна была ожидать Алексея. / / - / -
- **3 Р** Сердце ее сильно билось, / - / / / -
- **3 Р** само не зная почему; / / - /
- **1 В** но боязнь, - /
- **4 В** сопровождающая молодые наши проказы, ---/---/-
- 4 Н составляет и главную их прелесть. - / - / / -

$$C = 2:17 = 0,12; K = 1:7 = 0,14; M = 3:7 = 0,43$$

В этом отрывке дано прямое указание на взволнованность героини: сердие ее сильно билось; однако, верный реалистическому подходу в изображении эмоций автор не дает расшифровки в сентиментальном духе, а оставляет пространство для читательской

догадки: билось, само не зная почему. Задолго до появления психоаналитической трактовки подсознания А.С.Пушкин открывает невербальность переживаний: его героиня испытывает тревогу, но ее эмоции пока не находят словесного определения и рационального объяснения.

Однако волнения отражаются в ритме отрывка, прежде всего в слоговой характеристике, неравномерность которой повышается (C = 0,16). Число отклонений от абсолютной синтагматической ритмичности также выше уровня предыдущих исследованных отрывков (K = 0,33), синтагмы становятся разновеликими. Они короче при описании сильных эмоций: cepdye ee cuльно bunocb, / camo he shappa shappa

Лиза вошла в сумрак рощи. Глухой, перекатный шум ее приветствовал девушку. Веселость ее притихла. Мало-помалу предалась она сладкой мечтательности.

```
4 Н Лиза вошла в сумрак рощи. / - - / / - / -
```

- **1 В** Глухой, /
- **2 В** перекатный шум - / /
- **2 Н** приветствовал девушку. / - / -
- **3 Н** Веселость ее притихла. / - / -
- **2 В** Мало-помалу / - / -
- **2 В** предалась она - / /
- 2 Н легкой мечтательности. / - / - -

$$C = 2:17 = 0,12; K = 1:7 = 0,14; H = 3:7 = 0,43$$

Стиль пейзажного описания продолжает оставаться сентименталистским; об этом говорит и повторение производных существительных веселость и мечтательность, описывающих эмоции, и использование эпитетов глухой, перекатный, сладкой, олицетворений, а также употребление лексики высокого стиля: сумрак, предалась. Ритмический рисунок несколько выравнивается, следуя образцу карамзинской прозы: по слоговой и синтагматической характеристике

степень упорядоченности повышается (C=0,12; K=0,14). Меняется в сторону увеличения только показатель нарушений на уровне чередования интонем (H=0,43); в соседних синтагмах используются однородные интонации, отражая описательный характер отрывка.

Она думала... но можно ли с точностию определить, о чем думает семнадцатилетняя барышня, одна, в роще, в шестом часу весеннего утра?

```
1 Р Она думала... - / - -
3 В но можно ли с точностью определить, - / - - / - - - /
4 Р о чем думает семнадцатилетняя барышня? - / / - - - - / - - / -
1 Р в роще, / -
4 Н в шестом часу весеннего утра. - / - / - / - / - / -
C = 4:13 = 0,31; K = 2:5 = 0,4; И = 2:5 = 0,4
```

Отрывок демонстрирует переход от размеренного сентименталистского стиля к собственно пушкинскому характеристическиописательному. Снова переживания героини не называются прямо (веселость или мечтательность), но отдаются на осмысление читателя, и снова дается указание на невербальную суть эмоциональной взволнованности (но можно ли с точностию определить, о чем думает семнадцатилетняя барышня...). Называемые рассказчиком обстоятельства — юность героини (семнадцатилетняя барышня), а также авантюрный характер ситуации (одна, в роще, в шестом часу весеннего утра) — служат достаточным указанием на причины взволнованности девушки, ожидающей свидания.

Переход от стилизации к реалистическому повествованию характеризуется повышением показателя по слоговому ритму; он достигает максимального для пушкинской прозы показателя (C=0,31). Весьма высоки и показатели нарушений ритмичности на других уровнях ($K=0,4;\ H=0,4$). Такой высокий процент нарушений свидетельствует о том, что именно ритм (а не вербальное описание) в отрывке отражает эмоциональное состояние девушки.

Итак, она шла, задумавшись, по дороге, осененной с обеих сторон высокими деревьями, как вдруг прекрасная легавая собака залаяла на нее. Лиза испугалась и закричала.

```
1 В Итак, - /3 В она шла, задумавшись, по дороге, - - / - / - - - / -
```

```
3 В осененной с обеих сторон - - / - - / - - /
2 Р высокими деревьями, - / - - - / - -
1 В как вдруг - /
3 В прекрасная легавая собака - / - - - / - - - / -
2 Н залаяла на нее. - / - - - - /
2 Р Лиза испугалась / - - - / -
1 Н и закричала. - - - / -
C = 4:17 = 0,24; K = 0:8 = 0; И = 3:8 = 0,38
```

Отрывок демонстрирует быструю смену двух стилистических пластов: сентиментально-декламативного и повествовательного в собственном смысле. Характеристиками первого стилистического пласта являются сложный синтаксис (причастия, деепричастия, сложноподчиненная связь), длинные синтагмы, а также высокая лексика, употребление эпитетов, которое доведено до комического эффекта: как вдруг прекрасная легавая собака залаяла на нее. Очевидно, что эпитет прекрасная здесь — ироническая дань длящемуся по инерции «высокому» стилю, так как сама героиня не могла бы дать подобную характеристику напугавшему ее животному. Второе предложение соответствует стилю пушкинской прозы с ее лаконичностью и ведущей ролью глаголов: Лиза испугалась и закричала. Обратим внимание, что здесь нет ни дополнений, ни распространенных определений (по контрасту с описанием, например, лая собаки).

конструкций стиля собственно повествовательного, реалистического, показывает контраст на всех языковых уровнях, от выбора лексики до ритма.

Молодые люди расстались. Лиза вышла из лесу, перебралась через поле, прокралась в сад и опрометью побежала в ферму, где Настя ожидала ее. Там она переоделась, рассеянно отвечая на вопросы нетерпеливой наперсницы, и явилась в гостиную.

```
Молодые люди расстались. - - / - / - - / -
3 H
       Лиза вышла из лесу, / - / - / - -
3 P
2 P
       перебралась через поле, - - - / -
       прокралась в сад - / - /
2 P
       и опрометью побежала в ферму, - / - - - - / - / -
3 P
3 H
       где Настя ожидала ее. - / - - - / - - /
3 B
       Там она переоделась, / - / - - - / -
5 P
       рассеянно отвечая на вопросы нетерпеливой наперсницы.
       -/---/--
       и явилась в гостиную. - - / - - / - -
2 H
       C = 5:34 = 0.15; K = 1:10 = 0.1; M = 1:10 = 0.1
```

Данный отрывок является примером характерной для А.С.Пушкина стремительной и лаконичной прозы. Если у Н. М. Карамзина преобладают именные конструкции, в то время как оттенки временных значений в глаголах игнорируются [Виноградов, 1941, с. 559], то одним из принципов пушкинской прозы является «принцип синтаксической сжатости фразы, опирающейся на признание стилистического приоритета глагола, на сокращение качественных определений и на стремление ограничить протяженность предложения обозначением действия и его производителя или же перечислением предметов» [Виноградов, 1941, с. 581]. Приоритет глаголов, несущих основное семантическое ударение, весьма примечательная черта данного отрывка: 8 глаголов и 1 деепричастие на 35 слов (и на три предложения). Для сравнения: в наиболее насыщенном глаголами отрывке из «Бедной Лизы», описывающем падение героини, на 68 слов приходится только 13 глаголов, в целом же глаголы встречаются в прозе Н. М. Карамзина значительно реже (из 47 слов 4 глагола; из 29 слов 4 глагола).

Стремительность действий отражается в сбивчивом ритме прозы, отходящем от «правильной» упорядоченности к непосредственной передаче сменяющегося темпа движений героини: расстались—вышла—

перебралась – прокралась – опрометью побежала – переоделась, рассеянно отвечая – явилась. Поэтому показатели нарушений ритмичности по всем трем характеристикам достаточно высоки (C=0.24; K=0.13; H=0.38).

Она в мыслях повторяла все обстоятельства утреннего свидания, весь разговор Акулины с молодым охотником, и совесть начинала ее мучить. Напрасно возражала она самой себе, что беседа их не выходила из границ благопристойности, что эта шалость не могла иметь никакого последствия, совесть ее роптала громче ее разума.

```
2 B
       Она в мыслях повторяла - - / - - - / -
       все обстоятельства утреннего свидания, / - - / - - / - - / - -
3 P
5 P
       весь разговор Акулины с молодым охотником,
       /--/--/--/--
4 H
       и совесть начинала ее мучить. - / - - - / / -
       Напрасно возражала она самой себе, - / - - - / - / - /
5 P
1 B
       что бесела их - - / - -
       не выходила из границ благопристойности - - - / - - - / - -
3 P
2 B
       что эта шалость - / - / -
4 P
       не могла не иметь никакого последствия, - - / - - / - - / - -
2 B
       совесть ее / - - /
       роптала громче ее разума. - / - / - - / / - -
4 H
       C = 5:34 = 0.15; K = 1:10 = 0.1; M = 1:10 = 0.1
```

Реалистичность описания первой встречи Алексея с мнимой Акулиной затем вновь уступает место сентименталистскому стилю с его описательными фразами (разговор Акулины с молодым охотником) и фразеологией (совесть ее роптала громче ее разума). Вместе с возвращением стиля приходит и упорядоченность ритма, практически идеального в отношении чередования синтагм и интонем ($K=0,1;\ H=0,1$). Слоговая характеристика (C=0,15) отражает очевидную взволнованность героини, размышляющей над своими поступками.

В целом исследование ритмической упорядоченности прозы А.С.Пушкина на материале рассмотренных отрывков показывает неразрывную связь ритма прозы не только с эмоциональным состоянием героини (как у Н.М. Карамзина), но и с используемым литературным стилем. Следствием творчества Н.М. Карамзина, как реформатора русской прозы, стало создание ритмически упорядоченного повествования, близкого к фольклорной прозе по слоговой характеристике. А.С. Пушкин как создатель важнейших тенденций

в развитии русского литературного языка, осмысливал стиль, в том числе ритм прозы сентиментализма, критически, рассматривая его в контексте литературной моды и вкусов того времени.

Среднеарифметические показатели ритмических характеристик в повести «Барышня-крестьянка»:

$$C = 0.17$$
; $K = 0.14$; $H = 0.38$

Ритмическое разнообразие прозы и многогранность образа Лизаветы Ивановны в повести «Пиковая дама»

«Пиковая дама» — повесть, написанная А.С.Пушкиным после «Дубровского» и во время работы над романом и историческим трудом о Пугачевском восстании, — вызвала к себе интерес исследователей, едва ли не больший, чем его остальные прозаические произведения. Работы А.Л.Слонимского, В.В.Виноградова, Н.О.Лернера, Д.П.Якубовича, Г.А.Гуковского и других ученых всесторонне осветили ее проблематику и стилистическую систему, ее литературный «фон» и бытовые связи.

В повести «Пиковая дама», как и в неоконченном «Романе в письмах», Лиза у А.С.Пушкина становится бедной воспитанницей. Точнее представить ее образ жизни помогает письмо самой героини из неоконченного романа: «Ты не можешь вообразить, как много мелочных горестей неразлучно с этим званием. Многое должна я была сносить, во многом уступать, многого не видеть, между тем как мое самолюбие прилежно замечало малейший оттенок небрежения... Поведение со мною мужчин, как бы оно ни было учтиво, поминутно задевало мое самолюбие. Холодность их или приветливость, все казалось мне неуважением. Словом, я была создание пренесчастное, и сердце мое, от природы нежное, час от часу более ожесточалось. Заметила ли ты, что все девушки, состоящие на правах воспитанниц, дальних родственниц, démoiselles de compagnie и тому подобное, обыкновенно бывают или низкие служанки, или несносные причудницы? Последних я уважаю и извиняю от всего сердца» [цит по: Виноградов, 1941, с. 600].

Таким же является положение героини «Пиковой дамы» Лизаветы Ивановны, которую графиня зовет просто Лизанькой. «Лизанька, где моя табакерка?» – вот первый вопрос, обращенный старухой к Лизавете Ивановне и сразу же определяющий ее положение в доме графини.

В. Н. Топоров замечал, что «Пиковая дама» недвусмысленно и на разных уровнях отсылает к «Бедной Лизе» [Топоров, 1995]. Лизавета Ивановна пушкинской повести бедная, как и Лиза Н. М. Карамзина (также имеющая отчество Ивановна). А. С. Пушкин не раз акцентирует мотив бедности, повторяя это определение: «...кому и знать горечь зависимости, как не бедной воспитаннице знатной старухи?»; «она уходила плакать в бедной своей комнате...» и т. д. Если для образа Лизы-Акулины важнейшей была любовная коллизия, то образ Лизаветы Ивановны раскрывается с двух сторон: во взаимоотношениях с Германном и со старой графиней.

Исследователи «Пиковой дамы» обращались к различным аспектам стиля Пушкина в этой повести, в частности к звукописи и ритму. Так, О. Г. Щербинина замечает: «"Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова". Разве это проза? Это поэзия! Ритм. Звукопись. Четкий шаг конногвардейцев: ра-ар-ар-ру — по Конюшенной площади или Конногвардейскому бульвару. Четкий, бравый, "гусарский" ритм. Далее идут целые пассажи, окрашенные слогами, например, Германн "целые ночи просиживал за карточными столами и следовал с лихорадочным трепетом за различными оборотами игры". Проследите: — В каждом слове роковой слог, которым "озвучена" вся поэма» [Щербинина, 2008, с. 215]. Высокий уровень прозаического мастерства автора отмечали все исследователи «Пиковой дамы», начиная с В. Г. Белинского.

Обратимся к ритмическим характеристикам отрывков, связанных с образом *бедной Лизы* данного произведения — воспитанницы Лизаветы Ивановны.

Преддверие любви

Лизавета Ивановна осталась одна: она оставила работу и стала глядеть в окно. Вскоре на одной стороне улицы из-за угольного дома показался молодой офицер. Румянец покрыл ее щеки: она принялась опять за работу и наклонила голову над самой канвою.

- **3 В** из-за угольного дома / - / - / -

```
3 Н показался молодой офицер. --/--/-
4 Р Румянец покрыл ее щеки: -/--/-
4 Р она принялась опять за работу -/--/--
4 Н и наклонила голову над самой канвою. ---/-/---/-
C = 4:31 = 0,13; K = 0:9 = 0; И = 4:9 = 0,44
```

Отрывок описывает фрагмент из жизни бедной воспитанницы: перерыв в ее ежедневном труде (она оставила работу), когда она отвлекается от забот (стала глядеть в окно) и даже, очевидно, предается романтическим фантазиям; смутившись, девушка вновь занимается работой, еще с большим усердием (наклонила голову над самой канвою). Обратим внимание на мастерство лаконичного рассказа: без единого эпитета (за исключением определения молодой офицер) повествователь показывает образ жизни девушки, заточенной в доме графини.

В отличие от сюжета «Бедной Лизы» и пародирующей его «Барышни-крестьянки», зачин не окрашен тонами идиллии, лишен примет сентиментального стиля, хотя автор при желании, конечно, мог увидеть взглядом девушки, глядящей в окно, и красоту пейзажа. Однако начальное умиротворение, свойственное для двух первых повестей, здесь не является правдой для жизни героини; в отличие и от бедной Лизы, и от Лизы-Акулины, Лизавета Ивановна не находится в гармонии с собой и природой с самого начала. Ее состояние приживалки — это вечное унижение, придирки и труд.

Отсутствие гармонии между героиней и миром находит отражение и в ритме отрывка. Слоговой показатель (C=0.13) свидетельствует о начальной степени взволнованности, о которой ничего не говорит повествователь, однако на это указывает румянец, внезапно покрывший щеки Лизаветы Ивановны. Интонационный ритм (U=0.44) показывает сравнительно высокую степень неупорядоченности, отражая живое движение настроения в отрывке, где на 38 слов приходится 9 глаголов. Показатель синтагматического уровня (K=0) выражает размеренность речи рассказчика.

...однажды Лизавета Ивановна, сидя под окошком за пяльцами, нечаянно взглянула на улицу и увидела молодого инженера, стоящего неподвижно и устремившего глаза к ее окошку.

```
3 В ... однажды Лизавета Ивановна, -/---/--
3 Р сидя под окошком за пяльцами, /---/--
```

```
3 В нечаянно взглянула на улицу - / - - - / - -
```

- **3 Р** и увидела молодого инженера, --/---/-
- **2 В** стоящего неподвижно / - / -
- **4 Н** и устремившего глаза к ее окошку. - / - / / -

$$C = 4:17 = 0.24$$
; $K = 0:5 = 0$; $M = 2:5 = 0.4$

Данный отрывок по содержанию полностью идентичен предыдущему; однако точка зрения повествователя сместилась, меняется стиль и ритм прозы. В первом отрывке рассказчик стоит на внешней позиции по отношению к Лизавете Ивановне; во втором — мы можем видеть сближение их точек зрения.

Отрывок приобретает новую динамичность: героиня уже не смотрит пассивно в окно, отложив утомившую ее работу, но *нечаянно взглянула*; инженер не появляется случайно из-за угла, но стоит *неподвижно*, устремив взгляд в окно. Неслучайность такого явления вызывает волнение героини, которое отражается в сбивчивом слоговом ритме (C = 0,24) и повторяющихся интонемах, нарушающих спокойную интонационную волну (I = 0,4). Вместе с тем синтагматический показатель не отклоняется от идеальной ритмичности (I = 0,4), выполняя компенсаторную функцию.

Дня через два, выходя с графиней садиться в карету, она опять его увидела. Он стоял у самого подъезда, закрыв лицо бобровым воротником: черные глаза его сверкали из-под шляпы.

```
2 В Дня через два, / - - /
```

- **4 В** выходя с графиней садиться в карету, - / / - / -
- **3 Н** она опять его увидела. / / / -
- **3 Р** Он стоял у самого подъезда. / / / - / -
- **4 Р** закрыв лицо бобровым воротником, / / / - /
- **3 В** черные глаза его / - / /
- 2 Н сверкали из-под шляпы / - / -

$$C = 4:20 = 0,2; K = 0:6 = 0; M = 2:6 = 0,33$$

Неслучайна «смутность» образа Германна, явленная уже в этом описании. «Основные образы "Пиковой дамы" воспринимаются в колеблющемся, обманчивом ("двойственном" или "тройственном") освещении. Их композиционные функции, их смысловой контекст, а отчасти и их внешний облик меняются, вызывая иллюзию движения и пересечения взаимоотражающих сфер или плоскостей»

[Виноградов, 1941, с. 589]. Германн представляется в восприятии героини неким романтическим героем, лицо которого скрыто, а глаза сверкают.

Волнение девушки, в первый раз чувствующей себя героиней любовного сюжета, отражено в сбивчивости показателей слогового и интонационного ритмов ($C=0,2;\; H=0,33$). Вместе с тем синтагматическая характеристика показывает идеальную упорядоченность ритма (K=0), свидетельствуя о равновеликости соседних синтагм.

Лизавета Ивановна испугалась, сама не зная чего, и села в карету с трепетом неизъяснимым.

- 3 Р Лизавета Ивановна испугалась, --/--/-
- **3 Р** сама не зная чего, -/-/--/
- **2** Р и села в карету / - / -
- 2 Н с трепетом неизъяснимым. / - - / -

$$C = 2:9 = 0.22; K = 0:3 = 0; H = 2:3 = 0.67$$

Однако тема рассказа меняется, точка зрения повествователя фокусируется уже не на Германне, а на Лизавете Ивановне и ее переживаниях: *теремен неизъяснимый*, охватывающий героиню, сказывается и в увеличивающемся показателе нарушений слогового ритма (C=0,22), и в растущем показателе неупорядоченности интонем (U=0,67).

Возвратясь домой, она подбежала к окошку, — офицер стоял на прежнем месте, устремив на нее глаза: она отошла, мучась любопытством и волнуемая чувством, для нее совершенно новым.

- **2 В** Возвратясь домой, - / /
- **3 Р** она подбежала к окошку, - / - / -
- **4 Р** офицер стоял на прежнем месте, - / / / -
- **3 Р** устремив на нее глаза: - / - / /
- **2** Р она отошла, / - /
- 2 Р мучась любопытством / - - / -
- **2 В** и волнуемая чувством, - / - / -
- **3 Н** для нее совершенно новым. - / - / -

$$C = 2:20 = 0.1$$
; $K = 0:7 = 0$; $M = 4:7 = 0.57$

Здесь вновь мы видим отражение в отрывке ритма действий, отмеченных глаголами и глагольными формами: (Возвратясь)

подбежала — стоял (устремив) — отошла (мучась, волнуемая). Темп действий меняется: быстрый бег — статичность Германна — замедление шага героини. Действия переходят от внешних к внутренним, приводят к размышлениям девушки и ее глубокому волнению. В жизни воспитанницы появляется новый сюжет: «Для Лизы Германн — таинственный влюбленный, ежедневно простаивающий под ее окнами, чтобы ловить ее мимолетный взгляд» [Добин, 1976, с. 359]. Видимое снижение темпа в отрывке приводит и к большей упорядоченности, успокоенности ритма: снижается показатель нарушений ритмичности и по слоговой характеристике (C = 0,1).

Начало романтических отношений

Между им и ею учредились неусловленные сношения. Сидя на своем месте за работой, она чувствовала его приближение, — подымала голову, смотрела на него с каждым днем долее и долее.

- **2 В** Между им и ею - / / -
- 3 Н учредились неусловленные сношения, --/---/--
- 4 В Сидя на своем месте за работой, / - / / - / -
- **3 Р** она чувствовала его приближение, - / - / -
- **2 Р** подымала голову, - / / -
- **2 Р** смотрела на него / - /
- **4 H** с каждым днем долее и долее, / / / - / -

$$C = 6:19 = 0.32; K = 0:6 = 0; H = 2:6 = 0.33$$

Небывалое событие в жизни бедной воспитанницы — поддержание с мужчиной *неусловленных сношений*. Не зная мотивов Германна, Лизавета Ивановна воспринимает их отношения как романтические. Волнение героини не отражается заметно в ее поведении — она лишь *смотрела на него с каждым днем долее и долее*; однако резко меняющийся ритм повествования подтверждает ее глубокие переживания. Слоговая характеристика, наиболее чутко передающая взволнованность героини, здесь демонстрирует крайне большое количество нарушений (C = 0,32). Высок и процент отступлений от цикличной последовательности интонем (U = 0,33). Только синтагматическая характеристика показывает идеальный показатель: речь повествователя размеренна, синтагмы близки к равновеликости (E = 0).

Когда Томский спросил позволения представить графине своего приятеля, сердце бедной девушки забилось. Но узнав, что Нарумов не инженер, а конногвардеец, она сожалела, что нескромным вопросом высказала свою тайну ветреному Томскому.

```
2 B
       Когда Томский - / / -
2 B
       спросил позволения - / - - / - -
4 B
       представить графине своего приятеля, - / - - / - - - / - -
4 H
       сердце бедной девушки забилось. / - / - / - / - / -
1 B
       Но узнав, - - /
2 B
       что Наумов не инженер, - - / - - - - /
1 B
       а конногвардеец, - / - - / -
2 P
       она сожалела. - / - - / -
2 B
       что нескромным вопросом - - / - - / -
5 H
       высказала свою тайну ветреному Томскому. / - - - - / / - / - - - / -
       C = 5:24 = 0.21; K = 2:9 = 0.22; M = 4:9 = 0.44
```

Героиня находится на границе знакомства с героем своей романтической истории, однако ее ожидания сменяются разочарованием. Она переживает глубокие эмоции: от надежды и волнения к смущению и сожалению. Отражающий эту динамику ритм неровен по всем показателям. Слоговая характеристика (C=0,21) свидетельствует об уровне общей взволнованности героини. Неравномерность синтагм (K=0,22) говорит о прерывистости речи повествователя: короткие синтагмы приходятся на момент наивысшего переживания и разочарования (начало — середина отрывка), в то время как спад волнения в конце и его переход в сожаление сопровождаются использованием автором длинных колон. Неравномерность смены интонем (M=0,44) соответствует динамике настроения Лизаветы Ивановны, которое в этом отрывке меняется весьма заметно.

В то самое время, как два лакея приподняли старуху и просунули в дверцы, Лизавета Ивановна у самого колеса увидела своего инженера; он схватил ее руку; она не могла опомниться от испугу, молодой человек исчез: письмо осталось в ее руке. Она спрятала его за перчатку и во всю дорогу ничего не слыхала и не видала.

```
3 В в то самое время, //--/-
4 В как два лакея приподняли старуху -/-/--/--
2 В и просунули в дверцы, --/--/-
2 В Лизавета Ивановна - /--/--
3 Р увидела своего инженера; -/---/-
```

```
4 Р он схватил ее руку; /-/-/-
4 Р она не могла опомниться от испугу, -/--/-/-
3 Р молодой человек исчез: --/--/-/
4 Н письмо осталось в ее руке. -/-/--/-/
3 Р Она спрятала его за перчатку --/--/-
2 В и во всю дорогу --/-/-
3 Н ничего не слыхала и не видала. --/--/---/-
C = 6:38 = 0,16; K = 0:11 = 0; И = 6:11 = 0,55
```

Данный отрывок, описывающий развитие романтической истории Лизаветы Ивановны, интересен опять же динамикой ее настроения: сначала она *не могла опомниться от испугу*, затем автор вновь отходит от описания эмоций и переживаний героини, оставляя простор для догадки читателя и ограничиваясь только выразительной характеристикой: *во всю дорогу ничего не слыхала и не видала*. Можно догадываться, какая глубина переживаний сопровождает эту лаконичную фразу; при этом общий эмоциональный тон фраз остается сравнительно спокойным, что отражено в относительно упорядоченном слоговом ритме (C = 0,16). Синтагматический показатель идеален (K = 0) — речь повествователя равномерна. Высокий уровень нарушений интонационной последовательности сопровождает динамичную смену настроений (V = 0,55).

Лизавета Ивановна ее не слушала. Возвратясь домой, она побежала в свою комнату, вынула из-за перчатки письмо: оно было не запечатано.

```
4 Н Лизавета Ивановна ее не слушала. --/--/---
2 В Возвратясь домой, --/-/
4 Р она побежала в свою комнату, -/--/---/
4 Р вынула из-за перчатки письмо: /----/--/
2 Н оно было не запечатано. -//----/--
C = 3:15 = 0,2; K = 0:4 = 0; И = 1:4 = 0,25
```

Отрывок представляет собой продолжение ситуации с письмом. Героиня взволнованна, что отражается в слоговой характеристике (C=0,2), однако ее настроение не претерпевает динамики (соседство одинаковых интонем встречается только один раз), о чем свидетельствует интонационная характеристика (H=0,25), а также соизмеримая длина синтагм: рассказчик не рвет повествование, так как неожиданных событий не происходит (H=0).

Лизавета Ивановна его прочитала. Письмо содержало в себе признание в любви: оно было нежно, почтительно и слово в слово взято из немецкого романа. Но Лизавета Ивановна по-немецки не умела и была очень им довольна.

```
Лизавета Ивановна его прочитала. - - / - - / - - / -
4 H
5 P
      Письмо содержало в себе признание в любви:
      -/--/--/
2 P
      оно было нежно, -//-/-
1 P
      почтительно - / - -
2 B
      и слово в слово - / - / -
3 H
      взято из немецкого романа. / - - - / -
4 B
      Лизавета Ивановна по-немецки не умела
      ---/--/--/-
3 H
      и была очень им довольна. - - / / - / - / -
      C = 3:23 = 0.13; K = 1:7 = 0.14; H = 2:7 = 0.29
```

Данный отрывок показывает мастерство А. С. Пушкина-прозаика, который в лаконичном повествовании умеет показать столкновение двух различных пониманий жизни, двух различных типов отношений к романтической истории. Эпитеты, описывающие письмо Германна (нежно, почтительно), одновременно должны быть восприняты с двух сторон. «Для Лизаветы Ивановны эти определения – "нежно, почтительно" - чужды всякой иронии; для нее нежность и почтительность письма - непосредственное выражение влечения к ней Германна» [Виноградов, 1941, с. 604]. Однако следующая характеристика письма (и слово в слово взято из немецкого романа) открывает точку зрения Германна, который расчетливо добивается склонности героини из-за тяготения к мистическим трем картам. Здесь же появляется третья точка зрения – повествователя, который разъясняет: Лизавета Ивановна по-немецки не умела и была очень им довольна. Неопытная героиня рада любому намеку на романтику, не разбираясь в мотивах и не подозревая возможности обмана.

Эта смена точек зрения и связанных с ними настроений отразилась здесь в наиболее отклоняющейся от нормы характеристике – интонационной (W = 0,29). Общий тон отрывка эмоционально спокойный, что подчеркивается эпитетами *нежено, почтительно* и подтверждается слоговым показателем (C = 0,13). Перемена точек зрения выражается в синтагматической характеристике, уходящей от идеально равномерных показателей (K = 0,14).

Однако принятое ею письмо беспокоило ее чрезвычайно. Впервые входила она в тайные, тесные сношения с молодым мужчиною. Его дерзость ужасала ее. Она упрекала себя в неосторожном поведении и не знала, что делать: перестать ли сидеть у окошка и невниманием охладить в молодом офицере охоту к дальнейшим преследованиям? – отослать ли ему письмо?

$$C = 7:37 = 0.19$$
: $K = 3:13 = 0.23$: $M = 5:13 = 0.38$

Из рассмотренных отрывков это первый, в котором речь героини передается непосредственно и точка зрения рассказчика как бы сливается с ее точкой зрения: «рассказ автора о судьбе воспитанницы проникается ее собственной "внутренней речью", жалобой и мольбой, и обращается в ее скрытый «внутренний монолог» [Бочаров, 1974, с. 193]. Здесь об эмоциональной окраске речи говорит не только лексика (беспокоило ее чрезвычайно; ужасала; упрекала; не знала, что делать), но и экспрессивный синтаксис, которым так богата проза Н. М. Карамзина (риторические вопросы; тире между ними).

Общий тон повествования — взволнованный, что отражается на показаниях слоговой характеристики (C=0,19). В то же время отличительной чертой отрывка, как и нескольких предыдущих, является не столько сила испытываемых чувств, сколько их динамика: героиня находится в смятении, думая то об одном, то о другом, что видно в интонационном показателе (M=0,38). Прерывистость речи повествователя, которая в финале отрывка сближается с внутренней речью взволнованной девушки, выражается в высоком показателе синтагматической неупорядоченности (K=0,23).

Она села за письменный столик, взяла перо, бумагу — и задумалась. Несколько раз начинала она свое письмо, — и рвала его: то выражения казались ей слишком снисходительными, то слишком жестокими. Наконец ей удалось написать несколько строк, которыми она осталась довольна.

- **3 Р** Она села за письменный столик, - / - / -
- **2 Р** взяла перо, / /
- **1 Р** бумагу, - / -
- **1 Н** и задумалась. - / -
- **6 Р** Несколько раз начинала она свое письмо / - / - / / /
- **2 Р** и рвала его: - / /
- **5** В то выражения казались ей слишком снисходительными,
- **2 Н** то слишком жестокими. / - / -

```
1 В Наконец, - - /
5 Р ей удалось написать несколько строк, / - - / - - / - /
4 Н которыми она осталась довольна. - / - - - / - - / - - / - C = 5:31 = 0.16; K = 5:10 = 0.5; И = 3:10 = 0.3
```

Отрывок описывает внешне нединамичную ситуацию (*села*; взяла перо, бумагу; ей удалось написать); однако переживания героини явно выражены в том, что начатые письма она рвала. Героиня исполнена сомнений и переживает об уместности своих поступков, однако взволнована не глубоко; это отражается в слоговой характеристике (C=0,16), но динамика размышлений и настроений девушки отражается в сравнительно высоких показателях нарушений по двум другим характеристикам (K=0,5; H=0,3).

Кульминация романтических отношений

– Не может быть! – сказала Лизавета Ивановна, испугавшись и поспешности требований, и способу, им употребленному. – Это писано, верно, не ко мне! – И разорвала письмо в мелкие кусочки.

```
1 Р Не может быть! --/-/
3 Р сказала Лизавета Ивановна, -/---/--
3 В испугавшись и поспешности требований, --/---/--
1 В и способу, -/--
2 Н им употребленному. -/---/--
4 Р Это писано, верно, не ко мне! -/-/---/-
4 Н И разорвала письмо в мелкие кусочки. ----/-/---/-
C = 3:17 = 0.18: K = 0:6 = 0: И = 2:6 = 0.33
```

Героиня переживает дальнейшие волнения тайной любовной переписки; однако ее протест против где-то неподобающего поведения «влюбленного» уже приобретает характер не яркого переживания, а приятного волнения. Слоговой ритм здесь отличается от идеальной ритмичности, но далек от крайних показаний (C=0,18). Интонация, следуя переменам в настроении героини, также отклоняется от идеальной упорядоченности (V=0,33), в то время как синтагматический показатель демонстрирует высокую упорядоченность ритма (V=0,33).

Лизавета Ивановна уже не думала их отсылать: она упивалась ими; стала на них отвечать, — и ее записки час от часу становились длиннее и нежнее. Наконец она бросила ему в окошко следующее письмо...

```
5 P
      Лизавета Ивановна уже не думала их отсылать:
       --/--/
3 P
      она упивалась ими; - / - - / -
3 P
      стала на них отвечать, -/--/--/
2 B
      и ее записки - - / - / -
      час от часу / - / -
2 B
      становились длиннее - - / - - / -
2 B
3 H
      и нежнее. - - / -
4 R
      Наконец, она бросила ему в окошко - - / - - / - - / -
2 P
      следующее письмо... / - - - - /
      C = 2:23 = 0.09; K = 0:8 = 0; M = 4:8 = 0.5
```

Данный отрывок представляет дальнейшее развитие истории тайной переписки, когда героиня уже не сковывает себя смущением, но погружена в жар любовной переписки. Вместе с тем авторская точка зрения всецело не растворяется во внутреннем «я» Лизаветы Ивановны; памятуя о письме-объяснении, взятом слово в слово из немецкого романа, читатель догадывается, что страсть Германна может быть не вполне искренна. С.Г. Бочаров указывает на сочетание различных точек зрения: «Когда мы читаем, что письма к Лизавете Ивановне Германн писал, "вдохновенный страстию, и говорил языком, ему свойственным", то это звучит двусмысленно и указывает на разные отношения, открытые его интригой, но у него сливающиеся в ту же самую "страсть"» [Бочаров, 1974, с. 187].

Героиня охвачена неизвестным для нее чувством, что порождает некую новую стабильность в ее душе. В данном отрывке показатель слогового ритма близок к идеальному (C = 0.09) — и это первый случай из проанализированных текстов, когда слоговой ритм настолько упорядочен даже по сравнению со «спокойным» началом повести. Причиной такой стабильности могут служить два обстоятельства. Во-первых, это особое состояние души влюбившейся девушки, что гармонизирует и ритм рассказа о ней. Во-вторых, это литературная традиция, которую следует принимать в расчет. В повести «Барышня-крестьянка» автор соблюдал близкую к идеальной ритмичность в тех отрывках, которые следовали сентиментально-декламативному, узнаваемо литературному стилю, в то время как реалистический и повествовательный стиль прозы самого А. С. Пушкина был менее упорядочен. Возможно, здесь девушка, чувствующая себя впервые в жизни героиней романа о любви (недаром она представила себе

Германна героем *новейшего романа*), влияет на упорядоченность текста, что было характерно для романов в предшествующей литературной традиции.

В то же время интонация, которая в данной повести вполне последовательно отражает динамику настроения, следует переменчивому настроению героини и демонстрирует довольно высокий показатель (H=0,5). Синтагматический показатель свидетельствует о равновеликости соседних синтагм (K=0).

Лизавета Ивановна сидела в своей комнате, еще в бальном своем наряде, погруженная в глубокие размышления. Приехав домой, она спешила отослать заспанную девку, нехотя предлагавшую ей свою услугу, — сказала, что разденется сама, и с трепетом вошла к себе, надеясь найти там Германна и желая не найти его.

$$C = 8:35 = 0.23$$
; $K = 1:9 = 0.11$; $M = 5:9 = 0.56$

Лизавета Ивановна больше, чем другие герои «Пиковой дамы», склонна к рефлексии, т. е. повествователь чаще всего изображает ее душевную жизнь непосредственно, воспроизводя ее размышления и чувства. Собственное повествование автор объективирует (или, напротив, субъективирует) как чью-то отчасти чужую речь (бедной воспитанницы), зато свободно входит в речь персонажа и обращает ее в собственное повествование [Бочаров, 1974]. Таким образом, мы можем говорить о достаточно тесной связи между ритмом внутренней речи героини и ритмическим рисунком рассказа в течение всей повести.

Здесь слоговой показатель достаточно высок (C = 0,23): героиня находится на перепутье, на пороге больших перемен в своей жизни. Ее размышления, трепет, спешка отражаются на синтагматическом строе (K = 0,11), а также на неупорядоченности интонации (U = 0,56).

С первого взгляда она удостоверилась в его отсутствии и благодарила судьбу за препятствие, помешавшее их свиданию.

- **2 В** С первого взгляда / - / -
- 4 Р она удостоверилась в его отсутствии / - / - -
- 3 В и благодарила судьбу за препятствие, - / - / -
- **3 Н** помешавшее их свиданию. - / - / -

$$C = 2:11 = 0,18; K = 0:3 = 0,5; H = 0:3 = 0$$

Отсутствие возлюбленного, несмотря на все романтические иллюзии героини, приносит ей неожиданное облегчение: она понимает, что избежала опасности – той самой, которой подверглась бедная Лиза у Н.М. Карамзина. Важно отметить, что если в «Барышнекрестьянке» Алексей Берестов где-то ощущал себя в роли Эраста, влюбившегося в поселянку, то тут герой не подходит под клише героя-любовника, он одержим иным чувством: «нельзя не заметить, что страсть, вдохновлявшая Германна, по имени не названа» [Виноградов, 1941, с. 604]. Другими словами, история Лизаветы Ивановны является сюжетной вариацией на тему бедной Лизы, только с другим героем и, соответственно, с другим финалом.

Итак, героиня успокаивается, что отражается в понижении нарушений слоговой характеристики (C=0,18); идеально ровной оказывается интонационная «волна» (H=0), однако размер синтагм колеблется значительно (H=0,5), отражая прерывистый характер внутренней речи Лизаветы Ивановны.

Она села, не раздеваясь, и стала припоминать все обстоятельства, в такое короткое время и так далеко ее завлекшие.

```
2 Р Она села, не раздеваясь, --/---/-
```

- **4** В и стала припоминать все обстоятельства, -/---/--
- **3 В** в такое короткое время / - / -
- **4 Н** и так далеко ее завлекшие. / - / / -

$$C = 3:12 = 0,25; K = 1:3 = 0,33; H = 1:3 = 0,33$$

Этот момент сюжета весьма показателен для характеристики автора как мастера реалистического, многопланового письма: «Характерно, что автор заставляет Лизавету Ивановну, еще ничего не знающую о том, что произошло в спальне старухи, снова переживать всю историю своего романа с Германном в глубоких размышлениях после бала, в то время как читатель уже был свидетелем смерти старухи и убедился в маниакальной одержимости Германна» [Виноградов, 1941, с. 605]. Мрачные события ночи, о которых еще не знает героиня, особым образом окрашивают ожидание читателя, и неудивительно, что раскаяние Лизаветы Ивановны в ее неосмотрительностивоспринимаетсякакзаслуженное. Ритмотрывка весьма неровен: героиня волнуется, и не напрасно. Общую степень эмоционального напряжения отражает слоговая характеристика (С = 0,25); прерывистость речи (дыхания) — синтагматическая

(K = 0.33); интонационную сбивчивость, динамику – интонационная (M = 0.33).

Не прошло трех недель с той поры, как она в первый раз увидела в окошко молодого человека, – и уже она была с ним в переписке, – и он успел вытребовать от нее ночное свидание!

- **5 В** Не прошло и трех недель с той поры, - / / /
- **3 В** как она в первый раз - / / /
- **4** Р увидела в окошко молодого человека, --/---/-
- **4 Р** и уже она была с ним в переписке, - - / / - / -
- **4 В** и он успел вытребовать от нее / / / - - /
- **2 Р** ночное свидание! / - / -

$$C = 4:20 = 0.2; K = 0:4 = 0; H = 2:5 = 0.4$$

Автор перечисляет этапы развития отношений героини с Германном в свойственной пушкинскому стилю энергичной манере, с изобилием глаголов и экспрессивной пунктуацией (восклицание, тире). Говоря о стиле «Пиковой дамы», А.В. Чичерин замечает: «Непринужденный лаконизм "Повестей Белкина" приобретает характер сжатости чрезвычайной, логической целеустремленности, скрепляющей весь текст» [Чичерин 1978: 218]; так здесь в одной фразе пересказана фабула всей сюжетной линии.

Слоговая характеристика, определяющая эмоциональный фон, сравнительно высока (C=0,2). Интонация — неровна (V=0,4) этот показатель выявляет стремительную динамику в настроении, отраженную и в синтаксическом параллелизме, и в семантической градации во фразе). Синтагматической характеристике отведена роль компенсаторной функции (V=0).

Она знала имя его потому только, что некоторые из его писем были им подписаны; никогда с ним не говорила, не слыхала его голоса, никогда о нем не слыхала... до самого сего вечера.

- **5 В** Она знала имя его потому только, - / / - / -
- **3 В** что некоторые из его писем / - - / / -
- **3 Р** были им подписаны; / / / -
- **3 Р** никогда с ним не говорила, - / / - / -
- **2 Р** не слыхала его голоса, - / - / -
- **3 Р** никогда о нем не слыхала... - / / - / -
- 3 Н до самого сего вечера. / - / / -

$$C = 7:21 = 0.33$$
; $K = 0:6 = 0$; $M = 4:6 = 0.67$

Отражая взволнованность героини и динамику ее внутренней речи, высокими остаются показатели нарушений по слоговой (C=0,33) и интонационной (U=0,67) характеристикам: последняя также связана с синтаксическим параллелизмом предложений и с семантической градацией. В то же время синтагматический показатель идеален (K=0): синтагмы равновелики, речь героини отмечена ровным темпом. Также следует акцентировать внимание на компенсаторной функции фразовой характеристики, в целом призванной поддерживать высокую ритмическую организацию текста.

Обманутые надежды

Слова Томского были не что иное, как мазурочная болтовня, но они глубоко заронились в душу молодой мечтательницы. Портрет, набросанный Томским, сходствовал с изображением, составленным ею самою, и, благодаря новейшим романам, это уже пошлое лицо пугало и пленяло ее воображение.

$$C = 5:32 = 0.16$$
; $K = 2:10 = 0.2$; $M = 4:10 = 0.4$

Интересно отметить, что при употреблении аллюзии в литературной традиции слоговый ритм выравнивается (C=0,16), т. е. для данного произведения он достаточно упорядочен. Подтверждается ранее сделанный нами вывод о том, что слоговая характеристика призвана не только прямо отражать степень эмоциональной взволнованности героини, но и указывать на литературную традицию, которая дает (в частности, H. M. Карамзин) образцы письма, высоко упорядоченного по слоговому ритму. Две другие характеристики означают тем не менее достаточно значительные отступления от идеального ритма чередования синтагм (K=0,2) и интонем (M=0,4).

Она сидела, сложа крестом голые руки, наклонив на открытую грудь голову, еще убранную цветами... Вдруг дверь отворилась, и Германн вошел. Она затрепетала...

2 B Она сидела, - / - / -4 B сложа крестом голые руки, - / - / / - - / наклонив на открытую грудь голову, - - / - - / / - -4 B еще убранную цветами... - - / - - - / -2 H 1 B Вдруг / 2 P дверь отворилась, / - - / -2 H и Германн вошел. - / - - / Она затрепетала... - / - - - / -2 P

$$C = 5:18 = 0.28$$
; $K = 0:7 = 0$; $M = 2:7 = 0.29$

Большие показатели отклонений от слоговой (C=0,28) и интонационной (U=0,29) характеристик свидетельствуют о высоком накале эмоций. Также нельзя не сказать о ярко-выраженной аллитерации, подчеркивающей настроение данного отрывка: *крестом*, *руки*, *открытую грудь*, *убранную*, *вдруг*, *дверь*, *отворилась*, *Германн*, *затрепетала*.

Вместе с тем противопоставление Лизы и Германна, приведенное в описании любовного письма (наивность героини и расчетливость героя), проявлено на самых различных уровнях, в частности ритмическом. Первые синтагмы отрывка длинны, начиная со слова вдруг они значительно укорачиваются, словно следуя быстрому шагу Германна, который противопоставлен статичности Лизаветы Ивановны. В первой части отрывка предложение распространено двумя причастными оборотами и двумя деепричастными и употреблен всего один глагол. Вторая часть фактически состоит из нераспространенных предложений, построенных по схеме подлежащее — сказуемое, что ощутимо влияет на смену ритма.

Антитетичность образов Лизы и Германна прослеживается на всех уровнях. Так, О. Щербинина отмечает противопоставление фонетического облика имен героев: «Имя Германн чрезвычайно выразительно, как и любая деталь и звук пушкинского текста. Ключевое для этого имени раскатистое p делает имя как нельзя более подходящим для рокового героя с душой Наполеона. В имени слышится Германия, что соответствует натуре Германна, но, кроме того, сдвоенное n в имени, полагаю, показывает на удвоение качества, гипертрофированность натуры. Ту самую, которая поначалу оборачивается как бы гранитной твердостью героя, но оканчивается излишеством, вымороком бурной, огненной натуры... Вся повесть инструментована в основном звуком p. Чем дальше от этого звука — тем мягче характер: Лиза и Полина...» [Щербинина, 2008, с. 217].

Противопоставление происходит и на семантическом уровне. Так, в изображении отношений Германна и Лизаветы Ивановны большую роль играют традиционные экспрессивные словашаблоны: оба все время «трепещут», «терзаются» и т. п. Эти слова создают впечатление общих эмоций у «героев романа», но в то же время называют чувства, направленные у Германна и Лизаветы Ивановны в разные стороны. Это разъединение внутри эмоционального «общего стиля» наконец открывается в четвертой главе.

Лизавета Ивановна выслушала его с ужасом. Итак, эти страстные письма, эти пламенные требования, это дерзкое, упорное преследование, все это было не любовь!

```
4 H
       Лизавета Ивановна выслушала его с ужасом.
       --/--/---//--
1 B
       Итак. - /
3 B
       эти страстные письма, / - / - - / -
3 B
       эти пламенные требования, / - / - - - / - - -
2 B
       это дерзкое, / - / - -
2 B
       упорное преследование, - / - - - / - - -
4 P
       все это было не любовь! / - - / - - - /
    C = 5:18 = 0.28; K = 1:6 = 0.17; M = 4:6 = 0.67
```

Последний из отобранных нами отрывков является наиболее неупорядоченным в ритмическом отношении: он отражает состояние героини, полностью обманутой в самых романтических ожиданиях. Только после признания Германна бедная воспитанница «в позднем, мучительном своем раскаянии» начинает совсем по-иному понимать все те знаки и события, которые раньше ей говорили о любви и которые с теми же значениями включались в повествование автором» [Виноградов, 1941, с. 605]. Высокое значение нарушений слоговой (C=0,28), интонационной (I=0,67) и синтагматической (I=0,17) характеристик отражают как волнение девушки, так и ее отказ от литературных сентиментальных мечтаний, динамику ее чувств.

После свидания с Германном Лизавета Ивановна уходит за кулисы повествования. До эпилога встречаются еще лишь два упоминания о ней. Оба связывают ее судьбу с драмой Германна – и оба не только вносят очень тонкие штрихи в изображение наиболее страшных и значительных эпизодов отношения Германна к старой графине, но и углубляют трагизм положения Лизы. Когда Германн, устрашенный видением, навзничь грянулся оземь на ступенях катафалка, «в то же самое время Лизавету Ивановну вынесли в обмороке на паперть». Одной этой фразой рельефно рисуется весь ужас душевного состояния, вся тяжесть страданий обманутой любовницы. Другое упоминание о ней вкраплено в речь старухи, которая в ночном видении Германну ставит условием своего прощения женитьбу его на Лизавете Ивановне. Таким образом, на протяжении всей повести участь Лизаветы Ивановны тесно сплетена с судьбой Германна.

Тем неожиданнее и сенсационнее на первый взгляд представляется сообщение эпилога. Однако именно в противоречивой сфере повествовательного стиля, в эпиграфах были заложены такие смысловые доминанты, которые раскрываются в эпилоге. Показательно, что Лизавета Ивановна, расставшись со своими романтическими иллюзиями, вышла замуж «за очень любезного молодого человека», который «имеет порядочное состояние» (не без побочных мыслей повествователь указывает и на то, что муж Лизаветы Ивановны — сын бывшего управителя у старой графини).

Проводя ряд образных параллелей, таких, как бедная Лиза и Лизавета Ивановна, Лизавета Ивановна и старуха-графиня, автор задается серьезными вопросами социального генезиса типа пиковой дамы. Изображая историю Лизаветы Ивановны, избежавшей участи бедной Лизы, А.С.Пушкин убедительно показывает, как очарованность литературными идеалами (как и у героини «Барышни-крестьянки») и разочарование в жизненных героях вкупе с гордостью и желанием выбиться в люди могут спровоцировать превращение бедной Лизы в Пиковую даму: так для автора выглядит тревожный вариант окончания судьбы Лизы.

Вывод

На основании проанализированных отрывков в суперсегментной характеристике текста повести нам удалось выделить следующие закономерности.

Общее движение слоговой характеристики отличается от графика ее движения в произведении Н. М. Карамзина, что связано с различным сюжетным исходом: в «Барышне-крестьянке» ритм приходит к первоначальной упорядоченности. В наибольшем отношении это касается слогового ритма, в то время как ритм интонационный, в частности, поддается более сложным закономерностям и зависит не только от эмоционального состояния героини в целом, но и от динамики ее настроения в каждом отрывке.

Важную роль в формировании ритмического облика прозы в повести «Барышня-крестьянка» играют аллюзии в литературной традиции. В то время как у Н.М. Карамзина ритм является непосредственным выражением эмоционального состояния героини или же аллюзией к фольклорной традиции, у А.С. Пушкина на ритм влияет стилистика текста, и наибольшим влиянием в этом отношении

отличается текст карамзинский. Поэтому ритмическая упорядоченность текста по *слоговому признаку* призвана стать в повести не только выражением идиллического, спокойного настроения, но и указанием на традицию карамзинской прозы. При стилизации отрывков под стиль сентименталистской повести показатель слоговой характеристики «С» варьируется от 0,04 до 0,33.

А.С.Пушкин понимал и принимал стилистическую победу карамзинской школы художественной прозы. Эти преобразования, главным образом происходившие на синтаксическом уровне, имели решающее значение для ритмико-интонационного строения прозы А.С.Пушкина.

Организация фразы, ее синтаксис имеют прямое отношение к ритму прозы, определяют соотношение синтагм и интонацию.

Синтагматическая характеристика также остается показателем прерывистости дыхания гипотетического рассказчика; при этом данная характеристика оказывается непосредственно связанной с вербальными указаниями на определенные действия, которые у А.С.Пушкина выражаются стремительно следующими друг за другом глаголами. Синтагматический показатель варьируется от 0 до 4. В трех случаях из восьми фразовый показатель K=0 выполняет компенсаторную функцию.

Чередование интонем также приобретает новые черты. Если у Н.М. Карамзина оно было во многом связано с народной традицией синтаксического параллелизма, то у А.С.Пушкина подобные приемы говорят о связи интонации с динамикой эмоций.

Как показывают проанализированные примеры, в реалистической прозе А.С.Пушкина ритм начинает играть иную, более важную, роль, нежели у Н.М. Карамзина. Если в сентиментализме все чувства и мысли героев, по большей части, выражались вербально, а ритм лишь дублировал описание эмоций, то у А.С.Пушкина чувства не расшифровываются, но даются через действия и указания на них. Ритм речи в этом случае выражает эмоциональную напряженность или спокойствие, не выраженные на вербальном уровне.

Таким образом, ритм прозы у А.С.Пушкина получает новые стороны выразительности и новые функции, принимая большую экспрессивность за счет сокращения вербального описания эмоций. Если у Н.М.Карамзина, как у фактического создателя идеи ритма русской прозы, указание на литературно-фольклорную традицию

было неотъемлемой чертой, то в произведениях А.С.Пушкина различные стили, в том числе и Н.М.Карамзина, подвергались объективизации и переосмыслению, началась игра со стилями и «чужим словом», которая станет неотъемлемой чертой русской литературы.

Проанализированные отрывки позволили выделить в суперсегментной характеристике текста повести следующие закономерности.

Отличие в общем движении ритма от ранее рассмотренных образцов очевидно. В жизни этой Лизы нет начальной гармонии, и слоговой показатель с самого начала весьма далек от идеального; он уменьшается в середине сюжета, показывая относительную гармонизацию душевной жизни девушки, чтобы потом вновь стать высоким (показатели слоговой характеристики на протяжении повести варьируются от 0,09 до 0,33).

Если в «Барышне-крестьянке» на ритм влияет конфликт стилей, то в «Пиковой даме» более заметен такой прием, как движение точки зрения повествователя. Оно влияет и на синтагматическую характеристику, и на интонационную. Вместе с тем синтагматическая характеристика связана с темпом и порывистостью речи, а интонационная — с динамикой эмоциональных движений.

Отклонения от идеальной ритмичности синтагматической характеристики отражают неровность речевых отрывков, неравномерность синтагм, прерывистость внутренней речи героини, сбивчивость дыхания. Показатель данной характеристики на протяжении повести меняется от 0 до 0,5. Однако в 14 случаях из 22 синтагматическая характеристика демонстрирует идеальные ритмические показатели (K=0), выполняя таким образом компенсаторную функцию, что способствует поддержанию высокой ритмической организации текста.

В качестве примера вернемся к отрывку, рассмотренному нами ранее:

Лизавета Ивановна испугалась, сама не зная чего, и села в карету с трепетом неизъяснимым.

$$C = 0.22$$
; $K = 0$; $M = 0.67$

Этот отрывок сопровождается высоким показателем слоговых и интонационных нарушений и вместе с тем синтагматической упорядоченностью.

Интонационная характеристика во всех рассмотренных отрывках варьируется от 0 до 0,67, отражая отклонения от идеальной «интонационной волны». Нарушение интонационной последовательности, как правило, сопровождается динамичной сменой настроений и в то же время является выражением волнения героини.

Ритм также выполняет функцию невербальной, суперсегментной передачи эмоциональной стороны жизни девушки, так как описание ее переживаний фактически не дается, оставаясь в области догадок читателя.

А.С.Пушкин внес в прозаический ритм новые для него функции указания на литературный стиль, а также усилил значение ритма прозы как невербального способа выражения эмоций и переживаний.

Таким образом, анализ суперсегментных средств повестей «Барышня-крестьянка» и «Пиковая дама» помог выполнить поставленную в начале данной главы цель, а именно: создать динамическиритмический портрет героинь по имени Лиза в прозе А.С.Пушкина во всем многообразии их ритмико-интонационных характеристик.

И. С. Тургенев «Дворянское гнездо»

И. С. Тургенев является продолжателем той линии реформирования стиля русского литературного языка, которой следовал А. С. Пушкин. Для И. С. Тургенева творчество А. С. Пушкина было «высшим мерилом красоты и правды в искусстве» [Батюто, 1972, с. 172]. Пушкинские традиции утверждались Тургеневым-художником и критиком как мера высшего художественного мастерства и как гарантия верности реализму [Кедрова, 1983]. Обращение к образу Лизы Калитиной из романа И. С. Тургенева «Дворянское гнездо» обусловлено не только значимостью имени героини для сложившейся сюжетной традиции, но и глубокой преемственностью между стилем, тематикой, образностью прозы обоих писателей.

В творчестве А.С.Пушкина И.С.Тургенев видел «непосредственное выражение» русской национальной стихии. «...Основа, характер, душа всех его произведений, – подчеркивает автор статьи, – в высшей степени русские». А.С.Пушкин в его представлении, «несомненно, является первым национальным поэтом России», поэтому «между русским народом и Пушкиным существует глубокая симпатия» [цит. по: Кедрова, 1983, с. 66].

В 1880-е гг. И. С. Тургенев особенно высоко ценил объективность пушкинского дарования, свободного от обнаженной тенденциозности: от «всяких толкований и моральных выводов». В творчестве А. С. Пушкина его поражает та «особенная смесь страстности и спокойствия», в которой авторская субъективность «сказывается лишь одним внутренним жаром и огнем» [цит. по: Кедрова, 1983, с. 75] и в силу этого является более действенной.

Важнейшим объединяющим началом прозы И.С. Тургенева и А.С. Пушкина является требование краткости, простоты выразительных средств; проза и для того, и для другого автора — своего рода минус-прием, связанный с выражением серьезного и значительного содержания в минимуме лексики, в простоте синтаксиса.

Особенно пушкинское влияние на И.С. Тургенева сказалось в романе «Дворянское гнездо». А.В. Перетягина замечает: «Несомненное воздействие на образную систему "Дворянского гнезда" оказало творчество А.С. Пушкина, благоговение перед которым, по собственному признанию Тургенева, наложило отпечаток на всю его деятельность. Пушкинская традиция здесь ощущается с наибольшей отчетливостью» [Перетягина, 2010, с. 122].

Сюжетная коллизия романа «Дворянское гнездо», повторяя смысловую структуру «Бедной Лизы», соответствует общепризнанному трагедийному канону. Переход от несчастья к счастью (приход любви) сменяется новым несчастьем: если у Н.М. Карамзина оно обусловлено неверностью Эраста (богатая невеста), то у И.С. Тургенева — не столько неверностью, сколько ложью Лаврецкого (его жена жива). Сюжетная динамика «Дворянского гнезда» выводит к непримиримой коллизии счастья и долга: тяготение к трагедийной структуре кроется в самой основе действия [Маркович, 1982]. Этот трагизм обыкновенного — художественное открытие И.С. Тургенева, впервые включающего в прозаический, реалистический роман чисто трагедийную коллизию и чисто трагедийную фабулу.

Главная героиня романа Лиза Калитина (ее именем собирался писатель назвать роман вначале), является «наследницей» не только образа бедной Лизы Н.М. Карамзина и Лиз А.С. Пушкина (образов, которые имеют литературное, иностранное происхождение), но и, несомненно, образа пушкинской Татьяны. Эта глубоко верующая героиня также способна не только на сильное чувство; она готова также отказаться от любви и пожертвовать собой.

А. А. Арустамова, исследователь ритма в прозе И. С. Тургенева, понимая ритм в широком литературоведческом смысле, делает следующие выводы об уровнях ритмической организации романа «Дворянское гнездо» (приведем обширную цитату, позволяющую оценить обоснованность и неопровержимость заключений): «В "Дворянском гнезде", как и в малой прозе, развертывание сюжета носит веховый характер: каждая встреча героев является новым этапом в развитии действия. <...> такой тип сюжетного ритма более глубоко выявляет характер соотношения индивидуального трагического начала, связанного с конечностью индивидуального бытия и реализующегося в стремительно развивающейся любовной коллизии между Лаврецким и Лизой, и – всеобщего начала бытия, ход которого гармоничен и неостановим. Это соотношение является сквозным в творчестве писателя <...>. Для организации ритма "Дворянского гнезда" большое значение имеет сквозное чередование двух центральных в творчестве И. Тургенева хронотопов гнезда и любви, впервые появившихся в рассказах цикла "Записки охотника". В то время как "в хронотопе гнезда ... на уровне повествования преобладает размеренность художественной речи; появляются лирические интенции, целый ряд описаний, повествование приближено к лирической прозе; образы изобразительны"» [Арустамова, 1998, с. 12], то в «хронотопе любви» «доминируют звуковые, "музыкальные" образы; преобладают психологические детали, на уровне повествования доминируют драматизация, диалогичность. <...> Ритмической единицей становятся внутренние монологи героев, увеличивается число психологических характеристик, психологических деталей, уменьшается число бытовых деталей <...>» [Арустамова, 1998, с. 13] и т. д. При всей широте литературоведческого охвата материала приходится признать, что при подобной широкой трактовке ритма прозы («внутренние монологи героев» как единица ритма; «сюжетный ритм», связь ритма с хронотопом) понятие единиц ритма оказывается размыто, они не поддаются измерению.

Вместе с тем лингвистически корректные, поддающиеся измерению и проверке результаты могут быть получены при исследовании ритма прозы И.С.Тургенева как явления фонетического. Так, М.М.Гиршман замечает: «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» [Гиршман, 1982, с. 144]. Далее: «В тургеневском рассказе мы видим большую, чем у Пушкина, эмоциональную наполненность ритмического движения и более определенное разграничение, размежевание ритмических планов <...> Формируется определенный тип повествования, со строгой урегулированностью различных композиционноречевых единиц и этапов развертывания сюжета, их разграниченностью, выделенностью и вместе с тем отчетливой объединенностью, единством повествовательного тона — личностным единством повествователя» [Гиршман, 1982, с. 144].

Достаточно полные и точные результаты получает согласно своей методике Γ . Н. Иванова-Лукьянова: «В ритме прозы Тургенева довольно высокой и при этом особенно чуткой оказывается слоговая характеристика (0,1–0,2), синтагматическая характеристика говорит о ритмической стабильности при показателях 0–0,1; интонационная характеристика (0,2–0,3) свидетельствует об относительно спокойном эмоциональном фоне повествования» [Иванова-Лукьянова, 2011, с. 107].

Таким образом, проза Тургенева показывает, как ритм описаний отражается на дыхании, сердцебиении, скорости письма.

Осуществленный Тургеневым синтез субъектно-речевого единства и объектно-речевого многообразия являлся важной повествовательной нормой, определившей достигнутый уровень развития художественной прозы [Гиршман, 1982]. Эта норма стала итогом полувекового развития русской художественной прозы в отношении как сюжетно-тематическом, так и стилистическом; развивалось мастерство повествователя, усложнялась ритмическая схема прозы как таковой.

От покоя к влюбленности: ритм и интонация в создании образа Лизы

Охарактеризуем зачин повести «Дворянское гнездо», ярко представляющий как стиль, так и своеобразную ритмическую организацию прозы Тургенева. Начало художественного текста — одна из наиболее сильных позиций текста, задающих тон читательским ожиданиям.

Весенний, светлый день клонился к вечеру; небольшие розовые тучки стояли высоко в ясном небе и, казалось, не плыли мимо, а уходили в самую глубь лазури.

```
1 B
       Весенний. - / -
2 B
       светлый лень / - /
2 P
       клонился к вечеру; - / - / - -
3 B
        небольшие розовые тучки - - / - / - - - / -
4 P
       стояли высоко в ясном небе - / - - - / / - / -
1 B
       и, казалось, - - / -
2 B
       не плыли мимо, - / - / -
4 H
       а уходили в самую глубь лазури. - - - / - / - - / -
       C = 3:18 = 0.17: K = 1:7 = 0.14: M = 2:7 = 0.29
```

Все ритмические характеристики текста показывают высокую для прозы середины XIX в. ритмическую упорядоченность. Слоговая характеристика (C=0,17), только один раз во всем тексте встречается сдвоенное ударение, и один раз – последовательность четырех безударных слогов. Как и в «Бедной Лизе», интродукция повествования – изображение картины мирной природы в традициях идиллии. Это состояние мирного вечера коррелирует с успокоенным душевным состоянием героини в начале романа. Движение, изображаемое во фразе, неторопливо: клонился, стояли, не плыли, уходили, но эта неспешная динамика отражается на интонировании, влияя на показатель смены интонем (V=0,29). Синтагматическая характеристика отражает незначительное отклонение от идеальной (V=0,14).

Охарактеризуем несколько эпизодов из первой части повести, представляющих завязку сюжета.

Зачин

Лиза наклонилась вперед; только что поднявшийся месяц светил ей в лицо, ночной пахучий ветерок дышал ей в глаза и щеки. Ей было хорошо.

3 Р Лиза наклонилась вперед; / - - - / - / - / 3 В только что поднявшийся месяц / - - - / - / - 2 Р светил ей в лицо, - / - - / ночной пахучий ветерок - / - / - - - / 3 Н дышал ей в глаза и щеки. - / - - / - / - 2 Н Ей было хорошо. / / - - - /

$$C = 2:15 = 0,13; K = 0:6 = 0; H = 1:5 = 0,2$$

Слоговая характеристика, показывающая достаточную степень упорядоченности ритма (C=0,13), является отражением настроения героини, фонетическим воплощением эмоционального фона: душевное состояние Лизы спокойно, и природа так же гармонична. Героиня, как и Лиза в повести Н.М. Карамзина, находится с природой в единении: ночной ветерок *дышал ей в глаза и щеки*. Отвечая идиллически-спокойной тематике единства человека с природой, синтагматическая характеристика также отражает высокий показатель (K=0). Интонационная же отличается от идеальной (M=0,2), так как нанизывание предложений и однородных членов не способствует созданию идеальной последовательности интонем.

Связь Лизы с природой многогранна. Образ героини отличается идеалистичностью, и в то же время явно интертекстуален; по верному замечанию И. Анненкова, «вся литературная деятельность Тургенева может быть определена как длинный, подробный и поэтически объясненный реестр идеалов, какие ходили по русской земле, между разнородными слоями ее образованного и полуобразованного населения, в течение тридцати лет...» [цит. по: Батюто, 1972, с. 3] и Лиза Калитина – важное звено в этом «реестре» идеальных образов.

В следующих отрывках прослеживаются нарушения ритмикоинтонационной упорядоченности, которые свидетельствуют о глубине переживаний героев, об эмоциональной неуспокоенности текстов, что делает их динамичными и многоуровневыми.

Федор Иваныч тоже говорил мало, особенное выражение его лица поразило Лизу, как только он вошел в комнату: она тотчас почувствовала, что он имеет сообщить ей что-то, но, сама не зная почему, боялась расспросить его.

$$C = 5.27 = 0.19$$
; $K = 0.7 = 0$; $M = 1.7 = 0.14$

Волнение героини, отраженное лексически (поразило; почувствовала; боялась), сказывается и на слоговой характеристике, которая начинает повышаться (C=0,19). При этом синтагматический уровень, передающий темп речи, остается ровным (K=0); интонационный показывает незначительное отклонение от упорядоченности (U=0,14). Пока героиня не имеет прямых оснований для сильного беспокойства, что отражено в ритме, близком к правильной, гармоничной упорядоченности ритмических единиц.

Лиза присела на край стула, подняла глаза на Лаврецкого — и почувствовала, что ей нельзя было не дать ему знать, чем кончилось ее свидание с Панишным. Но как это сделать? Ей и стыдно было, и неловко.

```
4 P
       Лиза присела на край стула / - - / - - / -
       подняла глаза на Лаврецкого - - / - / - - / - -
3 P
       и почувствовала, - - / - - -
1 B
       что ей нельзя было не дать ему знать, - / - / / - - / - / /
6 B
       чем кончилось ее свидание с Паншиным. // - - - / - - - -
4 H
3 P
       Но как это слелать? - / / - / -
3 B
       Ей и стыдно было, / - / - / -
1 H
       и неловко. - - / -
       C = 6:24 = 0.25: K = 1:7 = 0.14: M = 2:7 = 0.29
```

Героиня волнуется: *стыдно было*, *и неловко* – и переживает, не зная, как ей поступить; это отражается и в слоговом показателе (C=0,25), и в интонационном (H=0,29). Синтагматический уровень остается нейтральным (K=0,14). Мы видим постепенное увеличение показателей слоговой характеристики, что отражает нарастание эмоциональной напряженности.

Давно ли она познакомилась с ним, с этим человеком, который и в церковь редко ходит, и так равнодушно переносит кончину жены, — и вот уже она сообщает ему свои тайны... Правда, он принимает в ней участие; она сама верит ему и чувствует к нему влеченье; но всетаки ей стыдно стало, точно чужой вошел в ее девическую, чистую комнату...

$$C = 4.43 = 0.09$$
; $K = 1.10 = 0.1$; $M = 4.10 = 0.4$

В структуре прозаической речи отражается естественный драматизм зарождающейся любви. Исследователь говорит о причинах смущения Лизы: «Отдаваясь стихии чувства, отдельное человеческое "я" утрачивает свою отдельность и как бы перестает быть самим собой. Это ощущает Лиза, которая испытывает стыд и неловкость, заметив, что у нее уже не может быть тайн от Лаврецкого» [Маркович, 1982, с. 140]. При этом слоговая характеристика представлена одним из самых низких показателей, т. е. по слоговому ритму отрывок упорядочен (C=0.09). Таким же образом ритм становился внезапно почти идеальным во время влюбленности и у Лизаветы Ивановны из «Пиковой дамы». Вероятно, произведения реалистической эстетики могут отражать в слоговом ритме ту гармонию, которая охватывает влюбленного.

Невысокий уровень нарушений ритмической упорядоченности демонстрирует и синтагматический показатель (K=0,1). Интонационный показатель наиболее чуток к переменам, к динамике настроения и размышлений героини: движение мысли от описания героя к его поведению и ощущениям самой Лизы отражается в интонационной характеристике (V=0,4).

Он нашел в ней перемену: она стала как будто задумчивее, попеняла ему за его отсутствие и спросила его: не пойдет ли он на другой день к обедне?

```
3 Р Он нашел в ней перемену: --//--/-
4 Р она стала как будто задумчивее, -//--/---
4 Р попеняла ему за его отсутствие --/--/---
2 Р и спросила его: --/--/-
3 Р не пойдет ли он --/-/
3 Р на другой день к обедне? --//-/-
C = 5:17 = 0,29; K = 0:5 = 0; И = 3:5 = 0,6
```

Ритм отрывка, повествующего о поведении уже влюбленной героини, интересным образом противоречит видимой эмоциональной неяркости лексики (стала как будто задумчивее): слоговой и интонационный ритмы насыщены перебивками. Показатель слогового ритма (C=0,29) свидетельствует о глубоких переживаниях героини, не названных, но скрытых за ее задумчивостью; здесь, как и в «Пиковой даме» А.С. Пушкина, ритм берет на себя несвойственные ему ранее функции, т. е. является главным выразителем эмоциональной окраски текста. Смежность ударных слогов (дважды) и четырех безударных (дважды) отражает сильную неупорядоченность речи по слоговому признаку, свидетельствующую о волнении рассказчика. Интонационный показатель также высок, что подчеркивает изменения в состоянии героини: Он нашел в ней перемену. В то же время синтагматический ритм компенсирует широкий разброс ритмических единиц других уровней, оставаясь нейтральным и ровным (K=0).

На другой день Лаврецкий отправился к обедне. Лиза уже была в церкви, когда он пришел. Она заметила его, хотя не обернулась к нему. Она усердно молилась: тихо светились ее глаза, тихо склонялась и поднималась ее голова.

```
2 В На другой день - - / /3 Н Лаврецкий отправился к обедне. - / - - / - - / -
```

```
4 P
       Лиза уже была в церкви, / - - / - / /- -
3 H
       когда он пришел. - / / - /
3 P
       Она заметила его. - / - / - - - /
       хотя не обернулась к нему. - / - - - / - - /
3 H
       Она усердно молилась: - / - / - - / -
3 P
4 P
       тихо светились ее глаза, / - - / - - / - /
2 B
       тихо склонялась / - - / -
3 H
       и поднималась ее голова. - - - / - - /
       C = 5:24 = 0.21; K = 0:9 = 0; H = 1:9 = 0.11
```

Двигаясь в процессе написания романа от «ангелического» образа Лизы Калитиной к биографическому обоснованию ее набожности, Тургенев особенно выделял сложную для него тему идеальной религиозности: «Я теперь занят другою, большою повестью, главное лицо которой — девушка, существо религиозное...» [Тургенев, 1981, с. 378].

Молитва является способом гармонизации души, древним способом упорядочения мыслей и усмирения чувств. В отрывке лексически дается указание на спокойствие и смирение: muxo светились ее глаза, muxo склонялась и поднималась ее голова. Слоговой ритм несколько упорядочивается (C=0,21). По интонационной характеристике показан самый незначительный процент отклонения от идеальной ритмичности (I=0,11). Синтагматический показатель идеален (I=0). В данном отрывке молитва героини служит ее успокоению, о чем свидетельствует и ритм.

...Лиза как будто его избегала. Когда же ей случалось остаться с ним наедине, в ней, вместо прежней доверчивости, проявлялось замешательство; она не знала, что сказать ему, и он сам чувствовал смущение.

- 4 Н Лиза как будто его избегала. / - / - / 6
 6 В Когда же ей случалось остаться с ним наедине, / / / - / - / - /
 1 В в ней, /
 3 В вместо прежней доверчивости, / / - / - проявлялось замешательство; - / - / - 2
 2 Р она не знала, / / / что сказать ему, / / /
- 3 Н и он сам чувствовал смущение. - / / - / -

$$C = 4:22 = 0.18$$
; $K = 1:7 = 0.14$; $M = 4:7 = 0.57$

Среди всех героинь, к образам которых мы обращались, Лиза Калитина наиболее высоконравственна: «нередко красоту тургеневских характеров определяет именно их высокая нравственность. Такова прежде всего Лиза Калитина, ум и сердце которой с безошибочностью инстинкта отвергают все недоброе, корыстное, пошлопрозаическое и бескрылое» [Батюто, 1972, с. 149]. В этом ее отличие от других Лиз – героини сентиментализма бедной Лизы и любительниц романов Лизы-Акулины и Лизаветы Ивановны – и близость к пушкинской Татьяне. Так же как и бедная Лиза, Татьяна откровенна в своей любви; однако, в отличие от героини Карамзина, она целомудренна и жертвенна.

Смущение и замешательство, повышающие уровень слогового показателя (C=0,18), говорят о начинающейся влюбленности. Динамика чувств, смена доверия смущением также отражены в интонационной характеристике, весьма отступающей от идеальной (H=0,57). Вместе с тем показатель синтагматической характеристики демонстрирует незначительные отклонения от идеальной ритмичности (K=0,14).

...Лиза, как стала, так и не двигалась с места и не шевелилась; по сосредоточенному выражению ее лица можно было догадаться, что она пристально и горячо молилась.

- **2 В** Лиза, как стала, / - / -
- **4** Р так и не двигалась с места и не шевелилась; / - / - / -
- 4 В по сосредоточенному выражению ее лица - / - / /
- **3 В** можно было догадаться, / / - / -
- **4 Н** что она пристально и горячо молилась. - / / - - / -

$$C = 6:16 = 0.38; K = 0:4 = 0; H = 1:4 = 0.25$$

Данный отрывок представляет собой параллель другому, когда героиня изображена в молитве (нужно отметить, что набожность Лизы также отличает ее от ранее рассмотренных героинь). Вместе с тем характер ее молитвы иной, что подчеркнуто в лексике: пристально и горячо молилась. Слоговая характеристика уже равна С = 0,38. Тексты, одинаковые по сюжетной ситуации, весьма различны по эмоциональной окраске, что сказывается и на ритме.

Паншин с треском разорвал новую колоду, а Лиза и Лаврецкий, словно сговорившись, оба встали и поместились возле Марфы Тимофеевны. Им сделалось вдруг так хорошо обоим, что они даже побоялись

остаться вдвоем, — и в то же время они почувствовали оба, что испытанное ими в последние дни смущение исчезло и не возвратится более.

Вновь, слоговой ритм почти идеально упорядочен, и вновь тема отрывка — светлая влюбленность, взаимопонимание. Слоговой ритм с показателем (C=0,14) доказывает повторяемость у И. С. Тургенева темы любви как гармонизирующей силы. Интонационно отрывок не идеален, в нем прослеживается динамика (H=0,25), по синтагматической характеристике также есть нарушения (H=0,17).

Друг другу они ничего не сказали, даже глаза их редко встречались; но оба они поняли, что тесно сошлись в этот вечер, поняли, что и любят и не любят одно и то же.

```
5 Р Друг другу они ничего не сказали, //--/--/-
```

- **2 В** даже глаза их / - / -
- **2 Р** редко встречались; / - / -
- **2 Р** но оба они поняли, -/--//--
- **4 Р** что тесно сошлись в этот вечер, -/--//-
- **1 Р** поняли, / -
- **2 В** что и любят и не любят - / - / -
- **2 Н** одно и то же. / / -

$$C = 2:19 = 0.11; K = 2:7 = 0.29; H = 3:7 = 0.43$$

В характеристиках влюбленности слоговой ритм, сопоставимый с ритмом сердцебиения, у И. С. Тургенева весьма упорядочен, гармонизирован. Здесь вновь слоговая характеристика (C=0,11), однако довольно значительны нарушения по двум другим параметрам, свидетельствующие о пребывании героини в состоянии волнения, несмотря на внешнее спокойствие (K=0,29; H=0,43).

Они сидели возле Марфы Тимофеевны и, казалось, следили за ее игрой; да они и действительно за ней следили, — а между тем у каждого из них сердце росло в груди, и ничего для них не пропадало: для них пел соловей, и звезды горели, и деревья тихо шептали, убаюканные и сном, и негой лета, и теплом.

$$C = 5:34 = 0,15; K = 2:13 = 0,15; H = 7:13 = 0,54$$

Ощущение счастья отражается в слоговом ритме, показывающем небольшое отступление от гармоничности; все параметры остались близки предыдущему отрывку, однако сильно поднялся вверх по-казатель ритмических нарушений по интонации (И = 0.54). Таким образом, сравнительно высокие показатели наблюдаются всегда,

когда текст отражает определенную динамику (сидели – казалось, следили – действительно за ней следили – сердце росло в груди – ничего для них не пропадало), а также когда в нем следуют перечисления, предполагающие одинаковое интонирование (конец предложения).

Лаврецкий отдавался весь увлекавшей его волне — и радовался; но слово не выразит того, что происходило в чистой душе девушки: оно было тайной для нее самой; пусть же оно останется и для всех тайной.

```
Лаврецкий отдавался весь - / - - - / - /
3 B
3 P
       увлекавшей его волне — - - / - - / - /
1 P
       и радовался; - / - - -
       но слово не выразит того, - / - - / - - - /
3 B
4 P
       что происходило в чистой душе девушки: / - - - / - / - -
4 P
       оно было тайной для нее самой; - - / - / - - - - / - /
3 B
       пусть же оно останется / - - / - / - -
2 H
       и для всех тайной. - - / / -
       C = 8:22 = 0.36; K = 0:7 = 0; M = 2:7 = 0.29
```

Как и в прозе А. С. Пушкина, у И. С. Тургенева активно используется поэтика умолчаний: в те моменты, когда автор предпочитает оставить эмоции и мысли героини на догадку читателя, слоговой ритм резко поднимается вверх. Здесь, несмотря на это (оно было тайной для нее самой; пусть же оно останется и для всех тайной), весьма высокое эмоциональное напряжение отражается в том числе в слоговом ритме (C=0,36). Высоким остается и показатель интонации (U=0,29), передающий переход от описания чувств Лаврецкого к лаконичной характеристике переживания героини.

Ночное свидание героев. Кульминационный момент

Следующие несколько отрывков посвящены кульминации сюжета о любви.

Она шла за ним без сопротивления; ее бледное лицо, неподвижные глаза, все ее движения выражали несказанное изумление. Лаврецкий посадил ее на скамейку и сам стал перед ней.

```
3 Р Она шла за ним без сопротивления; --/-/---/--
2 В ее бледное лицо, --/---/
3 В все ее движения / - / - / --
```

- 3 Н выражали несказанное изумление. - / - / -
- **4 Р** Лаврецкий посадил ее на скамейку / - / / -
- **3 Н** и сам стал перед ней. // -/

$$C = 6$$
: 19 = 0.32: $K = 0$:6 = 0: $M = 2$:6 = 0.33

Героиня глубоко волнуется (несказанное изумление), что выражено в весьма высоком показателе слоговых нарушений (C=0,32). Интонационный уровень здесь также неспокоен (I=0,33), однако синтагматический компенсирует наращения на других уровнях (I=0).

Лиза медленно взглянула на него; казалось, она только в это мгновение поняла, где она и что с нею. Она хотела подняться, не могла и закрыла лицо руками.

```
4 Р Лиза медленно взглянула на него; / - / - - - /
```

- **1 В** казалось, -/-
- **3 В** она только в это мгновение - / / - / -
- **1 В** поняла, - /
- **2** Р где она / /
- 2 Н и что с нею. / / -
- **3 Р** Она хотела подняться, / / - / -
- **1 Р** не могла - /
- **3 Н** и закрыла лицо руками. - / - / -

$$C = 3:19 = 0.16$$
; $K = 1:8 = 0.13$; $M = 3:8 = 0.38$

Ситуация напоминает сцену «падения» бедной Лизы. Отметим следующее наблюдение, заметное еще по прозе Н.М. Карамзина: когда героиню покидают силы, она чувствует себя опустошенной или слабой, неспособной проявлять эмоции; слоговой ритм выравнивается и показывает небольшой процент отклонений от идеальной ритмичности (C=0,16). Показатели синтагматической и интонационной характеристик (K=0,13; V=0,38) говорят о прерывистости дыхания и частом соседстве идентичных интонем.

Она опять вздрогнула, как будто ее что-то ужалило, и подняла взоры к небу.

- **3 Р** Она опять вздрогнула, / / / -
- **3 Р** как будто ее что-то ужалило, / - / / - / -
- **3 Н** и подняла взоры к небу. - / / / -

$$C = 3:8 = 0.38$$
; $K = 0:2 = 0$; $M = 1:2 = 0.5$

В данном отрывке показатели слоговой и интонационной неупорядоченности ритма растут ($C=0.38;\ H=0.5$), отражая волнение героини (вздрогнула, как будто ее что-то ужалило). Заметим, что нарушения ритма по слоговому признаку связаны именно со словами: опять вздрогнула, ужалило, подняла взоры. Благодаря им читатель чувствует в ритме остроту момента. При этом в тексте полная упорядоченность чередования ритмических единиц по синтагматическому признаку идеальна (K=0).

Она опустила глаза; он тихо привлек ее к себе, и голова ее упала к нему на плечо... Он отклонил немного свою голову и коснулся ее бледных губ.

```
3 Р Она опустила глаза; -/--/-
4 Р он тихо привлек ее к себе, -/--/-/
5 Н и голова ее упала к нему на плечо... ---/-/--/
5 Р Он отклонил немного свою голову / --/--/--
4 Н и коснулся ее бледных губ. --/---/-/
```

$$C = 3:19 = 0.16$$
; $K = 0:4 = 0$; $M = 1:4 = 0.25$

По сравнению с предыдущим отрывком показатель отклонений слогового ритма уменьшился (C=0,16), т. е. ритм стал более упорядоченым, он передает успокоенность чувств влюбленных; мы вновь видим, что любовь не нарушает гармонии ритма, а способствует его гармонизации. Успокоилось и дыхание (K=0). В то же время повысился показатель ритма интонационного, чутко следующего за динамикой эмоционального состояния героев (M=0,25).

Стыдно, и горько, и больно было ей: но ни сомненья, ни страха в ней не было, – и Лаврецкий стал ей еще дороже.

```
1 Р Стыдно, / -
1 Р и горько, - / -
3 Р и больно было ей: - / - / - /
2 В но ни сомненья, - / - / -
2 В ни страха / / -
2 Р в ней не было, - / / - -
4 Н и Лаврецкий стал ей еще дороже. - - / - / - / - / - / - C = 3:14 = 0,21; K = 0:6 = 0; И = 3:6 = 0,5
```

Как и другие героини «Лизина» текста, героиня ставит любовь превыше всего; Лиза Калитина больше других склонна к терзаниям

нравственного толка (Стыдно, и горько, и больно было ей); однако любовь побеждает все сомнения (ни сомненья, ни страха в ней не было). Поэтому уровень упорядоченности текста по слоговому признаку достаточно высок (C=0,21); гармоничен текст прозы и на синтагматическом уровне, однако эмоциональный уровень дает высокий показатель отклонений (I=0,5).

Лиза Калитина самый религиозный из образов Тургенева, находящий для себя успокоение в самоотречении.

Она колебалась, пока сама себя не понимала; но после того свидания, после того поцелуя — она уже колебаться не могла; она знала, что любит, — и полюбила честно, не шутя, привязалась крепко, на всю жизнь — и не боялась угроз: она чувствовала, что насилию не расторгнуть этой связи.

$$C = 6:29 = 0.21; K = 1:13 = 0.08; M = 7:13 = 0.54$$

В данном отрывке читатель не может не почувствовать резкого изменения ритма за счет интонационных сбоев. Здесь рассуждения и ощущения героини вербализованы, и ритм только следует им, фактически не составляя отдельного, независимого средства выражения эмоций; поэтому показатель слоговой характеристики сравнительно невелик (C=0,21). Синтагматическая характеристика в этом тексте, с его экспрессивной пунктуацией составляет почти идеальное число (K=0,08). Интонация же, чуткая к динамике и семантической градации, показывает большую степень нарушений за счет частого соседства идентичных интонем (M=0,54).

Нужно отметить, что Лиза Калитина, в отличие от близкой природе *бедной Лизы*, от шаловливой Лизы-Акулины и очарованной романами Лизаветы Ивановны, более самостоятельна в своем выборе; она не то чтобы поддается страсти, но делает это осознанно.

В первоначальном варианте рукописи почти отсутствовала интеллектуальная характеристика героини, но значительно рельефнее выделялись черты, оттенявшие ее милую женственность. Эта «ангелоподобность» облика Лизы подчеркивалась в тексте словами Лаврецкого: «Вы добры, как ангел», «Вы ангел по-прежнему». Автохарактеристика Лизы («у меня своих слов нету», гл. XXVI) подтверждалась авторским текстом. Рассуждения Лаврецкого о Боге, любви, долге, адресованные Лизе (в первой рукописи) завершались лишь краткими авторскими ремарками: «Лиза вздохнула», «Лиза побледнела», «Лиза взглянула» и т. п. [Тургенев, 1981, с. 388].

Но постепенно Тургенев насыщает текст деталями, свидетельствующими о силе ее характера, уме и самостоятельности взглядов. Она начинает возражать Лаврецкому. С каждой вставкой образ Лизы все усложняется и полнее выражает отношение Тургенева к ее нравственным исканиям. «Высокодуховный образ, созданный Тургеневым в "Дворянском гнезде", пожалуй, больше не удалось воссоздать ни одному писателю XIX века, хотя все они наделяли своих героинь религиозностью» [Степанов, 2006, с. 18].

Отказ от любви. Приближение развязки романа

Лиза вошла в теткину комнату и в изнеможении опустилась на стул.

- **4 Р** Лиза вошла в теткину комнату / - / / - / -
- 3 Н и в изнеможении опустилась на стул. - / - /

$$C = 3:6 = 0.5; K = 0:1 = 0; M = 0:1 = 0$$

Здесь показатель слогового ритма достигает рекордного для автора показателя (C=0,5), сигнализируя о крайней степени волнения героини, при полной упорядоченности других показателей. Такое состояние Лизы оказывается свидетельством принятого ею трудного решения. В данном отрывке одновременно две характеристики, фразовая и интонационная, выполняют компенсаторную функцию по отношению к тем ритмическим погрешностям, которые возникли в результате сильного сбоя ритмической упорядоченности на слоговом уровне.

– Я... я хочу... – Лиза спрятала свое лицо на груди Марфы Тимофеевны... – Я хочу идти в монастырь, – проговорила она глухо.

```
1 Р – Я... /
```

2 Р я хочу... / - /

4 В — Лиза спрятала свое лицо / - / - - - / - /

3 Н на груди Марфы Тимофеевны... - - / / - - - / - -

4 Р — Я хочу идти в монастырь, —/ - / - / - / **2 Н** проговорила она глухо. - - - / - - / / -

$$C = 3:15 = 0,2; K = 0:5 = 0; M = 1:5 = 0,2$$

«...я просила совета у Бога; все кончено, кончена моя жизнь с вами» – так заканчивается жизнь Лизы в миру.

Самоотречение воспринимается как единственный достойный ответ личности на путаницу и сумятицу жизни: такова философская

мотивировка, обосновывающая в тургеневском романе нравственную необходимость выбора героев. Уменьшающийся показатель нарушений слогового ритма (C=0,2) свидетельствует о принятом героиней тяжелом решении: она уже не полна сомнений, но нашла выход и смогла усмирить не только дыхание и эмоции, но и сердечную боль.

Лиза Калитина обладает цельным характером и сильной волей, она занята мыслями о самоусовершенствовании; вместе с тем ее гнетет чувство вины за несовершенство жизни, и она уходит в монастырь «отмаливать грехи отцов». В. М. Маркович отмечает, что героиня ИС. Тургенева наделена «трагическим характером изначально. Уже в первых сценах, где участвует Лиза, достаточно намеков и указаний на то, что в этой цельной, простой натуре есть некая пока еще неведомая духовная глубина» [Маркович, 1982, с. 163]. Если Лиза у Н. М. Карамзина является европейским по происхождению образом, то Лиза Калитина отмечена русской ментальностью; для нее самоубийство табуировано, и внутреннюю свободу она находит в самопожертвовании.

Лиза уходит в монастырь не только потому, что ее надежды на счастье с Лаврецким оказались несбыточными. В числе причин, обусловивших ее решение, есть обстоятельство совершенно особое и весьма многозначительное — сознание неоплатного долга всего дворянского сословия перед народом [Батюто, 1972]: «Я все знаю, и свои грехи, и чужие, и как папенька богатство наше нажил, — говорит Лиза, — я знаю все. Все это отмолить, отмолить надо».

«Монахиня»

В качестве примера можно также привести отрывок, в котором просматривается кольцевая структура сюжета, так как действие рассказа начинается и заканчивается спустя восемь лет весной.

Итак... прошло восемь лет. Опять повеяло с неба сияющим счастьем весны; опять улыбнулась она земле и людям; опять под ее лаской все зацвело, полюбило и запело.

- **1 В** Итак... /
- 3 Н прошло восемь лет. / / /
- **3 В** Опять повеяло с неба / / - / -
- **3 Р** сияющим счастьем весны; / - /
- **3 В** опять улыбнулась она / - / - /

```
2 Р земле и людям; -/-/-
3 В опять под ее лаской -/--//-
2 Р все зацвело, /--/
2 Н полюбило и запело. --/---/-
C = 2:21 = 0.1; K = 0:8 = 0; И = 2:8 = 0
```

Спокойный ритм героини говорит о том, что ее отказ от любви был равносилен отказу от жизни.

Литературоведы сходятся в том, что Лиза — любимая героиня Тургенева. «В ее образе писатель воплотил все добродетели, которые только могут быть в человеке, и удалил все изъяны и пороки, присущие женщинам. Первый раз в литературе появляется такой символ образованности и духовной чистоты» [Степанов, 2006, с. 17].

Вывод

Очевидно, что образ Лизы Калитиной наследует черты не только образов *Лизы* в литературе, но и других идеальных женских образов, среди которых в первую очередь стоит упомянуть Татьяну Ларину. График движения ритма в описании образа свидетельствует о мастерстве Тургенева — художника звучащего слова: ему удалось создать тексты с высоким уровнем ритмичности, легко воспринимаемые читателем.

Важнейшим объединяющим началом прозы И.С. Тургенева и А.С. Пушкина является требование краткости, простоты выразительных средств; проза и для того, и для другого — своего рода минус-прием, связанный с выражением серьезного и значительного содержания в минимуме лексики, в простоте синтаксиса. Содержание уходит в подтекст, в том числе в суперсегментный уровень, в ритм. Несмотря на то что в целом стратегии использования ритмических характеристик И.С. Тургенева совпадают с использованием ритма в зрелой прозе А.С. Пушкина («Пиковая дама»), существуют и различия. Так, высокая ритмичность по слоговому признаку свойственна не только эмоционально спокойным состояниям героини, но и состоянию влюбленности, любви. Влюбленные герои буквально гармонизируют окружающее, о чем свидетельствует легкость ритмического строя прозы.

Слоговая характеристика является отражением настроения героини, фонетическим воплощением эмоционального фона:

повышение нарушений слоговой характеристики всегда отражает нарастание эмоциональной напряженности. Данная характеристика находится в большой амплитуде колебаний: от 0,09 до 0,5. Это говорит о разнообразии чувственных переживаний, которые на протяжении романа испытывает героиня.

Синтагматическая характеристика варьируется от 0 до 0,33. Сравнительно большой показатель отклонений от идеальной ритмичности говорит о прерывистости дыхания и рваном темпе текста. В то же время синтагматический показатель в 16 случаях из 24 компенсирует широкий разброс ритмических единиц других уровней, оставаясь нейтральным и ровным (K=0).

Интонационная характеристика, чуткая к динамике и семантической градации, показывает высокую степень нарушений за счет частого соседства идентичных интонем. Диапазон «интонационной волны» простирается от 0 до 0,6.

Нарушения ритмико-интонационной упорядоченности свидетельствуют о глубине переживаний героев и эмоциональной неуспокоенности текстов, что делает их динамичными и многоуровневыми.

Ритм прозы И. С. Тургенева сложен и изыскан, он откликается на малейшие изменения в настроении героев и отражает их на суперсегментном уровне.

Таким образом, повествовательная норма, осуществленная И.С. Тургеневым, стала итогом полувекового развития русской художественной прозы в отношении как сюжетно-тематическом, так и стилистическом; развивалось мастерство повествователя, и усложнялась ритмическая схема прозы как таковой.

Ритм художественных прозаических текстов как отражение жизненных ритмов человека

Проза И.С. Тургенева всегда привлекала исследователей ритма. По сравнению с прозаическими произведениями писателей XIX в. (на ритмичность нами были проанализированы описательные тексты Карамзина, Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Гончарова, Достоевского, Толстого, Чехова), тургеневские тексты были признаны самыми ритмичными. Рядом с ними оказались только тексты Н.М. Карамзина, родоначальника русской реалистической литературы. Однако, в отличие от текстов И.С.Тургенева, тексты Карамзина в ритмическом отношении не различались по жанру: «Письма русского путешественника», повести, «Об истории государства Российского» – все эти произведения имеют сходные ритмические характеристики, и даже расхождения по эмоциональному настрою, весьма существенные для прозы большинства писателей, здесь едва уловимы. Проза Карамзина словно подтвердила тезис А. Белого, изучавшего ритм прозы Гоголя, о том, что русская литература «вышла из песни и ею закончится». Никто не знает, чем закончится русская литература, но что ритмичность прозы Карамзина сродни песне, это действительно так.

Мы рассматриваем ритм прозы как фонетическое явление, в котором принимают участие следующие ритмообразующие единицы: ударные слоги, границы синтагматического членения и интонемы.

Для измерения ритма мы приняли систему отклонений от некой условно принятой идеальной ритмичности, в которой:

- а) ударные слоги следуют через относительно равные безударные интервалы;
- б) соседние синтагмы по своей величине не отличаются друг от друга более чем на два такта;
 - г) соседство одинаковых интонем отсутствует.

Путем деления количества отклонений на общее число возможных реализаций получаются три ритмические характеристики (слоговая, синтагматическая и интонационная), выраженные десятичными

дробями. Эти, казалось бы, сухие цифры говорят о том, сколько раз на десять «ритмических шагов» нарушается ритмичность в упорядоченности слогов, синтагм и интонаций. Таким образом, методика определения ритма включает в себя не одну ритмическую характеристику, как это было в предшествующих исследованиях, а три, выражающиеся в конкретных числах.

В создании художественного текста именно ритм является его первоосновой, так как, по многократным свидетельствам писателей и поэтов, возникновение текста начинается с ритма и интонации. Восприятие ритма в тексте способствует тонкому проникновению читателя в ткань произведения и связано с чувственным восприятием художественных образов и картин. Ритм также выполняет эстетическую функцию художественного произведения.

Прикоснувшись к ритму речи, в данном случае ритму прозы, мы затронули одну из самых человеческих сторон текста. Ведь именно ритм составляет основу жизнедеятельности живого организма, а степень его жизнеспособности зависит от упорядоченности ритмов, в которых живет человек. Все три характеристики соответствуют различным ритмам человеческого организма.

Слоговая характеристика, отвечающая за регулярность ударений, более всего соответствует ударам сердца, ведь не случайно совпадают слова ударение и удар. Например, при подсчете регулярности ударений мы получаем слоговую ритмическую характеристику, выраженную десятичными дробями (0,1; 0,2; 0,3; 0,4; 0,5). Это означает, что на 10 междуударных интервалов приходится один, два, три и т. д. сбоя. Если представить, что эти сбои приходятся на десять ударов пульса, то легко понять их важность, ибо первое число говорит о едва ощутимом ритмическом нарушении, второе – настораживает, третье бьет тревогу, четвертое близко к критическому, а пятое несовместимо с жизнью. Если же на десять ударов пульса вы не услышите ни одного нарушения, а на десять безударных интервалов не встретите ни одного слишком длинного или нулевого, то ваше сердце бьется ритмично, а в ритме текста отсутствуют нарушения, и его показатель равен нулю. Таким образом, десятичная дробь становится не отвлеченным числом, а вполне конкретным показателем, соизмеримым с ритмом человеческого организма. Подобно ритмичности сердца, выраженной частотой пульса, мы ощущаем ритмичность текста. При подсчете регулярности ударений в русской прозе

было установлено, что наиболее ритмичными оказались тексты со слоговой характеристикой 0,1 (из произведений Карамзина, Тургенева, Пришвина и др.), со слоговой характеристикой 0,2 и 0,3 – в произведениях русских писателей XIX в., причем варьирование ритма зависит от многих эмоционально-психологических факторов; показатель 0,4 свидетельствует о сильном эмоциональном напряжении; 0,5 – встречается только в исключительных случаях, и такой текст всегда производит необыкновенно тяжелое впечатление. Так, Л. Н. Толстой в повести «Смерть Ивана Ильича» создает тексты, слоговые ритмические характеристики которых возрастают от 0.3 до 0.5 по мере того, как усиливаются физические и душевные страдания умирающего человека. Похоже, что писатель, подобно артисту, настолько принимает на себя переживания своих героев, что его собственное сердце начинает биться соответственно их жизненным переживаниям и их пульсу, и как следствие это отражается в ритме произведения. Слоговая характеристика чутко реагирует на малейшие изменения в человеческих чувствах и ощущениях, описанных автором. Обычно об этих состояниях повествователя или героя читатель судит по характеру лексики, фонетики, грамматики и общей тональности текста, но роль ритма, незаметная на первый взгляд, оказывается весьма существенной.

Пока еще трудно определить, какие факторы, созданные в произведении единицами всех уровней языка, оказывают на ритм особенно сильное влияние. Это может быть психологический настрой, оценка, экспрессивность, волеизъявление, эмоциональность.

В приведенных ниже трех отрывках из рассказа Л. Толстого «Казаки» показано, как ритм реагирует даже на различную освещенность места. Приведем только начальные синтагмы:

Солнце уже поднялось.

Солнце зашло за горы, но было еще светло.

Солнце уже скрылось, и ночные тени быстро надвигались со стороны леса.

Три состояния дня передаются разным слоговым ритмом: начало дня -0.06; середина дня -0.16; конец дня -0.23. Эти отрывки отчетливо противопоставлены также по лексике, образному ряду и тональности.

Синтагматическая характеристика говорит о выравненности синтагм. Сравнивая их с речевыми шагами, мы тем самым находим

еще один человеческий фактор. Он связан с дыханием. Когда человек говорит или пишет, то можно представить, что он дышит синтагмами. Если в тексте нет контрастных по величине синтагм, то ровность дыхания ничем не нарушена. Но стоит только двум контрастным синтагмам оказаться рядом — например, одна в четыре такта, другая в один, — и в речевых шагах происходит сбой: его дыхание нарушилось. Плавность тургеневских текстов связана с тем, что их синтагматические характеристики в основном стабильно показывают отсутствие таких нарушений и чаще всего представлены нулевым показателем.

Интонационная характеристика отвечает за мелодичность речи; она говорит о характере чередования разнонаправленных интонем (восходящего, нисходящего и ровного типа). Если чередование тональных пиков ритмично, т. е. все три интонемы поочередно сменяют друг друга, то такая речь напоминает волны: вверх – вниз – ровно – вверх – ровно – вниз и т. д., и ритмическая интонационная характеристика равна нулю, т. е. признается идеальной. Нарушением ритмичности считается сочетание двух идентичных интонаций. Можно предположить, что человеческий фактор этой характеристики связан с его эмоциональным состоянием. Чередование разных эмоциональных переживаний свидетельствует об эмоциональной гармонии организма, а в тексте сочетание разных интонем говорит о ритмичном движении разнонаправленных тонов, создающих волновой ритм речи. Когда в тексте возникает эмоциональная напряженность, то это выражается скоплением одинаковых тональных пиков. Подобно этому и сильные эмоции перебивают размеренный ритм. Так, при избытке радости человека словно захлестывают непрерывно следующие восходящие интонации, а при подавленности, наоборот, происходит скопление нисходящих интонаций; ровная интонация служит необходимым способом уравновешенности эмоционального состояния писателя или героя (что зачастую лишено различия). Особая роль интонемы ровного типа заключается в ее способности реализоваться любым направлением тона для придания ритму волнового характера.

Три ритмические характеристики важны для оценки прозаического ритма, однако даже одна из них может дать исследователю текста практические результаты его работы в виде неожиданных подсказок, доказательств или опровержений его гипотез.

В ритме прозы Тургенева довольно высокой и при этом особенно чуткой оказывается *слоговая* характеристика (0,1-0,2); *синтагматическая* говорит о ритмической стабильности (при показателях 0-0,1); *интонационная* (0,2-0,3) свидетельствует об относительно спокойном эмоциональном фоне повествования.

Для исследования ритма прозы Тургенева мы определили ритмические характеристики в текстах, отмеченных высокой степенью ритмичности. Чтобы по возможности избежать субъективности в отборе таких текстов, мы доверились стилистическому чутью В. Набокова. В лекции, посвященной Тургеневу, он пишет:

Я выбрал лучшие образцы тургеневской прозы. Эти мягкоокрашенные, небольшие зарисовки, до сих пор восхищающие нас, искусно вкраплены в его прозу и больше напоминают акварели («Лекции по русской литературе», Независимая газета, 1994, с. 139).

Пластичность, музыкальность, текучесть тургеневской прозы – лишь одна из причин, принесшей ему молниеносную славу... (там же, с. 138).

Ритмические характеристики тургеневского текста приближаются к идеальным:

$$C = 0,1; K = 0; H = 0,1.$$

Подсчеты ритмических характеристик выбранных В. Набоковым текстов, посвященных описанию природы, обычно дают высокие показатели.

В следующем тексте из романа «Отцы и дети» слоговая характеристика равна 0,16. Мы условно разбили текст на три части, чтобы посмотреть, насколько равномерно распределены в нем ритмические сбои.

Отцы и дети

Уже вечерело; солнце скрылось за небольшую осиновую рощу, лежавшую в полверсте от сада; тень от нее без конца тянулась через неподвижные поля.

$$C = 0.26$$
; $K = 0$; $M = 0.3$

Мужичок ехал рысцой на белой лошадке по темной узкой дорожке вдоль самой рощи: он весь был ясно виден, весь, до заплаты на плече, даром, что ехал в тени; приятно-отчетливо мелькали ноги лошадки.

$$C = 0.12$$
; $K = 0$; $M = 0.8$

Солнечные лучи, с своей стороны, забирались в рощу и, пробиваясь сквозь чащу, обливали стволы осин таким теплым светом, что они становились похожи на стволы сосен, а листва их почти синела, и над нею поднималось бледно-голубое небо, чуть обрумяненное зарей.

$$C = 0.16$$
; $K = 0$; $M = 0.2$

Из трех отрывков самым ритмичным оказался третий, а самым неритмичным — второй, где в пейзаж вписана фигура мужичка на белой лошадке. Несмотря на то, что слоговая характеристика представлена в нем наиболее низким числом отклонений (C=0,12), его ритм нарушен непомерно высоким числом отклонений интонационной ритмичности (I=0,8). О чем может говорить такое заметное нарушение ритмической гармонии в этой зарисовке? Ответ находим в рассуждениях В. Набокова:

Тургенев был не только превосходным пейзажистом, но и умел мастерски рисовать небольшие броские карикатуры, напоминающие зарисовки на стенах английских загородных клубов. Кроме того, Тургенев – первый русский писатель, заметивший игру ломаного солнечного света и светотени при появлении людей. Вспомним цыганку, стоявшую спиною к свету, и «белки глаз», выделявшиеся «серебряными миндалинами («Лекции по русской литературе», Независимая газета, 1994, с. 145).

Следующие тексты записаны таким образом, чтобы их ритмические характеристики были графически выделены. Слоговая характеристика определяется по безударным интервалам: нарушением ритма считаются интервалы в четыре слога и более, а также нулевые. Синтагматическая характеристика определяется по количеству тактов (ударений) в синтагме (строчке): нарушает ритм контраст более двух тактов. Для подсчета интонационной характеристики введены обозначения интонем: \mathbf{B} — восходящая, \mathbf{H} — нисходящая, \mathbf{P} — ровная; нарушает ритм соседство одинаковых интонем. В следующих текстах приведены также показатели всех характеристик.

Конец Чертопханова

- **2 Р** Маша остановилась / - - / -
- **3 Н** и обернулась к нему лицом. - / - /
- **4 Р** Она стояла спиною к свету / / - / -
- **3 Р** и казалась вся черная, --/-//--
- 4 Н словно из черного дерева вырезанная. / - / - / - -

```
3 В Одни белки глаз - / - / / - /
3 Р выделялись серебряными миндалинами, - - / - - / - - - / - - - /
2 В а сами глаза - / - - / /
3 В зрачки - / / - - - / - - / - - / - - / - 
3 Н еще более потемнели. - / / - - - / - 
C = 8:27 = 0,3; K = 0:9 = 0; И = 2:9 = 0,2
```

Слоговая характеристика представлена здесь самым большим для произведений Тургенева числом отклонений -0.3; две другие остались прежними.

Итак, появление людей ломает ритм, и эту изломанность воспринимает не только интонационная ритмичность, как в тексте («Мужичок ехал...»), но и слоговая, как в последнем тексте.

Человек с его подвижной эмоциональностью, с его чувствами и страстями словно нарушает гармоническую стройность природы. Особенно заметно это проявляется в текстах, которые Набоков объединил темой человеческих страстей и которую он начинает так: «Вскоре Базаров безумно влюбляется». В цитатах, посвященных страсти Базарова, *плавная, таучая, как мед* тургеневская проза прорывается такими не-тургеневскими ритмами (C=0,3; K=0,2-0,3; M=0,5-0,6), которые придут в русскую литературу только с прозой Л. Толстого, Достоевского и последующих писателей.

В теме влюбленности Базарова Набоков описывает три разговора между Одинцовой и Базаровым, но мы анализируем не сами разговоры, а только описания состояния героев.

Отцы и дети. Первый разговор

Волнение героя передается учащением его пульса – все ритмические сбои создаются пропусками междуударных интервалов: здесь шесть раз подряд идут сдвоенные ударения, и читатель чувственно

ощущает, как загорается кровь и учащается сердцебиение героя. В тесном взаимодействии с ритмом выступает и лексика, которая тоже передает состояние «безумной влюбленности»; лексика и ритм усиливают друг друга благодаря тому, что ритмические сбои приходятся на слова, описывающие физическое состояние Базарова. Об этом же говорит и интонационная характеристика.

Второй разговор (начало)

Этот отрывок посвящен описанию Одинцовой, вовлеченной в стихию страсти Базарова.

```
Он взглянул на нее. / - / - - /
3 H
       Она закинула голову за спинку кресел - / - / - - / - - / -
5 P
3 P
       и скрестила на груди руки, - - / - - - / / -
       обнаженные до локтей. - - / - - - - /
2 H
       Она казалась бледней - / - / - - /
3 B
       при свете одинокой лампы, - / - - - / -
3 P
4 H
       занавешенной вырезанною бумажной сеткой.
       --/--/---/-
       C = 0.14; K = 0.1; H = 0.1
```

Нам предоставлена возможность сопоставить описание героев в одной и той же сцене. В предыдущем тексте описано состояние Базарова, в данном — Одинцовой. Взволнованность Базарова передается учащенностью пульса (C=0,22) и эмоциональной напряженностью (U=0,5), а состояние Одинцовой — спокойным пульсом (U=0,1), и ровной эмоциональностью (U=0,1), что говорит либо о ее сдержанности, либо о развитом чувстве самообладания. Так по крайней мере можно судить по цифрам ритмических характеристик. Легко заметить, что ритмические характеристики героини не отвечают базаровским, и в этом несоответствии, возможно, и кроется причина несостоявшегося романа.

Другая цитата из второго разговора снова рисует Базарова, и снова в состоянии крайней взволнованности, о чем говорят не только дрожащие руки, но и тот же самый показатель слоговой ритмичности (C=0,22), созданный опять-таки приемом сдвоенных ударений. По сравнению с предыдущим описанием Базарова в этом тексте значительно увеличена интонационная ритмическая характеристика, отвечающая за эмоциональность (U=0,66). Так ритм описаний Базарова показывает нарастание его страсти.

Второй разговор (продолжение)

```
3 Н Отворите это окно... --/-/--/
3 Н мне что-то душно. //-/-
4 Н Базаров встал и толкнул окно. -/-/--/-
4 Н Оно разом со стуком распахнулось... -//--/--/-
2 Р Он не ожидал, / - - - /
4 Р что оно так легко отворялось; - - // - / - - / -
4 Н притом его руки дрожали. - / - / / - - / -
C = 0,22; K = 0; И = 0,66
```

В этом месте Тургенев словно спасает своего героя от невыносимого волнения, остужая его прохладой ночи. В ровном слоговом ритме отрывка (C=0,13) ощущается покой. И только интонационная характеристика остается почти прежней, показывая неспособность героя усмирять свои чувства.

По сравнению с предыдущим в этом тексте все единицы (лексические, синтаксические, фонетические) выстроены по принципу противопоставления: *душно* – свежий запах чистого воздуха; *толкнул окно, со стуком* – мягкая ночь, *слабо шумевшие деревья*; *распахнулось* – глянула.

Второй разговор (конец)

```
    В Темная, / - -
    В мягкая ночь / - - /
    Р глянула в комнату / - - / - -
    Р с своим почти черным небом, - / - / / - / -
    Р слабо шумевшими деревьями / - - / - - / - -
    В и свежим запахом вольного, - / - / - - / - -
    Н чистого воздуха. / - - / - -
    С = 0,13; К = 0; И = 0,5
```

И, наконец, как пишет В. Набоков, «происходит третье объяснение и взрыв страсти в конце».

Третий разговор (начало)

4 Р Одинцова протянула вперед обе руки, --/--/--/
5 Н а Базаров уперся лбом в стекло окна. --/--/-/-/
2 Н Он задыхался: /--/-

```
все тело его видимо трепетало. //--//---/-
4 H
5 P
       Но это было не трепетанье юношеской робости,
       -/-/---/--
       не сладкий ужас первого признания овладел им:
6 P
       -/-/-/---/---//
       это страсть в нем билась, / - / / / -
4 P
       сильная и тяжелая, --/---/--
2 P
1 B
       страсть, /
2 P
       похожая на злобу - / - - - / -
       и, быть может, сродни ей... - - / - - / /
3 H
3 B
       Одинцовой стало и страшно, - - / - / - - / -
2 H
       и жалко его. - / - - /
       C = 0.3: K = 0.3: M = 0.4
```

Такой сорвавшийся ритм, как в этом тексте, в тургеневской прозе встречается крайне редко. Если на десять ударов сердца приходится три сбоя (C=0,3), то состояние героя воспринимается как болезнь. Но особенно напряженной оказывается синтагматическая характеристика (K=0,3), вовсе не свойственная Тургеневу. Она отвечает за размеренность речевых шагов, нарушение ритмичности которых приводит к сбою дыхания (*Он задыхался*). Напомним, что во всех приведенных выше отрывках с описанием страсти Базарова, синтагматическая характеристика оставалась нулевой, и только в этом тексте она выросла до 0,3.

Возможно, это состояние испытывал и сам писатель в пору своей влюбленности, а в момент написания подобных сцен он оживлял в своей памяти не только слова и движения души, но и стук своего собственного сердца и свое дыхание.

Что касается интонационной характеристики (H=0,4), то о ней следует сказать особо. Мы можем предположить, что она выражает эмоциональное состояние героя (или пишущего), но при этом нельзя не отметить неуловимость этой характеристики, невозможность понять причины ее изменений. Например, предыдущее описание по накалу страсти занимает первое место в данном сюжете, однако интонационная характеристика этого не показывает. Или почему, например, во втором разговоре два текста, имеющие резкую противопоставленность по лексике и ритму, имеют почти одинаковый интонационный ритм (H=0,66 и 0,5). Здесь ответ, по-видимому, в том, что интонационный ритм, заданный сильной взволнованностью

Базарова, передался и картине тихой, спокойной ночи, непосредственно следующей за сценой с окном. Так еще раз находит подтверждение литературоведческий тезис о том, что в романах Тургенева природа всегда сопереживает героям, в каком бы душевном состоянии они ни находились.

Интонационно-ритмическая неуловимость скорее всего отражает эмоциональную сложность и неуловимость человеческих чувств, с описанием которых мы встречаемся в художественных текстах и нередко затрудняемся их определить.

Текст оценивается как наиболее ритмичный, если в нем максимально разнообразятся интонации — и в этом мы усматриваем гармоничное эмоциональное равновесие (как у Пушкина: Унынья моего // Ничто не мучит, не тревожит.). Если одинаковые интонации идут друг за другом, то ритм сбивается, подобно тому как одинаковые эмоции, наслаиваясь друг на друга, усиливают эмоциональность независимо от того, какой настрой, положительный или отрицательный, она имеет.

И, наконец, рассмотрим последний текст из третьего разговора, рисующий Базарова и Одинцову вместе, неотделимо друг от друга, как одно целое, но притом такое, в котором стучат разные ритмы. Вспомним, как не соединяется горячность Базарова со сдержанностью Одинцовой. (Как знать, быть может, именно таким представляется читателю и сам И.С. Тургенев рядом с Полиной Виардо?)

До сих пор мы рассматривали описания, в которых герои были словно отделены друг от друга; притом все описания, кроме одного, были посвящены Базарову. И вот наши герои рядом, в одном описании. Как поведут себя их ритмы? Сольются в один общий? Или напомнят о характере каждого?

Этот текст идет непосредственно после предыдущего, который заканчивался словами «Одинцовой стало страшно и жалко его». Получается, что слоговая характеристика в этом совместном ритме напоминает Одинцову (таков и ее спокойный пульс), а синтагматическая и интонационная — Базарова, с его затрудненным дыханием и порывистостью.

Третий разговор (конец)

4 Р Евгений Васильевич!... – проговорила она, - / - - / - - - / - 5 **H** и невольная нежность зазвучала в ее голосе.

```
2 P
       Он быстро обернулся, - / - - - / -
4 P
       бросил на нее пожирающий взор / - - - / - - /
4 B
       и, схватив ее обе руки, - - / - / / - - /
5 H
       внезапно привлек ее к себе на грудь. - / - - / - / - /
5 P
       Она не тотчас освободилась из его объятий,
       -/-/---/--
2 B
       но мгновенье спустя, - - / - - /
4 P
       она уже стояла далеко в углу - / - / - / - / - / - /
3 H
       и глядела оттуда на Базарова. - - / - - / - - - / - -
3 H
       Он рванулся к ней. / - / - /
3 H

 Вы меня не поняли, — / - / - / - -

4 H
       прошептала она с торопливым испугом. - - - / - - / - - / -
1 B
       Казалось, - / -
4 B
       шагни он еще раз, - / / - / /
2 H
       она бы вскрикнула. - / - / - -
3 P
       Базаров закусил губы - / - - - / / -
1 H
       и вышел. - / -
       C = 0.13: K = 0.23: M = 0.3
```

Так сдержанность Одинцовой соединилась с несдержанностью Базарова — в ритме описания их последней встречи. Роковой финал несостоявшейся любви был предопределен разными ритмами их поведения: женской выжидательной тактикой одного и безрассудством другого.

 Таблица

 Сводная таблица ритмических показателей по текстам И. С. Тургенева

| Название текста | С | К | И |
|--|------|------|------|
| Отцы и дети (1) | 0,26 | 0 | 0,3 |
| Отцы и дети (2) | 0,12 | 0 | 0,8 |
| Отцы и дети (3) | 0,16 | 0 | 0,2 |
| Конец Чертопханова | 0,3 | 0 | 0,2 |
| Отцы и дети (страсть Базарова) первый разговор | 0,22 | 0 | 0,5 |
| Второй разговор (начало) | 0,14 | 0,1 | 0,1 |
| Второй разговор (продолжение) | 0,22 | 0 | 0,66 |
| Второй разговор (конец) | 0,13 | 0 | 0,5 |
| Третий разговор (начало) | 0,3 | 0,3 | 0,4 |
| Третий разговор (конец) | 0,13 | 0,23 | 0,3 |
| Среднее арифметическое | 0,2 | 0,06 | 0,4 |

Итак, наблюдения за ритмикой прозаического текста помогают исследователю не только проникнуть в глубины подтекстовой информации, но и приблизиться к проблеме «разгадки утаиваемого». Можно предположить, что такой герменевтический подход к анализу текста становится возможным благодаря «очеловечиванию» ритма прозы, то есть такому восприятию фонетического явления речевого ритма, когда он соотносится со способом существования человеческого организма, а не рассматривается только как степень регулярности в чередовании суперсегментных единиц.

«Самым счастливым русским писателем был Иван Александрович Гончаров. Он удачно родился в 1812 году, так что ко дням декабристов был еще подростком. Он видел и слышал Пушкина. Он жил в эпоху, когда революционность была не в моде... <...>.

Он писал подолгу, отделывал тщательно, не торопясь, жил приятно, с достатком, пользуясь всеобщим уважением <...>.

Гончаровской литературной школы не было, — как была, например, тургеневская. Но в действительности все наши поздние лучшие стилисты, часто того не сознавая, руководились грамматикой и синтаксисом Гончарова, не сделавшего в жизни почти ни одной ошибки. Ни одной ложной черты нет и в его образцах. И ни одной крикливой или напрасной фразы. И ни одной бестактности.

Он во всех отношениях был первым учеником. Только классическая лень (обломовская) помешала этому замечательному русскому таланту стать гением» [Осоргин, 1991, с. 289–291].

```
Обломов (зачин)
```

```
2 B
       В Гороховой улице, - / - - / - -
3 B
       в одном из больших домов, - / - - / - /
5 B
       народонаселения которого стало бы на целый город,
       ----/--/--/-
3 B
      лежал утром в постели, - / / - - / -
2 B
       на своей квартире - - / - / -
       Илья Ильич Обломов. - / - / - /
3 H
C = 0.12; K = 0.4; H = 0.8
7 Р-1 Это был человек лет тридцати двух-трех от роду,
       /-/--//--///--
2 Р-1 среднего роста, / - - / -
3 Р-1 с темно-серыми глазами, / - / - - - / -
4 Р-2 но с отсутствием всякой определенной идеи, - - / - - / - - / -
      всякой сосредоточенности в чертах лица. / - - - - / - / -
4 H
```

C = 0.35; K = 0.25; H = 0.5

```
5 Р-1 Мысль гуляла вольной птицей по лицу, / - / - / - / - - - /
2 Р-1 порхала в глазах, - / - - /
3 Р-1 садилась на полуотворенные губы, -/ - - - - - / -
3 Р-1 пряталась в складках лба, / - - / - /
3 Р-2 потом совсем пропадала. - / - / - - / -
       и тогда во всем лице - - / - / - /
3 B
4 H
      теплился ровный свет беспечности / - - / - / - -
6 Р-1 С лица беспечность переходила в позы всего тела,
       -/-/---/-
3 H
      даже в складки шлафрока. / - / - - / -
       C = 0.16: K = 0.25: M = 0.5
7 B
       Иногда взгляд его помрачался выражением будто усталости - - /
       /-/--/--/--/--
1 Р-2 или скуки: / - / -
1 B
       но ни усталость, - - - / -
1 B
       ни скука - / -
       не могли ни на минуту согнать с лица - - / - - - / - /
4 B
1 Р-1 мягкость, / -
3 B
       которая была господствующим - / - - - / - / - - -
2 B
       и основным выражением - - - / - - / - -
2 B
       не только лица. - / - - /
2 Р-2 а всей души; - / - /
5 B
       а душа так открыто и ясно светилась в глазах,
       --//-/--/--/
1 B
       в улыбке, - / -
       в каждом движении головы, / - - / - - - /
3 B
1 Р-2 руки. -/
4 B
       И поверхностно-наблюдательный, холодный человек,
       - -/- - -/- - -/- - -/
3 B
       взглянув мимоходом на Обломова, - / - - / - - - / - -
       сказал бы: - / -
1 H
2 Р-2 «Добряк должен быть, - / / - /
1 Р-2 простота! - - /
3 B
       Человек поглубже и посимпатичнее, - - / - / - - - - / - -
       долго вглядываясь в лицо его, / - / - - - - / - /
4 B
3 Р-2 отошел бы в приятном раздумьи, --/--/-
1 Р-2 с улыбкой. - / -
       C = 0.18: K = 0.2: H = 0.4
```

Портрет Обломова

- **4 В** Цвет лица у Ильи Ильича / / - /
- **2 В** не был ни румяный, / - / -
- **1 В** ни смуглый, -/-
- **3 В** ни положительно-бледный, / - / - / -
- **1 Р-2** а безразличный, - / -
- **5 В** или казался таким, может быть, потому, / - / - / / - /
- **4 Р-2** что Обломов как-то **обрюзг не по летам**: - / / - /
- **2 В** от недостатка ли движения, - / - / -
- **1 В** или воздуха, - / -
- **3 Н** а, может быть, того и другого. / / / / -
- **3 В** Вообще же тело его, --/-/--/
- **5 В** судя по матовому, чересчур белому цвету шеи, /--/----/-/-
- 3 В маленьких пухлых рук, / - / /
- **2 В** мягких плеч, / /
- 4 Н казалось слишком изнеженным для мужчины.

C = 0.26; K = 0.21; H = 0.5

Пейзаж (1)

- **3 В** Не таков мирный уголок, - / / - /
- 4 Н где вдруг очутился наш герой. //--/-/
- **4 В** Небо там, кажется, напротив, / / / - / -
- **3 Р-1** ближе жмется к земле, / / - /
- **4 В** но не с тем, чтобы метать сильнее стрелы, --//--/-
- **2 В** а разве только, / / -
- **4 Р-2** чтобы обнять ее покрепче, /- / - / -
- **1 Р-2** с любовью: / -
- **4 В** оно так невысоко над головой, / / - /
- 3 Р-2 как родительская надежная кровля, --/---/-
- 4 В чтоб уберечь, кажется, избранный уголок / - / / - /
- **2 Н** от всяких невзгод. / - /

$$C = 0.25; K = 0.1; H = 0.1$$

Пейзаж (2)

- **2 В** Солнце там / /
- **5 Р-1** ярко и жарко светит около полугода / - / / - - / -
- **4 Р-1** и потом удаляется оттуда не вдруг, --/--/--/

```
2 Р-2 точно нехотя, / - / - -
```

- **7 В** как будто оборачивается назад взглянуть еще раз или два _/_-_/_-/
- **2 Р-1** на любимое место - / - / -
- **3 В** и подарить ему осенью, - / / / -
- **2 В** среди ненастья. / / -
- **3 Н** ясный, теплый день. / / /

$$C = 0.25$$
; $K = 0.37$; $H = 0.25$

Обыкновенная история

```
2 Р-2 Наступала ночь... - - / - /
```

- **1 Р-2** нет, /
- **2 Р-1** Какая ночь! / /
- **5 В** Разве летом в Петербурге бывают ночи? / / - / / -
- **2 Р-2** Это не ночь. / - /
- **5 Р-2** а ...тут надо бы выдумать другое название - / / - / - / -
- 1 P-2 так, /
- **1 Р-2** полусвет... - /
- **3 Н** Все тихо кругом. // -/
- **3 Р-2** Нева точно спала: / / - /
- 1 B изредка, / -
- **2 В** будто впросонках, / - / -
- **5 В** она плеснет легонько волной в берег / / - / / -
- **1 Н** и замолчит. - /
- 1 B A Tam /
- **4 Р-1** откуда ни возьмется поздний ветерок, / - / - /
- **3 В** просеется над сонными водами, --/--/--
- **3 Р-1** но не сможет разбудить их, - / - / /
- **3 Р-1** а только зарябит поверхность / - / -
- **4 Р-2** и повеет прохладу на Наденьку и Александра ___/__/
- **5 Р-1** или принесет им звук дальней песни - - / / / -
- **3 Р-1** и снова все смолкнет, / / / -
- **3 Р-1** и опять Нева неподвижна, - / / - / -
- **2 В** как спящий человек, / - /
- **3 В** который при легком шуме / - / / -
- **3 В** откроет на минутку глаза / - /
- **3 Р-1** и тотчас снова закроет; / / - / -
- 6 Н и сон пуще сомкнет его отяжелевшие веки. / / - / - / - / -

$$C = 0.16$$
: $K = 0.3$: $H = 0.46$

3 P-1 Был жаркий день, // -/ **4 Р-2** один из редких дней в Петербурге: - / - / - / - / -4 B солнце животворило поля, / - - - - / - - / **3 Р-1** но морило петербургские улицы, - - / - - - / - -**3 Р-2** прокаливая лучами гранит, - / - - - / - - / 1 B а лучи, - - / 2 B отскакивая от камней, -/ 2 H пропекали людей. - - / - - / **3 Р-1** Люди ходили медленно. / - - / - / -**2 Р-1** повесив головы. - / - / - собаки, - - / -1 B 2 H высунув языки. / - - - - / 6 B Город походил на один из тех сказочных городов, /---/--/ 1 B где все, -/ как по мановению волшебника, - - - / - - - / - -2 B 2 H вдруг окаменело. / - - - / -C = 0.2; K = 0.23; H = 0.331 B Он молча - / -1 B и задумчиво - - / - -**3 Р-2** указал рукой вдаль; - - / - / / **3 Р-1** А. П. взглянула / - - / - - / -**2 Р-2** и изменилась в лице. - - - / - - / 1 B Там. / 2 B между полей, / - - / 3 P-2 змеей вилась дорога - - / - / - / -**2 Р-2** и убегала в лес, - - - / - / **3 Р-2** дорога в обетованную землю, -/---/-1 H в Петербург. - - / C = 0.37; K = 0; H = 0.33

Таблица

Ритм произведений И. А. Гончарова

| Названия текстов | С | К | И |
|------------------|------|------|-----|
| Обломов (1) | 0,12 | 0,4 | 0,8 |
| Обломов (2) | 0,35 | 0,25 | 0,5 |
| Обломов (3) | 0,16 | 0,25 | 0,5 |
| Обломов (4) | 0,18 | 0,2 | 0,4 |
| Обломов. Портрет | 0,26 | 0,21 | 0,5 |

| Названия текстов | С | К | И |
|------------------------|------|------|------|
| Пейзаж (1) | 0,25 | 0,1 | 0,1 |
| Пейзаж (2) | 0,25 | 0,37 | 0,25 |
| Обыкновенная история | 0,16 | 0,3 | 0,46 |
| | 0,2 | 0,23 | 0,33 |
| | 0,37 | 0 | 0,33 |
| Среднее арифметическое | 0,24 | 0,21 | 0,41 |

Вывод

По сравнению с ритмом прозы И. С. Тургенева (C=0,2; K=0,06; U=0,4) проза И. А. Гончарова (C=0,24; K=0,21; U=0,41) значительно ослабила свою ритмичность. Главное изменение коснулось синтагматической характеристики, в которой Тургенев всегда был бесспорным лидером и которая многими исследователями ритма признавалась как образец русской классической прозы. Такое изменение связано прежде всего с синтаксической усложненностью текстов.

Следует отметить, что все проанализированные тексты делятся по своим характеристикам на две группы: первая — тексты, представляющие портрет и внешний вид Обломова; вторая — пейзажные тексты из «Обыкновенной истории». Сравнение ритмики текстов обеих групп по слоговой и синтагматической характеристикам говорит о том, что обе группы ритмически однородны. Однако по интонационной характеристике они резко противопоставлены: в текстах из «Обломова» по средним показателям она равна 0,54, а в текстах из «Обыкновенной истории» — 0,29. Общий средний показатель составил $\mathbf{И} = 0,41$.

Сравнение этих текстов весьма показательно: напомним, что интонационный ритм говорит об эмоциональном фоне описательной прозы. А эмоции обломовского сюжета создают атмосферу равнодушия, неопределенности и безразличия. Образ Обломова занимает особое место не только в прозе Гончарова, но и во всей русской литературе. В описании Ильи Ильича важное место занимает внимание к внутреннему состоянию героя, что отражается на его лице, руках, фигуре и даже на складках знаменитого халата. Интонационные характеристики обломовских текстов создают представление не о разнообразии эмоций, а об их монотонности и однообразии, что вписано в ключевые слова портрета Обломова и является родовыми признакими обломовщины.

Ритм зачинов в прозе Достоевского

Преступление и наказание

```
2 B
       В начале июля, - / - - / -
3 B
       в чрезвычайно жаркое время, - - / - / - - / -
2 B
       под вечер - / -
3 B
       один молодой человек - / - - / - - /
       вышел из своей каморки, / - - - / -
3 B
7 B
       которую он нанимал от жильцов в С-м переулке, на улицу, - / - -
       /--/--/--/--
1 B
       и медленно, - / - -
2 B
       как бы в нерешимости, / - - - / - -
       отправился к К-ну мосту. - / - - - / -
3 H
       C = 0.04; K = 0.25; H = 0.87
```

Разделив это предложение на синтагмы (речевые шаги) и определив в них направление тона, можно представить, как, с какой периодичностью и в какой последовательности возникают первые читательские ощущения.

Начальная синтагма (В начале июля) вызывает ощущение лета, тепла и, возможно, жары, вторая — уточняет мысль о жаре, подчеркивая ее чрезвычайность. Идея чрезвычайности создается как лексически, так и фонетически: здесь это слово не только самое длинное, но и самое трудное для произнесения консонантных соединений ф ч р, з в, й н и аффрикативного характера согласного ч, который в сочетании с р создает наибольшее препятствие, нередко преодолеваемое в устной речи полногласием через. Такие фонетические условия требуют, чтобы слово произносилось с заметным замедлением и акцентной выделенностью, а это, в свою очередь, делает его и семантически выделенным — ключевым. Так с первых слов читатель понимает, что перед ним роман о чрезвычайном. Третья синтагма, еще одно обстоятельство времени (под вечер), продолжает нагнетать первоначальное представление о жаре, которое конкретизируется,

вызывая мысль о тяжести предвечернего зноя. Скоро к нему добавится еще и ощущение духоты, как только будут обозначены, сначала только намеком, некоторые обстоятельства места действия: в С-м (Столярном) переулке и к К-ну (Калинкину) мосту. Читателю, знающему Петербург, предстанет перед глазами район Сенной площади, где почти нет зелени. Так три обстоятельственные группы, выражая одно и то же значение, повторяя и усиливая друг друга, погружают нас в атмосферу редкой для Петербурга жары, которая случается только в июле и, переживаемая среди каменных стен, особенно невыносима под вечер и потому совершенно непригодна для прогулок.

Тем не менее именно в это время один молодой человек вышел из своей каморки... Несмотря на неопределенность представления главного героя, его образ конкретизируется: он беден. Слово каморка, характеризующее героя, - тоже, несомненно, ключевое, - выделено стилистической окрашенностью. Другая черта героя - нерешительность. Она выражена не словами, а ритмом, который как бы сопровождает его шаги – сначала размеренные и осторожные: пять синтагм – пять речевых шагов, до слова каморки... Затем происходит резкий сбой ритма. Следующая синтагма не только непомерно длинная, но еще и не имеет четкой интонационной границы: здесь трудно определить, где следует делать паузу: после слова переулке или после слова на улицу. От этой неопределенности возникает чувство неудобства, неуверенности. Размеренность шагов нарушена – и слово каморка, после которого начался этот ритмический срыв, врезалось в сознание и оказалось выделенным не только лексически, но и фонетически. Так идея бедности соединилась с идеей напряжения и болезненности. Но это состояние преодолевается, так как три заключительные синтагмы опять звучат размеренно и четко. Ритмический сбой преодолен, хотя он мог бы стать препятствием и поколебать решимость героя. Однако слово в нерешимости все еще напоминает об этом сбое. Итак, к идиоглоссам данного зачина можно отнести три слова: чрезвычайно, из каморки и в нерешимости, которые отмечены семантической и ритмико-интонационной выделенностью.

Идиот

- **2 В** В конце ноября, / - /
- **1 В** в оттепель, / -
- **3 В** часов в 9 утра // - /

```
5 В поезд Петербургско-Варшавской железной дороги /---/--/-
2 В на всех парах -/--/
2 Н подходил к Петербургу. --/--/-
4 В Было так сыро и туманно, /-//---/-
2 Н что насилу рассвело. --/---/
C = 0,2; K = 0,13; И = 0,56
```

Как и в «Преступлении и наказании», первые три синтагмы ритмически, синтаксически и семантически однородны: они выражают одну мысль, усиливая и обостряя ее. В конце ноября – хуже, чем в ноябре, да еще в конце месяца, погоды в Петербурге не бывает. Однако ноябрь мог бы быть морозным и ясным, но нет, здесь оттель, а это значит, что не только холодно, но еще и сыро. Наконец, часов в 9 утра — к тому же пасмурно. Возникает сумеречный образ Петербурга, перекликающийся с сумеречностью сознания самого Мышкина и всего общества. Все три синтагмы имеют одинаковое интонационное оформление: интонемы восходящего типа реализуются рядом однородных восходящих интонаций, и такая интонационная однородность усиливает и делает бесконечно томительным это ощущение.

Интонационный параллелизм синтагм, однако, не поддерживается ритмически: они скорее вялые и неэнергичные, со сбивчивым сочетанием ударных и безударных слогов. Это экспозиция. Оцепеневший от сырости и холода город застыл в ожидании.

И вот к платформе подходит поезд. Мгновенно выравнивается ритм; его метрическую упорядоченность передает стук колес — сначала ускоренный, когда слышатся равномерные стыки рельсов: По-езд Петер-бург-ско- Вар-шав-ской же-лез-ной до-роги, затем замедляющийся, когда паровоз выпускает пар. Это впечатление создается не только ритмически (на смену амфибрахию приходят ямбические стопы), но еще и аллитерацией: на-всеХ па-раХ подХодил к Петер-бур-гу.

Вторая часть первого предложения, также состоящая из трех синтагм, фонетически противопоставлена первой: семь раз прокатывается по ней звук p, предвещая драматическое противостояние. Его основа уже намечена: это конфликт между столичным (прозвучали названия двух столиц), прогрессивным (железная дорога) и провинциальным, пассивным. Противопоставление усиливается

и ритмически: отсутствие организованного ритма в первой части сменяется четким ритмом во второй, когда слышится железный стук колес. Пар пробивает туман. Во всем первом предложении еще нет ключевых слов, оно лишь создает фон, подготавливает почву для их появления. Черты фона сконцентрированы в первой синтагме второго предложения: было так сыро и туманно... Это опять о городе. Энергия разгоряченного поезда не смогла вырвать его из сумрачного оцепенения – и ритм снова сбивается, становится пассивным, словно обволакивая чужеродное, внезапно ворвавшееся новшество. Слова сыро и туманно требуют логической выделенности из-за местоименного слова так – это своеобразный подступ, прелюдия к главному слову (идиоглоссе), которое откроется читателю только после заключительной синтагмы зачина: что насилу рассвело. Здесь под логическим ударением оказывается слово насилу. Необходимо напомнить, что при совпадении логического ударения с синтагматическим сила логического ударения тускнеет. Так произошло со словами сыро и туманно, которые в силу своей позиции совпали с ударением синтагмы. В том случае, если логическое ударение не совпадает с интонационным центром, оно становится ярким, особенно подчеркнутым. Так и случилось со словом насилу. Таким образом, в выделенности этого слова принимают участие единицы фонетического, лексического и синтаксического уровней. Фонетическая выделенность осуществляется за счет ударного u — самого напряженного из всех русских гласных, который в сочетании с глухим свистящим согласным усиливает это качество. Так возникает мысль о преодолении. Лексически это слово противопоставлено всем остальным словам зачина как разговорное. Стилистический контраст увеличивается за счет едва заметной окрашенности признаком официальноделового стиля словосочетания Петербургско-Варшавской железной дороги. Но самая яркая выделенность этого слова создается на синтаксическом уровне. Безличный глагол рассвело не предполагает деятеля – и здесь конструктивно как будто бы соблюдены все правила, если бы не слово насилу, которое не мыслится без деятеля: кто-то что-то производит насилу, преодолевая препятствия, кто-то с трудом произвел рассвет. Итак, мало того, что слово произносится с некоторым усилием, что оно нарушает стилистическую однородность текста, но оно еще и не по правилам употреблено. Следовательно, произнесение этого слова с напряжением, с сильным интонационным повышением (поскольку идущее за ним заключительное слово требует нисходящей интонации), с нарочитой отчетливостью, как того требует логическое ударение, а также для того, чтобы утвердить его право на ненормативное грамматическое употребление, и делает его ключевым. Потом это слово не раз о себе напомнит: многое в романе будет совершаться не по правилам, с преодолением, *насилу*.

Белые ночи. Ночь первая

```
3 H
       Была чудная ночь, - / / - - /
2 B
       такая ночь, - / - /
6 B
       которая только и может быть тогда, - / - - / - / - /
       когда вы молоды, любезный читатель. - / - / / - - - / -
4 H
       Небо было такое звездное, / - / - - / - -
4 B
       такое светлое небо, - / - / - - / -
3 B
2 B
       что, взглянув на него, - - / - - /
       невольно нужно было спросить у себя: - / - / - / - - /
4 H
       неужели же могут жить под таким небом - - / - - / - - / -
5 B
       разные сердитые и капризные люди? / - - - / - - - / -
4 H
       C = 0.08; K = 0.2; H = 0.3
```

При сравнении зачинов отдельных частей повести обращает на себя внимание их ритмическая и интонационная противопоставленность. Восторженность, чрезмерная впечатлительность, экзальтированность повествователя создается лексически: чудная, такая ночь, такое звездное, такое светлое небо... Четыре раза встречается здесь местоимение такая, такое – распространенный прием создания логических ударений: они совпадают или не совпадают с интонационными центрами, но во всех случаях требуют восходящей интонации. Создается как бы нескончаемый ряд интонационных повышений, передающий заданную лексическим способом и синтаксическим параллелизмом избыточность чувств. Ритмическим курсивом оказываются выделены слова чудная, молоды, звездное, светлое. И далее показана степень этой молодости - почти детскость (разные сердитые люди). Заключает зачин вопросительная интонация – как средоточие всех восходящих интонаций этого отрывка. Но, несмотря на вопрос, интонация заключительной синтагмы требует интонационного понижения.

Создается интонационный рисунок, не допускающий вариативности, — он жестко задан автором, в нем нет ни одной интонемы

ровного типа (ИРТ), реализация которой допускает вариативность. Изменения в движении тона идут в такой последовательности: вниз – вверх – вверх – вверх – вверх – вниз – вверх – вниз – вверх – вниз – вверх – вниз – вверх – вниз. Таким образом, задаются не только интонемы, но и их реализация: все восхождения образуются самым высоким тоном из-за место-именных слов, выступающих в роли усилителей, а также из-за сильно выраженной подчинительной связи. Отсюда резкие тоновые перепады, с одной стороны, и захлестывающие друг друга высокие интонационные пики – с другой. Это тоже признак интонационной избыточности и чрезмерности.

Начало второй ночи мы не рассматриваем, так как, в отличие от предыдущих зачинов, она не носит описательного характера и начинается с диалога.

Ночь третья

```
4 Р-1 Сегодня был день печальный, - / - / / - / -
```

1 Р-1 дождливый, -/-

1 Р-1 без просвета, - - / -

3 Н точно будущая старость моя. - - / - - - /

5 В Меня теснят такие странные мысли, - / - / - / - / - / - /

3 В такие темные ощущения, - / - / - - - - / - -

8 В такие еще неясные для меня вопросы толпятся в моей голове, - / - - / - - / - / - - / - / - - / - / - - / - / - - / - / - - / -

3 В а как-то нет ни силы, - / - / - / -

3 Н ни хотения их разрешить. - - / - - /

3 Н Не разрешить мне все это! - - - / - / -

$$C = 0.12$$
; $K = 0.4$; $H = 0.55$

Сомнения и горькие предчувствия отражены в лексике этого отрывка: печальный, без просвета, темные ощущения, странные мысли, неясные вопросы... Но эти переживания героя еще ярче отражены в интонации. По сравнению с интонацией первого зачина, где однозначно вычитываются не только интонемы, но и способ их реализации, здесь все неконечные синтагмы первого предложения оформляются интонемами ровного типа, которые могут быть реализованы любым тоном (восходящим, нисходящим и ровным). Если события первой ночи предварялись высокой восторженной интонацией, с жесткой, не допускающей сомнений установкой на единственно возможный высокий тон, то здесь читатель постоянно оказывается

перед лицом выбора. Так и герой – во власти сомнения, его чувства и жизнь – на грани блаженства и смерти. И эти же сомнения – перед читающим, который в каждой синтагме должен сам выбрать необходимый тон. От этого у него, как и у героя, возникает чувство неуверенности, неясности. Что касается ключевых слов, то они, очевидно, и возникают в точках пересечения лексического и интонационного значений: печальный, без просвета, странные мысли, темные ощущения, неясные.

Утро

```
4 Н Мои ночи кончились утром. - // - / - - / -
3 Н День был нехороший. / / - - / -
2 Р-1 Шел дождь / /
4 Н и уныло стучал в мои стекла; - - / - - / - / / -
3 Р-1 в комнате было темно, / - - / - - /
2 Н на дворе пасмурно. - - / / - -
C = 0.3: K = 0: И = 0.2
```

Как и в предыдущих двух отрывках, лексический уровень этого зачина полностью поддерживается уровнем суперсегментной фонетики. Дождливый, пасмурный, унылый день соответствует настроению героя и передается с помощью интонации. Здесь уже у героя нет сомнений – и интонация строго задана: она почти вся состоит из нисходящих движений тона: в пяти синтагмах из шести представлена интонема нисходящего типа, которая может быть реализована только понижением тона, и только в двух синтагмах (шел дождь и в комнате было темно) интонемы ровного типа разрешают интонационные варианты, но и они, настраиваясь на общую тенденцию, скорее всего вызовут для своей реализации доминирующий нисходящий тон. В тех местах, где движение тона гармонически поддерживает лексемы, выражающие основную идею, мы находим идиоглоссы: нехороший, уныло, темно, пасмурно (три из них совпадают с интонационными центрами синтагм, а одно - уныло - нет, но находится под логическим ударением).

Таким образом, идиоглоссы – слова, отражающие главные мысли писателя, – выделяются единицами разных уровней языка и поэтому становятся просодическими вехами текста.

Униженные и оскорбленные

- **2 В** Прошлого года / - / -
- **2 В** октября месяца - / / -
- **3 В** 22 числа / - / - /
- **2 В** со мною приключилось / - / -
- 2 Н престранное происшествие. / - / -

$$C = 0.2$$
; $K = 0$; $M = 0.8$

Таблица

Ритм зачинов в произведениях Ф. М. Достоевского

| Названия произведений | С | К | И |
|--------------------------|------|------|------|
| Преступление и наказание | 0,04 | 0,25 | 0,87 |
| Идиот | 0,2 | 0,13 | 0,56 |
| Белые ночи. Ночь первая | 0,08 | 0,2 | 0,3 |
| Белые ночи. Ночь третья | 0,12 | 0,4 | 0,55 |
| Белые ночи. Утро | 0,3 | 0 | 0,2 |
| Униженные и оскорбленные | 0,2 | 0 | 0,8 |
| Среднее арифметическое | 0,17 | 0,16 | 0,55 |

Признание Родиона Раскольникова (опыт ритмического анализа)

В последнее время лингвисты и литературоведы неоднократно высказывали мысль, что существует корреляция между явлениями, относящимися к содержательной стороне художественного произведения и к той области, которую называют ритмом. Традиционно лингвистика исследует проявления ритма на разных уровнях языковой системы — фонетическом, синтаксическом и менее изученном семантическом, оставляя интерпретацию характера и значения этих явлений литературоведам. Но литературному произведению присущи внутренняя связность и цельность, и с учетом сложности, многоплановости его структуры необходим системный подход к его анализу¹. А значит, исследуя ритм художественного текста, недостаточно ограничиться чисто лингвистическим анализом, а следует совмещать его с литературоведческим взглядом.

¹Основателем этой области филологии, исследующей звуковую выразительность слова, смысловую роль синтаксических конструкций, характер и значение разных текстообразующих элементов и т. п., был академик В. В. Виноградов.

В настоящей работе ритм понимается широко – как «...система последовательно сменяющихся во времени сравниваемых между собой явлений» [Томашевский, 1929, с. 257]. При таком подходе проявления ритма прозы не ограничиваются только речевыми явлениями. Одновременно под ритмом художественной прозы в широком значении, то есть повторами на самых разных уровнях литературного произведения в речевой и надречевой сферах, понимается и организованная определенным образом смена смысловых кусков, тем, и явления чередования во взаимоотношении предложений и абзацев разной длины и структуры, в строении отдельных глав и композиции произведения в целом, а характер изображения героев, внутренняя и внешняя структура образов, поддерживаемая различными звуковыми повторами, переходами ударности-безударности, мелодики, синтаксическими параллелизмами, лексическими повторами, градациями разных типов, позволяет говорить о многообразных ритмах образов героев [Волкова, 1974; Жирмунский, 1975; Чичерин, 1980; Гиршман, 1982].

Распознав проявления ритма на самых разных уровнях языковой системы, внимательный и чуткий читатель может достичь более адекватной интерпретации текста. И, в свою очередь, семантический строй художественного произведения во многом определяет наше восприятие речевого ритма, являющегося «...в известной степени необходимым материальным фундаментом для существования всех других ритмов в литературном произведении» [Гиршман, 1982, с. 76]. Таким образом, существует определенная взаимозависимость и взаимовлияние между смысловой стороной художественного произведения и его ритмикой.

Развитие образов героев как единство содержания и формы задает ритмы образов, которые могут рассматриваться одновременно с позиций литературоведения и лингвистики, а движение сюжета, архитектоника и композиция произведения в целом создают итоговый ритм художественного текста, исследуемый строго в рамках литературоведения.

Итак, смысл и ритм — это два взаимонаправленных, взаимодействующих и взаимодополняющих явления. Ритм перестает быть узкоречевым, а становится художественно значимым: «...меняется понимание ритма и его роли в искусстве слова ... ритм прозы, не только в строении речи, но и в строении образа, внутри его смыслового

ядра... ритм в основе образа и системы оказывается одним из наиболее тонких и точных двигателей смысловой энергии, смыкаясь с идеей особенно прочно» [Чичерин, 1980, с. 5].

Проявления речевого ритма с учетом смысловой стороны текста, то, как ритм задается содержанием и, в свою очередь, сам способствует более полному и глубокому пониманию текста, а также отдельные моменты развития ритма образа в настоящей работе прослеживаются на материале конца шестой (последней) части «Преступления и наказания»:

```
Раскольников опустился на стул, \rightarrow^1
      но не спускал глаз →
      с лица / (→)
      весьма неприятно удивленного /
      Ильи Петровича. У
      Оба смотрели друг на друга →
      и ждали. 🔽
      Принесли воды. У
      – Это я... →
      начал было Раскольников. >
      – Выпейте волы. 🕽
      Раскольников отвел рукой воду →
      с расстановками, \nearrow (\rightarrow)
      но внятно \nearrow (\rightarrow)
      проговорил: >
      – Это я убил тогда →
      старуху-чиновницу →
      и сестру ее Лизавету \rightarrow 
      топором →
      и ограбил. →
      Илья Петрович раскрыл рот. У
      Со всех сторон сбежались. У
      Раскольников повторил свое показание. >
      .....
```

Это кульминация, разрешение романа. Достоевский, высокую ритмичность произведений которого отмечают все исследователи,

¹Текст разбит на ритмико-синтаксические единицы — синтагмы. Стрелки показывают соответствующее движение тона: → — ровное, \nearrow — восходящее, \searrow — нисходящее. Стрелки в скобках означают иную возможность интонирования синтагмы.

конечно же, не мог не придать этим завершающим строкам какой-то особой ритмики.

В речевом ритме как явлении комплексном, имеющем сложную многоуровневую организацию, можно выделить главные и периферические составляющие. Особого внимания заслуживает синтагма (в иной терминологии – колон, фраза, период, ритмическая группа)¹ – первичная ритмико-синтаксическая единица речи, имеющая последовательную физиологическую и интеллектуальную основу [Черемисина, 1989, с. 30]. «В языке нет зафиксированных синтагм... – указывает Л. В. Щерба, — ...всякий текст есть до некоторой степени загадка, которая имеет разгадку, но зависит от степени понимания текста, от его истолкования»². Однако, чтобы читатель однозначно понял психологическое состояние Раскольникова и верно прочел фразу-признание, Достоевский предваряет ее предложением: *Раскольников отвел рукой воду и тихо, с расстановками, но внятно проговорил*.

Итак, задан темп спокойный, даже замедленный.

Раскольников не спешит облегчить душу, выговорив все быстро. Напротив, каждое слово выстрадано, осознанно и мучительно, с каждым словом все бесповоротнее его судьба, каждое слово — как «...приговор, решение без перемены». Говорит хоть с трудом, но с убежденностью и решимостью: как молоточком отбивается ритм — спокойный, но не музыкально-плавный, а четкий, ровный, размеренный — нет ни двух ударных слогов подряд, ни скопления безударных слогов. Ничто не сбивает, не нарушает ритмического движения. И в то же время это жесткий, напряженный ритм, о чем свидетельствует

¹ М. М. Гиршман вслед за Б. В. Томашевским пользуется термином «колон», считая его специфичным для обозначения интонационносинтаксической единицы художественной прозы. Термин «синтагма», категорически отвергаемый А. А. Реформатским в этом значении, тем не менее имеет свои плюсы, как указывает М. В. Панов, когда речь идет о связи ритмико-интонационного и синтаксического строения письменного текста. В настоящей работе термины «синтагма» и «колон» используются как синонимы; термин «фраза», предложенный М. В. Пановым и Г. Н. Ивановой-Лукьяновой для обозначения первичной интонационно-синтаксической единицы, применяется здесь в ином значении – как «высказывание», «фонетическое предложение».

²Цит. по: [Гиршман, 1982, с. 26–27].

синтагматическое членение фразы и повторение лабиализованного y и ударность слогов, содержащих твердый p:

- (1) Это я <u>у</u>бил тогда ИРТ¹
- (2) старуху-чиновницу ИРТ
- (3) и сестру ее Лизавету ИРТ
- (4) топором ИРТ
- (5) и ограбил. ИРТ

По тактовому объему эти синтагмы выстраиваются в следующий ряд: 4-2-3-1-1.

Синтаксическое устройство предложения таково, что последняя синтагма (*и ограбил*) воспринимается как самостоятельная, а не как продолжение уже прозвучавшей мысли. Это происходит из-за того, что в построении этой фразы у Достоевского однородное сказуемое *ограбил* формально остается без объекта и вся синтагма оказывается как бы оторванной от предыдущей части предложения (в некоторых изданиях отдельность последнего колона подчеркнута пунктуационно: после слова *топором* стоит запятая). В результате первые четыре синтагмы образуют самостоятельную и в содержательном плане завершенную мысль, которая резко заканчивается, словно обрывается, синтагмой в одно фонетическое слово (*топором*), к тому же с ударным окончанием, а ударные окончания оформляют прерывисто-напряженный строй речи². Такое внезапное свертывание этой части фразы приводит к необходимости более длительной паузы после нее.

Пятая синтагма (*и ограбил*), являясь последней во фразе, тем не менее не получает синтаксического и смыслового завершения и от этого как бы «зависает». Такое впечатление поддерживается и фонетически: безударное (женское) окончание создает ощущение недоговоренности.

Интонационный рисунок фразы также оказывается обусловленным ее синтаксическим строением и смысловой установкой, и сам, в свою очередь, способствует более углубленному восприятию создаваемого образа. Первая синтагма (Это я убил тогда), выражающая

¹ ИРТ – интонема (т. е. заложенное в тексте направление движения тона) ровного типа, в которой совмещаются значения самостоятельности и незавешенности; в устной речи обычно реализуется в ровном тоне.

²О методологических основах аналаза распределения ударных и безудорных зачинов и окончаний синтагм см.: [Гиршман, 1982].

пересекающиеся идеи самостоятельности (что обычно передается интонацией нисходящего типа) и незавершенности (передается интонацией восходящего типа), создает сильную позицию для интонемы ровного типа (ИРТ)1, которая имеет значение незаконченности и основной вид которой представлен ровным тоном. Эта синтагма также содержит эмфазу, образуемую синтактико-лексическими средствами (перенесение ремы «я» в начало предложения и усилительная частица «это»), которая в устной речи может реализоваться с помощью ИК-12 (по системе Е. А. Брызгуновой), создающей эмоционально спокойное утверждение; ИК-3, передающей восклицание; и чаще всего – с помощью ИК-2, которой фонетически присуще динамическое ударение и которая имеет функцию смыслового выделения; при этом ИК-2 более соответствует ровному тону. С учетом смысловой выделенности колона, эмфатического ударения, синтаксического значения незаконченности и манеры произнесения (тихо, с расстановками) его единственно правильным интонированием было бы использование ровного тона – реализации заложенной в тексте ИРТ.

Вторая и третья синтагмы ((2) *старуху-чиновницу* (3) *и сестру ее Лизавету*) содержат однородные дополнения, связанные соединительным союзом «и», где синтаксические условия позволяют использовать не только наиболее распространенный в неконечных синтагмах с однородными членами восходящий тон (передающий идею незавершенности), но и нисходящий тон, который придает некоторую самостоятельность каждому из однородных членов и сопровождается более длительной паузой. Именно ровный тон совмещает в себе элементы восходящего и нисходящего тона и больше соответствует манере произнесения, заданной автором. Поэтому можно утверждать, что в текст во второй и третьей синтагмах также вписана ИРТ.

Четвертая синтагма (*monopom*), где синтаксически заложены отношения зависимости и, казалось бы, незавершенности (оба значения совпадают в ИВТ – интонеме восходящего типа), может тем не менее рассматриваться как последняя синтагма во фразе и, значит,

¹ Об интонемах как «функциональных единицах суперсегментной фонетики, различающих смысл фраз с одним и тем же лексоко-грамматическим составом при помощи направления в движении тона» и их позициях см.: [Иванова-Лукьянова, 1998].

 $^{^{2}}$ Интонационная конструкция.

имеющая значение завершенности, так как пятая (реально конечная) синтагма, как уже указывалось, воспринимается как отдельная и самостоятельная. К тому же ремарка *с расстановками* задает после нее длительную паузу. Все это определяет возможность и даже необходимость использования ИНТ (интонемы нисходящего типа). Но одновременное присутствие двух противоположных значений, настоящая борьба идей законченности и незаконченности в сочетании с долгой паузой также выводят на интонирование этой синтагмы с помощью ровного тона — ИРТ. Итак, во всех четырех синтагмах синтаксически и содержательно вписанные в текст отношения между ними приводят к столкновению разных синтаксических значений, которые совмещаются в ИРТ, дающей право на вариативное прочтение, но наиболее полно они будут передаваться именно в ровном тоне и сопровождаться паузами в соответствии с характером ИРТ и содержанием отрывка.

Конечная синтагма, где интонацию определяет синтаксическое значение законченности, оформляется с помощью ИНТ. Но рассматриваемая конечная синтагма (и ограбил), несмотря на формальный статус однородного сказуемого, в силу особенности построения всей фразы в грамматическом и смысловом плане оказывается неполной (отсутствие обязательного объекта), что приводит к ощущению незавершенности, недоговоренности, «зависания», передаваемому с помощью ИРТ в ее основной разновидности – ровном тоне. Это впечатление незаконченности, неразрешенности поддерживается и общим ритмическим движением однотонности во фразе, и женским окончанием синтагмы, а также последующими предложениями – и фонетически, и содержательно, и даже графически. И ограбил синтагма в один такт – звучит вдвойне обрывисто, когда после нее идет контрастный колон в четыре такта (Илья Петрович раскрыл рот). Чтобы смягчить контраст, ослабить перебой ритма, синтагма и ограбил будет сопровождаться более длительной паузой, что также будет способствовать ощущению недосказанности, незавершенности. В смысловом отношении Илья Петрович раскрыл рот (два ударения в конце замедляют и обрывают ритмическое движение) – своеобразная немая сцена: время словно останавливается, замирает. Это выключенное из времени молчание не нарушает и неопределенно-личное предложение Со всех сторон сбежались (опять женское окончание). Напротив, всеобщее ожидание, застылость нарастает, напряжение усиливается. И последняя фраза: Раскольников повторил свое показание с женским зачином и дактилическим окончанием как бы вторит устройству последней синтагмы признания (с безударным началом и концовкой), но с еще большим ощущением незавершенности, которое графически подчеркивается двумя строчками многоточия. И мы воспринимаем это многоточие как недоговоренность, неразрешенность и одновременно в смысловом плане наполняем его: вновь слышим фразу-признание с ее спокойными, безликими, ровными тонами незавершенности.

Теперь рассмотрим синтагматическое членение фраз, создающих контекст признания. Оно вполне выводится уже из их синтаксического строения, хотя первое и последнее предложения в отрывке и допускают вариативное членение.

Остановимся на урегулированности размеров синтагм с точки зрения входящих в них тактов, ведь именно такт — минимальная смысловая единица речи (о показателе ритмичности с точки зрения тактового строения синтагмы см.: [Иванова-Лукьянова, 1998]).

Перебои в плавности ритма создают синтагмы *Оба с минуту* смотрели друг на друга и *Раскольников отвел рукой воду*, которые по своему тактовому объему превышают размер соседних больше чем на два такта.

Но хотя тенденция языка и речи к выравниванию синтагм по длине и должна была бы заставить нас произнести их быстрее, чем соседние синтагмы, но для ритма прозы все-таки решающее значение имеет не фонетический строй речи, а его семантическое наполнение [Чичерин, 1980; Гиршман, 1982]. Поэтому тактовый (и слоговой) объем этих синтагм не убыстряет, а, наоборот, замедляет и даже как бы растягивает речевое движение.

Вся рисуемая сцена с самого начала словно фильм, просматриваемый на замедленной скорости с периодическим стоп-кадром (опустился на стул — медленно и молча; не спускал глаз — застылость, остановка времени; с лица весьма неприятно удивленного Ильи Петровича — стоп-кадр: выражение лица застыло — поднятые в недоумении брови, нахмуренный лоб, широко раскрытые глаза; смотрели друг на друга — статично). Короткий однотактовый колон и ждали поддерживает эту замедленность семантически: все неподвижны, все застыли в ожидании. Причем следующее предложение Принесли воды, несмотря на названное действие, своей неопределенно-личной формой и содержанием также не нарушает общей атмосферы неподвижности и напряженно-выжидательного молчания.

Итак, смысловое наполнение первых нескольких синтагм, поддерживаемое их соизмеримым тактовым строением, заставляет дышать спокойно, ровно, чуть замедленно. Ведь, как отмечал Н. И. Жинкин в «Механизмах речи» (1958), между дыханием и интеллектом существует обратная связь, то есть не только изменение ритма дыхания влечет за собой изменение речевого ритма, но и длительность выдоха, на котором происходит говорение или прочитывание, и пауза вдоха регулируются смыслом и зависят от задач сообщения [Черемисина, 1989, с. 31]. Выбивающийся из общего ряда длинный колон Оба смотрели друг на друга требует для его произнесения задержки дыхания, и следующая короткая синтагма и ждали опять сбивает ритм дыхания: после четырехтактовой она воспринимается как недоведенная до конца; женское окончание также поддерживает идею неопределенности, незавершенности; дыхание прерывается, и следует длительная пауза, что полностью отвечает семантике этой части фразы. Сбой фонетического ритма на фоне отчетливо осязаемой замедленности происходящего, рисуемой семантически, сопровождается нарушением плавности дыхательного ритма и заставляет физически ощутить напряженность момента.

Замедленность ритма приводит к раскрытию не только психологической напряженности ситуации и душевного состояния героя, но и к отчетливой зримости и слышимости происходящего - мы буквально осязаем общую тишину, видим, как все застыли, замолкли, затаили дыхание и ждут. И эта напряженность требует своего разрешения. Но и фонетически, и содержательно сохраняется замедленный ритм, заданный с первой фразы анализируемого отрывка, а разрешение оттягивается: начал было, но так и не докончил мысль – напряжение и общее ожидание только нарастают, но Раскольникова не торопят (Выпейте воды). Наконец, Раскольников отвел рукой воду – спокойный, медленный жест поддерживается строением акцентного ряда, ровность которого (второй ударный слог) нарушается только последним тактом, где ударение смещается на первый слог, и столкновением ударений третьего и четвертого тактов, также тормозящим ритмическое движение. Резкий переход к однотактовой синтагме и тихо настораживает, но не прерывает ритмического движения, так как за ним идут еще три синтагмы такого же тактового строения. Все они и фонетически, и семантически задают спокойный, четкий, размеренный ритм. Раскольников готов к признанию, а читатель – к его восприятию.

И теперь наступает самый интересный с лингвистической и литературоведческой точек зрения момент. Полное несоответствие: спокойный, несбивчивый, монотонно ровный фонетический ритм фразы-признания и содержание и сам факт признания, поразившие до онемения всех, собравшихся в комнате; отсутствие скольконибудь яркой эмоционально-экспрессивной окраски — и одновременно это самый напряженный момент всего романа. И в этом столкновении и совмещении двух противоположностей, ритмической раздвоенности развязки не только данной сцены, но и всего романа можно проследить особый авторский прием создания образа — «разрушение обыденной логики» [Чичерин, 1980, с. 141]. Роман начинается с того, что добрый, умный человек, руководствуясь нелепыми убеждениями, совершает страшное злодеяние — убийство. И теперь во фразе-признании совмещение противоборствующих тенденций находит свое отражение сразу по нескольким параметрам.

Нечеткое, «не по правилам» синтаксическое устройство предло-

жения, в котором наблюдаются сразу две из отмеченных Е. А. Иванчиковой особенностей фразового синтаксиса Ф.М.Достоевского: использование устно-разговорных конструкций, когда отдельные слова высвобождаются «...из "оков" устойчивых синтаксических... связей, чем достигается... смысловая выделенность соответствующих слов» [Иванчикова, 1979, с. 252]. В первом случае (Это я убил тогда старуху-чиновницу и сестру ее Лизавету топором...) – «...дистантная разомкнутость синтаксически связанных членов фразы, располагающихся по ее "краям" и снабжаемых ударениями: данный участок фразы, таким образом, оказывается как бы напряженно замкнутым в некую интонационную рамку. ... "рамка" замыкается каким-либо словом, находящимся в факультативной зависимости от своего "главного" слова; определенная выделенность обеспечивается зависимому слову именно данной позицией его во фразе» [там же: 276-277]. Во второй части фразы (... и ограбил) – изъятие из синтаксической конструкции слов, необходимых для ее полноты, что не мешает восприятию фразы, так как понимание гарантируется предшествующей фразой. Такое урезание синтаксической конструкции в данном случае имеет значение введения дополнительной информации, так как убил и ограбил в этой ситуации явки с повинной едва ли содержательно могут рассматриваться как равноправные однородные сказуемые: в смысловом плане синтагма и ограбил скорее передает не самостоятельное действие, а цель

действия, обозначенного первым сказуемым (*и ограбил* – вот зачем убил). Таким образом, в результате такого «неправильного» синтаксического построения этих двух частей фразы в первом случае не только рема-субъект действия получает дополнительную выделенность благодаря эмфазе, но также особым ударением снабжается орудие действия. А во втором случае при формальной однородности сказуемых второе из них используется особым образом для передачи нетрадиционной для сказуемого идеи. Герой громоздит информацию, включая в одно предложение не только признание в том, что убийство совершил именно он, но и тут же акцентированно называя орудие и цель убийства, что в привычном синтаксисе было бы оформлено в отдельные предложения, т. е. формальное устройство предложения приходит в конфликт с передаваемым содержанием.

Столкновение противоположностей в этой фразе наблюдается и в фоническом ряду. Выделенными здесь с точки зрения звучания и восприятия оказываются стыкующиеся синтагмы (1) и сестру ее Лизавету и (2) топором. Первая содержит звуковой ряд, где 70% звуков описываются Р.О. Якобсоном, основоположником теории звукового символизма, как «светлые», создающие ощущение света, высоты, нежности, а вторая – 66% «темных» звуков, передающих тяжесть, грубость, мрачность. Топор – тяжелое и грубое орудие само по себе, но «топор» воспринимается вдвойне мрачно и страшно, когда говорится, что им Раскольников убил не только отталкивающую, жадную и паразитирующую старуху-процентщицу, но и невинную, добрую, работящую, тихую и забитую младшую сестру ростовщицы. И фоническое ощущение контраста осязаемо поддерживает идейно-смысловую сторону текста.

Достоевский однозначно задает синтагматическое устройство предложения, которое приводит к интонационно-ритмической раздвоенности: в каждой синтагме столкновение синтаксических значений, проявляющееся в столкновении ИВТ и ИНТ, которые находят компромисс в ИРТ – ровном тоне, имеющем значение неопределенности, незавершенности. Такое ритмическое содержание признания – в противовес тому, как Раскольников говорит: внятно, точно, ясно и твердо. Грамматическая неполнота последней синтагмы и интонационное значение недоговоренности – и в то же время предложение оформлено точкой. С другой стороны, пунктуационное оформление точкой – и тут же две строки многоточия. И это многоточие с его идеей неопределенности в эпилоге находит свое подтверждение:

и не потому, что пропущен или недосказан какой-то этап сразу после признания. Напротив, все последующие события описываются подробно и однозначно. Но на каждом шагу мы видим раздвоенность — основную черту напряженного ритма образа Раскольникова. И только в самом конце романа, когда наступает осознание ложности прежних убеждений, а любовь Сони становится источником жизни Раскольникова, эта раздвоенность уходит и восстанавливается гармония.

Анализируя ритмическое устройство отрывка с признанием Раскольникова, мы едва упомянули о таких составляющих фонетического ритма, как урегулированность межударных интервалов, распределение ударных и безударных зачинов и окончаний, акцентное строение синтагм, и вообще не рассматривали целый ряд других средств ритмизации прозы. Внимание было сосредоточено на том, что в данном отрывке (как и во многих художественных текстах вообще) в значительной степени определяет ритмическое движение и что может быть выяснено в первую очередь с учетом синтаксической структуры фраз: урегулированность тактового строения синтагм, их интонационная реализация. Но в том и заключается особенность ритма прозы, что он каждый раз по-разному проступает на различных уровнях литературного произведения. И хотя речевой ритм является ведущим в системе ритмов художественного текста, не меньшего внимания заслуживают и семантический, и композиционно-структурный ритм, а также ритмы образовхарактеров. Именно поэтому для анализа был выбран отрывок с признанием Раскольникова: в нем на каждом уровне и в речевой, и в надречевой сферах в концентрированном виде особенно ярко проявляется напряженный, противоречивый ритм образа главного героя «Преступления и наказания».

Вывод

Сравнение ритма прозы в текстах И.С. Тургенева (C = 0,2; K = 0,06; И = 0,4), И.А. Гончарова (C = 0,24; K = 0,21; И = 0,41) и Ф. М. Достоевского (C = 0,17; K = 0,16; И = 55) говорит о том, что основные изменения в ритмике русской прозы происходят за счет интонационной характеристики. Это свидетельство усиления эмоционального фона произведения и увеличения внимания к психологическому описанию героев.

Ритм произведений Л.Н.Толстого в описаниях разных периодов жизни человека (на материале рассказов «Детство», «Крейцерова соната», «Смерть Ивана Ильича»)

При покорении горной вершины человек должен преодолеть три этапа: подъем, нахождение на пике и спуск. Так же и в жизни, человек проходит три этапа: детство, зрелость и преддверие смерти. Мы можем их представить более наглядно, используя цветовую палитру: нежно-розовый (детство) — ярко-красный (зрелость) — темнобордовый (смерть). Рассмотрим каждый период более детально на материале повестей Л. Н. Толстого «Детство», «Крейцерова Соната» и «Смерть Ивана Ильича».

Мир детства («Детство»)

Мир детства, с ним навечно расставанье, назад ни тропок нет, ни следа, тот мир далек, и лишь воспоминанья все чаще возвращают нас туда¹

Кайсын Кулиев

В каждом человеке, и писатель – не исключение, заключены воспоминания обо всех периодах его жизни (детстве, зрелости, старости). Но именно воспоминания о детских годах человек проносит в своем сердце, лелея их, через всю жизнь, и именно они накладывают отпечаток на все его поступки, даже по прошествии большого количества времени. Детство – время, когда весь мир прекрасен и добр, когда любая неприятность носит лишь временный характер, а впереди – целая светлая неомраченная жизнь.

Выявить заложенные в описании детства, зрелости и старости субъективные ощущения ребенка, а потом уже и взрослого, помогает

 $^{^{1}}$ Астафьев В. П. Последний поклон. – М.: Эксмо, 2003. – С. 8.

ритм текста. Представленные Г.Н.Ивановой-Лукьяновой характеристики позволяют увидеть ритм в реальных количественных показателях.

Ритм текста помогает распознать скрытое и явное в тексте, ощутить, что когда переживания выражены словами, ритм молчит, и наоборот. Роль ритма связана с лексикой, но некоторые тексты заставили нас задуматься над этим соотношением.

Повесть «Детство», опубликованная в «Современнике» в сентябре 1852 г., занимает уникальное место в творческом развитии Л. Н. Толстого; и не только потому, что это первое завершенное и напечатанное произведение писателя, но еще и потому, что поэтическую силу и первозданную прелесть «Детства» Л. Н. Толстой, возможно, уже не превзошел никогда. В этом произведении Л. Н. Толстой изобразил сложный процесс формирования духовного мира ребенка: «сложный, противоречивый процесс, обычно скрытый от посторонних глаз».

Главный герой повести — Николенька Иртеньев — мальчик из дворянской семьи, живет и воспитывается по установленным правилам, дружит с детьми из таких же семей. Он любит своих родителей и гордится ими. В детстве Николенька особенно стремился к добру, истине, любви и красоте.

Представленные далее тексты записаны таким образом, чтобы можно было увидеть в них сочетание ударных и безударных слогов, количество тактов в синтагме, интонемы каждой синтагмы. В конце текста приведены подсчеты нарушений по трем характеристикам: слоговой (С), синтагматической (К) и интонационной (И).

Рассмотрим отрывок, в котором главный герой рассуждает о летстве:

Счастливая, счастливая, невозвратимая пора детства! Как не любить, не лелеять воспоминаний о ней? Воспоминания эти освежают, возвышают мою душу и служат для меня источником лучших наслаждений.

- **1 Р-1** Счастливая, / -
- 1 Р-1 счастливая, / -
- 3 Н невозвратимая пора детства! - / - / / -
- **2 В** Как не любить. / - /
- **3 В** не лелеять воспоминаний о ней? - / - / - /
- 3 Р-1 Воспоминания эти освежают, - / - / -
- **3 Р-1** возвышают мою душу - / - / / -

2 В и служат для меня - / - - - /
3 Н источником лучших наслаждений. - / - - / - - / C = 4: 20 = 0,2; K = 0; И = 3: 8 = 0.38

Первая, слоговая, характеристика показывает, что в тексте всего четыре междуударных интервала, которые мы считаем нарушением абсолютной ритмичности: два интервала в четыре слога и два нулевых. Полученное число нарушений делим на общее число всех интервалов, их в тексте 20. В результате деления получаем слоговую характеристику, равную 0,2. Напрашивается прямая аналогия с дыханием или биением сердца. Такой показатель слогового ритма говорит о том, что на десять слоговых интервалов два оказались нарушающими ритмичность, подобно тому, как на десять ударов сердца произошло два сбоя — и это «уже настораживает, а в звучании прозы такие перебои становятся вполне ощутимыми и воспринимаются почти как дискомфорт» [Иванова-Лукьянова, 2009, с. 62].

Вторая, синтагматическая характеристика, (K=0) означает, что дыхание идеально, без единого перебоя. Соседние синтагмы не допускают ни одного контрастного сочетания: 1-1-3-2-3-3-2-3 (разница между соседними цифрами не более двух). Такая выравненность синтагм является маркером идеального ритма. Это подтверждает выводы, сделанные по слоговому показателю.

Третья, интонационная, характеристика далека от идеальной ($\rm U=0,38$). В данном отрывке три раза столкнулись одинаковые интонации. Общее число сочетаний интонем – восемь, процент отклонения от идеальной ритмичности получаем путем деления числа отклонений на общее число сочетаний интонем ($\rm 3:8=0,38$). Таким образом, степень ритмичности слогов и синтагм оказалась идеальной или близкой к идеалу, а высокий интонационный показатель уравновешивается именно низкими показателями по слоговой и синтагматической характеристикам.

Итак, перед нами прозаический текст с высокой степенью ритмизации по двум характеристикам из трех (регулярность чередований таких основных средств суперсегментной фонетики, как ударений, пауз и выравненность слогов, синтагматической характеристики). Весь текст наполнен светом и радостью от воспоминаний о детстве, поэтому и читается на одном дыхании. Возможно, кому-то из читателей он может показаться сентиментальным — не в литературном значении, а по жизненным ощущениям. Не удивительно ли, что уже первое произведение писателя овеяно сладостными воспоминаниями? Не поражает ли нас тоскливая нота прощания с детством как мотив прощания с «лучшим, что есть в жизни»? Традиционный мотив расставания со «счастливой порой» у Толстого приобрел трагический ореол, как прощание с «любимой матерью» [Толстой, т. 21, с. 47].

Источником всего самого прекрасного в эти годы была для Л. Н. Толстого мать. С какой любовью он вспоминает звуки ее голоса, которые были «так сладки и приветливы», нежные прикосновения ее рук, «грустную, очаровательную улыбку» [там же, т. 21, с. 170]. И вновь ритм не остается безучастным и своими ритмическими характеристиками передает глубокое и в то же время щемящее чувство «любви к матери»:

Когда я стараюсь вспомнить матушку такою, какою она была в это время, мне представляются только ее карие глаза, выражающие всегда одинаковую доброту и любовь, родинка на шее, немного ниже того места, где выотся маленькие волосики, шитый белый воротничок, нежная сухая рука, которая так часто меня ласкала и которую я так часто целовал; но общее выражение ускользает от меня.

```
6 B
       Когда я стараюсь вспомнить матушку такою,
       -//-/-/-/-
       какою она была в это время, - / - - / - / -
6 Р-1 мне представляются только ее карие глаза,
       /--/--/
5 Р-2 выражающие всегда одинаковую доброту и любовь,
       --/---/--/
2 B
       родинка на шее, / - - - / -
4 B
       немного ниже того места, - / - / - - / / -
3 Р-2 где вьются маленькие волосики, - / - / - - - - / - -
3 Р-2 шитый белый воротничок, / - / - - - - /
3 Р-1 нежная сухая рука, / - - - / - - /
5 Р-2 которая так часто меня ласкала - / - - / / - - / -
5 Р-2 и которую я так часто целовал; - - / - - / / / - - - /
       но общее выражение ускользает от меня. - / - - - - / - - - /
4 H
       C = 14 : 50 = 0.28; K = 1 : 11 = 0.09; M = 4 : 11 = 0.36
```

Автормастерскииспользуетлексические, словообразовательные и грамматические средства языка, чтобы передатьлюбовы главного героя к матери: матушка—а не фр. татап, как во всей повести; карие глаза—

от них исходит тепло, голубой цвет — холоднее, чем коричневый; родинка на шее — внимание к деталям; вьются маленькие волосики — уменьшительно-ласкательный суффикс, создающий плеоназм, волосики вьются, а не растут, вьется цветок, передача нежности; белый воротничок — символ девственности, чистоты и идеализации матери своим ребенком; ласкала, а не гладила; я часто целовал.

Смена настроения отражается и на ритме. Воспоминания захватывают дух, сердцебиение учащается, слезы душат как после ухода близкого человека. Слоговая характеристика (C = 0,28) передает боль в сердце героя, которую причинили воспоминаниями о любимом человеке. Однако его физическое состояние не вызывает у нас никаких опасений, с таким ритмом сердце может и дальше работать, хотя и чувствуется своеобразная аритмия: три сбоя на десять ударов. Именно затрудненность дыхания и определяет ритм текста, создаваемого писателем в этот момент.

Ощутимое нарушение ритма показывает интонационная характеристика (И = 0,36). Однородные интонемы (ИВТ и ИРТ-2) словно наскакивают друг на друга. Это одинаковые эмоции не оставляют возможности ребенку для успокоения, для отдыха. Слезы душат героя после очередного воспоминания о смерти матери и осмысления неизбежности произошедшего: «Если бы в тяжелые минуты жизни я хоть мельком мог видеть эту улыбку, я бы не знал, что такое горе». Этот интонационный ритм напоминает нам о том, как плачут дети – захлебываются от слез, и нет возможности вздохнуть. Легкая контрастность гасится синтагматической характеристикой, которая уравновешивает, выправляет описание. Дыхание незатрудненное, свободное: ребенку ничто не угрожает, все волнения происходят лишь в его душе.

В данном отрывке возникает ощущение внутреннего конфликта между реальной ситуацией и внутренним ощущением героя. Всегда тяжело вспоминать моменты, связанные с уходом близкого человека, но, в то же время, на душе воцаряется чувство умиротворения (K=0.09), которое может подарить только мать или хотя бы воспоминания о ней.

Две эмоционально-смысловые вершины, объединенные острым чувством жизни, возвышаются в художественном мире Толстого: свет и радость в глубине человеческого «я», созревающего духовно и телесно, медленно прозревающего в себе личность, и одновременно —

тьма и печаль жизни, рождение «чувства смерти», непрестанное чувство утраты матери. С «уходом матери» уходит и ритмическая ровность повествования.

И так шаг за шагом можно просмотреть всю динамику становления души и характера ребенка.

Также большую роль в духовном развитии мальчика сыграла простая русская женщина — Наталья Саввишна. «Вся жизнь ее была чистая, бескорыстная любовь и самоотвержение», она привила Николеньке представление о том, что доброта — одно из главных качеств в жизни человека:

С тех пор как я себя помню, помню я и Наталью Саввишну, ее любовь и ласки; но теперь только умею ценить их,— тогда же мне и в голову не приходило, какое редкое, чудесное создание была эта старушка. Она не только никогда не говорила, но и не думала, кажется, о себе: вся жизнь ее была любовь и самопожертвование. Я так привык к ее бескорыстной, нежной любви к нам, что и не воображал, чтобы это могло быть иначе, нисколько не был благодарен ей и никогда не задавал себе вопросов: а что, счастлива ли она? довольна ли?

$$C = 16:64 = 0.25; K = 5:20 = 0.25; H = 8:20 = 0.4$$

Из текста следует, что Наталья Саввишна уже скончалась («с тех пор как я себя помню, помню я и Наталью Саввишну, ее любовь и ласки; но только теперь умею ценить их»), воспоминания мальчика болезненны.

Сравним этот отрывок с уже проанализированным выше текстом, в котором мальчик вспоминает о покойной матери. Там, характеристики были следующие: C = 0.28; K = 0.09; U = 0.36. Показатели слоговой характеристики практически совпали (0.25 и 0.28). Показатель синтагматической характеристики увеличился более чем в три раза $(c\ 0.09\ \text{до}\ 0.25)$ и показал затрудненность дыхания Николеньки. Воспоминания о няне так же значимы для него, как и о матери, отсюда мы можем предположить, что Наталья Саввишна занимала важное место в сердце мальчика, была ему «второй» матерью.

На это же указывают и показатели интонационной характеристики: 0,4 (показатель интонационной характеристики в тексте о Наталье Саввишне) и 0,36 (в тексте о матери). Оба показателя говорят о сильном эмоциональном потрясении, когда соединение одинаковых интонационных движений буквально не дают возможности перевести дух. Здесь все эмоции имеют одинаковую направленность —

это воспоминания-восторги в соединении с глубокой тяжестью утраты. Словосочетание «светлая грусть» не будет в полной мере отражать реальную гамму переживаний, так велико детское горе.

Интересно заметить, что это ощущение не выражено вербально, ведь мы не находим ни одного слова с этим значением, скорее наоборот, слова показывают только ласку, нежность и любовь, но что-то другое заставляет и нас, читателей, испытывать не выраженные словами страдания ребенка.

Возможно, что это *что-то* и есть ритм текста. Следующее чувство любви, посетившее нашего героя, была *нежная первая любовь* к Катеньке. Л. Н. Толстой так и назвал эту главу «Что-то вроде первой любви»:

Нагнувшись над червяком, Катенька сделала это самое движение, и в то же время ветер поднял косыночку с ее беленькой шейки. Плечико во время этого движения было на два пальца от моих губ. Я смотрел уже не на червяка, смотрел-смотрел и изо всех сил поцеловал плечо Катеньки. Она не обернулась, но я заметил, что шейка её и уши покраснели.

```
2 B
       Нагнувшись над червяком, - / - - - - /
5 Р-1 Катенька сделала это самое движение,
      /--/--/--
2 B
      и в то же время - / - / -
6 H
      ветер поднял косыночку с ее беленькой шейки.
      /-/--/--/-
1 B
      Плечико / - -
3 B
       во время этого движения - / - / - - - / - -
5 H
       было на два пальца от моих губ. / - - / / - - - / /
4 Р-1 Я смотрел уже не на червяка, / - / - / - - - - /
2 Р-1 смотрел-смотрел - / - /
6 H
       и изо всех сил поцеловал плечо Катеньки.
       ---//---//--
2 Р-1 Она не обернулась, - / - - - / -
2 B
       но я заметил. - / - / -
4 H
       что шейка её и уши покраснели. - / - - / - / - - / -
       C = 8: 40 = 0.2; K = 6: 12 = 0.5; H = 2: 12 = 0.16
```

Характеристика К необычайно высока (сбой через каждый удар). Толстой передает переживания Коленьки не напрямую, нет ни одного

слова, описывающего его состояние, а завуалировано, внутри текста, посредством характеристик.

Создается ощущение, что текст имеет несколько слоев, как пирог, и писатель намеренно скрыл эти эмоции, и предоставил читателю самостоятельно раскрыть эту «тайну». Сердце (слоговая характеристика) бьется равномерно, но дыхание (синтагматическая характеристика) выдает его с головой, ему трудно дышать, он страшится отказа, боится показаться смешным, и в то же время, жаждет этого поцелуя. Интонационная характеристика здесь выступает в противовес двум первым, уравновешивая их, по принципу весов.

Последующий текст снова подтверждает все вышеизложенное:

Я не спускал глаз с Катеньки. Я давно уже привык к ее свеженькому белокуренькому личику, но теперь я внимательнее стал всматриваться в него и полюбил еще больше.

```
4 Н Я не спускал глаз с Катеньки. / - - / / / - -
```

- **6 В** Я давно уже привык к ее свеженькому / / / / / - -
- **2 Р-2** белокуренькому личику, - / - / -
- **1 В** но теперь - /
- **5 Р-1** я внимательнее стал всматриваться в него / / - / / - /
- **3 Н** и полюбил еще больше. - / / / -

$$C = 8 : 20 = 0.4; K = 3 : 5 = 0.6; H = 0$$

В данном тексте все три характеристики также уравновешены за счет интонационного показателя (он равен 0). Любовь накрыла героя с головой, и нам ни на миг не приходится сомневаться в его искренности. Сердце колотится как сумасшедшее, вздохнуть практически невозможно. Николенька скорее «мертв», чем «жив», но он «мертв» от любви. Первая любовь — самая сильная; просто прочитав текст, не обратишь особого внимания на его чувства, но увидев цифровые значения, отнесешься к чувству Николеньки с большим уважением. Толстой ассоциирует себя с персонажем, пропускает его переживания через себя. И как медиум, всё выплескивает на бумагу.

Сравнив все аритмичные тексты (воспоминание о любимой матери: 0,28; 0,09; 0,36; воспоминание о Наталье Саввишне: 0,25; 0,25; 0,4; тексты о любви к Катеньке: 0,2; 0,5; 0,16 и 0,4; 0,6; 0), приходим к выводу, что самым сильным чувством нашего героя стала любовь к девочке, влечение к ней, а не «привычное» и «домашнее» чувство любви к родным.

Но детство любого ребенка связано не только с захватывающими дух и будоражащими воображение происшествиями. Каждый совершал постыдные поступки, о которых потом было нелегко вспоминать, и которые мы пытались спрятать подальше в сердце.

Отношение Николеньки к Илиньке Грапу раскрывает еще одну черту в его характере, отражающую дурное влияние на него мира «больших». Иленька Грап был из небогатой семьи, стал предметом насмешек и издевательств со стороны мальчиков круга Николеньки Иртеньева, и тот тоже участвовал в этом. Но тут же, как всегда, испытывал чувство стыда и раскаяния.

Николенька часто глубоко раскаивается в своих плохих поступках и остро переживает свои неудачи. Это характеризует его как думающего, способного анализировать свое поведение и начинающего взрослеть человека. Ритм поможет нам глубже проникнуть в нить повествования:

Я решительно не могу объяснить себе жестокости своего поступка. Как я не подошел к нему, не защитил и не утешил его? Куда девалось чувство сострадания, заставлявшее меня, бывало, плакать навзрыд при виде выброшенного из гнезда галчонка или щенка, которого несут, чтобы кинуть за забор, или курицы, которую несет поваренок для супа? Неужели это прекрасное чувство было заглушено во мне любовью к Сереже и желанием казаться перед ним таким же молодцом, как и он сам? Незавидные же были эти любовь и желание казаться молодцом! Они произвели единственные темные пятна на страницах моих детских воспоминаний.

$$C = 9: 72 = 0.12; K = 3: 21 = 0.14; H = 3: 21 = 0.14$$

Почему же текст, содержащий отрицательные слова и словосочетания (жестокость, плакать навзрыд, выброшенный из гнезда щенок или галчонок, кинуть за забор, темные пятна воспоминаний), имеет характеристики, приближенные к идеальной ритмичности, не соответствующие нашим ожиданиям? На этот вопрос можно дать два противоположных ответа. Возможно, Николенька в глубине души не переживает из-за своего поступка. Да, он знает, что должен испытывать сострадание, защищать слабых, следовать Божественным законам, но как любой мальчишка он далек от этого. Его внешнее желание казаться хорошим, не соответствует его внутреннему безразличию. Либо влияние ритма ослабевает за счет того, что все переживания мальчика выражены вербально. Автор не счел нужным скрыть информацию глубоко в тексте, хотел достучаться

до каждого читателя, независимо от возраста и подготовленности. Хотел словами всколыхнуть все наши давно забытые детские обиды и разочарования.

Л. Н. Толстой как истинный виртуоз ведет нас через дебри повествования, сознательно играя ритмом, усиливая или ослабляя его, чтобы читатель полностью погрузился в воображаемый мир повествования и совместно с нашим героем и автором повторно пережил эту прекрасную и невозвратимую пору детства.

В части «Детство» душа и дух предстают в том неразрывном жизненном единстве, которое воссоздается благодаря воспоминаниям: Воспоминания эти освежают, возвышают мою душу и служат для меня источником лучших наслаждений. Тонкая душевная мечтательность, умиленность, поэтическое чувство являются катализатором энергии духа; в сознании возникает целый аккорд тревожных вопросов, в которых предчувствуется трагическая, «невозвратимая» утрата лучшей поры жизни:

Вернутся ли когда-нибудь та свежесть, беззаботность, потребность любви и сила веры, которыми обладаешь в детстве? Какое время может быть лучше того, когда две лучшие добродетели – невинная веселость и беспредельная потребность любви – были единственными побуждениями в жизни? Где те горячие молитвы? Где лучший дар — те чистые слезы умиления? Прилетал ангел-утешитель, с улыбкой утирал слезы эти и навевал сладкие грезы неиспорченному детскому воображению. Неужели жизнь оставила такие тяжелые следы в моем сердце, что навеки отошли от меня слезы и восторги эти? Неужели остались одни воспоминания?

$$C = 15 : 68 = 0.23; K = 3 : 20 = 0.15; H = 13 : 20 = 0.65$$

Неуспокоенность чувств героя выражается в высоких значениях нарушений слоговой (C=0,23) и интонационной (U=0,65) характеристик, причем выровненная синтагматическая характеристика (K=0,15) по-прежнему выполняет компенсаторную функцию ритма.

Показатель интонационной характеристики ритма (H=0,65)—это результат того, что синтагмы чередуются неравномерно. Употребление однородных определений и семантического параллелизма объясняет непоследовательность интонационной «волны». Драматизм сцены достигает наивысшего напряжения, но парадоксальным образом (подчеркивается мотив *сомнения*, опустошения) на суперсегментном уровне проявляется преимущественно в интонации.

Эмоциональная перегруженность сказывается именно в этой характеристике. Таким образом, ритмический анализ текста повести отражает движение от спокойствия к волнению, от упорядоченности к нарушению порядка.

Л.Н.Толстой очень ярко выразил внутренние переживания героя, его мысли. Ритмические характеристики подчеркивают то, что автор вкладывал в слова: Неужели жизнь оставила такие тужелые следы в моем сердие, что навеки отошли от меня слезы и восторги эти? Неужели остались одни востоминания?, и раскрывают эмоционально-психологическое отношение героя к своей жизни, людям и событиям, ее создавшим. Разве в этих вопросах нет глубинной жизни духа, и разве они не повторяются в конце жизни?

На протяжении всей повести «Детство» мы наблюдаем за взрослением мальчика, вместе с ним анализируем поступки свои и окружающих, учимся побеждать неправду и не бояться принимать настоящую жизнь такой, какая она есть. «Никто с такой наглядностью и проникновенностью не изобразил сложного процесса формирования духовного мира ребенка, как это сделал Толстой, — отмечал Б. Бурсов в статье, посвященной автобиографической трилогии Л. Н. Толстого, — в этом бессмертие и художественное величие его повести» [Толстой, 1966, с. 12].

Таблица 1
Мир детства и ритмическая организация повести Л. Н. Толстого «Детство»

| | I. «Счастливая пора детства» | | | |
|---|---|------|------|------|
| | 1.1. Пора детства – «источник лучших наслаждени | й» | | |
| | | С | К | И |
| 1 | Счастливая, счастливая, невозвратимая пора детства! Как не любить, не лелеять воспоминаний о ней? Воспоминания эти освежают, возвышают мою душу и служат для меня источником | 0,2 | 0 | 0,38 |
| | лучших наслаждений | | | |
| | 1.2. «Любовь к матери» и «любовь к Богу» | | | |
| 2 | Когда я <i>стараюсь вспомнить матушку</i> такою, какою она <i>была</i> в это время, мне представляются только ее карие глаза, выражающие всегда одинаковую доброту и любовь, родинка на шее, немного ниже того места, где вьются маленькие волосики, шитый белый воротничок, нежная сухая рука, которая так часто меня <i>паскала</i> и которую я так часто <i>целовал</i> ; но общее выражение ускользает от меня. | 0,28 | 0,09 | 0.36 |

| Когда матушка улыбалась, как ни хорошо было ее делалось несравненно лучше, и кругом все как будто Если бы в тяжелые минуты жизни я хоть мельком мог улыбку, я бы не знал, что такое горе | веселело. | 0,22 | 0,25 | 0,12 |
|--|---|--------|---------|------|
| 4 Отуманенными дремотой глазами я пристально смо лицо, и вдруг она сделалась вся маленькая, маленькая не больше пуговки; но оно мне все так же ясно видно она взглянула на меня и как улыбнулась. Мне нравится такой крошечной. Я прищуриваю глаза еще больше, и ется не больше тех мальчиков, которые бывают в эрг пошевелился – и очарование разрушилось; я сужи поворачиваюсь, всячески стараюсь возобновит напрасно. | я – лицо ее от лицо е | 0,3 | 0,23 | 0,18 |
| 5 — Я не хочу спать, мамаша, — ответишь ей, и неясные, на резы наполняют воображение, здоровый детский еет веки, и через минуту забудешься и спишь до тех поразбудят. | сон смыка- | 0,09 | 0,12 | 0,12 |
| 6 Все уже разошлись; одна свеча горит в гостиной; тами что она сама разбудит меня; это она присела на кресл ром я сплю, своей чудесной нежной ручкой провела г лосам, и над ухом моим звучит милый знакомый гол вай, моя душечка: пора идти спать. Ничьи равнодушны стесняют ее: она не боится излить на меня всю свою не любовь. Я не шевелюсь, но еще крепче целую ее ру вай же, мой ангел. Она другой рукой берет меня за ше чики ее быстро шевелятся и щекотят меня. | по, на кото- по моим во- нос: – Вста- не взоры не ежность и уку. – Вста- | 0,15 | 0,18 | 0,09 |
| В комнате тихо, полутемно; нервы мои возбуждень и пробуждением; мамаша сидит подле самого меня; с меня; я слышу ее запах и голос. Все это заставляет и чить , обвить руками ее шею, прижать голову к ее гру, хаясь, сказать: — Ах, милая, милая мамаша, как я теб | она трогает меня вско- ди и, зады- | 0,23 | 0,07 | 0,5 |
| 8 После этого, как, бывало, придешь на верх и стане иконами, в своем ваточном халатце, какое чудесное испытываешь, говоря: «Спаси, господи, папеньку и ку». Повторяя молитвы, которые в первый раз леп ские уста мои за любимой матерью, любовь к ней к Богу как-то странно сливались в одно чувство. | е чувство и мамень- нетали дет- | 0,19 | 0,21 | 0,28 |
| II. «Детская привязанность» Нико | леньки | | | |
| 2.1. «Бескорыстная» любовь к Наталье Саввишне и «г | нежная» лю | бовь і | к Катен | ьке |
| 9 С тех пор как я себя помню, помню я и Наталью Са любовь и ласки; но теперь только умею ценить их мне и в голову не приходило, какое редкое, чудесное с | с ,– тогда же | 0,25 | 0,25 | 0,35 |

| 9 | была эта старушка. Она не только никогда не говорила, но и не думала, кажется, о себе: вся жизнь ее была любовь и са- | | 0,25 | 0,35 |
|-----|---|------|------|------|
| | мопожертвование . Я так привык к ее бескорыстной , нежной | | | |
| | любви к нам, что и не воображал, чтобы это могло быть иначе, | | | |
| | нисколько не был благодарен ей и никогда не задавал себе во- | | | |
| | просов: а что, счастлива ли она? довольна ли? | | | |
| 10 | Нагнувшись над червяком, Катенька сделала это самое движе- | 0,2 | 0,5 | 0,16 |
| | ние, и в то же время ветер поднял <i>косыночку</i> с ее <i>беленькой</i> | , | | , |
| | шейки. Плечико во время этого движения было на <i>два пальца</i> | | | |
| | <i>от моих губ</i> . Я смотрел уже не на червяка, смотрел-смотрел и | | | |
| | изо всех сил поцеловал плечо Катеньки. Она не обернулась, | | | |
| | но я заметил, что <i>шейка её и уши покраснели</i> . | | | |
| 11 | Я не спускал глаз с Катеньки. Я давно уже привык к ее свеженько- | 0,4 | 0,6 | 0 |
| | му белокуренькому личику, но теперь я внимательнее стал всма- | | , | |
| | триваться в него и полюбил еще больше. | | | |
| | 2.1. «Беспредельная» любовь к Сереже Иртеньев | у | | |
| 12 | Его оригинальная красота поразила меня с первого взгля- | 0,29 | 0,2 | 0,25 |
| | да . Я почувствовал к нему непреодолимое влечение . Видеть | | | |
| | его было достаточно для моего <i>счастия</i> ; и одно время все силы | | | |
| | души моей были сосредоточены в этом желании: когда мне слу- | | | |
| | чалось провести дня три или четыре, не видав его, я начинал <i>ску-</i> | | | |
| | чать , и мне становилось грустно до слез . Все мечты мои , во | | | |
| | сне и наяву, были о нем: ложась спать, я желал, чтобы он мне | | | |
| | приснился; закрывая глаза, я видел его перед собою и лелеял | | | |
| | этот призрак, как лучшее наслаждение. Никому в мире я не ре- | | | |
| | шился бы поверить этого чувства, <i>так много я дорожил им</i> . | | | |
| 13 | Кроме <i>страстного влечения</i> , которое он внушал мне, присут- | 0,15 | 0,26 | 0,47 |
| | ствие его возбуждало во мне в не менее сильной степени дру- | | | |
| | гое чувство – <i>страх огорчить его, оскорбить чем-нибудь</i> , не | | | |
| | понравиться ему: может быть, потому, что лицо его имело над- | | | |
| | менное выражение, или потому, что, презирая свою наружность, | | | |
| | я слишком много ценил в других преимущества красоты, или, что | | | |
| | вернее всего, потому, что это есть непременный признак любви, | | | |
| 4.4 | я чувствовал к нему столько же страху, сколько и любви. | | | |
| 14 | Странно, отчего, когда я был ребенком, я старался быть похожим | 0,25 | 0,25 | 0,5 |
| | большого, а с тех пор, как перестал быть им, часто желал быть по- | | | |
| | хожим на него. Сколько раз это желание – не быть похожим на ма- | | | |
| | ленького, в моих отношениях с Сережей, останавливало чувство, | | | |
| | готовое излиться , и заставляло лицемерить. Я не только не смел | | | |
| | поцеловать его, чего мне иногда очень хотелось, взять его за | | | |
| | руку, сказать, <i>как я рад его видеть</i> , но не смел даже называть его | | | |
| | Сережа, а непременно Сергей: так уж было заведено у нас. | | | |

| 15 | Между нами никогда не было сказано ни слова о любви; но он чувствовал свою власть надо мною и бессознательно, но тиранически употреблял ее в наших детских отношениях; яже, как ни желал высказать ему все, что было у меня на душе, слишком боялся его, чтобы решиться на откровенность; старался казаться равнодушным и безропотно подчинялся ему. Иногда влияние его казалось мне тяжелым, несносным; но выйти из-под него было не в моей власти. Мне грустно вспомнить об этом свежем, прекрасном чувстве бескорыстной и беспредельной любви, которое так и умерло, не излившись и не найдя сочувствия. | 0,29 | 0,4 | 0,4 |
|----|---|----------|------|------|
| | III. «Темные пятна на станицах детских воспоминан | ∟ ий» | | |
| | 3.1. «Жестокость поступка» к Илиньке Грапу | | | |
| 16 | Я решительно не могу объяснить себе жестокости своего поступка. Как я не подошел к нему, не защитил и не утешил его? Куда девалось чувство сострадания, заставлявшее меня, бывало, плакать навзрыд при виде выброшенного из гнезда галчонка или щенка, которого несут, чтобы кинуть за забор, или курицы, которую несет поваренок для супа? Неужели это прекрасное чувство было заглушено во мне любовью к Сереже и желанием казаться перед ним таким же молодцом, как и он сам? Незавидные же были эти любовь и желание казаться молодцом! Они произвели единственные темные пятна на страницах моих детских воспоминаний. | 0,12 | 0,14 | 0,14 |
| 17 | Каждое выражение чувствительности доказывало ребячество и то, что тот, кто позволял себе его, был еще мальчишка. Не пройдя еще через те горькие испытания, которые доводят взрослых до осторожности и холодности в отношениях, мы лишали себя чистых наслаждений нежной детской привязанности по одному только странному желанию подражать большим. | 0,34 | 0,16 | 0,41 |
| 18 | Вернутся ли когда-нибудь та свежесть, беззаботность, потребность любви и сила веры, которыми обладаешь в детстве? Какое время может быть лучше того, когда две лучшие добродетели — невинная веселость и беспредельная потребность любви — были единственными побуждениями в жизни? Где те горячие молитвы? где лучший дар — те чистые слезы умиления? Прилетал ангел-утешитель, с улыбкой утирал слезы эти и навевал сладкие грезы неиспорченному детскому воображению. Неужели жизнь оставила такие тяжелые следы в моем сердце, что навеки отошли от меня слезы и восторги эти? Неужели остались одни воспоминания? | 0,23 | 0,15 | 0,65 |

Зрелость («Крейцерова соната»)

Ревность наносит смертельный удар самой прочной и самой сильной любви

Овидий

«Крейцерова соната» — повесть Л. Н. Толстого, опубликованная в 1890 г. Книга описывает от первого лица гнев ревности. Название повести дала «Соната \mathbb{N}_2 9 для скрипки и фортепиано» Людвига Ван Бетховена, посвященная Рудольфу Крейцеру.

Ревность — негативно окрашенное чувство, возникающее при ощущаемом недостатке внимания, любви, уважения или симпатии со стороны очень ценимого, прежде всего любимого, человека, в то время как это мнимо или реально получает от него кто-то другой.

Ревность в большинстве случаев представляет собой исключительную претензию на «владение» другим человеком, с которым существует эмоциональная связь. Чувство, что кто-то другой отбирает то, что, как нам кажется, является нашим правом и привилегией, — любовь важного для нас человека, может быть едва переносимым и приводить нас в состояние гнева, злости, обиды, толкать на самые неразумные и неадекватные поступки. Ревность способна подвигнуть человека на резкие, в том числе насильственные, действия, вплоть до убийства [Википедия. — URL: http:// www.wikipedia.org]. Л. Н. Толстой виртуозно показал в своем произведении другую сторону семейной жизни, с ее «подводными камнями»; все стадии прохождения ревности: от первых ссор до страшного конца.

В представленных текстах можно четко увидеть, глядя только на показатели ритмических характеристик, как меняется картина душевного состояния героя (от первой ссоры, проходя через все терзания ревностью и вплоть до печального финала). Числовые показатели предстают перед нами в виде ступеней, поднимаясь вверх, стремясь ввысь, чтобы неизбежно на самом пике, случилось нечто страшное, непоправимое, падение героя в глазах общества, своих глазах и возможно глазах высших сил.

Первым шагом к падению главного героя стали ссоры. Рассмотрим отрывок, в котором он рассказывает попутчику историю своих отношений:

Кажется, на третий или на четвертый день я застал жену скучною, стал спрашивать, о чем, стал обнимать ее, что, по-моему, было

все, чего она могла желать, а она отвела мою руку и заплакала. О чем? Она не умела сказать. Но ей было грустно, тяжело. Вероятно, ее измученные нервы подсказали ей истину о гадости наших сношений; но она не умела сказать. Я стал допрашивать, она что-то сказала, что ей грустно без матери. Мне показалось, что это неправда. Я стал уговаривать ее, промолчав о матери. Я не понял, что ей просто было тяжело, а мать была только отговорка. Но она тотчас же обиделась за то, что я умолчал о матери, как будто не поверив ей.

$$C = 15:86 = 0.17$$
; $K = 2:30 = 0.07$; $M = 5:30 = 0.17$

Синтагматическая характеристика (K=0.07) означает, что дыхание свободное, без единого надрыва. Интонационная характеристика (U=0.17) тоже близка к идеальной. Здесь пять раз встретились одинаковые интонемы из 30 возможных сочетаний.

Первая ссора произошла на 3–4 день совместной жизни. Она произвела неблагоприятное впечатление на героя (раздражение, ядовитые слова, упрекать, эгоизм и жестокость, холодность и враждебность, почти ненависть, ужаснулся). Слоговая характеристика (C = 0,17) показывает удивление героя тем, что семейная жизнь оказалась не такой безоблачной, как ему казалось. Дыхание идеально, сильных эмоций нет, лишь чувство непонимания происходящего.

Продолжение ссоры далось нашему герою не так легко. В данном тексте схлестнулись эмоции двух людей (Позднышева и его жены), что дало увеличение показателей в два раза (как раздражение захватило и меня, два совершенно чуждые друг другу эгоиста).

Я попробовал было смягчить ее, но наткнулся на такую непреодолимую стену холодной, ядовитой враждебности, что не успел я оглянуться, как раздражение захватило и меня, и мы наговорили друг другу кучу неприятностей. Впечатление этой первой ссоры было ужасно. Я называл это ссорой, но это была не ссора, а это было только обнаружение той пропасти, которая в действительности была между нами. Влюбленность истощилась удовлетворением чувственности, и остались мы друг против друга в нашем действительном отношении друг к другу, то есть два совершенно чуждые друг другу эгоиста, желающие получить себе как можно больше удовольствия один через другого.

```
    5 В Я попробовал было смягчить ее, / - / - - / - / - /
    4 В но наткнулся на такую непреодолимую стену - - / - - - / - - / - - / - -
    3 В холодной, ядовитой враждебности, - / - - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / - - / -
```

```
3 B
      что не успел я оглянуться, - - - / / - - / -
3 Р-2 как раздражение захватило и меня. - - - / - - - - /
6 H
      и мы наговорили друг другу кучу неприятностей.
      -/---/-/---
4 B
      Впечатление этой первой ссоры - - / - - / - / -
2 H
      было ужасно. / - - / -
4 Р-1 Я называл это ссорой, / - - / / - / -
3 Р-2 но это была не ссора. - / - - / -
6 B
      а это было только обнаружение той пропасти,
      -/-/-/---//--
5 H
      которая в действительности была между нами.
      -/---/---/-
2 Р-1 Влюбленность истошилась - / - - - / -
2 Р-2 удовлетворением чувственности, - - - / - - / - - -
5 В и остались мы друг против друга - - / - / / - / -
5 Р-2 в нашем действительном отношении друг к другу,
      /--/---/--//-
7 Р-2 то есть два совершенно чуждые друг другу эгоиста,
      -//--/-/--/-
6 Р-2 желающие получить себе как можно больше удовольствия
      -/---/-/-/-/--
3 H
     один через другого. - / / - - / -
      C = 21:77 = 0.27; K = 5:18 = 0.27; M = 5:18 = 0.28
```

Показатели всех трех характеристик почти равны (0,27; 0,27; 0,28). В каждом из них наблюдаются по три сбоя. У героя возникает ощущение безысходности (наткнулся на такую непреодолимую стену холодной, ядовитой враждебности; впечатление от ссоры было ужасно; обнаружение той пропасти, которая в действительности была между нами). Нет равновесия между характеристиками. Физическое и эмоциональное состояние нестабильно, происходит крушение всех его надежд.

Последующие ссоры поднимают в его душе бурю негодования, раздражение копится и ищет момент, чтобы выплеснуться наружу, сметая все на своем пути.

Следующим шагом к пропасти стала ревность, терзавшая его во все время «женатой» жизни:

Дело в том, что в это самое время ее свободы от беременности и кормления в ней с особенной силой проявилось прежде заснувшее это женское кокетство. И во мне, соответственно этому, с особенной же

силой проявились мучения ревности, которые не переставая терзали меня во все время моей женатой жизни, как они и не могут не терзать всех тех супругов, которые живут с женами, как я жил, то есть безнравственно.

$$C = 6:46 = 0.13; K = 1:15 = 0.06; H = 9:15 = 0.6$$

Чрезвычайно высокую интонационную характеристику (H=0,6) уравновешивают слоговая (C=0,13) и синтагматическая (K=0,06). Они как будто страхуют друг друга, когда интонационная характеристика стремится вверх, синтагматическая падает, а слоговая сдерживает их (человек не сможет выжить, когда сердце разрывается, дышать нечем, а эмоции его захлестывают).

Мучения ревности, беспрестанно терзавшие героя, показывает именно третья характеристика. Все эмоции происходят внутри, в душе героя. Характеристики, отвечающие за сердечный ритм и дыхание, спокойны. На физическом состоянии это никак не сказывается: шесть сбоев на десять ударов — больше половины, что говорит о сильном эмоциональном дисбалансе, о полном внутреннем конфликте. Позднышев пересек точку невозврата, его внутренняя ревность нарастает как снежный ком, несущийся с горы.

– Я во все время моей женатой жизни никогда не переставал испытывать терзания ревности. Но были периоды, когда я особенно резко страдал этим. И один из таких периодов был тот, когда после первого ребенка доктора запретили ей кормить. Я особенно ревновал в это время, во-первых, потому, что жена испытывала то свойственное матери беспокойство, которое должно вызывать беспричинное нарушение правильного хода жизни; во-вторых, потому, что, увидав, как она легко отбросила нравственную обязанность матери, я справедливо, хотя и бессознательно, заключил, что ей так же легко будет отбросить и супружескую, тем более что она была совершенно здорова и, несмотря на запрещение милых докторов, кормила следующих детей сама и выкормила прекрасно.

```
5 Р-2 Я особенно ревновал в это время, / - / - - - - / / - / -
2 B
      во-первых, потому, - / - - - /
2 B
      что жена испытывала - - / - / - - -
3 Р-1 то свойственное матери беспокойство, //---/-
      которое должно вызывать - / - - - / - - /
3 B
5 Р-2 беспричинное нарушение правильного хода жизни;
      --/---/--/-
2 B
      во-вторых, потому, - - / - - /
2 B
      что, увидав, - - - /
7 B
      как она легко отбросила нравственную обязанность
      матери, / - / - / - / - - / - - - / - -
      я справедливо, / - - / -
2 B
2 B
      хотя и бессознательно, - / - - - / - -
1 B
      заключил, --/
6 Р-2 что ей так же легко будет отбросить и супружескую,
      -//--//--/--
5 Р-2 тем более что она была совершенно здорова
      -/---/-
      и, несмотря на запрещение милых докторов, - - - / - - - / - - - /
4 B
4 Р-2 кормила следующих детей сама - / - / - - - - / - /
      и выкормила прекрасно. - / - - - / -
2 H
      C = 23:88 = 0.26; K = 7:23 = 0.3; H = 8:23 = 0.34
```

Все три характеристики выступили в едином порыве (0,26; 0,3; 0,34), в каждой происходит по три сбоя на десять шагов, и нет той сдерживающей переменной, которая хоть немного бы уравновесила состояние героя. Ревность рвется наружу и уже имеет собственное лицо, что сразу же отражается на физическом состоянии Позднышева (дыхание и сердечный ритм сбиваются, тяжело дышать, щемит сердце).

Третьим, заключительным шагом к страшной развязке – убийству – стала неконтролируемая ярость:

Я хотел встать, но не мог. Сердце так билось, что я не мог устоять на ногах. Да, я умру от удара. Она убьет меня. Ей это и надо. Что ж, ей убить? Да нет, это бы ей было слишком выгодно, и этого удовольствия я не доставлю ей. Да, и я сижу, а они там едят и смеются, и... Да, несмотря на то, что она была уж не первой свежести, он не побрезгал ею: все-таки она была недурна, главное же, по крайней мере, было безопасно для его драгоценного здоровья.» И зачем я не задушил ее тогда», сказал я себе, вспомнив ту минуту, когда я неделю тому назад выталкивал ее из кабинета и потом колотил вещи. Мне живо вспомнилось то состояние, в котором я был тогда; не только

вспомнилось, но я ощутил ту же потребность бить, разрушать, которую я ощущал тогда. Помню, как мне захотелось действовать,
и всякие соображения, кроме тех, которые нужны были для действия,
выскочили у меня из головы. Я вступил в то состояние зверя или человека под влиянием физического возбуждения во время опасности, когда человек действует точно, неторопливо, но и не теряя ни минуты,
и все только с одною определенною целью.

$$C = 32:146 = 0.22; K = 16:46 = 0.35; H = 14:46 = 0.3$$

Этот текст описывает состояние героя за несколько минут до убийства. Характеристики практически такие же, как в момент его совершения (0,22; 0,35; 0,3 и 0,22; 0,53; 0,33). Сердце Позднышева билось так, что он думал, что умрет от удара (C=0,22). Он сожалеет, что не задушил свою жену во время прошлой ссоры. Дыхание сбилось (K=0,35). Интонационная характеристика (K=0,35) показывает гнев, ярость, потребность разрушения (мне живо вспомнилось то состояние, в котором я был тогда; не только вспомнилось, но я ощутил ту же потребность бить, разрушать, которую я ощущал тогда).

В своем мозгу он уже знал, что сделает с женой, – убьет ее (помню, как мне захотелось действовать, и всякие соображения, кроме тех, которые нужны были для действия, выскочили у меня из головы. Я вступил в то состояние зверя или человека под влиянием физического возбуждения во время опасности, когда человек действует точно, неторопливо, но и, не теряя ни минуты, и все только с одной определенной целью).

Цель определена, итог – убийство. Этот накал страстей очень достоверно передают ритмические характеристики:

— Не лги, мерзавка! — завопил я и левой рукой схватил ее за руку, но она вырвалась. Тогда все-таки я, не выпуская кинжала, схватил ее левой рукой за горло, опрокинул навзничь и стал душить. Какая жесткая шея была... Она схватилась обеими руками за мои руки, отдирая их от горла, и я как будто этого-то и ждал, изо всех сил ударил ее кинжалом в левый бок, ниже ребер.

```
1 P-1 — Не лги, - /
1 H мерзавка! — - / -
2 P-1 завопил я - - / /
5 P-2 и левой рукой схватил ее за руку, - / - - / - / - / - / - 4 В Тогда все-таки я, - / / - - / - / - / - / - / 2 В не выпуская кинжала, - - - / - - / -
```

```
5 Р-1 схватил ее левой рукой за горло, -/-//--/-
2 Р-1 опрокинул навзничь --/-/-
2 Н и стал душить. -/-/
4 Н Какая жесткая шея была... -/-/--/-/
7 Р-1 Она схватилась обеими руками за мои руки, -/-/--/--/-/
3 Р-2 отдирая их от горла, --/-/-
5 Р-2 и я как будто этого-то и ждал, -/-/---/
8 Р-2 изо всех сил ударил ее кинжалом в левый бок, --//-/--/-//
2 Н ниже ребер. /-/-
C = 12:54 = 0,22; K = 8:15 = 0,53; И = 5:15 = 0,33
```

Синтагматическая характеристика — самая высокая во всем произведении (K = 0.53), она отвечает за дыхание: сбой происходит через каждый вдох, дышать нечем, воздуха не хватает. Главный герой душит свою жену, автор тоже испытывает затрудненность дыхания (схватил левой рукой за горло, стал душить, жесткая шея, отдирая руки от горла), и тут же происходит совершенно неожиданное, герой бьет жену кинжалом (ударил ее кинжалом в левый бок, ниже ребер). Дыхание остановилось, с подобным показателем вдох и выдох невозможны. Остальные характеристики немного уравновешивают текст, но они по-прежнему высоки. Сердце у обоих героев колотится как бешенное (C = 0.22), эмоции застилают глаза (U = 0.33).

Пазл сложился, все встало на свои места. Ритмические характеристики, сам текст, всё выступает в едином тандеме, поддерживая, и дополняя друг друга.

Зрелость и ритмическая организация повести Л. Н. Толстого «Крейцерова соната»

Таблица 2

| | | С | K | И |
|---|---|------|------|------|
| 1 | Кажется, на третий или на четвертый день я застал жену скучною, стал спрашивать, о чем, стал обнимать ее, что, по-моему, было все, чего она могла желать, а она отвела мою руку и заплакала. О чем? Она не умела сказать. Но ей было грустно, тяжело. Вероятно, ее измученные нервы подсказали ей ей истину | 0,17 | 0,07 | 0,17 |
| | о <i>гадости наших сношений</i> ; но она не умела сказать. Я стал допрашивать, она что-то сказала, что ей <i>грустно</i> без матери. | | | |

| | всей гадости этого тогда днее арифметическое | 0.22 | 0,12 | 0.2 |
|---|---|------|------|------|
| 5 | Началось с первых дней и продолжалось все время, и все усиливаясь и ожесточаясь Теперь яудивляюсь, как я не видал своего настоящего положения. Его можно бы уже видеть потому, что ссоры начинались из таких поводов, что невозможно бывало после, когда они кончались, вспомнить из-за чего. Рассудок не поспевал подделать под постоянно существующую враждебность друг к другу достаточных поводов. Но еще поразительнее была недостаточность предлогов примиренья Фу, мерзосты! Как я мог не видеть | 0,25 | 0,14 | 0,24 |
| | этого уже не будет. Но в этот же первый медовый месяц очень скоро наступил опять <i>период пресыщения</i> , опять мы перестали быть нужными друг другу, и произошла <i>опять ссора</i> . <i>Вторая ссора</i> эта поразила меня <i>еще больнее</i> , чем первая. Стало быть, первая не была случайностью, а это так и должно быть и так и будет, думал я. Вторая ссора тем более поразила меня, что она возникла по самому невозможному поводу Я <i>раздражился</i> , стал упрекать ее в неделикатности, она меня, и пошло опять. И в словах и в выражении ее лица и глаз я увидал опять <i>ту же, прежде так поразившую меня, жестокую, холодную враждебность</i> . | 0,18 | 0,12 | 0,18 |
| 3 | Я попробовал было смягчить ее, но наткнулся на такую непреодолимую стену холодной, ядовитой враждебности, что не успел в оглянуться, как раздражение захватило и меня, и мы наговорили друг другу кучу неприятностей. Впечатление этой первой ссоры было ужасно. Я называл это ссорой, но это была не ссора, а это было только обнаружение той пропасти, которая в действительности была между нами. Влюбленность истощилась удовлетворением чувственности, и остались мы друг против друга в нашем действительном отношении руг к другу, т. е. два совершенно чуждые друг другу эгоиста, желающие получить себе как можно больше удовольствия один через другого. И я подумал, что мы поссорились и помирились и что больше | 0,27 | 0,27 | 0,28 |
| 2 | промолчав о матери. Я не понял, что ей просто было <i>тяжело</i> , а мать была только отговорка. Но она тотчас же обиделась за то, что я умолчал о атери, как будто не поверив ей. Она сказала мне, что видит, что <i>я не люблю</i> ее. Я упрекнул ее в капризе, и вдруг <i>лицо</i> ее совсем изменилось, вместо грусти выразилось <i>раздражение</i> , и она самыми <i>ядовитыми</i> словами начала упрекать меня в эгоизме и жестокости. Я взглянул на нее. Все лицо ее выражало полнейшую холодность и враждебность, ненависть почти ко мне. Помню, как я ужаснулся, увидав это. | 0,22 | 0 | 0,13 |

| | II. Терзания ревности | | | , |
|----|---|------|------|------|
| 6 | Дело в том, что в это самое время ее свободы от беременности и кормления в ней с особенной силой проявилось прежде заснувшее это женское кокетство. И во мне, соответственно этому, с особенной же силой проявились мучения ревности, которые не переставая терзали меня во все время моей женатой жизни, как они и не могут не терзать всех тех супругов, которые живут с женами, как я жил, то есть безнравственно. | 0,13 | 0,06 | 0,6 |
| 7 | - Я во все время моей женатой жизни никогда не переставал испытывать <i>терзания ревности</i> . Но были периоды, когда я особенно <i>резко страдал</i> этим. И один из таких периодов был тот, когда после первого ребенка доктора запретили ей кормить. Я особенно <i>ревновал</i> в это время, во-первых, потому, что жена испытывала то свойственное матери беспокойство, которое должно вызывать беспричинное нарушение правильного хода жизни; во-вторых, потому, что, увидав, как она легко отбросила нравственную обязанность матери, я справедливо, хотя и бессознательно, заключил, что ей так же легко будет отбросить и супружескую, тем более что она была совершенно здорова и, несмотря на запрещение милых докторов, кормила следующих детей сама и выкормила прекрасно. | 0,26 | 0,3 | 0,34 |
| 8 | Она пополнела с тех пор, как перестала рожать, и болезнь эта – страдание вечное о детях – стало проходить; не то что проходить, но она как будто очнулась от пьянства, опомнилась и увидала, что есть целый мир божий с его радостями, про который она забыла, но в котором она жить не умела, мир божий, которого она совсем не понимала. «Как бы не пропустить! Уйдет время, не воротишь!» Так мне представляется, что она думала или скорее чувствовала, да и нельзя ей было думать и чувствовать иначе: ее воспитали в том, что есть в мире только одно достойное внимания – любовь. | 0,24 | 0,36 | 0,23 |
| 9 | Если бы явился не он, <i>то другой бы явился</i> . Если бы <i>не предлог ревности, то другой</i> . Я настаиваю на том, что все мужья, живущие так, как я жил, должны или распутничать, или разойтись, <i>или убить самих себя или своих жен, как я сделал</i> . Если с кем этого не случилось, то это особенно редкое исключение. Я ведь, прежде чем кончить, как я кончил, был несколько раз на краю самоубийства, а она тоже отравлялась. | 0,31 | 0,16 | 0,33 |
| 10 | Кроме того, что Трухачевский без меня был еще раз, весь тон письма показался мне натянутым. Бешеный зверь ревности зарычал в своей конуре и хотел выскочить, но я боялся этого зверя и запер его скорей. «Какое мерзкое чувство эта ревность! — сказал я себе. — Что может быть естественнее того, что она пишет?» | 0,21 | 0,3 | 0,4 |

| 11 | Ведь ужасно было то, что я признавал за собой несомненное, полное право над ее телом, как будто это было мое тело, и вместе с тем чувствовал, что владеть я этим телом не могу, что оно не мое и что она может распоряжаться им как хочет, а хочет распорядиться им не так, как я хочу. И я ничего не могу сделать ни ему, ни ей. Он, как Ванька-ключничек перед виселицей, споет песенку о том, как в сахарные уста было поцеловано и прочее. И верх его. А с ней еще меньше я могу что-нибудь сделать. Если она не сделала, но хочет, а я знаю, что хочет, то еще хуже: уж лучше бы сделала, чтоб я знал, чтоб не было неизвестности. Я не мог бы сказать, чего я хотел. Я хотел, чтоб она не желала того, что она должна желать. Это было полное сумасшествие! | 0,25 | 0,29 | 0,45 |
|-----|---|------|------|------|
| 12 | Дверь в залу затворена. И слышу оттуда равномерное агреддіо и голос его и ее. Прислушиваюсь, но не могу разобрать. Очевидно, звуки на фортепиано нарочно для того, чтобы заглушить их слова, поцелуи, может быть. Боже мой! Что туто поднялось во мне! Как вспомню только про того зверя, который жил во мне тогда, ужас берет; сердце вдруг сжалось, остановилось и потом заколотило, как молотком «Да нельзя не войти», — сказал я себе и быстро отворил дверь. | 0,25 | 0,16 | 0,3 |
| Сре | днее арифметическое | 0,24 | 0,23 | 0,38 |
| | III. Убийство | | | |
| 13 | Я хотел встать, но не мог. Сердце так билось, что я не мог устоять на ногах. Да, я умру от удара. Она убьет меня. Ей это и надо. Что ж, ей убить? Да нет, это бы ей было слишком выгодно, и этого удовольствия я не доставлю ей. «И зачем я не задушил ее того удовольствия я не доставлю ей. «И зачем я не задушил ее того удовольствия я не доставлю ей. «И зачем я не задушил ее того удовольствия я не доставлю ей. «И зачем я не задушил ее того удовольствия я не доставлю ей. «И зачем я не задушил ее тогом колотил вещи. Мне живо вспомнилось то состояние, в котором я был тогда; не только вспомнилось, но я ощутил ту же потребность бить, разрушать, которую я ощущал тогда. Помню, как мне захотелось действовать, и всякие соображения, кроме тех, которые нужны были для действия, выскочили у меня из головы. Я вступил в то состояние зверя или человека под влиянием физического возбуждения во время опасности, когда человек действует точно, неторопливо, но и не теряя ни минуты, и все только с одною определенною целью. | 0,22 | 0,35 | 0,3 |
| 14 | Не лги, мерзавка! – завопил я и левой рукой схватил ее за руку, но она вырвалась. Тогда все-таки я, не выпуская кинжа- ла, схватил ее левой рукой за горло, опрокинул навзничь и | 0,22 | 0,53 | 0,33 |

| | стал душить. Какая жесткая шея была Она схватилась обеими руками за мои руки, отдирая их от горла, и я как будто этого-то и ждал, изо всех сил ударил ее кинжалом в левый бок, ниже ребер. | | 0,53 | 0,33 |
|-----|--|------|------|------|
| 15 | - Я начал понимать только тогда, когда увидал ее в гробу Он всхлипнул, но тотчас же торопливо продолжал: - Только тогда, когда я увидал ее мертвое лицо, я понял все, что от меня сделалось то, что она была живая, движущаяся, теплая, а теперь стала неподвижная, восковая, холодная и что поправить этого, тот не может понять У! у! у! вскрикнул он несколько раз и затих. | 0,3 | 0,12 | 0,4 |
| Сре | днее арифметическое | 0,25 | 0,33 | 0,34 |

 Таблица 3

 Ритмические характеристики в повести «Крейцерова соната»

| Периоды | С | К | И |
|----------|------|------|------|
| Ссоры | 0,22 | 0,13 | 0,22 |
| Ревность | 0,24 | 0,23 | 0,38 |
| Убийство | 0,25 | 0,33 | 0,34 |

Преддверие смерти

Если человек – только телесное существо, то смерть есть конец чего-то ничтожного. Если же человек – существо духовное, И душа только временно жила в теле, то смерть – только перемена.

Л. Н. Толстой

Доминантой мировоззрения Л.Н.Толстого является мистика смерти. В повести «Смерть Ивана Ильича» (1884—1886) писатель предлагает по-новому взглянуть на смерть — событие неизбежное и очевидное. Неотвратимое событие, которое вызывает у обычного человека сложные чувства, от иррационального страха до болезненного интереса.

В повести Л. Н. Толстой рассказывает историю обыкновенного человека, на пороге смерти ощутившего бессмысленность своей жизни. Просветление души умирающего, символичный «свет», возникающий в последние минуты в его сознании, должны были, по

мысли великого писателя, воплощать идею религиозного «спасения». Но эти иллюзии победил трезвый психологический реализм повести.

У автора есть ряд гениальных описаний «уходов», потрясенное сознание героя на рубеже между жизнью и смертью совершает прорыв, последние слова в этом мире, высказанные любящим сердцем, открывают «истину жизни» как вопрос к людям и к Богу.

В мире Л. Н. Толстого смерть, как недремлющее око, будет следить за поведением людей. Смерть всегда воспринимается как некое таинство, способное вызвать чувство благоговения. Человек при встрече с ней часто задается вопросом о смысле жизни. Что чувствует умирающий? Как меняется человек перед лицом смерти? Влияет ли ее приближение на характер человека, его поведение, самооценку? Как и через что проходит умирающий? Человек и смерть – лицом к лицу... Она – строгий судья и постоянно спрашивает: Зачем живешь? Для чего живешь? Моральная сила чувства близости смерти у Толстого огромна (ведь мы умираем всегда), и именно оно отрезает будущее от настоящего. Эта мысль «живи в настоящем» позже приобретает навязчивый характер (Можно жить только настоящим, то есть свободно), но у нее уже иная аргументация [Жуковский].

Каким бы путем человек ни приближался к смерти, схема пребывания в предсмертном состоянии в основном неизменна. Стадии умирания выделены на основании работ профессора Элизабет Кюблер-Росс, которая наблюдала безнадежно больных (прежде всего тех, кто умирает от рака, как и наш герой, Иван Ильич), и Рассела Нойеса, профессора психиатрии, систематизировавшего сообщения тех, кто оказался перед лицом смерти.

Элизабет Кюблер-Росс выделила три стадии умирания:

- первая «Нет, только не я, это не правда»;
- вторая человек осознает реальность неизбежного, и отрицание сменяется гневом: «Почему, собственно, я?»;
- третья период страха и депрессии, страх появляется лишь у тех, кто располагает временем для осмысления неизбежного.

Если умирающим достает времени преодолеть страх, то они успокаиваются, приходят в состояние умиротворения.

Профессор Рассел Нойес тоже выдели три стадии.

– первая – «Сопротивление», характеризуется сознанием опасности, страхом, затем смирением;

- вторая «Обзор жизни», перед человеком проносятся воспоминания о важнейших событиях жизни или возникает вся ее панорама, до мельчайших деталей;
- третья «Трансценденция», связана с мистическим, религиозным или «космическим» состоянием сознания.

Эти две гипотезы очень тесно сплелись в повести «Смерть Ивана Ильича», поэтому мы будем рассматривать их неразрывно друг от друга.

Можно с уверенностью сказать, что первая стадия умирания Нойеса «Сопротивление» включает в себя все три стадии, описанные Элизабет Кюблер-Росс, а две последующие будут вычленены самостоятельно.

Схема может выглядеть следующим образом:

- 1. «Сопротивление»:
 - а) «Нет, только не я, это не правда»;
 - б) «Почему, собственно, я»;
 - в) «Период страха и депрессии».
- 2. «Обзор жизни».
- 3. «Трансценденция».

Рассмотрим каждую стадию подробнее.

1. Сопротивление

- 1а) Нет, только не я, это не правда
- Л. Н. Толстой очень подробно описал каждый этап сопротивления смерти. Мы можем увидеть их в следующих текстах:
 - Т-1: Боль не уменьшалась; но Иван Ильич делал над собой усилия, чтобы заставлять себя думать, что ему лучше. И он мог обманывать себя, пока ничего не волновало его. Но как только случалась неприятность с женой, неудача в службе, дурные карты в винте, так сейчас он чувствовал всю силу своей болезни; бывало, он переносил эти неудачи, ожидая, что вот вот исправлю плохое, поборю, дождусь успеха, большого шлема.

$$C = 8.51 = 0.15$$
; $K = 7.16 = 0.43$; $M = 5.16 = 0.31$

Т-2: Теперь же всякая неудача подкашивала его и ввергала в отчаяние. Он говорил себе: вот только что я стал поправляться и лекарство начинало уже действовать, и вот это проклятое несчастие или неприятность... И он элился на несчастье или на людей, делавших ему неприятности и убивающих его, и чувствовал, как эта элоба убивает его; но не мог воздержаться от нее.

$$C = 10:43 = 0.23; K = 3:12 = 0.25; H = 3:12 = 0.25$$

Т-3: Казалось бы, ему должно бы было быть ясно, что это озлобление его на обстоятельства и людей усиливает его болезнь и что поэтому ему надо не обращать внимания на неприятные случайности; но он делал совершенно обратное рассуждение: он говорил, что ему нужно спокойствие, следил за всем, что нарушало это спокойствие, и при всяком малейшем нарушении приходил в раздражение.

$$C = 10:41 = 0.24$$
; $K = 3:12 = 0.25$; $M = 3:12 = 0.25$

Т-4: И с сознанием этим, да еще с болью физической, да еще с ужасом надо было ложиться в постель и часто не спать от боли большую часть ночи.

$$C = 4:16 = 0.25$$
; $K = 1:3 = 0.33$; $M = 1:3 = 0.33$

Эта ремарка еще в большей степени иллюстрирует, что творится в душе героя, – тоска по жизни, которой он уже не живет, но еще помнит.

T-5: А наутро надо было опять вставать, одеваться, ехать в суд, говорить, писать, а если и не ехать, дома быть с теми же двадцатью четырьмя часами в сутках, из которых каждый был мучением. И жить так на краю погибели надо было одному, без одного человека, который бы понял и пожалел его.

$$C = 4.35 = 0.11$$
; $K = 2.13 = 0.15$; $M = 4.13 = 0.31$

Т-6: Да, жизнь была и вот уходит, уходит, и я не могу удержать ее. Да. Зачем обманывать себя? Разве не очевидно всем, кроме меня, что я умираю, и вопрос только в числе недель, дней — сейчас, может быть. То свет был, а теперь мрак. То я здесь был, а теперь туда! Куда?».

$$C = 11:38 = 0.3$$
; $K = 5:15 = 0.35$; $M = 5:15 = 0.33$

Т-7: Его обдало холодом, дыхание остановилось. Он слышал только удары сердца. «Меня не будет, так что же будет? Ничего не будет. Так где же я буду, когда меня не будет? Неужели смерть? Нет, не хочу».

$$C = 5:18 = 0.28; K = 2:6 = 0.34; H = 3:6 = 0.5$$

Осознание собственной смерти вызывает страх у Ивана Ильича, что в свою очередь влечет за собой нарушение всех трех ритмических характеристик. Эти сбои передают ту физическую боль, которую испытывает несчастный умирающий. Нет нулевых результатов, ни одной живой клетки в умирающем организме. Лексика только усиливает гнетущее ощущение, использованы «темные» слова (обдало

холодом, дыхание остановилось, ничего не будет). Так автор создает ужасающий образ могилы.

И мы видим, как постепенно идет нарастание показателей характеристик, по мере приближения к следующему этапу:

Если в Т-1 (0,15; 0,43; 0,31), слоговая характеристика уравновешивает состояние Ивана Ильича, то в последующих текстах характеристики выступают в едином порыве. Нет той уравновешивающей переменной. Т-2 (0,23; 0,25; 0,25); Т-3 (0,24; 0,25; 0,25); Т-4 (0,25; 0,33; 0,33); Т-6 (0,3; 0,35; 0,33).

В Т-6 четко проведены грани, Толстой использует противопоставления, что немедленно сказывается на ритме: « жизнь – смерть», «жизнь была – теперь уходит», «свет – мрак», «был здесь – теперь туда». Каждая характеристика показывает по 3–3,5 сбоя на 10 ударов сердца, вздохов, эмоциональных шагов.

Т-7 — самый яркий с позиции показателей характеристик (сердечный ритм три сбоя на 10 ударов сердца); 3,5 сбоя дыхания; интонационная характеристика высока. В данном тексте все характеристики дублируют написанное. С = 0,28 (он слышал только удары сердца); К = 0,34 (его обдало холодом, дыхание остановилось); И = 0,5 (Неужели смерть? Нет, не хочу! — отчаяние). Лексика тоже поддерживает мрачное, гнетущее впечатление от текстов (заставлял себя думать, что ему лучше; обманывать себя; исправлю плохое; поборю; стал поправляться и лекарство начало действовать; разве не очевидно всем кроме меня, что я умираю).

16) Почему, собственно, я (реальность неизбежного, отрицание сменяется гневом)

Т-8: «Если б и мне умирать, как Каю, то я так бы и знал это, так бы и говорил мне внутренний голос, но ничего подобного не было во мне; и я и все мои друзья — мы понимали, что это совсем не так, как с Каем. А теперь вот что! — говорил он себе.— Не может быть. Не может быть, а есть. Как же это? Как понять это?» И он не мог понять и старался отогнать эту мысль, как ложную, неправильную, болезненную, и вытеснить ее другими, правильными, здоровыми мыслями.

$$C = 15.58 = 0.25$$
; $K = 0$; $M = 9.18 = 0.5$

Т-9: Он снял ноги, лег боком на руку, и ему стало жалко себя. Он подождал только того, чтоб Герасим вышел в соседнюю комнату, и не

стал больше удерживаться и заплакал, как дитя. Он плакал о беспомощности своей, о своем ужасном одиночестве, о жестокости людей, о жестокости Бога, об отсутствии Бога. «Зачем ты все это сделал? Зачем привел меня сюда? За что, за что так ужасно мучаешь меня?..» Он и не ждал ответа и плакал о том, что нет и не может быть ответа. Боль поднялась опять, но он не шевелился, не звал. Он говорил себе: «Ну еще, ну бей! Но за что? Что я сделал тебе, за что?»

$$C = 17:77 = 0.22$$
; $K = 3:26 = 0.11$; $M = 8:26 = 0.31$

Т-10: Точно равномерно я шел под гору, воображая, что иду на гору. Так и было. В общественном мнении я шел на гору, и ровно настолько из-под меня уходила жизнь... И вот готово, умирай! Так что ж это? Зачем? Не может быть. Не может быть, чтоб так бессмысленна, гадка была жизнь? А если точно она так гадка и бессмысленна была, так зачем же умирать, и умирать страдая? Что-нибудь не так. «Может быть, я жил не так, как должно?» – приходило ему вдруг в голову. «Но как же не так, когда я делал все как следует?» – говорил он себе и тотчас же отгонял от себя это единственное разрешение всей загадки жизни и смерти, как что-то совершенно невозможное. «Чего ж ты хочешь теперь? Жить? Как жить? Жить, как ты живешь в суде, когда судебный пристав провозглашает: "Суд идет!.." Суд идет, идет суд, – повторил он себе. – Вот он, суд! Да я же не виноват! – вскрикнул он с злобой. – За что?» И он перестал плакать и, повернувшись лииом к стене, стал думать все об одном и том же: зачем, за что весь этот *ужас?*

$$C = 33:135 = 0.24$$
; $K = 9:47 = 0.19$; $M = 16:47 = 0.34$

Характеристика С, отвечающая за сердцебиение, и К, отвечающая за дыхание, – в норме, но гнев застилает глаза Ивана Ильича, потому что ничего изменить нельзя, он бессилен (*Не может бать!*; Зачем, за что весь этот ужас?; Да я же не виноват; Ну еще, ну бей!; Но за что? Что я сделал тебе, Бог, за что?). Интонационная характеристика растет от 0,31 до 0,5.

1в) Период страха и депрессии

T-11: Но вдруг в середине боль в боку, не обращая никакого внимания на период развития дела, начинала свое сосущее дело. Иван Ильич прислушивался, отгонял мысль о ней, но она продолжала свое, и она приходила и становилась прямо перед ним и смотрела на него, и он столбенел, огонь тух в глазах, и он начинал опять спрашивать себя: «Неужели только она правда?»

$$C = 7:44 = 0.16$$
; $K = 2:11 = 0.18$; $M = 4:11 = 0.36$

В этом отрывке многие слова несут в себе отрицательную коннотацию (боль, сосущее дело, столбенел, огонь тух). На протяжении всего отрывка чувствуется страх, паника, боль героя. В этом и есть причина тяжести, грусти и пустоты, которые содержит отрывок. Сбои ритма лишь добавляют изложению сумбурность и хаотичность. Уже в данном отрывке возникает ощущение внутреннего конфликта между реальной ситуацией и внутренним состоянием героя. Интонационная ритмика очень расстроена, изобилует большим количеством сбоев. Это характерно для крайней степени нервозности; частота использования ИВТ может свидетельствовать о высокой скорости прохождения внутренних процессов (ИРТ-1 могут быть реализованы в речи ИВТ), что и происходит в данном отрывке.

Наблюдение за ритмом текста позволяет предположить, что он является естественным способом реализации и выражения эмоционального состояния персонажа. Именно ритм позволяет ощутить физическое присутствие героя.

Т-12: Он спал меньше и меньше; ему давали опиум и начали прыскать морфином. Но эта не облегчало его. Тупая тоска, которую он испытывал в полуусыпленном состоянии, сначала только облегчала его как что-то новое, но потом она стала так же или еще более мучительна, чем откровенная боль. Ему готовили особенные кушанья по предписанию врачей; но кушанья эти все были для него безвкуснее и безвкуснее, отвратительнее и отвратительнее. Для испражнений его тоже были сделаны особые приспособления, и всякий раз это было мученье. Мученье от нечистоты, неприличия и запаха, от сознания того, что в этом должен участвовать другой человек. Один раз он, встав с судна и не в силах поднять панталоны, повалился на мягкое кресло и с ужасом смотрел на свои обнаженные, с резко обозначенными мускулами, бессильные ляжки.

$$C = 20:93 = 0.21; K = 6:28 = 0.21; H = 7:28 = 0.25$$

Т-13: Утро ли, вечер ли был, пятница, воскресенье ли было — все было все равно, все было одно и то же: ноющая, ни на мгновение не утихающая, мучительная боль; сознание безнадежно все уходящей, но все не ушедшей еще жизни; надвигающаяся все та же страшная ненавистная смерть, которая одна была действительность, и все та же ложь. Какие же тут дни, недели и часы дня?

$$C = 14:45 = 0.31$$
; $K = 1:14 = 0.07$; $M = 4:14 = 0.28$

Т-14: Часов до трех он был в мучительном забытьи. Ему казалось, что его с болью суют куда-то в узкий черный мешок и глубокий, и все дальше просовывают, и не могут просунуть. И это ужасное для него дело совершается с страданием. И он и боится, и хочет провалиться туда, и борется, и помогает. И вот вдруг он оборвался и упал, и очнулся.

$$C = 8:40 = 0.2$$
; $K = 3:14 = 0.21$; $M = 2:14 = 0.14$

Все вышеприведенные тексты имеют невысокие показатели, которые могут даже показаться ритмами здорового человека, но это только «затишье перед бурей». Главного героя поглотило состояние депрессии, нежелание бороться, переживать, внутреннее «гнетущее» спокойствие.

Т-15: С самого начала болезни, с того времени, как Иван Ильич в первый раз поехал к доктору, его жизнь разделилась на два противоположные настроения сменившие одно другое: то было отчаяние и ожидание непонятной и ужасной смерти, то была надежда и исполненное интереса наблюдение за деятельностью своего тела. То перед глазами была одна почка или кишка, которая на время отклонилась от исполнения своих обязанностей, то была одна непонятная ужасная смерть, от которой ничем нельзя избавиться. Эти два настроения с самого начала болезни сменяли друг друга; но чем дальше шла болезнь, тем сомнительнее и фантастичнее становились соображения о почке и тем реальнее сознание наступающей смерти. Стоило ему вспомнить о том, чем он был три месяца тому назад, и то, что он теперь; вспомнить, как равномерно он шел под гору, — чтобы разрушилась всякая возможность надежды.

$$C = 25:107 = 0.23$$
; $K = 10:24 = 0.41$; $M = 5:24 = 0.21$

Т-16: В последнее время того одиночества, в котором он находился, лежа лицом к спинке дивана, того одиночества среди многолюдного города и своих многочисленных знакомых и семьи, — одиночества, полнее которого не могло быть нигде: ни на дне моря, ни в земле, — последнее время этого страшного одиночества Иван Ильич жил только воображением в прошедшем.

$$C = 8:39 = 0.2$$
; $K = 2:10 = 0.2$; $M = 9:10 = 0.9$

И вот наконец-то буря разразилась. Интонационная характеристика достигает своего пика в 0,9 — эмоциональная смерть при физически стабильных показателях. Уравновешивают интонационный показатель слоговая и синтагматическая характеристики, обе по 0,2.

У Ивана Ильича паника, эмоционально угнетенное состояние. Он как никогда близок к смерти, она начала свое сосущее дело, приходила и становилась прямо перед ним и смотрела на него, и он столбенел, огонь тух в его глазах. Ему нигде нет покоя — наивысшая степень отчаяния *«полнее которого нет ни на дне моря, ни в земле»*.

Лексика Толстого очень красноречиво передает такие эмоции, как страх и депрессия (он столбенел, тупая тоска стала так же или еще более мучительна, чем откровенная боль, утро ли, вечер ли был, пятница, воскресенье ли было — все было все равно, все было одно и то же, сознание безнадежно все уходящей, но все не ушедшей еще жизни, отчаяние и ожидание непонятной и ужасной смерти, разрушилась всякая возможность надежды, одиночество, в котором он находился, одиночество среди многолюдного города и своих многочисленных знакомых и семьи, — одиночества, полнее которого не могло быть нигде: ни на дне, ни в земле).

2. Обзор жизни

Панорама жизни до мельчайших деталей

Т-17: И он стал перебирать в воображении лучшие минуты своей приятной жизни. Но — странное дело — все эти лучшие минуты приятной жизни казались теперь совсем не тем, чем казались они тогда. Все — кроме первых воспоминаний детства. Там, в детстве, было что-то такое действительно приятное, с чем можно бы было жить, если бы оно вернулось. Но того человека, который испытывал это приятное, уже не было: это было как бы воспоминание о каком-то другом. Как только начиналось то, чего результатом был теперешний он, Иван Ильич, так все казавшиеся тогда радости теперь на глазах его таяли и превращались во что-то ничтожное и часто гадкое. И чем дальше от детства, чем ближе к настоящему, тем ничтожнее и сомнительнее были радости.

$$C = 18:89 = 0.2$$
; $K = 4:27 = 0.21$; $M = 10:27 = 0.37$

Т-18: Начиналось это с Правоведения. Там было еще кое-что истинно хорошее: там было веселье, там была дружба, там были надежды. Но в высших классах уже были реже эти хорошие минуты. Потом, во время первой службы у губернатора, опять появились хорошие минуты: это были воспоминания о любви к женщине. Потом все это смещалось, и еще меньше стало хорошего. Далее еще меньше хорошего, и что дальше, то меньше. Женитьба... так нечаянно, и разочарование, и запах изо рта жены, и чувственность, притворство!

И эта мертвая служба, эти заботы о деньгах, и так год, и два, и десять, и двадцать – и все то же. И что дальше, то мертвое.

$$C = 20.79 = 0.25$$
; $K = 7.29 = 0.24$; $M = 9.29 = 0.31$

Т-19: Но сколько он ни думал, он не нашел ответа. И когда ему приходила, как она приходила ему часто, мысль о том, что все это происходит оттого, что он жил не так, он тотчас вспоминал всю правильность своей жизни и отгонял эту странную мысль.

$$C = 8:34 = 0.23$$
; $K = 3:8 = 0.37$; $M = 4:8 = 0.5$

Т-20: Одна за другой ему представлялись картины его прошедшего. Начиналось всегда с ближайшего по времени и сводилось к самому отдаленному, к детству, и на нем останавливалось. Вспоминал ли Иван Ильич о вареном черносливе, который ему предлагали есть нынче, он вспоминал о сыром сморщенном французском черносливе в детстве, об особенном вкусе его и обилии слюны, когда дело доходило до косточки, и рядом с этим воспоминанием вкуса возникал целый ряд воспоминаний того времени: няня, брат, игрушки. «Не надо об этом... слишком больно», — говорил себе Иван Ильич и опять переносился в настоящее.

$$C = 10:66 = 0.15$$
; $K = 5:18 = 0.27$; $M = 4:18 = 0.22$

Вспоминая свою жизнь с самого детства, перебирая в памяти все светлые и темные ее моменты, Иван Ильич испытывает более сдержанные эмоции, чем в предыдущих пунктах, о чем нам и говорят характеристики.

3. Трансценденция

Вопреки предположению, что в конце жизни человек испытывает самые сильные эмоции, наши характеристики четко показывают умиротворенность и даже некую радость и отрешенность Ивана Ильича от мира:

Т-21: Когда пришел священник и исповедовал его, он смягчился, почувствовал как будто облегчение от своих сомнений и вследствие этого от страданий, и на него нашла минута надежды. Он опять стал думать о слепой кишке и возможности исправления ее.

$$C = 7:27 = 0,26; K = 3:7 = 0,43; H = 0$$

Т-22: Он причастился со слезами на глазах. Когда его уложили после причастия, ему стало на минуту легко, и опять явилась надежда на

жизнь. Он стал думать об операции, которую предлагали ему. «Жить, жить хочу», – говорил он себе.

$$C = 5:29 = 0.17; K = 0; H = 0$$

Эти два текста заслуживают особого внимания. Каждый человек, знакомый с обрядом причастия, сразу поймет умиротворение Ивана Ильича. Интонационные характеристики равны 0 в обоих текстах, это значит, что наконец-то его душа успокоилась, единение с богом пролилось на его раны словно целебный бальзам. После причастия пришли слезы облегчения и очищения, сердечная характеристика (С) равна 0,17; синтагматическая и интонационная — нулю. Это самый ритмичный, самый светлый и чистый текст во всей повести. Через страдания человек пришел к душевному покою.

Т-23: Все три дня, в продолжение которых для него не было времени, он барахтался в том черном мешке, в который просовывала его невидимая непреодолимая сила. Он бился, как бьется в руках палача приговоренный к смерти, зная, что он не может спастись; и с каждой минутой он чувствовал, что, несмотря на все усилия борьбы, он ближе и ближе становился к тому, что ужасало его. Он чувствовал, что мученье его и в том, что он всовывается в эту черную дыру, и еще больше в том, что он не может пролезть в нее. Пролезть же ему мешает признанье того, что жизнь его была хорошая. Это-то оправдание своей жизни цепляло и не пускало его вперед и больше всего мучало его. Вдруг какая-то сила толкнула его в грудь, в бок, еще сильнее сдавила ему дыхание, он провалился в дыру, и там, в конце дыры, засветилось что-то. С ним сделалось то, что бывало с ним в вагоне железной дороги, когда думаешь, что едешь вперед, а едешь назад, и вдруг узнаешь настоящее направление.

$$C = 26:124 = 0.21; K = 8:33 = 0.24; H = 10:33 = 0.3$$

Т-24: И вдруг ему стало ясно, что то, что томило его и не выходило, что вдруг все выходит сразу, и с двух сторон, с десяти сторон, со всех сторон. Жалко их, надо сделать, чтобы им не больно было. «Как хорошо и как просто, — подумал он.— А боль? — спросил он себя,— Ее куда? Ну-ка, где ты, боль?» Он стал прислушиваться. «Да, вот она. Ну что ж, пускай боль». «А смерть? Где она?» Он искал своего прежнего привычного страха смерти и не находил его. Где она? Какая смерть? Страха никакого не было, потому что и смерти не было. Вместо смерти был свет.

$$C = 22:77 = 0.29$$
; $K = 3:28 = 0.11$; $H = 12:28 = 0.43$

T-25: — Так вот что! — вдруг вслух проговорил он. — Какая радость! Для него все это произошло в одно мгновение, и значение этого мгновения уже не изменялось.

$$C = 2:14 = 0,14$$
; $K = 1:4 = 0,25$; $H = 0$

После причастия, героя снова одолевают страхи и сомнения. Все три дня до своей кончины он «барахтался» и не мог понять свою заканчивающуюся жизнь. И вдруг в один момент пришло прозрение: смерти не было, вместо смерти был свет. И подскочившие вверх ритмические показатели стремительно пошли вниз. «Какая радость!» — характеристики приближены к показателям текстов о причастии. На душе радость, сердцебиение отличное, дыхание незатрудненное. Наконец-то он узнает, что же это за свет, приносящий избавление от телесных и душевных мук.

Удивительно, как писатель, не имевший опыта околосмертного состояния, так детально передает субъективные ощущения умирающего, не говоря уже о психологической достоверности повествования.

Иван Ильич умирает в физических и душевных страданиях, и процесс его умирания подробно «анатомируется» гениальным писателем. Толстой очень ярко выразил внутренние переживания героя, его мысли. Ритмические характеристики подчеркивают то, что автор вкладывал в слова, и раскрывают эмоциональнопсихологическое отношение героя к своей жизни, людям и событиям, ее создавшим.

Время перед уходом из жизни имеет для человека особое значение — это подведение итогов прожитой жизни, время внутреннего сосредоточения и душевного прозрения.

Иван Ильич, оказавшись перед лицом смерти, переоценивает прожитую жизнь и свое отношение к людям, его мучает открытие, что «все это был ужасный огромный обман, закрывающий и жизнь, и смерть».

Не случайно и то, что смерть представляется герою прежде всего как неизбежный, беспощадный суд: «Суд идет, идее суд ...».

Суд нравственный, этический. Человек сам оценивает прожитую жизнь, перед лицом смерти откроется истина, здесь не может быть и нет фальши и самообмана. На этом настаивает Лев Толстой.

Иван Ильич умирает от безжалостной болезни – рака. Проходит через физическую боль и ... буквально прорывается к осознанию смысла жизни и смерти. Постепенно он разочаровывается во всех

земных обретениях: «Радости служебные были радости самолюбия, радости общественные были радости тщеславия» и т. п. Через разочарования и боль—к прозрению: смерти нет, а есть освобождение (отлжи, боли, человеческого несовершенства) и — в конце «черной дыры» — «тоннеля» — Свет.

Все, от первой любви, через страдания от беспомощности, при виде мучений близкого человека, и до последнего вздоха умирающего, — Толстой воспроизводит на письме. Но читателю предоставлены только тексты, в них он сам пытается найти основную идею через слова, морфологические элементы, синтаксис. Видит их и читатель исследователь, но мало кто замечает их ритмическую организованность. Однако именно ритм способен через слова и фразы передать тончайшие движения и переживания человеческого существа.

Уровни ритмической организации в повести Л. Н.Толстого «Смерть Ивана Ильича»

Таблица 4

| | «Сопротивление» | | | |
|---|---|------|------|------|
| | 1а) «Нет, только не я, это не правда» | С | К | И |
| 1 | Боль не уменьшалась; но Иван Ильич делал над собой усилия, чтобы заставлять себя думать, что ему лучше. И он мог обманывать себя, пока ничего не волновало его. Но как только случалась неприятность с женой, неудача в службе, дурные карты в винте, так сейчас он чувствовал всю силу своей болезни; бывало, он переносил эти неудачи, ожидая, что вот вот исправлю плохое, поборю, дождусь успеха, большого шлема. | 0,15 | 0,43 | 0,31 |
| 2 | Теперь же всякая неудача подкашивала его и ввергала в отимание . Он говорил себе: вот только что я стал поправляться и лекарство начинало уже действовать, и вот это проклятое несчастие или неприятность И он злился на несчастье или на людей, делавших ему неприятности и убивающих его, и чувствовал, как эта злоба убивает его ; но не мог воздержаться от нее. | 0,23 | 0,25 | 0,25 |
| 3 | Казалось бы, ему должно бы было быть ясно, что это озлобление его на обстоятельства и людей усиливает его болезнь и что поэтому ему надо не обращать внимания на неприятные случайности; но он делал совершенно обратное рассуждение: он говорил, что ему нужно спокойствие, следил за всем, что нарушало это спокойствие, и при всяком малейшем нарушении приходил в раздражение. | 0,24 | 0,25 | 0,25 |

| 4 | И с сознанием этим, да еще с <i>болью физической, да еще с ужасом</i> надо было ложиться в постель и часто <i>не спать от боли</i> большую часть ночи. | 0,25 | 0,33 | 0,33 |
|-----|--|------|------|------|
| 5 | А наутро надо было опять вставать, одеваться, ехать в суд, говорить, писать, а если и не ехать, дома быть с теми же двадцатью четырьмя часами в сутках, из которых каждый был мучением. И жить так на краю погибели надо было одному, без одного человека, который бы понял и пожалел его. | 0,11 | 0,15 | 0,31 |
| 6 | Да, жизнь была и вот уходит, уходит, и <i>я не могу удержать</i> ее. Да. Зачем обманывать себя? Разве не очевидно всем, кроме меня, что <i>я умираю</i> , и вопрос только в числе недель, дней – сейчас, может быть. <i>То свет был, а теперь мрак</i> . То <i>я здесь</i> был, а теперь <i>туда</i> ! Куда?» | 0,3 | 0,35 | 0,33 |
| 7 | Его обдало холодом, дыхание остановилось . Он слышал только удары сердца . «Меня не будет, так что же будет? Ничего не будет . Так где же я буду, когда меня не будет? Неужели смерть? Нет, не хочу ». | 0,28 | 0,34 | 0,5 |
| 1б) | «Почему, собственно, я?» | | | |
| 8 | «Если б и мне умирать, как Каю, то я так бы и знал это, так бы и говорил мне внутренний голос, но ничего подобного не было во мне; и я и все мои друзья — мы понимали, что это совсем не так, как с Каем. А теперь вот что! — говорил он себе. — Не может быть. Не может быть, а есть. Как же это? Как понять это?» И он не мог понять и старался отогнать эту мысль, как ложную, неправильную, болезненную, и вытеснить ее другими, правильными, здоровыми мыслями. | 0,25 | 0 | 0,5 |
| 9 | Он снял ноги, лег боком на руку, и ему стало жалко себя. Он подождал только того, чтоб Герасим вышел в соседнюю комнату, и не стал больше удерживаться и заплакал, как дитя. Он плакал о беспомощности своей, о своем ужасном одиночестве, о жестокости людей, о жестокости Бога, об отсутствии Бога. «Зачем ты все это сделал? Зачем привел меня сюда? За что, за что так ужасно мучаешь меня?» Он и не ждал ответа и плакал о том, что нет и не может быть ответа. Боль поднялась опять, но он не шевелился, не звал. Он говорил себе: «Ну еще, ну бей! Но за что? Что я сделал тебе, за что?» | 0,22 | 0,11 | 0,31 |
| 10 | Точно равномерно я шел под гору, воображая, что иду на гору. Так и было. В общественном мнении я шел на гору, и ровно настолько <i>из-под меня уходила жизнь</i> И вот готово, <i>умирай!</i> Так что ж это? Зачем? Не может быть. Не может быть, чтоб | 0,24 | 0,19 | 0,34 |

| | так бессмысленна, гадка страдая? Что-нибудь не так. «Может быть, я жил не так, как должно?» — приходило ему вдруг в голову. «Но как же не так, когда я делал все как следует?» — говорил он себе и тотчас же отгонял от себя это единственное разрешение всей загадки жизни и смерти, как что-то совершенно невозможное. «Чего ж ты хочешь теперь? Жить? Как жить? Жить, как ты живешь в суде, когда судебный пристав провозглашает: "Суд идет!" Суд идет, идет суд, — повторил он себе. — Вот он, суд! Да я же не виноват! — вскрикнул он с злобой. — За что?» И он перестал плакать и, повернувшись лицом к сте- | | | |
|-------|---|------|------|------|
| | не, стал думать все об одном и том же: зачем, за что весь этот ужас? | | | |
| 1в) Г | | | | |
| 11 | Но вдруг в середине боль в боку , не обращая никакого внимания на период развития дела, начинала свое сосущее дело . Иван Ильич прислушивался, отгонял мысль о ней, но она продолжала свое, и она приходила и становилась прямо перед ним и смотрела на него, и он становилась прямо в глазах , и он начинал опять спрашивать себя: «Неужели только она правда?» | 0,16 | 0,18 | 0,36 |
| 12 | Он спал меньше и меньше; ему давали опиум и начали прыскать морфином. Но эта не облегчало его. Тупая тоска, которую он испытывал в полуусыпленном состоянии, сначала только облегчала его как что-то новое, но потом она стала так же или еще более мучительна, чем откровенная боль. Ему готовили особенные кушанья по предписанию врачей; но кушанья эти все были для него безвкуснее и безвкуснее, отератительнее и отвратительнее. Для испражнений его тоже были сделаны особые приспособления, и всякий раз это было мученье. Мученье от нечистоты, неприличия и запаха, от сознания того, что в этом должен участвовать другой человек. Один раз он, встав с судна и не в силах поднять панталоны, повалился на мягкое кресло и с ужасом смотрел на свои обнаженные, с резко обозначенными мускулами, бессильные ляжки. | 0,21 | 0,21 | 0,25 |
| 13 | Утро ли, вечер ли был, пятница, воскресенье ли было — все было все равно, все было одно и то же: ноющая, ни на мановение не утихающая, мучительная боль; сознание безнадежно все уходящей, но все не ушедшей еще жизни; надвигающаяся все та же страшная ненавистная смерть, которая одна была действительность, и все та же ложь. Какие же тут дни, недели и часы дня? | 0,31 | 0,07 | 0,28 |

| 14 | Часов до трех он был в мучительном забытьи. Ему казалось, что его с болью суют куда-то в узкий черный мешок и глубокий, и все дальше просовывают, и не могут просунуть. И это ужасное для него дело совершается с страданием. И он и боится, и хочет провалиться туда, и борется, и помогает. И вот вдруг он оборвался и упал, и очнулся. | 0,2 | 0,21 | 0,14 |
|-----|--|------|------|------|
| 15 | С самого начала болезни, с того времени, как Иван Ильич в первый раз поехал к доктору, его жизнь разделилась на два противоположные настроения дание непонятной и ужасной смерти, то была надежда и исполненное интереса наблюдение за деятельностью своего тела. То перед глазами была одна почка или кишка, которая на время отклонилась от исполнения своих обязанностей, то была одна непонятная ужасная смерть, от которой ничем нельзя избавиться. Эти два настроения с самого начала болезни сменяли друг друга; но чем дальше шла болезнь, тем сомнительнее и фантастичнее становились соображения о почке и тем реальнее сознание наступающей смерти. Стоило ему вспомнить о том, чем он был три месяца тому назад, и то, что он теперь; вспомнить, как равномерно он шел под гору, — чтобы разрушилась всякая возможность надежды. | 0,23 | 0,41 | 0,21 |
| 16 | В последнее время того одиночества, в котором он находился, лежа лицом к спинке дивана, того одиночества среди многолюдного города и своих многочисленных знакомых и семьи, — одиночества, полнее которого не могло быть нигде: ни на дне моря, ни в земле, — последнее время этого страшного одиночества Иван Ильич жил только воображением в прошедшем. | 0,2 | 0,2 | 0,9 |
| Сре | днее арифметическое | 0,22 | 0,23 | 0,35 |
| | «Обзор жизни» | | | |
| 17 | Но того человека, который испытывал это приятное, уже не было: это было как бы воспоминание о каком-то другом. Как только начиналось то, чего результатом был теперешний он, Иван Ильич, так все казавшиеся тогда радости теперь на глазах его таяли и превращались во что-то ничтожное и часто гадкое. И чем дальше от детства, чем ближе к настоящему, тем ничтожнее и сомнительнее были радости. | 0,2 | 0,21 | 0,37 |
| 18 | Начиналось это с Правоведения. Там было еще кое-что истинно хорошее: <i>там было веселье, там была дружба, там были надежды</i> . Но в <i>высших классах</i> уже были реже эти хорошие минуты. Потом, во <i>время первой службы</i> у губернатора, опять появились хорошие минуты: это были воспоминания о любви к женщине. Потом все это смещалось, | | | |

| | и еще меньше стало хорошего. Далее еще меньше хорошего, и что дальше, то меньше. Женитьба так нечаянно, и разочарование, и запах изо рта жены, и чувственность, притворство! И эта мертвая служба, эти заботы о деньгах, и так год, и два, и десять, и двадцать — и все то же. И что дальше, то мертвое. | 0,25 | 0,24 | 0,31 |
|-----|--|------|------|------|
| 19 | Но сколько он ни думал, он не нашел ответа. И когда ему приходила, как она приходила ему часто, мысль о том, что все это происходит оттого, что он жил не так , он тотчас вспоминал всю правильность своей жизни и отгонял эту странную мысль. | 0,23 | 0,37 | 0,5 |
| 20 | Одна за другой ему представлялись картины его прошед- шего. Начиналось всегда с ближайшего по времени и сво- дилось к самому отдаленному, к детству, и на нем останав- ливалось. Вспоминал ли Иван Ильич о вареном черносливе, который ему предлагали есть нынче, он вспоминал о сыром сморщенном французском черносливе в детстве, об осо- бенном вкусе его и обилии слюны, когда дело доходило до ко- сточки, и рядом с этим воспоминанием вкуса возникал целый ряд воспоминаний того времени: няня, брат, игрушки. «Не надо об этом слишком больно», – говорил себе Иван Ильич и опять переносился в настоящее. | 0,15 | 0,27 | 0,22 |
| Сре | днее арифметическое | 0,21 | 0,27 | 0,35 |
| | Трансценденция | | | |
| 21 | Когда пришел священник и исповедовал его, он смягчил- ся, почувствовал как будто облегчение от своих сомнений и вследствие этого от страданий, и на него нашла минута надежды. Он опять стал думать о слепой кишке и возможно- сти исправления ее. | 0,26 | 0,43 | 0 |
| 22 | Он <i>причастился со слезами на глазах</i> . Когда его уложили после причастия, ему стало на минуту <i>легко</i> , и опять <i>явилась надежда на жизнь</i> . Он стал думать об операции, которую предлагали ему. « <i>Жить, жить хочу</i> », – говорил он себе. | 0,17 | 0 | 0 |
| 23 | Все три дня, в продолжение которых для него не было времени, он барахтался в том черном мешке, в который просовывала его невидимая непреодолимая сила. Он бился, как бьется в руках палача приговоренный к смерти, зная, что он не может спастись; и с каждой минутой он чувствовал, что, несмотря на все усилия борьбы, он ближе и ближе становился к тому, что ужасало его. Он чувствовал, что мученье его и в том, что он всовывается в эту черную дыру, и еще больше в том, что он не может пролезть в нее Вдруг какая-то сила толкнула его в грудь, в бок, еще сильнее | 0,21 | 0,24 | 0,3 |

| | сдавила ему дыхание, он провалился в дыру, и там, в конце дыры, засветилось что-то. С ним сделалось то, что бывало с ним в вагоне железной дороги, когда думаешь, что едешь вперед, а едешь назад, и вдруг узнаешь настоящее направление. | | | |
|-----|---|------|------|------|
| 24 | И вдруг ему стало ясно, что то, что томило его и не выходило, что едруг все выходит сразу, и с двух сторон, с десяти сторон, со всех сторон. Жалко их, надо сделать, чтобы им не больно было. «Как хорошо и как просто, — подумал он.— А боль? — спросил он себя,— Ее куда? Ну-ка, где ты, боль?» Он стал прислушиваться. «Да, вот она. Ну что ж, пускай боль». «А смерть? Где она?» Он искал своего прежнего привычного страха смерти и не находил его. Где она? Какая смерть? Страха никакого не было, потому что и смерти не было. Вместо смерти был свет. | 0,29 | 0,11 | 0,43 |
| 25 | – Так вот что! – вдруг вслух проговорил он. – Какая радосты! Для него все это произошло в одно мгновение, и значение этого мгновения уже не изменялось . | 0,14 | 0,25 | 0 |
| Сре | днее арифметическое | 0,21 | 0,2 | 0,15 |
| | | | | |

Таблица 5 Ритмические характеристики в повести «Смерть Ивана Ильича»

| Периоды | С | К | И |
|----------------|------|------|------|
| Сопротивление | 0,22 | 0,23 | 0,35 |
| Обзор жизни | 0,21 | 0,27 | 0,35 |
| Трансценденция | 0,21 | 0,2 | 0,15 |

Поэтика прозаического ритма в связи с проблемами перевода

Как он дышит, Так и пишет Б. Окуджава

Ритм есть способ существования живого организма. Стремление к его сохранению и страх перед его нарушением — это естественное состояние человека, ибо ритм ощущается как здоровье, а нарушение его — как болезнь. Выравнивание речевого ритма в устной и письменной речи связано с ритмической тенденцией говорящего

и пишущего. Ритмическую речь легче слушать, читать, понимать; она связана с эстетическим чувством как более плавная, спокойная, приятная, красивая.

Эстетика речи соотнесения прежде всего с художественными текстами, однако вопросы речевого ритма имеют отношение ко всем функциональным типам речи. Особую значимость они приобретают при переводе.

Проблемы перевода обычно не связываются с фонетическими вопросами. При этом если задача сохранения звукового строя текста еще в какой-то степени занимает переводчиков, то способы передачи просодических характеристик текста оригинала вообще не рассматриваются.

В художественном тексте все значимо. Ритм художественного текста как воссоздание эстетического задания автора составляет одну из его ценностей. Передача прозаического ритма в переводе составляет одну из непознанных и неуловимых задач. Обычно чуткое ухо переводчика улавливает заметные ритмические движения и характеризует их описательно: волновой, однообразный, пульсирующий, скачущий ритм.

Предложенная методика определения ритма в конкретных числовых величинах позволяет сопоставлять ритмы разных авторов, различных частей текста; сравнивать ритм перевода и оригинала; соотносить ритмы разных переводов одного произведения и т. д.

Понимание ритма связано с тонким проникновением в ткань художественного текста, с его чувственным восприятием. Кроме того, умение охарактеризовать ритм любого произведения (не только художественного) имеет и ряд практических выходов, один из которых — идентификация речи (устной и письменной), поскольку каждому человеку присущ собственный ритм речи и собственная интонация. Позволим себе выдвинуть предположение, что, несмотря на влияние на ритм целого ряда факторов, индивидуальный ритм человеческой речи является ее физиологическим и ментальным признаком.

Практическая ценность понимания ритма прозы и владения методикой его определения связана и с коммуникативными задачами. Ритмичная речь (письменная и устная) создает эмоциональный фон общения — необходимое условие успешной коммуникации. Правильно выбранный ритм — один из способов речевого воздействия. Не случайно риторы и правители всех времен знали цену речевому ритму.

Мы определяем ритм как фонетическое явление, в котором равномерно чередуются основные единицы просодии — ударные слоги, границы синтагматического членения и интонационные типы. По этой методике текст получает три ритмические характеристики: слоговую, синтагматическую и интонационную. Каждая из них выражена числом отклонения от некой «идеальной» ритмичности, условно принятой за образец. Чем выше число отклонений, тем ниже ритмичность, и наоборот.

В приведенных далее примерах мы провели подсчеты всех ритмических характеристик, но отдельно обратили внимание на изменение слоговой. Она может иметь такие показатели: 0,1; 0,2; 0,25; 0,3 и т. д. Как только мы начинаем сравнивать ритм текста с ритмом нашего сердца, эти сухие цифры легко очеловечиваются. Что, например, означает цифра 0,1, выступающая в роли первой ритмической характеристики? Такой слоговой ритм говорит о том, что на десять слоговых интервалов один оказался нарушающим ритмичность, подобно тому как на десять ударов сердца произошел один сбой. Это неощутимый сбой – его можно и не заметить. Так же и в прозе – при таком показателе она воспринимается как вполне ритмичная.

А что же принять за перебой ритма в прозе? Конечно, то же самое—два ударения, стоящие рядом, или четыре и более безударных слога, оказавшихся между ударениями. Почему именно четыре? Потому что они составляют почти два междуударных интервала (средние интервалы в русской классической литературе расположены в диапазоне от двух до трех слогов).

Если отклонение от размеренного ритма составило величину 0,2- значит, два раза наше сердце дало сбой — и это уже настораживает, ивзвучании прозы такие перебои становятся вполне ощутимыми и воспринимаются как дискомфорт.

Когда перебои идут через каждые три удара, то в человеческом отношении это уже страдание, болезнь, тревога — и текст тоже воспринимается как тревожащий, неприятный или просто неудобный для чтения.

Эти цифры слоговой характеристики соотносятся с художественными текстами следующим образом.

Показатель 0,1 (0,07; 0,08; 0,09) соответствует наиболее ритмичным текстам. Такие тексты часто встречаются в прозе первой половины XIX в. – в произведениях Н. М. Карамзина, А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя; во второй половине XIX в. – только избранно и не

в качестве типичных – в произведениях И.С. Тургенева, И.А.Гончарова, Л. Н. Толстого, Н. С. Лескова. И как сознательно ритмизованные воспринимаются «Стихотворения в прозе» И.С. Тургенева, тексты М. М. Пришвина («Фацелия»), А. М. Ремизова, К. Г. Паустовского. В это время – в период перехода к XX веку и в первой его половине – сознательная ритмизация прозы уже выступает как художественный прием.

Показатель 0,2 наиболее распространен в художественных текстах XIX в.; он является промежуточным между очень ритмичными текстами и с нарушенной ритмичностью. Ритмический слоговой показатель большинства текстов И.С.Тургенева, Л.Н.Толстого, Ф. М. Достоевского, АП. Чехова находится в диапазоне 0,2–0,25.

Показатель 0,3 встречается у тех же писателей, но такие тексты, как правило, воспринимаются как тяжеловесные. Однако это впечатление создается скорее не из-за ритма, а из-за эмоционального или сюжетного фона повествования.

Ритм и эмоциональность текста ощутимо взаимодействуют. Эмоциональное состояние писателя в момент создания текста определяет характер его дыхания, которое, как известно, напрямую связано с физическим состоянием автора. То есть все, что действует на писателя, отражается на его состоянии, на его дыхании и – как следствие – на ритме его прозы, который можно измерить с помощью показателя слоговой ритмичности.

Определить показатель слоговой ритмичности можно следующим образом. Прежде всего необходимо очертить границы текста, в которых ритмичность ощущается как стабильная. Выбранный отрывок должен восприниматься как тематически целостный и относительно законченный. Часто начало текста определяется красной строкой, но при этом абзац и текст не всегда соответствуют друг другу, т.е. законченность текста не всегда соответствует законченности абзаца. Важно учитывать и размер исследуемого текста: относительное постоянство ритма сохраняется в размере пяти-десяти печатных строк. Текст записывается как последовательность ударных и безударных слогов. Трудность, которая неизбежно возникнет при столкновении с односложными словами, то ударными, то безударными, легко устраняется после ознакомления со статьей «Об ударности динамически неустойчивых слов» [Иванова-Лукьянова, 1971].

Далее в такой графической записи отмечаются случаи рит-

мических сбоев - соседство двух ударений и четырех-, пяти-,

шестисложных (и более) междуударных интервалов. Все случаи таких сбоев суммируются и делятся на общее число междуударных интервалов. Так получается десятичное число — это и есть показатель отклонения от идеальной слоговой ритмичности (0,1; 0,12; 0,23 и т. п.).

Для дальнейшей работы над ритмом, т.е. определения других его характеристик, целесообразно записывать текст как стихи – по синтагме на каждой строке. Именно так мы и представили здесь иллюстративные тексты.

Эмоциональное состояние, в котором находится герой, передается писателю, и тот невольно сообщает его своему дыханию, а уже дыхание определяет ритм текста, создаваемого в этот момент.

Для иллюстрации приведем тексты из рассказа Л.Толстого «Казаки». Сопоставляя пейзажные описания, подобранные по тематическому и отчасти лексическому сходству, можно наблюдать, как влияет на ритмику разное состояние дня и даже освещенность места.

Следующая пара примеров показывает, как меняется ритм в зависимости от состояния природы, которая согласно традиции русской классической литературы всегда отвечает настроению героев:

```
3 Р-2 День был совершенно ясный, / - - - / - / -
1 Р-2 тихий. / -
1 H
       жаркий. / -
       Утренняя свежесть / - - - / -
2 B
3 P-1 даже в лесу пересохла, / - - / - - / -
       и мириады комаров - - - / - - - /
3 Р-1 буквально облепляли лицо, - / - - - /
2 H
       спину и руки. / - - / - (Гл. XX)
       C = 2:16 = 0,12; K = 1:7 = 0,1; M = 2:7 = 0,3
2 Р-2 Лес темнел, / - /
4 Р-1 ветер сильнее и сильнее разыгрывался / - - / - - - / - - -
4 H
       в вершинах старых поломанных деревьев. - / - / - - / - - / -
3 B
       Какие-то большие птицы - / - - - / - / -
6 H
       с визгом вились около гнезд этих деревьев. / - -// - - / / - - / -
3 Р-1 Растительность становилась беднее, - / - - - - / - - - / -
4 Р-1 чаще попадался шушукающийся камыш / - - - / - - - - /
3 B
       и голые песчаные полянки, - / - - - / - - - / -
3 H
       избитые звериными следами. - / - - - / -
```

- **2 В** К шуму ветра / / -
- 4 В присоединялся еще какой-то невеселый, ----/--/-
- **2 Н однооб**разный гул. - / / (Гл. XX)

$$C = 8:39 = 0.2$$
: $K = 1:11 = 0.09$: $M = 2:11 = 0.18$

Ритмическая противопоставленность этих текстов поддерживается лексической антонимией, образной и тональной противоположностью, а также сопоставлением других функциональносемантических категорий текста. Еще более заметным становится столкновение разных ритмов в описаниях эмоционального состояния героя (Оленина).

```
4 H
       Вообще на душе становилось пасмурно. - / - - / - - / - -
4 Р-1 Он ошупал сзади фазанов / - / - / - / -
       и одного не нашел. - - - / - - /
2 H
3 Р-2 Фазан оторвался и пропал, - / - - /
       и только окровавленная шейка и головка - / - - - / - - - / -
4 H
2 H
       торчали за поясом. - / - - / - -
4 B
       Ему стало так страшно, - // - // -
2 H
       как никогда. / - - /
3 Р-1 Он стал молиться Богу, // -/ -/ -
3 B
       и одного только боялся, - - - / / - - / -
1 Р-1 что умрет, Р-1 - - /
3 Р-1 не сделав ничего доброго, - / - - - / / - -
1 Р-1 хорошего; - / - -
4 Р-1 а ему так хотелось жить, --//-/-/
1 B
       жить. /
3 B
       чтобы совершить подвиг / - - - / / -
1 H
       самоотвержения. / - - - / - - (Гл. XX)
       C = 12:44 = 0.26; K = 2:16 = 0.13; M = 4:16 = 0.25
2 B
       Красное солнце / - - / -
3 Р-2 вышло на мгновение из-за тучи / - - - / -
       и последними лучами - - / - - - / -
2 B
4 Р-1 весело блеснуло вдаль по реке, / - - - / - / - - /
1 B
       по камышам, - - - /
1 B
       на вышку - / -
1 B
       и на казаков, - - - / -
2 Р-2 собравшихся кучкой, - / - - / -
2 B
       между которыми / - - / - -
1 B
       Лукашка - / -
```

1 B

невольно - / -

Подобные сравнения текстов разной ритмической оформленности, которые различаются по целому ряду лексико-грамматических и семантических признаков, наводят на мысль о том, что ритм прозаического текста — его неотъемлемая часть. Он объединяет все функционально-семантические категории текста и придает им соответствующее звучащее воплощение.

Если переводчик художественной литературы почувствует эти ритмические движения в тексте оригинала, он сможет воссоздать их с помощью динамически неустойчивых слов, которые существуют во всех языках индоевропейской семьи. Возможно, их предназначение некоторым образом и отвечает ритмической тенденции человека. Эти слова являются ритмическими организаторами речи, и надо научиться пользоваться их возможностями.

Кроме того, работа с синонимическими заменами, привычная для переводчика, сможет и здесь быть успешно применена. Но все эти вопросы находятся всецело в области переводческой теории и практики.

Наша задача — обратить внимание на ритм прозы как на уникальное просодическое явление речи и предложить методику его определения. А поскольку ритм и интонация образуют музыкальное оформление речи, эти вопросы просодии можно рассматривать в плане общеязыковых и решать вопросы переводческой направленности.

Идет последняя неделя поста. Москва в снегу, но температура уже плюсовая. Солнечные дни чередуются с пасмурными. В понедельник пошел дождь, и начали таять снеговые дороги в парке. В такое время мысли снова приводят к толстовскому тексту Весна долго не открывалась. Но теперь внимание обращено только к ритму, в котором, кажется, можно услышать поступь весны и открыть еще одну страницу этого волшебного текста.

Весна долго не открывалась («Анна Каренина»)

```
Весна долго не открывалась. - / / - - - - / -
3 H
       Последние недели поста - / - - - /
3 B
       Стояла ясная, морозная погода. - / - / - - - / -
4 H
3 Р-1 Днем таяло на солнце, //---/-
4 H
       а ночью доходило до семи градусов; - / - - - / / - -
3 B
       наст был такой, // -/
3 H
       что на возах ездили без дороги. - - - / / - - - - / -
3 H
       Пасха была на снегу. / - - / - - /
       C = 0.21: K = 0: M = 0.12
2 B
       Потом вдруг, -//
3 B
       на второй день Святой. - - / / -/
3 Р-1 понесло теплым ветром, - - / / - / -
2 Р-1 надвинулись тучи, - / - - / -
4 B
       и три дня и три ночи - / / - / / -
3 H
       лил бурный и теплый дождь. / / - - / - /
       C = 0.35: K = 0: M = 0.4
3 Р-1 В четверг ветер затих - //--/
4 Р-1 и надвинулся густой серый туман, - - / - - - // - - /
3 B
       как бы скрывая тайны / - - / - / -
3 H
       совершавшихся в природе перемен. - - / - - - /
3 Р-1 В тумане полились воды, -/---//-
3 Р-1 затрещали и сдвинулись льдины, - - / - - / -
5 Р-1 быстрее двинулись мутные, вспенившиеся потоки,
       -/-/--/--/-
       и на самую Красную горку, - - / - - / -
3 B
1 B
       с вечера. / - -
2 Р-1 разорвался туман, - - / - - /
3 Р-1 тучи разбежались барашками, / - - - / - -
1 Р-1 прояснело, - / - -
3 H
       и открылась настоящая весна. - - / - - - /
       C = 0.25; K = 1.6; H = 0.5
```

Текст грамматически делится на две части: глаголы несовершенного вида в первой части сменились глаголами совершенного вида во второй, пассивные состояния — активными действиями, многозначные слова — однозначными, описание — повествованием, а весь текст

предстал как музыкальное произведение в двух частях: минорный настрой сменился мажорным, и открытие весны пришло к читателю как торжество света и пробуждения сил природы и человека. Радость открывшейся весны передается и звуковой палитрой: низкие и бемольные гласные в первой части, передающие печаль, были заменены на высокие во второй части и символизировали перемену настроения. При этом согласные во всем тексте, в большинстве своем диезные, словно пронизывали текст светом весны.

Однако анализ ритмических характеристик показал совсем другое деление текста. Оказалось, что текст делится не на две, а на три части, как мы и представили его.

Три ритмические характеристики (C – слоговая, отвечающая за выравненность междуударных интервалов, K – синтагматическая, отвечающая за степень контрастности соседних синтагм, U – интонационная, показывающая равномерность употребления трех интонем) представлены в цифровых показателях степени ритмичности трех частей данного текста. Цифры, выраженные десятичными дробями, показывают степень отклонения от некой идеальной ритмичности, принятой за образец. Согласно этому условно принятому образцу:

- междуударные интервалы должны находиться в пределах среднего, который составляет один-три слога, нарушением считается интервал нулевой и в четыре и более слогов;
- контраст соседних синтагм не должен превышать два такта или фонетических слова;
- интонемы восходящего (В), нисходящего (Н) и ровного (Р) типа, с делением последнего на Р-1 и Р-2, должны попеременно сменять друг друга; нарушением сочетания является соседство двух одинаковых интонем.

Ритм прозы Л. Толстого имеет одну особенность, которую можно определить как вибрация ритма в зависимости от темы и эмоциональности текста. Это значит, что Толстой использует ритм как художественный прием. По своему ритму все предыдущие авторы легко укладывались в свои среднеарифметические показатели, и только Толстой вывел ритм в разряд художественных средств языка. Поэтому его показатели не отличаются однородностью и с трудом поддаются анализу в сопоставительных таблицах.

Л. Толстой первым из представленных писателей показал самую большую величину отклонений от интонационной ритмичности, усилив таким образом психологизм в описаниях своих героев. При этом интонационная характеристика выступает как самостоятельная, не связанная с усилением или ослаблением двух других. Этим можно объяснить разнобой в ритмических показателях Толстого, и поэтому понятно, почему в его описаниях семейных отношений скорее можно найти не счастье, а их «непохожесть».

Подвиг беспощадного раскрытия своей души»

В. Ермилов

Печаль не в словах, а за словами

Б. Зайцев

В творческом наследии А.П. Чехова отчетливо различаются три периода: юмористические рассказы раннего периода, серьезные рассказы 1880–1890-х гг. и драматургические произведения 1890-х гг.

«В одном из писем он говорил, прощаясь со своей молодостью, — ему было двадцать девять лет, — возраст, в котором и Пушкин прощался с "младостью": "Что писатели-дворяне брали у природы даром, то разночинцы покупают ценою молодости"» [Ермилов, 1953, с. 4].

Исследуя ритмичность чеховской прозы, мы рассматриваем только средний период, о котором у Бориса Зайцева находим следующие заметки: «Россия восьмидесятых — начала девяностых годов — это почти сплошная провинция. И на верхах, и в среднем классе, ив интеллигенции. Одинокий Толстой не в счет, в общем же время Надсона, Апухтина, передвижников, да и правительства, через барина до тульского мужика — все вроде как за китайской стеной. Прорубил Петр окно в Европу, прорубал, да видно не так легко по-настоящему его прорубить.

Чехов сам в Таганроге взрос, в провинциальной Москве зрел, Лейкиным и "Будильникам" отдавал юные годы. Но ему были отпущены дары несравнимые. Вечно в захолустье он сидеть не мог.

Сахалин весьма подавил его. Как всегда в жизнях значительных, все само собой складывалось так, чтобы получилось цельно. Надо было подышать иным, да и повидать новые края, совсем иные <...>» [Зайцев, 2000, с. 85].

Суворин пригласил Чехова поехать в Италию и Францию...

«Письма его из Вены, особенно же из Венеции, восторженны. Пожалуй, это самые высокие ноты во всей чеховской переписке. Восторженность вовсе ему не свойственна, но тут она есть, простая, искренняя. Он пишет: "Замечательнее Венеции я в своей жизни городов не видал. Здесь собор Святого Марка – нечто такое, что описать нельзя, дворец дожей и такие здания, по которым я чувствую подобно тому, как по нотам поют, чувствую изумительную красоту и наслаждаюсь"». Дальше идет фраза, которую уж вполне мог бы написать Гоголь: «А вечер! Боже ты мой, Господи! Вечером с непривычки можно умереть». «Здесь, в мире красоты, богатства и свободы, нетрудно сойти с ума. Хочется здесь навеки остаться, а когда стоишь в церкви и слушаешь орган, то хочется принять католичество» [Зайцев, 2000, с. 86].

«После Италии повяло холодом. Пахнет осенью. А я люблю российскую осень. Что-то необыкновенно грустное, приветливое и красивое. Взял бы и улетел куда-нибудь вместе с журавлями» [там же, с. 95].

Первый год Мелихова...

«Дом одноэтажный, но поместительный. <...> Лучшая комната, большая, с венецианскими окнами, камином и большим турецким диваном — кабинет Антона Павловича, у Марии Павловны девичья белая. Цветы, узенькая безупречная кровать, на стене большой портрет брата» [там же, с. 97].

«Однако ему в деревне понравилось, с той весны 92-го года, когда он туда переехал. Изменилось даже душевное настроение. Он лучше себя здесь чувствовал. Да и сама русская весна... "В природе происходит нечто изумительное, трогательное... Настроение покойное, трогательное, созерцательное. Глядя на весну, мне ужасно хочется, чтобы на том свете был рай. Одним словом, минутами мне бывает так хорошо, что я суеверно осаживаю себя" — такие строки очень редки в письмах Чехова, а вот весна в неказистом Мелихове отозвалась в нем так. Это правильно. Он свою родину и природу свою верно чувствовал... Но представить его себе бездеятельным, просто вздыхающим в весенней благодати барином нельзя никак. Весна весной, хозяйство хозяйством, все-таки он прежде всего писатель» [там же, с. 98].

Ритм рассказов Чехова

Степь

- **3 В** В июльские вечера и ночи / - / / -
- **4 Р-1** уже не кричат перепела и коростели, -/ - / - / -
- **4 Р-1** не поют в лесных балочках соловьи, --/-//----/
- **2 Р-1** не пахнет цветами, / - / -

```
5 H
       но степь все еще прекрасна и полна жизни. - / / -/ -/ - - - / / -
3 B
       Елва зайлет солние. - / - / / -
3 B
       и землю окутает мгла, - / - - / - - /
3 Р-1 как дневная тоска забыта, --/--/-
2 Р-1 все прошено. / - - /
5 H
       и степь легко вздыхает широкой грудью - / - / - / - / - / -
       C = 0.2: K = 0.1: M = 0.66
3 B
       Белое облачное небо, / - - / - - / -
2 B
       прибрежные деревья, - / - - - / -
3 B
       лодки с людьми и с веслами / - - / - / - -
2 B
       отражались в воде. - - / - - /
1 Р-2 как в зеркале; - / - -
1 B
       под лодками, -/--
       далеко в глубине. - - / - - /
2 B
2 B
       в бездонной пропасти, - / - / - -
3 P-1 тоже было небо / - / - / -
2 H
       и летали птицы. - - / - / -
```

«"Степь" – одно из самых непосредственных его писаний, именно таких, где сам он мало понимает, что пишет (особенно как доктор Чехов, почитатель Дарвина), и не надо ему понимать. "Степь" просто поэзия, понимать нечего, надо любоваться. Любование такое возвышает, очищает. Влияние "Степи" на человека благотворно, это благословенная вещь. Оттого, когда ее перечитываешь, остается радость и свет, хотя грусть есть и в ней, есть и одиночество, и смерть, и тайна жизни» [Зайцев, 2000, с. 56].

C = 0.13; K = 0; H = 0.5

```
И тогда - - /
1 B
       в трескотне насекомых, - - / - - / -
2 B
3 B
       в подозрительных фигурах и курганах, - - / - - - / -
2 B
       в глубоком небе, - / - / -
2 B
       в лунном свете, / - / -
3 B
       в полете ночной птицы, - / - - / / -
1 B
       во всем, -/
2 B
       что видишь и слышишь, - / - - / -
2 B
       начинают чудиться - - / - / - -
2 B
       торжество красоты, - - / - - /
1 B
       молодость, / - -
2 B
       расцвет сил - //
```

```
3 Р-2 и страстная жажда жизни; - / - - / -
6 Р-1 душа дает отклик прекрасной суровой родине, - /- / / - - / --/- / --
3 B
       и хочется лететь нал степью - / - - - / -
3 H
       вместе с ночной птицей. / - - / / -
2 И
       В торжестве красоты, - - / - - /
2 B
       в излишке счастья - / - / -
3 Р-1 чувствуешь напряжение и тоску, / - - - - /
3 Р-1 как будто степь сознает, - / - / - - /
2 Р-1 что она одинока, - - / - - / -
2 B
       что богатство ее - - / - - /
1 B
       и вдохновение - - - / - -
3 Р-2 гибнут даром для мира, / - / - - / -
2 Р-1 никем не воспетые - / - - / - -
2 Р-2 и никому не нужные, - - - / - / - -
2 B
       и сквозь радостный гул - - / - - /
3 B
       слышишь ее тоскливый, / - - / - / -
2 Р-2 безнадежный призыв: - - / - - /
1 Р-2 певца! - /
1 Р-2 певна! - /
       C = 0.11: K = 0: M = 0.6
```

«...читая Чехова девяностых и девятисотых годов, мы всегда чувствуем, за всей грустью, беспредельную широту жизни; где-то в интонациях, в самой музыке чеховской поэзии слышится нам "торжество красоты, молодость, расцвет сил", видится образ "прекрасной суровой родины"» [Ермилов, 1953, с. 177].

Попрыгунья

```
Она уже не помнила - /- - / - -
3 B
3 B
       ни лунного вечера на Волге, - / - - / - - / -
2 B
       ни объяснений в любви, - - - / - - /
3 B
       ни поэтической жизни в избе, - - - / - - /
2 B
       а помнила только, - / - - / -
3 B
       что она из пустой прихоти, - - /- - / / - -
1 B
       из баловства, - - - /
3 B
       вся с руками и с ногами, / - / - - - / -
3 B
       вымазалась во что-то грязное, / - - - / - / - -
1 B
       липкое, / - -
       C = 0.2; K = 0; H = 0.9
```

«В Осипе Дымове Чехов подчеркивает высокую нравственную силу, упорство, богатство знаний и трудолюбие, благородство, простоту и ясность всего его облика. Антон Павлович и сам, по всему складу своего характера, своего художественного метода, своего исследовательского отношения к жизни и к писательскому труду, больше чем кто бы то ни был из писателей приближался к типу русского ученого. И ученые чувствовали это.

Чехов был любимым писателем таких людей, как Циолковский, считавший Чехова своим собратом по оружию... в борьбе с рутиной, косностью, глупостью, невежеством во всех отраслях жизни» [Ермилов, 1953, с. 172].

Черный монах

```
3 Р-1 Он много читал и писал. - / - - /
3 Р-1 учился итальянскому языку - / - - - /
2 B
       и, когда гулял, - - / - /
3 B
       с удовольствием думал о том, - - / - - /
4 H
       что скоро опять сядет за работу. - / - - / / - - - / -
       C = 0.14: K = 0: M = 0.5
       После каждого свидания с Таней / - / - - - / -
3 B
1 B
       он. /
1 B
       счастливый, -/-
1 B
       восторженный, - / - -
2 Р-1 шел к себе / - /
2 B
       и с тою же страстностью, - / - / - -
4 B
       с какою он только что целовал Таню - / - - / - - - / -
3 B
       и объяснялся ей в любви, - - - / - / - /
2 Р-1 брался за книгу / - - / -
2 H
       или за свою рукопись. - - - / / - -
       C = 0.26; K = 0.1; H = 0.62
5 B
       Но ты смотришь на меня с таким восторгом? - / / - - - / - / -
2 B
       Я тебе нравлюсь? / - / / -
1 H
       Да./
3 B
       Ты один из тех немногих, / - / - / - / -
       которые по справедливости называются - / - - - - / - - -
3 B
2 H
       избранниками Божиими. - / - - - / - - -
3 H
       Ты служишь вечной правде. - / - / - /
```

```
2 B
       Твои мысли, - / / -
1 B
       намерения, - / - - -
3 B
       твоя удивительная наука - / - - / - - - / -
3 B
       и вся твоя жизнь - / - / /
       носят на себе / - - - /
2 B
1 B
       божественную, - / - - -
2 Р-1 небесную печать, - / - - - /
2 B
       так как посвящены они /- - - - / - /
2 Р-1 разумному и прекрасному, - / - - - - / - -
2 B
       то есть тому, / - - /
2 H
       что вечно. //-
       C = 0.2; K = 0.3; H = 0.7
```

Первые две характеристики (C=0,2 и K=0,3) составляют контраст по отношению к третьей, интонационной (H=0,7). Этот же контраст отмечают и исследователи. Так, H. А. Кожевникова в своей книге «Стиль Чехова», пишет: «В рассказе все двоится — персонажи, сад, музыка, радость и сама жизнь, все оказывается не тем, что кажется. Болезнь дает восторг; радость, выздоровление — скуку и раздражение... Ирония жизни в том, что умный оказывается сумасшедшим, человек, который думает о благе всего человечества, приносит гибель близким, любовь превращается в ненависть при первом же столкновении с реальностью...» [Кожевникова, 2011, с. 458].

Мужики

```
3 B
       Сидя на краю обрыва, / - - - / - / -
3 B
       Николай и Ольга видели, - - / - / - -
3 Р-1 как заходило солнце, / - - / - / -
2 B
       как небо, //-
2 B
       золотое и багровое, - - / - - - / - -
2 Р-1 отражалось в реке, - - / - - /
2 Р-1 в окнах храма, / - / -
2 Р-1 и во всем воздухе, - - / / - -
1 B
       нежном, / -
1 B
       покойном, -/-
       невыразимо чистом, - - - / - / -
2 B
       какие никогда не бывают в Москве. - / - - - / - - /
4 H
       C = 0.2; K = 0; M = 0.53
```

«"Мужиков" писал медленно. Это одно из очень пронзительных его произведений. И очень важное. Важность его он и сам понимал... Пронзительность повести состоит из соединения грубости, ужаса даже, с чувствами светлыми и высокими. Чувства эти соединены с религией. Вернее даже, ею и рождены. Мужики бедны, грязны, напиваются и безобразничают, но они никак не звери (Б. Зайцев). У Чехова сказано: Мало кто верил, мало кто понимал. В то же время все любили Священное Писание, любили нежно, благоговейно, но не было книг, некому было читать и объяснять, и за то, что Ольга иногда читала Евангелие, ее уважали и все говорили ей "вы"» [Зайцев, 2000, с. 130].

Дом с мезонином

```
3 Р-2 На дворе было тихо; - - / / - / -
4 Р-2 деревня в ту пору уже спала, - / - / / - - / - /
4 P-2 не было видно ни одного огонька / - - / - - - /
4 B
       и только на пруде едва светились - / - - - / - / -
3 H
       бледные отражения звезд. / - - - - / - - /
2 B
       У ворот со львами - - / - / -
2 Р-2 стояла Женя, - / - / -
1 Р-2 неподвижно, - - / -
2 B
       поджидая меня, - - / - - /
2 H
       чтобы проводить. / - - - /
       C = 0.24: K = 0: M = 0.37
```

Заключительная фраза «Мисюсь, где ты?» стала знаменитой; она была у всех на устах и в цитатах, как мотив любимой мелодии. Все чувствовали тонкую прелесть лирической грусти об ушедшем счастье, молодости, весне. И весь рассказ воспринимался в этой настроенности, близкой тургеневской: "Как хороши, как свежи были розы…"» [Ермилов, 1953, с. 182].

Моя жизнь

```
2 В Наступила дождливая, --/---
1 В грязная, / - -
2 Н темная осень. / - - / -
2 Р-2 Наступила безработица, - - / - - - -
6 Р-2 и я дня по три сидел дома без дела - / / - / / - / -
5 Р-2 или же исполнял разные не малярные работы, / - - - - / / - - - / -
```

- **5 Р-2** например, таскал землю для черного наката, --/-//--/--/-
- 4 Н получая за это по двугривенному в день. - / - /

$$C = 0.23$$
; $K = 0.2$; $M = 0.56$

Ионыч

- **2 В** Садясь в коляску / / -
- **4 В** и глядя на темный дом и сад, / - / /
- **6 В** которые ему были так милы и дороги когда-то, -/---/-
- **3 Р-2** он вспомнил все сразу: / / / -
- **3 В** и романы Веры Иосифовны, --/-/---
- **3 В** и шумную игру Котика, / - / / -
- **3 В** и остроумие Ивана Петровича, - / - / -
- **3 В** и трагическую позу Павы, - / - / -
- **1 Р-2** и подумал, - / -
- **4 В** что если самые талантливые люди во всем городе -/-/--/--
- **2 В** так бездарны, / / -
- **4 H** то каков же должен быть город. - / / / -

$$C = 0.17$$
; $K = 0.25$; $H = 0.6$

Дама с собачкой

- **3 В** Анна Сергеевна и он / - / - /
- **2 Р-1** любили друг друга, / / / -
- **2** В как очень близкие, -/-/--
- **2 Р-2** родные люди, / / -
- **2 Р-2** как муж и жена, / - /
- **2 Р-2** как нежные друзья; / - /
- **2** В им казалось, / / -
- **2 В** что сама судьба - / /
- **4 Р-2** предназначила их друг для друга, - / - / / / -
- **2 Р-1** и было непонятно, / - / -
- **3 Р-1** для чего он женат, - / / /
- **2 Р-1** а она замужем; - / / -
- **5 Р-2** и точно это были две перелетные птицы, / / / / / / / -
- **2 Р-2** самен и самка. / / -
- **2 В** которых поймали / - / -
- 4 Н и заставили жить в одной клетке. - / - / -

$$C = 0.12; K = 0.13; H = 0.4$$

В овраге

```
4 Р-1 На небе светил серебряный полумесяц, -/ - - / -/ - - - / -
3 H
       было много звезд. / - / - /
2 Р-1 Липа не помнила. / - - / - -
4 Р-1 как долго она сидела у пруда, //--/-/--/
       но когда встала и пошла. - - / / - - - /
3 B
4 Р-2 то в поселке все уже спали - - / - / / -
       и не было ни одного огня. <...> - / - - - - / - /
3 Р-2 Липа шла быстро, / - / / -
3 Р-2 потеряла с головы платок... - - / - - - / - /
3 B
       Она глядела на небо - / - / - - / -
2 B
       и думала о том, - / - - - /
4 Р-1 где теперь душа ее мальчика: / - / - / - -
3 B
       идет ли следом за ней - / - / - - /
3 B
       или носится там вверху, - - / - - / - /
2 B
       около звезд, / - - /
3 B
       и не думает о своей матери? - - / - - - - / / - -
3 Р-2 О, как одиноко в поле ночью, //--/-/-
2 Р-2 среди этого пения, --/--/--
3 Р-2 когда сам не можешь петь, - / / - / - /
3 Р-2 среди непрерывных криков радости, - / - - / - / - -
3 Р-2 когда сам не можешь радоваться, - / / - / - / - - -
3 Р-2 когда с неба смотрит месяц, - / / - / - / -
2 Р-2 тоже одинокий, / - - - / -
3 Р-2 которому все равно: - / - - / - /
4 Р-2 весна теперь или зима, - / - / - - - /
4 Р-2 живы люди или мертвы... / - / - - - - /
3 B
       Когда на душе горе, - / - - / / -
2 H
       то тяжело без людей. / - - / - - /
       C = 0.2; K = 0.2; H = 0.7
```

Этот рассказ — один из самых страшных. Причем в самих словах ничего страшного как будто нет. Но впечатление невыносимой скорби создается не простыми словами типа горе, тажело, а ощущением, которое несет в своей памяти читатель, ни на минуту не забывающий о злодействе, погубившем грудного младенца на глазах у матери. Тексты, в которых описывается ее горе, удивительным образом скрывают это прошлое и не несут в себе мысли ни о людской жестокости, ни об отмщении — и от этого становятся до боли невыносимыми.

А что же в ритмических характеристиках? C=0,2; K=0,2. Это цифры, которые встречаются в прозе Карамзина, Пушкина, Гоголя и говорят о легком, спокойном ритме повествования.

И вдруг рядом с ними – H = 0.7!

Так вот где заключается страх!

Все то же самое прочитывается и в следующем тексте:

```
4 Р-1 И по голосу можно было понять, --/--/
```

- **4 Н** что этот другой был старик. / - / / /
- **3 Р-2** Липа остановилась и сказала: / - / -
- **2 Р-2** Бог в помощь! // -
- **3 Р-1** Старик подошел к ней / - / /
- **2 Р-2** и ответил не сразу: - / - / -
- **1 Р-2** Здравствуй! / -
- **4 В** Ваша собачка не порвет, дедушка?/ - / - / / -
- **3 Р-2** Ничего, иди. Не тронет. - / / -
- **3 Р-2** Я в больнице была, / / - /
- **3 Р-2** сказала Липа, помолчав. / / - /
- **4 Р-2** Сыночек там у меня помер. / / - / / -
- **3 Н** Вот домой несу. / / /
- **6 Р-1** Должно быть, старику было неприятно слышать это, -/---//---/-
- 3 Р-1 потому что он отошел - / / - /
- **2 Р-2** и проговорил торопливо: - / / -
- **2 Р-2** Это ничего, милая. / - / / -
- **2 Р-2** Божья воля. / / -
- **2 Р-2** Копаешься, парень! / - / -
- **3 Р-2** сказал он, обернувшись к спутнику. / - / / -
- **2 Р-2** Ты бы поживей! / - /

$$C = 0.23$$
; $K = 0.15$; $H = 0.6$

«На всей повести лежит некий волшебный оттенок. Над уклеевской Ямой странным образом летит, а не проходит – почти невесомый образ Липы, то в звездной ночи с младенцем на руках, то в блеске заката с торжествующей песнью и смиренной любовью. Так она в сердце и остается. Чехову дано было написать в этой Липе с младенцем почти видение евангельского оттенка» [Зайцев, 2000, с. 160].

Невеста

- **2 Р-1** В саду было тихо, // / -
- **1 Р-1** прохладно, / -

```
1 Р-1 и темные, -/--
2 B
       покойные тени - / - - / -
2 H
       лежали на земле. - / - - - /
2 B
       Слышно было. / - / -
2 B
       как где-то далеко, - / - - - /
2 B
       очень далеко, / - - - /
2 B
       должно быть, за городом, - / - - / - -
2 H
       кричали лягушки. - / - - / -
2 Р-2 Чувствовался май, / - - - /
2 Р-2 милый май! / - /
2 Р-2 Дышалось глубоко, - / - - - /
2 B
       и хотелось думать, - - / - / -
1 B
       что не здесь, - - /
2 B
       а где-то под небом, - / - - / -
1 B
       над деревьями, - - / - -
2 B
       далеко за городом, - - / - / - -
2 B
       в полях и лесах - / - - /
2 B
       завертелась теперь - - / - - /
3 Р-2 своя весенняя жизнь, -/-/--/
1 B
       таинственная. - / - - -
1 B
       прекрасная, - / - -
       богатая и святая, - / - - - / -
1 B
1 R
       недоступная пониманию слабого, - - / - - - / - -
1 H
       грешного человека. / - - - / -
3 H
       И хотелось почему-то плакать. - - / - - - / -
       C = 0.2: K = 0: M = 0.6
```

Чеховский пейзаж, по сравнению с предыдущими писателями отличается большей эмоциональной напряженностью, хотя он вовсе не связан с сюжетом и поэтому не дублируется лексикой. Как уже писал Зайцев, «Смысл не в словах, а за словами» [Зайцев, 2000, с. 70]. Причем смысл слов связан не с их семантикой, а с модальностью, с настроением.

Последнее предложение этого текста (*И хотелось почему-то пла-кать*) Чехов мог бы и не писать – настроение создано одним ритмом. ... А сам Антон Павлович доживал на земле свой последний год.

Ритмические характеристики рассказов А.П. Чехова

Таблица

| Название текста | С | К | И |
|-----------------|------|-----|------|
| «Степь» (1) | 0,2 | 0,1 | 0,66 |
| «Степь» (2) | 0,13 | 0 | 0,5 |

| | 1 | | 1 |
|------------------------|------|------|------|
| «Степь» (3) | 0,2 | 0 | 0,6 |
| «Попрыгунья» | 0,2 | 0 | 0,9 |
| «Черный монах» (1) | 0,14 | 0 | 0,5 |
| «Черный монах» (2) | 0,26 | 0 | 0,62 |
| «Черный монах» (3) | 0,2 | 0,3 | 0,7 |
| «Мужики» | 0,2 | 0 | 0,53 |
| «Дом с мезонином» | 0,24 | 0 | 0,37 |
| «Моя жизнь» | 0,23 | 0,2 | 0,56 |
| «Ионыч» | 0,17 | 0,25 | 0,6 |
| «Дама с собачкой» | 0,12 | 0,13 | 0,4 |
| «В овраге» (1) | 0,2 | 0,2 | 0,7 |
| «В овраге» (2) | 0,23 | 0,15 | 0,6 |
| «Невеста» | 0,2 | 0,2 | 0,6 |
| Среднее арифметическое | 0,2 | 0,1 | 0,6 |

Вывод

Особенность ритма рассказов Чехова состоит в том, что первые две характеристики по сравнению с текстами предыдущих авторов снизились: слоговая до 0,2 и синтагматическая до 0,1; зато третья, интонационная, увеличилась до 6–8. Причем все характеристики отличаются стабильностью, в них нет разнобоя, как у Толстого. Таким образом, чеховский ритм показывает: высокую степень ритмичности на уровне чередования ударных и безударных слогов; отсутствие сочетания контрастных по величине синтагм; при этом сравнительно большое число нарушений в ритмичности интонем, что говорит о повышении эмоциональной напряженности текстов. Другими словами, рассказы читаются легко, без физического и дыхательного напряжения, но с большими затратами нервной энергии. Чехов «беспощадно раскрывает свою душу» перед читателем, но при этом не щадит душу и переживания этого читателя.

В книге Бориса Зайцева «Чехов», изданной впервые в Нью-Йорке в 1954 г. и переизданной в Москве в 2000 г., есть небольшой отрывок о ритме прозы А. П. Чехова. Приводим его целиком:

«Вы не работаете над фразой; ее надо делать – в этом искусство. Надо выбрасывать лишнее, очищать фразу от "по мере того", "при помощи", надо заботиться об ее музыкальности <...> Музыкальность, ритмичность прозы Чехова бесспорны. В языке мелкие промахи он и сам делал, но некий слух в словесности у него был.

Ритмы прозы вообще еще не изучались. Они разные у разных писателей, и очень сложны, сложнее, чем в стихах. Звуковой оттенок придает каждому прозаику свойственное ему своеобразие. А пора бы взяться за прозу. Ритмами стихов занимался Андрей Белый, а прозу обошел. Сам писал иногда такой прозой, которая укладывается в стихотворные размеры, то есть совершал над ней насилие. У Чехова же именно проза, а не переодетые стихи"» [Зайцев, 2000, с. 199].

Эти слова лишний раз подтверждают нашу мысль о том, что в исследовании ритма прозы нельзя ограничиться только чередованием однородных фонетических единиц, какими являются ударные и безударные слоги и границы синтагм, но необходимо принимать во внимание интонацию, или мелодику, речи — главную причину ее музыкальности. Существует неразрывная связь ритма и интонации. Так, в партитуре музыкального произведения обозначены одновременно ноты и счет. И поэтому наши ритмические характеристики представлены не одним или двумя, а тремя показателями (С — слоговой ритм, К — синтагматический, И — интонационный).

Интонация рассказов Чехова по сравнению со всеми произведениями дочеховского периода, представлена самым большим числом отклонений от абсолютной ритмичности — и это является главным выводом настоящего исследования. Причем интонационная ритмичность у Чехова особенная: она развивается на фоне высокоорганизованной слоговой и синтагматической ритмичности и имеет самодовлеющую силу, не зависящую от первых двух характеристик. Иначе дело обстоит с ритмами прозы других писателей, например, Пушкина, Лермонтова и особенно Тургенева и Толстого, когда все три ритмические характеристики поддерживают друг друга, усиливая основное впечатление. В прозе Чехова обособленность интонационной характеристики создает представление о ритме как о явлении, не выраженном словами и потому особенно сильном, хотя и непонятном, загадочном и необъяснимом.

РИТМ ПЕЙЗАЖНЫХ ОПИСАНИЙ В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

Н. М. Карамзин «Деревня»

```
2 Р-1 Выхожу из рощи — - - / - / -
   4 Р-2 солнце льет на меня пламя , / - / - - / / -
   2 Р-1 ветерок не дышит, - - / - / -
   3 B
           серебрящиеся листочки осинника - - / - - - / - -
   1 Р-2 не колеблются; - - / - -
   2 B
          легкое перо / - - - /
   3 Р-2 лежит на мураве неподвижно; - / - - - / -
   3 P-2 василек повесил свою голову: - - / - / - - / / - -
   2 B
          пестрая сильфила / - - - / -
   2 H
          отдыхает на нем. - - / - - /
   2 Р-2 Все молчит. / - /
   2 B
           кроме стрекозы, / - - - /
   3 Р-2 сидящей под темной травою; - / - - / - - / -
   4 B
          пчела с пестрым запасом своим - / / - - / - - /
   2 Р-2 сокрылась в улей;
                                  -/-/-
   4 Р-1 селянин покоится на бальзамической траве,
           -/--/---/
   2 H
          им скоппенной. //--
           C = 0.2: K = 0.2: M = 0
А. С. Пушкин «Капитанская дочка»
   2 B
           Ветер между тем / - - - /
   4 H
           час от часу становился сильнее . / - / - - - / -
   4 Р-1 Облачно превратилось в белую тучу, / - - - - / - / -
   3 Р-1 которая тяжело подымалась, - / - - - / -
   1 P-1 росла - /
   4 H
          и постепенно обегала все небо. - - - / - - - / -
   3 Р-1 Пошел мелкий снег - / / - /
           и вдруг повалил хлопьями. - / - - / / - -
   3 H
   2 Р-1 Ветер завыл; / - - /
   2 H
           сделалась метель. / - - - /
   2 B
           В одно мгновенье - / - / -
```

- **2 В** темное небо / - / -
- **3 Н** смешалось с снежным морем. / / /
- **2 Н** Все исчезло. / / -

$$C = 0.2$$
; $K = 0.1$; $H = 0.3$

Н. В. Гоголь «Сорочинская ярмарка»

- **5 В** Как томительно жарки те часы, / / - / /
- **5 Р-1** когда полдень блещет в тишине и зное, / / / - / /
- **1 В** и голубой, - /
- **2 В** неизмеримый океан, - / - /
- **4 В** сладострастным куполом нагнувшийся над землею, __/_/___/
- **2 Р-1** кажется, заснул, / - /
- **3 Р-2** весь потонувши в неге, / - / / -
- **3 В** обнимая и сжимая прекрасную --/--/--
- 3 Н в воздушных объятьях своих! / - /

$$C = 0.16$$
: $K = 0.1$: $H = 0.11$

И. С. Тургенев «Три встречи»

- **5 Р-1** Все небо было испещрено звездами,//-/---//--
- **3 В** таинственно струилось с вышины / - /
- **2 В** их голубое, / - / -
- **2 Н** мягкое мерцание; / - / -
- **2 В** они, казалось, / / -
- **2 В** с тихим вниманием / - / -
- **3 3** глядели на далекую землю. / - / -
- **2 Н** Все задремало. / - / -
- **1 В** Воздух, / -
- **2 В** весь теплый, //-
- **2 В** весь пахучий, / / -
- **2 Р-2** даже не колыхался; / - - / -
- **3 Р-1** он только изредка дрожал, / / - /
- **2 Р-1** как дрожит вода, - / /
- 3 Н возмущенная падением ветки. - / - / -

$$C = 0,17; K = 0; И = 0,4$$

Л. Н. Толстой «Анна Каренина»

- 4 Р-1 Солнце спускалось за круглый лес, / - / - / /
- **2 В** и на свете зари - / - /

```
1 B
       березки, - / -
       рассыпанные по осиннику, - / - - - - / - -
2 B
5 B
       отчетливо рисовались своими висящими ветками
       -/---/--/--
1 B
       с надутыми, -/--
3 H
       готовыми лопнуть почками. - / - - / - -
2 B
       Из частого леса, - / - - / -
4 B
       гле оставался еще снег. / - - / - - / /
3 B
       чуть слышно текла - / - - /
3 H
       извилистыми ручейками вода. - / - - - - / - - /
3 Р-1 Мелкие птицы щебетали / - - / - - - / -
4 H
       и изредка перелетали с дерева на дерево.
       -/---/--
3 B
       В промежутках совершенной тишины - - / - - - /
4 Р-1 был слышен шорох прошлогодних листьев, - / - / - - - / - / -
3 B
       шевелившихся от таяния земли- - / - - - / - - - /
2 H
       и от роста трав. - - / - /
       C = 0.17; K = 0.13; H = 0.4
```

А. П. Чехов «Волк»

```
5 Р-1 На дворе уже давно кончились сумерки - - / - / / - - / - -
3 H
       и наступил настоящий вечер. - - - / - / -
3 B
       от реки веяло тихим, - - / / - - / -
2 H
       непробудным сном. - - / - /
1 B
       на плотине, - - / -
3 B
       залитой лунным светом, / - - / - / -
3 P-2 не было ни кусочка тени; / - - - - / - / -
2 B
       на середине ее - - - / - - /
2 B
       блестело звездой - / - - /
3 H
      горлышко от разбитой бутылки. / - - - / -
       C = 0.3; K = 0; H = 0.2
```

Взаимодействие показателей ритма с единицами других уровней не всегда оказывается синхронным — и тогда ритм прозы словно вырывается в свободное пространство и выступает носителем своего собственного смысла, а сама тема проявляет себя не только

* * *

в откровениях, но и в загадках, решать которые предстоит будущим исследователям.

В работе по анализу ритма прозы заключено немало трудностей. Одна из них — отбор текстов. Тексты должны быть подобраны по типу, по тематическому сходству, модальности, объему и распределены на соответствующие группы (количество текстов в каждой группе должно быть около десяти).

Сегодня настало время увидеть в цифрах ритмических характеристик не только семантическое задание текста, но и услышать те жизненные ритмы, которые бьются в человеке в момент создания им художественного произведения, и то как они вырываются на свободу и, не поддерживаемые лексикой, фоникой, грамматикой, заставляют читателя задуматься над тем, что пытался скрыть автор. Таким образом, анализ прозаического ритма может помочь исследователям понять нерешенные вопросы психологии творчества.

Ритм прозы создается писателем, но его чувствует и читатель.

Творческое объединение пишущего и читающего составляет проблему порождения и восприятия ритма прозы и решает извечный вопрос: «что думал писатель». Рядом с этим вопросом снова возникают проблемы сопоставления времени создания и прочтения произведения, а также политические, социальные, нравственноэтические, философские проблемы.

Возможность представить ритм в виде конкретных цифр открывает перед учеными перспективы сравнивать ритмы разных писателей, разных эпох, жанров, образов, ритмы переводных и оригинальных текстов, ритмические характеристики разных переводов одного текста и т. д. Цифры ритмических характеристик имеют некую магическую силу поддерживать или опровергать те представления о ритме текста, которые сложились в голове исследователя еще до подсчета характеристик. Подтверждение первоначальных впечатлений о ритме, закрепленное конкретными цифрами, создает в сознании ученого искомую связь «гармонии и алгебры».

Общая сводная таблица ритмических характеристик

| Писатели. Произведения | С | К | И |
|-------------------------------------|------|------|------|
| Н. М. Карамзин «Бедная Лиза» | 0,21 | 0,09 | 0,38 |
| «Наталья, боярская дочь» | 0,1 | 0 | 0,11 |
| «Письма русского путешественника» | 0,28 | 0,14 | 0,29 |
| Среднее арифметическое | 0,2 | 0,1 | 0,26 |

| | 0.00 | | 0.05 |
|---|------|------|------|
| А. С. Пушкин «Станционный смотритель» | 0,06 | 0 | 0,25 |
| «Пиковая дама» | 0,21 | 0,09 | 0,42 |
| «Зачины» | 0,16 | 0,16 | 0,29 |
| Среднее арифметическое | 0,14 | 0,13 | 0,32 |
| Н. В. Гоголь | | | |
| Среднее арифметическое | 0,16 | 0,08 | 0,23 |
| М. Ю. Лермонтов | | | |
| Среднее арифметическое | 0,22 | 0,11 | 0,36 |
| И. С. Тургенев «Рудин» | 0,1 | 0 | 0,3 |
| «Отцы и дети», 2-я часть | 0,16 | 0 | 0,4 |
| «Отцы и дети», 3-я часть | 0,2 | 0 | 0,2 |
| «Отцы и дети», страсть Базарова (первый разговор) | 0,22 | 0 | 0,5 |
| «Отцы и дети», страсть Базарова (второй разговор) | 0,22 | 0 | 0,66 |
| «Отцы и дети», страсть Базарова (третий разговор) | 0,3 | 0,3 | 0,4 |
| И. С. Тургенев «Дворянское гнездо» | 0,26 | 0,05 | 0,32 |
| Среднее арифметическое | 0,21 | 0,05 | 0,4 |
| И. А. Гончаров | | | |
| Среднее арифметическое | 0,24 | 0,21 | 0,41 |
| Ф. М. Достоевский | | | |
| Среднее арифметическое | 0,21 | 0,16 | 0,55 |
| Л. Н. Толстой «Пейзаж» («Казаки»), 1-я часть | 0,06 | 0 | 0,1 |
| «Пейзаж» («Казаки»), 2-я часть | 0,16 | 0 | 0,1 |
| «Пейзаж» («Казаки»), 3-я часть | 0,23 | 0,2 | 0 |
| «Детство» | 0,23 | 0,22 | 0,3 |
| Среднее арифметическое по ранним произведениям | 0,17 | 0,11 | 0,1 |
| Л. Н. Толстой «Крейцерова соната» | 0,25 | 0,33 | 0,34 |
| «Смерть Ивана Ильича» | 0,21 | 0,2 | 0,15 |
| Среднее арифметическое | 0,23 | 0,27 | 0,25 |
| по поздним произведениям Л. Н. Толстого | 0,23 | 0,21 | 0,20 |
| Общее среднее арифметическое | 0,2 | 0,19 | 0,18 |
| А. П. Чехов | | | |
| Среднее арифметическое | 0,2 | 0,1 | 0,6 |
| | | | |

Ритмическая характеристика зачинов положительной и отрицательной семантики: взаимодействие автора и переводчика

> Всегда надо с чего-то начинать, то есть принять нечто в качестве уже данного, существующего. Именно это существование и считать достаточным основанием.

> > В. Ф. Асмус

В работе М. М. Гиршмана «Литературное произведение. Теория художественной целостности» [Гиршман, 2007] одна из глав называется «Литературное произведение как бытие-общение: что мы анализируем и интерпретируем?». Обозначенный вопрос рождает множество ответов, которые будут зависеть от ряда взаимообусловленных факторов: принадлежность ученого к той или иной научной школе, эпоха, культурные представления, профессиональные ориентиры и т. д. Для лингвиста, например, важны языковые особенности исследуемого произведения, для педагога — его воспитательная функция, для идеографа интересна лексико-семантическая составляющая литературного текста. Для переводчика значимы все эти особенности, вместе взятые, и, помимо них, еще многое другое. Бытие-общение с переводимым текстом продолжается и после завершения работы над переводом. Выражаясь словами Э. Хемингуэя, «...это праздник, который всегда с тобой».

Результатом общения переводчика с тем или иным художественным произведением становится текст перевода, который подвергается оценке со стороны читателей, других переводчиков-практиков, наконец, критиков перевода.

Г. Н. Иванова-Лукьянова предлагает принципиально новый для теории и практики прозаического перевода критерий его оценки.

Речь идет об изучении ритмических характеристик текстов оригинала и перевода. В дополнение к тем задачам, которые ставит перед собой исследователь перевода, возникают задачи «сопоставления ритма разных авторов, различных частей текста; сравнение ритма перевода и оригинала; сравнение разных переводов одного произведения и т. д.» [Иванова-Лукьянова 2009: 60].

Предлагаемая методика исследования ритма прозы является универсальной и может быть использована при выявлении ритмических характеристик текстов, написанных, например, на том или ином языке германской группы.

В рамках данной работы мы сочли возможным сравнить ритм зачинов оригинала и одного перевода, а также сопоставить ритмы зачинов нескольких переводов одного оригинала.

«Под зачином текста понимается синтаксическое образование, занимающее начальную позицию в синтаксическом построении более высокого уровня — тексте и входящее в это построение на положении составляющей его композиционно-тематической структуры... Функциональная значимость зачина определяется его начальной позицией в повествовательной последовательности» [Силаев, 1997].

Важным, в том числе и для методики исследования, является то, что «звучащая форма, воспроизводимая глазами и невоспроизводимая голосом, гораздо богаче озвученных вариантов, так как глаз видит в тексте многомерное произносительное поле» [Иванова-Лукьянова, 2009, с. 8]. На наш взгляд, именно в этой связи разделение текста зачина на синтагмы легче осуществлять тогда, когда исследователь мысленно определит интонационную характеристику каждой. Возможно, это относится к области личного опыта и должно остаться за кулисами проведенного исследования, но картина разбитого на синтагмы текста по логическим основаниям существенно отличается от синтагматического его деления по интонационным основаниям (после того как мы мысленно «услышали» текст своим внутренним восприятием).

Поскольку ритм и смысл находятся в неразрывной связи, о чем свидетельствуют труды Г. Н. Ивановой-Лукьяновой, М. М. Гиршмана и других исследователей, мы задались целью сопоставить ритмические характеристики зачинов положительной и отрицательной семантики и выявить, отразится ли семантика на ритме соответствующих им переводов.

Рассмотрим ритмические характеристики «радостного» по своей семантике зачина исходного текста и его перевода на английский язык. Речь идет о зачине рассказа А. П. Чехова «Любовь»:

```
3 Н Три часа ночи. / - // -
4 В В окна мои смотрится тихая, / - - // - / - -
2 Р апрельская ночь - / - - /
3 В и ласково мигает мне - / - - - / - /
2 Н своими звездами. - / - / - -
2 Н Я не сплю. / - /
3 Н Мне так хорошо! / / - - /
C = 0,07; K = 0; И = 0,1
```

Рассмотрим ритмо-мелодические характеристики перевода зачина на английский язык, выполненного Констанцией Гарнетт:

```
Three o'clock in the morning. / - / - - / -
3 H
3 H
       The soft April night - / / - /
3 H
       is looking in at my windows - / - / - - / -
       and caressingly winking at me - - / - - /
3 B
1 H
       with its stars. - -/
2 P
       I can't sleep, -//
1 B
       I am so - - /
1 H happy! / -
      C = 0.2: K = 0: H = 0
```

Для большей достоверности анализа, мы обратились к аудиозаписям переведенных на английский язык произведений А. П. Чехова, начитанных носителями языка. Примечательно, что высказывание *I can't sleep* произнесено именно с помощью интонемы ровного типа. Если у А. П. Чехова высказывание законченное, независимое – *Я не могу спать*, то переводчики объединяют два высказывания, и интонация меняется – незаконченная и независимая интонема ровного типа подчеркивает причинно-следственную связь между бодрствованием и чувством счастья, которое охватывает героя.

Чрезвычайно интересно проследить, как переводчики (видимо, на интуитивном уровне) стремятся к сохранению ритма текста перевода. Возможно, именно этим неосознанным стремлением обусловлено использование высказывания *I ат so happy!* Самая сильная в эмоциональном отношении строка абсолютно совпадает по слоговым характеристикам с оригиналом при различиях в лексическом

составе. Так, в оригинале речь идет о том, что человеку хорошо, используется общая оценка его состояния, в то время как в переводе это состояние конкретизируется с помощью частной эмоциональной оценки (по классификации частных оценок Н. Д. Арутюновой) *happy* (счастливый).

Другим положительным по своей семантике зачином является зачин из произведения А. П. Чехова «Душечка»:

$$C = 0.1$$
: $K = 0$: $M = 0.2$

Итак, непринужденное описание приближающегося вечера сопровождается легкостью интонации и ритма. Автор использует своеобразную рамку, поскольку, несмотря на перипетии, которые ждут главную героиню рассказа Оленьку и которые уже предвещает надвигающаяся туча, в конце повествования ее жизнь преображается, озаряется новым смыслом – заботой о ребенке.

Обратимся к переводу, выполненному К. Гарнетт:

- 1 B Olenka, / -
- **5 B** the daughter of the retired collegiate assessor, Plemyanniakov, -/---/--
- 4 H was sitting in her back porch, -/---//
- 2 H lost in thought. / /
- **1 H** It was hot, --/
- 3 H the flies were persistent and teasing, -/--/-
- **2 B** and it was pleasant to reflect - / - /
- **3** H that it would soon be evening. - / / / -

$$C = 0.3$$
; $K = 0.1$; $M = 0.5$

В данном случае наблюдается утяжеление слоговой и интонационной характеристик по сравнению с оригиналом. Рассматривая рассказы А.П. Чехова в переводе К. Гарнетт, в дальнейшем увидим,

что утяжеление ритмо-мелодических характеристик текста перевода, свойственное этому переводчику, является одной из особенностей его илиостиля.

Обратимся к произведению А.П. Чехова «Палата № 6»:

- **5** Р В больничном дворе стоит небольшой флигель, _ / - / - / -
- **4 В** окруженный целым лесом репейника, - /- / / - /- -
- 3 Н крапивы и дикой конопли. / - / - /
- **3** Р Крыша на нем ржавая, /- / / -
- 3 Р труба наполовину обвалилась, -/---/-
- **5** Р ступеньки у крыльца сгнили и поросли травой, -/---/---
- **5 Н** а от штукатурки остались одни только следы. - - / - / / - /

$$C = 0.4$$
; $K = 0$; $H = 0.3$

Слоговая и интонационная характеристики зачина показывают, что это тяжелое по своей ритмической организации начало произведения. Подобный зачин словно предвещает печальный сюжет «Палаты № 6», до боли грустные истории героев.

Обратимся к анализу перевода зачина, аудиозапись которого была нами прослушана.

- **2 B** In the hospital yard - / - /
- 3 P there stands a small lodge / / /
- 4 B surrounded by a perfect forest of burdocks, -/---/-
- 3 H nettles, and wild hemp. / - / /
- **2 H** Its roof is rusty, -/-/-
- 3 H The chimney is tumbling down, -/--/-/
- 5 H the steps at the front door are rotting away -/--//-/
- 2 H and overgrown with grass, --/-/
- $\mathbf{5}\ \mathbf{H}$ and there are only traces left of the stucco. -/-/-/--/-

$$C = 0.1$$
; $K = 0.2$; $M = 0.6$

В данном случае можно говорить о том, что легкость ритма (по сравнению с оригиналом) компенсируется тяжестью интонации.

Рассмотрим зачин романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» и его переводы:

- **3 В** Все счастливые семьи / / - / -
- **3 В** похожи друг на друга, / / / -
- 3 В каждая несчастливая семья / - - /
- 2 Н несчастлива по-своему. / - / -
- 4 Н Все смешалось в доме Облонских. / / / /-

```
2 В Жена узнала, -/-/-
3 В что муж был в связи -///-
5 Р с бывшею в их доме француженкою-гувернанткой, /--//--/--
2 В и объявила мужу, ---/-/-
5 Н что не может жить с ним в одном доме. --/-//-/-
C = 0.22; K = 0.2; И = 0.4
```

В этом мрачном по своему содержанию зачине удивляет высокий уровень слоговой и синтагматической ритмичности, в то время как интонационная характеристика отражает тяжелый характер зачина.

Роман «Анна Каренина» вдохновлял десятки поколений переводчиков. В настоящее время существует восемь официальных переводов этого произведения. Рассмотрим перевод зачина, выполненный К. Гарнетт в 1911 г.:

```
4 H Happy families are all alike; /-/---/-
3 B every unhappy family /--/--
3 H is unhappy in its own way. --/---//
4 H Everything was in confusion in the Oblonskys' house. /----/--/-
2 B The wife had discovered -/--/-
6 H that the husband was carrying on an intrigue with a French girl, --/--/---/-
2 P who had been a governess in their family, ----/---
2 B and she had announced to her husband, ----/--
3 H in the same house with him. --///-
C = 0.5; K = 0.2; H = 0.3
```

В переводе К. Гарнетт наблюдается наличие большого числа сбоев — на 10 синтагм приходится 12 нарушений. Выражаясь словами Г. Н. Ивановой-Лукьяновой, сердце автора (в данном случае автора перевода) постоянно давало сбои (2 удара — 3 удара — задержка — 2 удара — задержка — задержка — 4 удара — 3 удара...). Так может стучать только разбитое сердце. Если представить себе, что подобным образом нарушен ритм дыхания (2 вдоха — 3 вдоха — задержка — 2 вдоха — задержка — задержка — задержка — 4 вдоха — 3 вдоха...), то можно «услышать» плач обманутой любящей женщины, задыхающейся от раны, нанесенной любимым мужем. Она словно заходится в своих рыданиях.

Итак, в одном из самых ранних переводов «Анны Карениной» зачин с ритмической точки зрения является чрезвычайно перегруженным. Вся тяжесть страданий героини передана на уровне ритмической организации, что так же, как и сами слова, а возможно, и сильнее их воздействует на англоязычного читателя.

Рассмотрим современный перевод, выполненный супругами Р. Пивером и Л. Волохонской. Это не только брачный, но и творческий союз супруга-англичанина и его русской жены:

```
5 H All happy families are alike. //-/--/-
3 B Each unhappy family /-/-/-
3 H is unhappy in its own way. --/---//
4 H All was confusion in the Oblonsky's house. /---/-//
3 B The wife had found out -/-//
3 B that the husband was having an affair --/--/-
3 B with their former French governess, --/-/--
2 B and had announced to the husband ---/-
2 B that she could not live ---//
3 H in the same house with him. --//-
```

$$C = 0.6$$
; $H = 0.5$; $K = 0$

В переводе Р. Пивера и Л. Волохонской зачин еще более тяжелый по сравнению с зачином в переводе К. Гарнетт. Возможно, и здесь речь идет о своеобразной компенсации ритмо-интонационных характеристик.

Супруги Луиза и Эйльмер Мод, так же как и другие переводчики, передают ритм и интонацию зачина «Анны Карениной»:

```
6 H All happy families resemble one another, //-/--/-/
3 B each unhappy family /-/-/-
3 H is unhappy in its own way. --/---//
3 B Everything was upset in the Oblonskys' house. /---/---/-
5 B between her husband and their former French governess, -/-/---//-
4 B and declared that she would not continue --/-/-/-
5 H to live under the same roof with him. -//--///-
C = 0.3; H = 0.3; K = 0.1
```

Рассматривая переводы данного зачина, наблюдая за тем, как единодушно переводчики сохраняют его ритмическую составляющую,

хочется вспомнить слова А. Ф. Лосева о художественной форме, которая «есть то выражение, которое выражает данную предметность целиком и в абсолютной адекватности, так что в выраженном не больше и не меньше смысла. Художественная форма рождается тогда, когда в предъявляемой смысловой предметности все понятно и осознанно так, как того требует она сама» [Лосев, 2010, с. 79]. Сам факт, что переводчики прочувствовали и передали ритмы зачинов в большей степени именно так, как они представлены в оригинале, говорит об универсальности теории Г. Н. Ивановой-Лукьяновой.

Переводчики создают произведение искусства, в основе которого лежит гармония. Воплощается эта гармония в том числе и в сохранении ритмической составляющей текста оригинала, обусловленной тематической, смысловой наполненностью текста. «Сила звучащей формы текста заключается в том, что она не существует сама по себе: она вбирает в себя все смыслы, создаваемые единицами других уровней и, обогащенная ими, создает уникальное фонетическое воплощение глубинного смысла одного-единственного текста» [Иванова-Лукьянова, 2011, с. 8].

Как отмечает Г.Н.Гумовская, «организация текста, как и любой другой структурной материи, основывается на действии диалектического закона единства и борьбы противоположностей. Основным принципом структуры объектов является симметрия, гармония, ритм» [Гумовская, 2000, с. 27]. Во всех проанализированных работах эмоциональная «тяжесть» переводов несколько превышает нагруженность оригинала. Подобные несовпадения обусловлены как языковыми, так и личностными факторами – переводчики нередко склонны преувеличивать те или иные характеристики оригинала с целью наибольшего воздействия на получателя перевода. До сих пор мы могли говорить в этой связи о лексической составляющей. Так, например, положительные оценочные значения оригинала усиливались переводчиками с помощью интенсификаторов, суффиксов превосходной степени, добавлений, более экспрессивных синонимов и т. д. Теперь мы можем с определенной долей уверенности сказать, что и в сфере ритма может наблюдаться подобное явление – интуитивно чувствуя, что легкость или тяжесть описываемой ситуации (в случае с зачином негативной семантики) определенным образом отражается на его ритме и интонации, переводчики передают эту тяжесть средствами переводящего языка, и им это удается.

Важным с точки зрения восприятия и интерпретации текста перевода является тот факт, что переводчики сохраняют в большей степени мелодику оригинала, что способствует передаче его смысла, поскольку «три фразы, имеющие один лексико-грамматический состав, но различную интонацию, могут передавать три различных смысла» [Иванова-Лукьянова, 1990, с. 8].

Проведенный сравнительно-сопоставительный анализ оригинала и переводов доказал универсальный характер теории Г. Н. Ивановой-Лукьяновой, обозначив еще одну линию, по которой могут проводиться переводческие исследования. Как представляется, дальнейшее изучение закономерностей передачи ритмической составляющей текста оригинала на переводящем языке позволит применять полученные результаты в такой области переводоведения, как критика перевода. На необходимость выработки четких оснований критики перевода именно художественного текста указывал М. Я. Цвиллинг. Полемизируя с приверженцами литературно-критического подхода к переводу, М.Я. Цвиллинг отмечал, что крайность такого подхода состоит в том, что «собственно переводческие критерии здесь зачастую подменяются художественно-эстетическими и психологическими рассуждениями, к тому же нередко с немалой долей субъективизма» [Цвиллинг, 1978, с. 5]. Полагаем, что результаты, полученные на основе сопоставления количественных параметров художественного текста-оригинала и текста (текстов) перевода, позволят вывести подобный анализ на принципиально новый уровень, обезопасив тем самым себя от субъективной составляющей, присущей исследованию.

Важным является тот факт, что приемы перевода, традиционно используемые переводчиками, экстраполируются на ритмические преобразования текста оригинала: так, например относительно «спокойная» слоговая характеристика перевода текста по отношению к оригиналу уравновешивается более усиленной интонационной составляющей. В данном случае можно говорить о приеме компенсации, прочно вошедшем в переводческую практику и разрабатываемым в исследованиях ритма прозы русской литературы, где компенсаторный принцип рассматривается как выравнивающий общий ритм текста по аналогии с качелями [Головченко, 2014].

Есть все основания полагать, что категория эквиритмичности (соответствие ритма переведенного стихотворения ритму оригинала),

выделенная А.П. Квятковским, вберет в себя и прозаический текст перевода [Квятковский, 1966].

Становится возможным предположить, что дальнейшее рассмотрение проблем перевода в аспекте ритмико-интонационного подхода к художественному тексту расширит горизонты переводческой науки в теоретическом плане, с одной стороны, и позволит применить в переводческой практике этот метод, приближая тем самым к мечте о наиболее исчерпывающем соответствии текста перевода тексту оригинала, – с другой.

Интересным представляется изучение идиостиля переводчика на основе переводов произведений различных авторов. В данном исследовании удалось проследить особенности восприятия ритма главным образом переводчицей К. Гарнетт.

Таким образом, в качестве перспективы исследования можно выделить воплощение чрезвычайно интересной и плодотворной по своей сути идеи Г. Н. Ивановой-Лукьяновой о сопоставлении разных частей ритма одного произведения и его перевода(ов). Кроме того, привлекая переводы одного произведения, выполнявшиеся в разное время, можно проследить, как менялись культурные представления переводчиков разных времен и влияли на ритмическую организацию переводимого текста.

ОПЫТ ОБЪЯСНЕНИЯ РИТМА ПРАВОСЛАВНЫХ ТЕКСТОВ

Заметки о возможностях применения теории ритма прозы Г.Н.Ивановой-Лукьяновой к исследованию акафиста

Акафист, или неседален — жанр православной гимнографии, объединяющий песнопения, созданные по образцу древнего византийского хвалебно-догматического гимна ко Пресвятой Богородице (Великий акафист; до X в.).

Оригинальный греческий текст Великого акафиста имеет сложную композицию, в которой, в частности, выделяются: зачин или кукулион (*капюшон*, «накрывающий» строфы); далее попарно чередуются 12 коротких строф, оканчивающихся рефреном «Аллилуйя», и 12 длинных, в которых первая часть метрически повторяет предыдущую короткую строфу, а вторая составлена из 12-ти обращенных к Богородице приветствий (хайретизмов, от гр. χαῖρε, *радуйся*).

Все строфы имеют одинаковый ритмический рисунок, в основе которого — чередование ударных и безударных слогов. О степени его сложности можно судить, например, по тому, что хайретизмы объединены по шесть пар строк, причем каждое слово одной строки зарифмовано с соответствующим ему словом парной строки; первая пара имеет по 10 слогов, вторая — по 13, третья — по 16, четвертая — по 14, пятая и шестая — по 11 слогов. Описывая изысканное построение текстов Великого акафиста, А.А. Турилов и Ю.А. Казачков, авторы статей Православной энциклопедии, с сожалением замечают, что при переводе утрачиваются как отдельные риторические, так и все метрические особенности византийского оригинала [Турилов, Казачков, 1997].

Если сам Великий Акафист в России известен лишь специалистам, то многочисленные произведения новооткрытого им жанра – как переводные, так и аутентичные акафисты – постепенно стали распространены у нас и в богослужебной практике, и как часть монашеского молитвенного правила, и в келейном (домашнем) употреблении. Начиная с конца XVIII в. русский акафист как жанр бурно расцветает. Акафисты посвящаются Господу, разнообразным иконам

Божией Матери, ангелам. Святым: князьям и юродивым, матронам и девам, воинам и старцам – всему многоцветному и многоликому сонму *друзей Христовых*, к которым, как к *скорым помощникам и заступникам*, прибегает русский человек, природой и историческими обстоятельствами то и дело помещаемый на самую грань миров – земного и небесного.

Каким же стал акафист на русской почве? Во-первых, он демократичен: для его исполнения вне торжественной службы не требуется какой-либо специальной подготовки; он может быть прочитан и пономарским речитативом, и (келейно) – с выражением, как обычно читаются в миру стихотворные произведения, чему очень способствует его радостная, восторженная тональность. Он может быть пропет (в соответствии с определенной схемой) церковным хором или соло, и даже неофит легко подхватит повторяющиеся рефрены.

Во-вторых, его композиционная структура, по сравнению с Великим акафистом, несколько упростилась, хотя и прямо указывает на свое происхождение от византийского прототипа. В частности, выделяются 12 структурных блоков, каждый из которых составлен из двух основных частей: короткой песни, в русской традиции именуемой кондаком, и более пространной, именуемой икосом. Кондак задает тему, икос ее подхватывает (зачин икоса) и развивает. Кондак оканчивается хайретизмом «Радуйся!» (кондак 1) или рефреном «Аллилуйя» (кондаки 2–12). Икосы содержат 12 развернутых хайретизмов, нередко сгруппированных попарно. В завершение акафиста следует кондак 13 с рефреном «Аллилуйя», после чего повторяется начало акафиста в обратном (зеркальном) порядке: икос 1, потом – кондак 1. Таким образом, общее количество песнопений – 25 (13 кондаков и 12 икосов), и основу композиции составляет характерное регулярное чередование структурных элементов произведения.

В-третьих, не унаследовав от Великого акафиста его рифм, слогового членения и строгой ритмической соотнесенности хайретизмов, наши акафисты со всей очевидностью сохранили его нацеленность на изложение выверенного догматического содержания. Акафист – право славит – Бога, непосредственно или через прославление Его святых; а если право, то с необходимостью и – красиво. Таким образом, он имеет не только нравоучительный, воспитательный потенциал, но и эстетическую значимость. Кроме того, акафисты познавательны и ярко живописуют либо картину жития святого, либо чудотворения от иконы, помещая их в социально-исторический

контекст. Всё это сближает их как с произведениями фольклорных или лирических жанров, например, с балладой и одой, так и с агиографической прозой.

Последнее обстоятельство дает основание применить к акафисту исследовательскую методику, разработанную выдающимся русским филологом Галиной Николаевной Ивановой-Лукьяновой в рамках ее теории ритма прозы. Методика впервые позволяет нам определить и выразить в объективных показателях ритм произведения, что важно, поскольку понимание ритма «связано с тонким проникновением в ткань художественного текста, с его чувственным восприятием. Кроме того, умение охарактеризовать ритм любого произведения (не только художественного) имеет и ряд практических выходов, один из которых – идентификация речи (устной и письменной)» [Иванова-Лукьянова, 2009, с. 60–61]. Идентификация речи – это не только и не столько определение авторства, скажем, в спорных случаях, что само по себе представляет интересную исследовательскую задачу. Это вместе с тем и установление принадлежности произведения к той или иной эпохе и, возможно, выведение характеристики самой эпохи на основе доминирующего в ней ритма. Это и его сопоставление с виртуальным или реальным эталоном, и выявление характерных для него особенностей, в том числе имплицитных смыслов целого текстового объекта или его частей.

Изучение акафиста на основе теории ритма прозы Г. Н. Ивановой-Лукьяновой может, как представляется, открыть многие исследовательские и практические возможности, для оценки которых достаточно охватить взглядом долгую и непростую историю становления аутентичного русского акафиста на основе переводных образцов. Нельзя не заметить, что к акафистному творчеству во все времена были причастны церковные деятели, имена которых значимы в отечественной культуре и истории: выдающийся иерарх и писатель митрополит Вениамин (Федченков), патриарх Сергий (Страгородский), митрополит Иоанн (Снычёв) и многие другие. Вихрь событий немилосердного XX в., оставивший за собой сонм новомучеников и приведший — на исходе второго тысячелетия по рождестве Христовом — к взрывному возрождению церковности в России, дал почву и импульс для новой гимнографической волны. Число акафистов, написанных за недолгое время, истекшее с начала XXI в., уже значительно превысило общее количество произведений этого жанра, одобренных церковной властью за все предыдущие века. Эту

красноречивую констатацию эксперт Русской Православной Церкви иерей Максим Плякин сопровождает, однако, важным замечанием: далеко не все акафисты из числа тех, что сегодня во множестве публикуются электронными СМИ, обладают теми формальными и содержательными характеристиками, которые позволили бы им получить одобрение церковной цензуры. Иными словами, мы являемся свидетелями формирования социально-культурной ситуации, в которой сочетаются: с одной стороны, актуальность и востребованность акафиста и неугасающий интерес наших современников к гимнографическому творчеству; с другой – недостаток профессионального инструментария для создания и оценки богослужебных текстов (на фоне общей утраты осведомленности в области церковнославянского языка). В этих условиях теория и методика Г. Н. Ивановой-Лукьяновой приобретает особое практическое значение, поскольку может стать исключительно полезным руководством как для современных гимнографов, так и для экспертов, занятых выправлением уже созданных текстов.

Остается вопрос: этично ли подходить к текстам на сакральном, церковнославянском, языке, к тому же имеющим богослужебное употребление, с мерками светской науки? Не сосредоточиваясь на том, что светская наука зачиналась по большей части в монастырях или при монастырях, и не задаваясь целью помещать данный конкретный вопрос в контекст широкой полемики о месте религии в социально-историческом процессе, ответим — да: применение теории Г. Н. Ивановой-Лукьяновой уместно для исследования акафиста.

Отчасти — постольку, поскольку эта теория дает исследователю именно объективные, выраженные в числовых величинах инструменты оценки как эстетики, так и семантики текста, позволяя в разумной мере игнорировать такие критерии, как «кажется», «нравится», «звучит» или «не звучит» (хотя, заметим, речь здесь идет именно о мере, поскольку здравая теория не может отрицать значимость такого уникального и чуткого органа восприятия, как человеческая душа).

Отчасти – постольку, поскольку русский акафист, в силу тех его свойств, о которых речь была выше, являет собой некую коммуникативную сущность совершенно особого рода. Будучи составлен по единой для всех произведений этого жанра композиционной схеме и имея в своей основе последовательность синтагм-клише (ветийство человеческое не довлеет изрещи обилие; избранный угодниче

Христов и чудотворче; от всяких нас бед свободи, да зовем ти...), акафист в меньшей степени исповедально-интимен, нежели многие другие молитвословия; исключения — единичны. Он звучит соборным голосом и каждого своего чтеца вовлекает в состав хора (пославянски, лика), который — ликует! Как явствует из его греческого, а равно и славянского названия, акафист (неседален) не принято исполнять сидя: так ведь невозможно же усидеть на месте, ликуя! Ведь невозможно сидя приветствовать дорогого гостя, которого мы сами звали; акафист и есть прославление этого гостя, и похвала ему, и уелование (в славянском смысле: приветствие). Свое «мы» он распространяет за пределы одного хора, одного храма, одного времени и конфессии.

В этой связи хотелось бы выразить решительное несогласие с позицией, согласно которой церковнославянский язык в результате объективного исторического процесса оказался сведенным до уровня конфессиональной реалии, так что его изучение сегодня может быть лишь частной инициативой отдельных граждан: любителей древности, чудаков-энтузиастов, организаторов воскресных школ. Верно: у Русской Православной Церкви есть свой конфессиональный язык, который, впрочем, будучи понятен и в ряде других поместных Церквей, до сих пор в немалой степени обеспечивает наднациональное славянское единство. Но также верно и то, что Русская Церковь, по природе своей исключительно консервативная, сохранила (чудом сохранившись сама) и тот сакральный язык, который на протяжении веков был, по известным словам академика В.В.Виноградова, русским литературным языком. Язык, чья лексика стала основой высокого стилевого регистра современного русского, и чья семантика заключает в себе те самые аутентично русские смыслы, которые для внешнего наблюдателя складываются в извечную загадку русской души. У церковнославянского, таким образом, сегодня две функции, две роли: конфессиональный язык и, наряду с этим, – один из основных языков русской культуры, неотъемлемая часть дуального языкового (славяно-русского) единства, бесценное всенародное достояние. А если так, то и изучение, и сохранение этого языка должно рассматриваться как общая забота специалистов разных областей знания, а также возможно более широкого круга любителей отечественной словесности, инициативам коих в области гимнографии, в частности, мы обязаны возросшим вниманием к акафисту.

Для исследования нами были выбраны шесть акафистов, созданных или переведенных в разное время, начиная с конца XVIII в. и до наших дней, т. е. на протяжении всего периода расцвета русского акафиста. Материал включает как ранний образец переводного текста, так и современный; как тексты, созданные и существующие на церковнославянском языке, так и текст, созданный на русском языке; как тексты, составленные церковными деятелями, так и произведение, принадлежащее перу писателя-мирянина. Для того чтобы было возможно сравнить ритмические характеристики славянского и русского текстов, нами исследованы оригинал и перевод одного и того же акафиста. Приведем краткие справки об этих произведениях.

- же акафиста. Приведем краткие справки об этих произведениях.

 Акафист свт. Николаю, Мир Ликийских чудотворцу. Текст относится к числу переводных; в конце XVIII в. исправлен митрополитом Платоном (Левшиным); считается одним из эталонных.
- Акафист свт. Митрофану Воронежскому; составлен (или выправлен), по-видимому, в первой трети XIX в. (в связи с канонизацией в 1832 г.).
- Акафист свт. Тихону Задонскому; составлен (или выправлен) в связи с канонизацией в 1861 г.
- Акафист преподобному Александру, игумену Свирскому; составлен в 1875 г. духовным писателем А.Ф. Ковалевским.
- Благодарственный акафист «Слава Богу за всё», созданный на русском языке; автор митрополит Трифон (в миру Борис Петрович Туркестанов, из рода князей Туркестаношвили); акафист составлен святителем незадолго до своей кончины в послереволюционной Москве (1934).
- Перевод на русский язык акафиста свт. Николаю, Мир Ликийских чудотворцу; автор перевода иеромонах Амвросий (в миру Дмитрий Александрович Тимрот, род. в 1956 г.): специалист по истории и теории искусства.

Для корректности сравнения числовых показателей, во-первых, из акафистов выбраны структурно параллельные фрагменты: первый блок «кондак + икос». Во-вторых, каждый такой блок представлен в виде трех отрезков текста (кондак 1; зачин икоса 1; хайретизмы икоса 1), поскольку их ритмические характеристики заведомо различаются между собой.

Методика Г. Н. Ивановой-Лукьяновой предполагает получение трех ритмических характеристик: слоговой, синтагматической и интонационной. Что касается последней, она едва ли может быть получена

на материале гимнографических славянских текстов, ориентированных на монотонный речитатив и пение. Таким образом, применительно к акафисту мы ограничиваемся выведением слоговой и синтагматической характеристик (см. табл. 1 и 2).

Таблица 1 Показатели слоговой характеристики (C)

| Акафист | Кондак 1 | Зачин икоса 1 | Хайретизмы икоса 1 |
|---------------------------------------|----------|------------------|-----------------------|
| Св. Николаю (славянский текст) | 0,03 | 0,05 | 0,05 |
| Св. Николаю (пер. на рус. яз.) | 0,05 | 0,15 | 0,06 |
| Св. Митрофану Воронежскому | 0,07 | 0,15 | 0,05 |
| Св. Тихону Задонскому | 0,04 | 0,21 | 0,03 |
| Прп. Александру Свирскому | 0 | 0,05 | 0,04 |
| Благодарственный (создан на рус. яз.) | 0,24 | 0,15 | 0,11 |

Таблица 2 Показатели синтагматической характеристики (K)

| Акафист | Кондак 1 | Зачин икоса 1 | Хайретизмы икоса 1 |
|---------------------------------------|----------|------------------|-----------------------|
| Св. Николаю (славянский текст) | 0,16 | 0,25 | 0 |
| Св. Николаю (пер. на рус. яз.) | 0,25 | 0 | 0 |
| Св. Митрофану Воронежскому | 0,2 | 0,17 | 0,05 |
| Св. Тихону Задонскому | 0,37 | 0,75 | 0 |
| Прп. Александру Свирскому | 0 | 0 | 0 |
| Благодарственный (создан на рус. яз.) | 0,33 | 1,5 | 0,42 |

Сформулируем выводы, о которых сразу заметим, что они пока не могут претендовать на статус обобщений, поскольку методика проф. Ивановой-Лукьяновой применяется к исследованию ритмики гимнографических произведений впервые и в тестовом режиме.

Очевидно, что акафисту *непривычен* русский язык, каким бы красивым и поэтичным он ни был: по большинству позиций показатели ритмичности Благодарственного акафиста заметно хуже, чем у славянских образцов:

```
Слава Тебе, раскрывшему предо мною небо и землю как вечную книгу мудрости; / - - / - / - - - / - - / - - / - - - Слава Твоей вечности среди мира временного. / - - / / - - - / - - - /
```

Казалось бы, первую фразу можно было бы представить как три и даже четыре синтагмы. Однако структура акафиста сопротивляется

такой опции, поскольку хайретизмы должны быть сгруппированы в пару как две цельные синтагмы, каждая из которых произносится на одном дыхании. В результате на две строки мы фиксируем три сбоя: два по показателю «С» и один по показателю «К».

Равным образом перевод на русский язык акафиста свт. Николаю заметно менее ритмичен, нежели исходный славянский текст, поскольку содержит четыре ударных слога подряд:

```
... научи всех вопити тебе сице - - / / - / - - / / -
... научил Он всех так возглашать тебе - - / - / / - - / - /
```

Думается, что если (более двух веков назад) у составителя славянской версии была бы в распоряжении современная методика проф. Ивановой-Лукьяновой, он без ущерба для семантики текста подправил бы единственное нарушение ритма: всех научи вопити тебе сице» (/ - - / - / - - - / -); впрочем, ни один из представленных текстов нам не хотелось бы подвергать критике.

Очевидно также (применительно к нашему материалу), что наиболее гармоничным оказался акафист преподобному Александру, игумену Свирскому. Это славянский текст, автором которого является писатель, мирянин, любитель и знаток отечественной словесности, Андрей Фёдорович Ковалевский (1840–1901). Его имя звучит не часто, однако этому харьковскому помещику, тихо и уединенно жившему в своем провинциальном имении с усадьбой и храмом среди сада, мы обязаны не только литературнохудожественными зарисовками о святых местах и удивительных подвижниках, но также и тремя десятками акафистов, прошедших строгую церковную цензуру и одобренных к распространению. Творчество этого замечательного человека, пока еще недостаточно изученное, — наглядное свидетельство того, что для отечественного писателя церковнославянское слово может быть не менее благодатным материалом, чем русское.

Славянская языковая стихия никогда не рассматривалась как некая запретная территория за церковной оградой, но, напротив, была и остается источником вдохновения и предметом пестования для всех, кто ищет приобщения к глубинам русской культуры.

Таким образом, во всех случаях наиболее гармоничной частью текстов оказались хайретизмы, в чем усматривается устойчивое влияние византийской традиции; наиболее проблемная часть — зачины икосов, ориентированные на речитатив. Отчасти, однако, полученные

показатели могут объясняться и тем, что нами пока не вполне осмыслены и систематизированы особенности материала, ведь ритм может выравниваться и с помощью распева. Это технический вопрос, хотя и немаловажный, поэтому ряд заметок и соображений технического свойства мы приведем ниже.

- 1. Окончание синтагмы в акафисте сопровождается паузой (паузой и вдохом), поэтому на стыке синтагм как слишком длинные, так и нулевые межударные интервалы не должны рассматриваться как нарушения ритма: они поглощаются обязательной паузой.
- 2. Некоторые частые в акафистах словосочетания (*душ наших*; *сего ради* и т. д.) формально содержат нарушения ритма (два ударных слога рядом). Однако на практике они могут прочитываться в одно слово, с одним ударением, которое, в зависимости от смысла, перетекает с одного слова на другое.
- 3. Для церковнославянского языка характерны сложносоставные (и потому чаще всего многосложные) слова. Очевидно поэтому, что в славянском тексте безударные интервалы в четыре слога не должны рассматриваться как ритмический сбой.

Нельзя исключать, что для славянского текста сложносоставные слова, имеющие пять слогов и более, было бы справедливо рассматривать как имеющие столько ударений, сколько слов входят в их состав:

блАгонаказАтельный (научающий добродетели);

УзорешИтельница (разрешающая = освобождающая от уз);

Ангелоимен**И**тый (знаменитый и почитаемый как ангел) и т. д.

Такие слова фактически заключают в себе некую законченную мысль и заменяют целое придаточное предложение. Представляется, что иногда их и невозможно прочесть с единственным ударением, например: «законопреступоваху» [Пс 118: 51]. Славянский текст словно сам взывает к чтецу с требованием подчинить себя четкому ритму:

 ${\it c}$ **О**рдии зак**О**нопреступов**А**ху до зел**А** / - - - / - - - / (гордые до крайности преступали закон)

Сказанное, очевидно, не может распространяться на исходно многосложные слова и словоформы типа «сокровиществовати».

4. В русском языке около 2000 слов, близких по внешней форме к славянским, а иногда и совпадающих с ними, особенно если последние записаны гражданским шрифтом и не несут графических

ударений, что часто случается в современных изданиях. Различия (как формальные, так и семантические) между словами в таких дублетных парах, тем не менее, существуют, и они должны быть учтены при исследовании ритмического рисунка текста. Так, на русское слово «добротА» (отзывчивость, стремление делать добро) похоже славянское «добрОта» (красота; высокое качество); на русское «нарочИтый» (намеренный, умышленный) — славянское «нарОчитый» (назначенный; особенный, знаменитый). Аналогично: «теплО» (нареч. не холодно и не горячо) — «тЕпле» (горячо); «укрАшенное» — «украшЕнное»; «Избранный» — «избрАнный» и т. д.

По мере расширения исследуемого материала можно будет ожидать более ясных и практически ориентированных выводов, однако в том, что касается церковнославянского языка, оценка перспектив зависит от того, верно ли оценены уроки ретроспекции. Православная вера, церковная иерархия и богослужение; государственная идеология, принципы и символы; письменность, книжность и подходы к организации образования; архитектура, музыка и изобразительное искусство... – едва ли когда-нибудь будут исчислены все элементы громадного византийского наследия, которое Русь начала принимать задолго и до мая 1453 г., когда пала Восточная римская империя, и до ноября 1472, когда племянница ее последнего императора невестой въехала в Москву. Принять наследство, однако, еще не означает освоить его, и вот эта задача освоения, осмысления, творческого применения и развития нашего громадного достояния продолжает оставаться актуальной. Сегодня эту задачу немыслимо решить без применения современных научных инструментов, в числе которых – теория и практическая методика Г. Н. Ивановой-Лукьяновой.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- *Астафьев В. П.* Последний поклон. М.: Эксмо, 2003. 848 с.
- *Арустамова А. А.* Ритм прозы И. С. Тургенева: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 1998. 20 с.
- *Арутнонова Н. Д.* Типы языковых значений. Оценка. Событие. Факт. М.: Наука, 1988. 355 с.
- *Батното А.* И. Тургенев-романист. М.: Наука, 1972. 392 с.
- Белый А. Мастерство Гоголя: Исследование. М.: МАЛП, 1996. 351 с.
- Блок А. А. Поэзия, драма, проза. М.: Олма медиа групп, 2001. 576 с.
- Бондарко А. В. Функциональная грамматика. Л.: Наука, 1984. 348 с.
- Бондарко А. В. Принцип поля и «ситуативный подход» в системе функциональной грамматики // Русский язык: исторические судьбы и современность: тр. и материалы III Междунар. конгр. исследователей русского языка. М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 2007. С. 303–304.
- *Бочаров С. Г.* Поэтика Пушкина. Очерки. М.: Наука, 1974. 208 с.
- *Бурсов Б. И.* Толстой Л. Н. Детство / вступ. ст. Б. Бурсова. СПб.: Детгиз, 1966. 367 с.
- Вересаев В.В. Гоголь в жизни: Систематический свод подлинных свидетельств современников / вступ. ст. И.П.Золотусского; подгот. текста и прим. Э.Л.Безносова. М.: Московский рабочий, 1990. 640 с.
- Википедия. URL: http://www.wikipedia.org
- Виноградов В. В. Язык Пушкина. М.: Академия, 1935. 489 с.
- Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1941. 620 с.
- Вначале было слово: афоризмы о литературе и книгах / отыскал, перевел и привел в систему Константин Душенко. М.: Эксмо, 2005. 478 с.
- *Волкова Е. В.* Ритм как объект эстетического анализа // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974. С. 73–85.
- Вспоминая В. Ф. Асмуса / сост. М. А. Абрамов, В. А. Жучков, Л. Н. Любинская. М.: Прогресс-традиция, 2001. 295 с.
- Выготский Л. С. О влиянии речевого ритма на дыхание // Проблемы современной психологии. Л.: ГИЗ, 1926. T. 2. C. 169-173.
- *Выготский Л. С.* Собр. соч.: в 6 т. / гл. ред. А. В. Запорожец. М.: Педагогика, 1982-1984.
- Гаева Л. А. Структурно-ритмическое особенности художественного текста и их воспроизведение в переводе (на материале рассказов Дж. Лондона и их переводов на украинский язык): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Киев, 1982.-23 с.

- Галанинская С. В. Способы ритмизации цикла И.С. Тургенева «Стихотворения в прозе» и основные тенденции развития жанра в русской литературе конца XIX начала XX вв.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2004. 18 с.
- *Гиппиус В. В.* Повести Белкина // От Пушкина до Блока / отв. ред. Г. М. Фридлендер. М.; Л.: Наука, 1966. С. 7–45.
- *Гириман М. М.* Ритм художественной прозы. М.: Советский писатель, 1982. 367 с.
- *Гириман М. М.* Литературное произведение: теория художественной целостности. М.: Языки славянской культуры, 2002. 560 с.
- *Гириман М. М., Орлов Е. Н.* Проблемы изучения ритма художественной прозы // Русская литература. 1972. № 2. С. 98–110.
- Гоголь в воспоминаниях современников (Серия лит. мемуаров) / ред. текста, предисл. и коммент. С. И. Машинского. М.: Гос. издат. худ. лит-ры, 1952. 718 с.
- *Гоголь Н. В.* в воспоминаниях современников. М. : Гос. издат. худ. лит-ры, 1952.-600 с.
- *Гоголь Н. В.* Мертвые души // Собр. соч.: в 7 т. / под общ. ред. С. И. Машинского и М. Б. Храпченко. М.: Гос. издат. худ. лит-ры, 1978. 541 с.
- *Гоголь Н.В.* О «Современнике» (Письмо к П.А.Плетневу) // Собр. соч. : в 7 т. / под общ. ред. С.И. Машинского и М.Б. Храпченко. Т. 6. М.: Гос. издат. худ. лит-ры, 1978. С. 404-414.
- *Гоголь Н. В.* Письма // Собр. соч.: в 7 т. / под общ. ред. С. И. Машинского и М. Б. Храпченко. Т. 7. М.: Гос. издат. худ. лит-ры, 1979. 429 с.
- *Гоголь Н. В.* О малороссийских песнях: Статьи // Собр. соч.: в 7 т. под общ. ред. С. И. Машинского и М. Б. Храпченко. Т. 6. М.: Гос. издат. худ. лит-ры, 1978. С. 102–109.
- *Гоголь Н. В.* Статьи // Собр. соч.: в 7 т. / под общ. ред. С. И. Машинского и М. Б. Храпченко. Т. 6. М.: Гос. издат. худ. лит-ры, 1977. 410 с.
- Головченко Г.А. Ритм прозы в описаниях образа русской девушки на материале русских писателей XIX века (Н. М. Карамзина, А. С. Пушкина и И.С. Тургенева): дис. ... канд. филол. наук. М., 2014. 255 с.
- Горелова О. А. Ритмическая организация «Стихотворений в прозе» И. С. Тургенева: лингвостилистический аспект: дис. ... канд. филол. наук. Владивосток, 2004.-197 с.
- Горнакова Л. Ю. Аллюзивный русский поэтоним Лиза: опыт интертекстуального и лингвокультурологического анализа: дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2010. 229 с.
- *Гошков А.И.* Русская словесность. От слова к словесности. Сборник задач и упражнений. М: Дрофа, 2004. 386 с.
- *Гумовская* Г. Н. Ритм как фактор выразительности художественного текста (на материале английского языка): автореф. дис. . . . д-ра филол. наук. М., 2000. 30 с.

- *Густафсон Ричард* Φ . Обитатель и чужак: Теология и художественное творчество Льва Толстого. СПб.: Академический проект, 2003. 480 с.
- Добин Е. С. Сюжет и действительность. Л.: Советский писатель, 1976. 432 с.
- *Душина Л.П.* Ритм и смысл в литературном произведении. Саратов: Изд-во Саратов. пед. ин-та, 1998. 149 с.
- *Ермилов В. В.* А. П. Чехов. М. : Гос. изд-во худ. лит-ры, 1953.- М. : Советский писатель, 1951.-510 с.
- Жирмунский В. М. О ритмической прозе // Русская литература. 1996. № 4. С. 110.
- Жирмунский В. М. О ритмической прозе // Теория стиха. Л.: 1975. С. 569–588.
- Жуковский В. А. Смерть, зачем ты нам дана. URL: http://www.huminfakt.ru/live16.html
- Забурдяева В. И. Ритм и синтаксис русской художественной прозы конца XIX первой трети XX века (орнаментальная проза и сказовое повествование): дис. ... канд. филол. наук. Ташкент, 1985. 252 с.
- *Зайцев Б. К.* Чехов. М.: Дружба народов, 2000. 224 с.
- *Золотова Г. А.* Коммуникативная грамматика русского языка / Г. А. Золотова, Н. К. Онипенко, М Ю. Сидорова. М.: Наука, 1998. 544 с.
- *Иванова Г. Н.* Приемы оценки ритмичности текста // Ученые записки МГПИ им. Ленина. Вып. 292. М.: Изд-во Моск. гос. пед. ин-та им. В. И. Ленина», 1968. C. 292–301.
- *Иванова-Лукьянова Г. Н.* О ритме прозы // Развитие фонетики современного русского языка. М.: Наука, 1971. C. 128-147.
- *Иванова-Лукьянова Г. Н.* Об ударности динамически неустойчивых слов // Развитие фонетики современного русского языка. М.: Наука, 1971. С. 170-188.
- Иванова-Лукьянова Γ . H. Ритмическая организация прозы // Пространственно-временная и ритмическая организация текста: сб. науч. тр. МГПИИЯ им. M. Тореза. Вып. 265. M., 1986. C. 92–105.
- *Иванова-Лукьянова Г. Н.* Ритм прозы и перевод: сб. научных тр. Вып. 293. М.: МГПИИЯ им. М. Тореза., 1987. С. 55–63.
- *Иванова-Лукьянова* Г. Н. Культура устной речи: интонация, паузирование, логическое ударение, темп, ритм. М.: Флинта, 1998. 200 с.
- Иванова-Лукьянова Г. Н. Ритмо-интонационное строение текста (Функционально-стилистический аспект): автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 1990. 48 с.
- *Иванова-Лукьянова Г. Н.* Велико дело начать // Слово Достоевского 2000. М.: РАН ИРЯ, 2001. С. 315—323.
- *Иванова-Лукьянова Г. Н.* Весна долго не открывалась // Коммуникативносмысловые параметры грамматики и текста. М.: РАН ИРЯ, 2002. С. 397–402.

- *Иванова-Лукьянова* Γ . H. Культура устной речи: интонация, паузирование, логическое ударение, темп, ритм. 5-е изд. M.: Флинта: Наука, 2003. $200 ext{ c}$.
- *Иванова-Лукьянова Г. Н.* Ритм прозы Н. М. Карамзина // Язык в движении. К 70-летию Л. П. Крысина. М.: Языки славянской культуры, 2007. С. 201-213.
- *Иванова-Лукьянова* Г. *Н*. Поэтика прозаического ритма в связи с проблемами перевода // Художественный текст как искусство. М.: ИПК МГЛУ «РЕМА», 2009. С. 60–68.
- Иванова-Лукьянова Г. Н. Ритм художественных прозаических текстов как отражение жизненных ритмов человека (из прозы И. С. Тургенева) // Текст и подтекст: поэтика эксплицитного и имплицитного. М: Азбуковник 2011. С. 102—118.
- *Иванова-Лукьянова* Г. Н. Художественный текст как искусство. М.: ИПК МГЛУ «РЕМА», 2009. 144 с.
- Иванова-Лукьянова Г. Н. Художественный текст как искусство. 2-е изд., стереотп. М.: ИПК МГЛУ «РЕМА», 2011. 144 с.
- *Иванчикова Е.А.* Синтаксис художественной прозы Достоевского. М.: Наука, 1979. 290 с.
- *Имаева Е. 3.* Ритм прозы как средство улучшения понимания неявно данных смыслов текста (на материале английской, русской и башкирской прозы): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1993. 29 с.
- Каланча Γ . M. Отражение ритма прозы в переводах с русского языка на немецкой (на материале рассказов и сказок К. Γ . Паустовского): автореф. дис. ... канд. филол. наук, 1973.-23 с.
- *Караулов Ю. Н.* Понятие идиоглоссы и словарь языка Достоевского // Слово Достоевского 2000. М.: РАН ИРЯ, 2001. С. 424–444.
- *Квятковский А.П.* Поэтический словарь. М.: Советская энцклопедия, 1966.-159 с.
- *Кедрова М. М.* Пушкин в оценке Тургенева // А.С. Пушкин и русская литература. Калинин: Калининск. гос. ун-т, 1983. С. 64–79.
- Кожевникова Н. А. Стиль Чехова. М.: Азбуковник, 2011. 487 с.
- *Кожинов В. В.* Происхождение романа. М.: Советский писатель, 1963. 439 с.
- Толстой Л. Н.: Pro et contra. Личность и творчество Льва Толстого в оценке русских мыслителей и исследователей. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитар. ин-та, 2000.-513 с.
- *Лежнев А.* 3. Проза Пушкина. М.: Художественная литература, 1966. 263 с.
- *Леонова Н. А.* Скрытый симфонизм прозы // Вопросы литературы. 1969.– № 3. С. 168–175.
- Летопись жизни и творчества Александра Пушкина: в 4 т. Т. 3. 1829—1832. М.: Слово, 1999. 624 с.

- *Лосев А. Ф.* Категория движения и покоя // Античный космос и современная наука, 1927. B кн. Бытие. Имя. Космос. M.: Мысль, 1993. 959 с.
- Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина. М: Книга, 1987. 336 с.
- *Магазаник Э.Б.* Ономапоэтика, или«говорящие имена» в литературе. Ташкент : Фон, 1978. 146 с.
- *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М.: Coda, 1996. 472 с.
- *Маркович В. М.* И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-e годы). Л. : ЛГУ, 1982.-210 с.
- *Машинский С. И.* Художественный мир Гоголя. М.: Просвещение, 1979. 432. с.
- *Машинский С. И.* «Мертвые души» Гоголя. 2-е изд., доп. М.: Художественная литература, 1978. 117 с.
- *Набоков В.* Лекции по русской литературе / пер. с англ. ; предисл. Ив. Толстого. М. : Независимая газета, 1996. 435 с.
- Набоков В. Николай Гоголь. В кн. : Лекции по русской литературе / пер. с англ. ; предисл. Ив. Толстого. М.: Независимая газета, 1996. С. 31–136.
- *Осоргин М. А.* Времена: автобиографическое повествование. Романы. М. : Современник, 1989. С. 624.
- *Панов М. В.* Беседы с М. В. Пановым // Жизнь языка: сб. статей к 80-летию М. В. Панова. М. : Языки славянской культуры, 2001. С. 483–524.
- *Павлова О.* «Бедная Лиза» Карамзина и «Барышня-крестьянка» Пушкина // Литература приложение к газете «Первое сентября». 2001. № 2. URL: http://lit.1september.ru/article.php?ID=200100207
- Перетягина А. В. Пушкинская традиция в процессе становления и развития жанра тургеневского романа 1850-x- начала 1860-x годов: дис. ... канд. филол. наук. Кострома, 2010.-217 с.
- *Пешковский А. М.* Ритмика «Стихотворений в прозе» Тургенева // Вопросы методики родного языка, лингвистики и стилистики. М. ; Л.: Гос. изд-во, 1930. С. 162–176.
- Подорога В. А. Мимесис: Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский. М.: Культурная революция, 2006. 688 с.
- *Позднякова Е. Г.* Фольклоризм прозы Н. М. Карамзина: дис. ... канд. филол. наук. М., 2000. 187 с.
- *Пришвин М. М.* Собр. соч.: в 6 т. М. : Гослитиздат, 1957. Т. 4. 723 с.
- Реброва И. Н. Предсмертные состояния «Ивана Ильича» к характеру ритма прозаического текста // Имплицитные смыслы и методы их описания. М.: ИПК МГЛУ «РЕМА», 2010. С. 133—143. (Вестн. Моск. гос. лингвист. ун-та; вып. 22 (601). Сер. Филологические науки).
- Реформатский А.А. Пролегомены к изучению интонации // Фонологические этюды. М.: Наука, 1975. С. 178—180.

- Рогинский Я.Я. Изучение палеолитического искусства и антропология // Вопросы антропологии. 1965. Вып. 21. С. 53.
- *Сапченко Л. А.* Судьба «Бедной Лизы» // Филологические науки. 2002. № 5. С. 53–63.
- *Семьян Т.* Ф. Ритм прозы В. Г. Короленко: дис. ... канд. филол. наук. Алматы, 1997. 148 с.
- Сергеева Е. С. Ритм прозы Н. В. Гоголя: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2007. 18 с.
- Сергеева Е. С. Ритм прозы Н. В. Гоголя: дис. ... канд. филол. наук. М., 2007.-205 с.
- Силаев В.В. Зачин литературного произведения и его текстоорганизующая роль. URL: http://cheloveknauka.com/zachin-literaturnogo-proizvedeniya-i-ego-tekstoorganizuyuschaya-rol#ixzz3rWf8pitT
- Солганик Г.Я. Синтаксическая стилистика. М.: Высшая школа, 1973. 214 с.
- Соловьева Е. В. Номинация лица в прозаических произведениях А. С. Пушкина: дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2006. 251 с.
- Степанов Е. Г. Романы И. С. Тургенева в русской повествовательной литературе 1850-х начала 1860-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2006. 24 с.
- Толстой Л. Н. Детство / вступ. ст. Б. Бурсова. СПб. : Детгиз, 1966, 367 с.
- *Толстой Л. Н.* Дневники 1847–1894 // Собр. соч.: в 22 т. М.: Изд-во Художественной литературы, 1985. С. 174. Т. 21.
- Толстой Л. Н. Смерть Ивана Ильича. М. : Художественная литература, $1964.-55~\mathrm{c}.$
- *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: в 8 т. Т. 1. М.: Лексика, 1996. 412 с.
- Толстой Л. Н. Крейцерова соната. М.: Эксмо, 2007. 573 с.
- Толстой Л. Н. Анна Каренина. М.: Азбука-Аттикус, 2013. 864 с.
- *Томашевский Б. В.* Ритм прозы («Пиковая дама») // О стихе: Статьи. Л.: Прибой, 1929. С. 254–318.
- *Топоров В. Н.* «Бедная Лиза» Карамзина: Опыт прочтения: к 200-летию со дня выхода в свет. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 1995. 509 с.
- Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. – М.: ПРОГРЕСС, 1995. – 624 с.
- Топоров В. Н. Странный Тургенев. М.: РГГУ, 1998. 192 с.
- *Тургенев И. С.* Полное собр. соч. и писем: в 30 т. Т 6. М.: Наука, 1981. 430 с.
- Турилов А. А., Казачков Ю. А. Акафист Богородице // Православная энциклопедия. Т. 1. М.: Церковно-научный центр Русской Православной Церкви «Православная энциклопедия», 1997. 653 с.
- *Успенский Б. А.* Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. 347 с.
- Фортунатов Н. М. Музыкальность чеховской прозы // Филологические науки. -1971. -№ 3. C. 14–26.

- Фортунатов Н. М. Ритм художественной прозы // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: сб. ст. Л.: Наука, 1974. С. 173–186.
- Хажиева Г. Ф. Ритм прозы Ф. М. Достоевского: на примере «фантастического рассказа» «Сон смешного человека»: дис. ... канд. филол. наук. Бирск, 2009. 186 с.
- *Цвиллинг М.Я.* О критериях оценки перевода // Тетради переводчика. Вып. 15. М.: Изд-во Института междунар. отношений, 1978. С. 3—9.
- *Целовальникова Н.В.* Ритм прозы А. Ремизова: дис. ... канд. филол. наук. Астрахань, 2005. 209 с.
- *Черемисина Н. В.* Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь. M.: Русский язык, 1989. 200 с.
- *Чернец Л*. Введение в литературоведение. М.: Высшая школа, 2006. 680 с.
- *Честертон Г.К.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. Вечный человек. Эссе. СПб.: Амфора, 2000. 544 с.
- *Чехов А. П.* Рассказы. М.: Астрель, 2006. 448 с.
- Чичерин А. В. Ритм образа. М.: Советский писатель, 1973. 280 с.
- *Чичерин А.В.* Ритм образа. 2-е изд. М.: Советский писатель, 1980. 280 с.
- *Шагидевич А. И.* Просодия звучащего художественного текста: На примере стихотворений в прозе И.С. Тургенева: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Казань, 1993. 26 с.
- *Шалыгина О.В.* Проблема композиции поэтической прозы: А.П. Чехов, А. Белый, Б. Л. Пастернак. М.: Образование 3000, 2008. 243 с.
- Щербинина O. Образы и звуки прозы Пушкина. Тройка, семерка, туз // Литературный журнал «Нева». СПб. : Общество с ограниченной ответственностью «Журнал "Нева"», 2008. № 2. С. 215–222.
- *Шумилин Д. А.* «Архипелаг ГУЛАГ» А. И. Солженицына как художественное исследование. М.: Мегатрон, 1999. 60 с.
- *Шутыч М.* Единая интонология как новая научная дисциплина // Академические тетради. Вып. 14. M., 2011. C. 137-141.
- Яскевич А. С. Ритмическая организация художественного текста. Минск, 1991.-207 с.
- *Chekhov A.* The Collected Novellas and Short Stories in Multiple Translations: Kindle edition electronic book, 2015. 8400 p.
- *Tolstoy L.* Anna Karenina / Translated by C. Garnett. Easton Press, 1975. 935 p.
- *Tolstoy L.* Anna Karenina / Translated by Louise and Aylmer Maude. Dover Publications, 2004. 752 p.
- *Tolstoy L.* Anna Karenina / Translated by R. Pevear & L. Volokhonsky. Penguin Group USA, 2002. 837 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Научные труды исследователей ритма прозы в рамках школы Г. Н. Ивановой-Лукьяновой

- Водяницкая А. А. Духовное становление литературного героя как результат столкновения ценностей общества и ценностей личности // Studium Juvenis: Международ. сб. тр. молодых ученых. Вып. 7. Челябинск: СИМАРС. 2014. С. 110—117.
- Водяницкая А. А. Надежда как смыслообразующий элемент стихотворения К. М. Симонова «Жди меня» и его переводов на английский и немецкий языки // Проблемы теории, практики и дидактики перевода: сб. науч. тр. Сер. «Язык. Культура. Коммуникация». Вып. 18. Н.-Новогород: НГЛУ, 2014. С. 165–175.
- Головченко Г.А. Взаимодействие ритма и эмоционально-сюжетного строя текста // Имплицитные смыслы и методы их описания. М.: ИПК МГЛУ «РЕМА», 2010. С. 143—151. (Вестн. Моск. гос. лингвист. унта; вып. 22 (601). Сер. Филологические науки).
- Головченко Г. А. Образ девушки Лизы как один из сквозных образов русской классической литературы // Язык. Словесность. Культура. -2013. № 6. С. 87–105.
- Головченко Г.А. К вопросу о реформе русской прозы и ее ритма в творчестве Н.Карамзина и А.Пушкина // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. Сер. Филологические науки. -2014. № 3. С. 48–65.
- *Иванова И. Н. (Калмыкова)*. Категория времени в поэзии Пастернака: афтореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2002. 23 с.
- *Иванова-Лукьянова* Г. Н. О восприятии звуков // Развитие фонетики современного русского языка. М.: Наука, 1966. C. 136-143.
- *Иванова-Лукьянова* Г. Н. Приемы оценки ритмичности текста // Ученые записки МГПИ им. В. И. Ленина. Вып. 292. –М. : Изд-во Моск. гос. пед. ун-та им. В. И. Ленина, 1968. C. 292–301.
- *Иванова-Лукьянова* Г. Н. О ритме прозы // Развитие фонетики современного русского языка. М.: Наука, 1971. С. 128–147.
- *Иванова-Лукьянова Г. Н.* Об ударности динамически неустойчивых слов // Развитие фонетики современного русского языка. М.: Наука, 1971. С. 170-188.

- Иванова-Лукьянова Г. Н. Фонетические способы передачи логического ударения и их функцональносталистическое использование // Проблема звучащего текста: сб. науч. тр. МГПИИЯ им. М. Тореза. Вып. 259. М.: МГПИИЯ им. М. Тореза, 1985ю С. 100−112.
- *Иванова-Лукьянова Г. Н.* Ритм прозы и перевод: сб. науч. тр. Вып. 293. М.: МГПИИЯ им М. Тореза, 1987. С. 55–63.
- Иванова-Лукьянова Г. Н. Паузы в разных типах устного текста // Типы текста и специфика функционирования языковых средств: Межвуз. сб. Куйбышев: Изд-во Куйбышевск. гос. ун-та, 1986. − С. 6–18.
- Иванова-Лукьянова Г.Н. Функциональный подход к изучению суперсегментной фонетики // Проблемы структурной лингвистики 1985–1987. М.: Наука, 1989. С. 103–119.
- Иванова-Лукьянова Г. Н. Суперсегментная фонетика в функциональностилистическом аспекте // Грамматические исследования. Функционально-стилистический аспект. М.: Наука, 1989. С. 33–73.
- *Иванова-Лукьянова Г.Н.* О позициях в интонации: Фортунатовский сборник. М.: Эдиториал УРСС, 2000. С. 37–46.
- *Иванова-Лукьянова Г. Н.* Ритм прозы Н. М. Карамзина // Язык в движении: К 70-летию Л. П. Крысина. М.: Языки славянской культуры, 2007. С. 201-213.
- *Иванова-Лукьянова* Г. Н. Звукопись и смысл // Лингвометрическая полифония: сб. науч. тр. в честь юбилея Р. К. Потаповой. М.: Языки славянских культур, 2007. C. 346-352.
- *Иванова-Лукьянова* Г. Н. Поэтическое «я» в безграничном пространстве и времени // Тетради переводчика памяти С. Ф. Гончаренко. Вып. 26. М.: «Рема», 2007. С. 87–90.
- *Иванова-Лукьянова* Г. *Н*. Обинтонации стихотворения В. Хлебникова «А-я»// Художественный текст как искусство. М.: ИПК МГЛУ «Рема», 2009. С. 84-92.
- *Иванова-Лукьянова Г. Н.* Ускользающая интонема // Грамматика и текст: К юбилею Г. А. Золотовой. Вопросы русского языкознания. Вып. 14. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2011. C. 336-380.
- *Иванова-Лукьянова Г. Н.* Культура устной речи. Интонация. Паузирование. Логическое ударение. Темп. Ритм. 6-е изд., стереотип. М.: Флинта: Наука, 2004. С. 3-200
- Иванова-Лукьянова Г. Н. Ритм художественных прозаических текстов как отражение жизненных ритмов человека (из прозы Тургенева) // Текст и подтекст: поэтика эксплицитного и имплицитного. М.: ИРЯ РАН, 2011. С. 102–118.
- Коченкова Ю.Е. Фонетические средства русского языка как способ эмоционального воздействия публичной речи (на материале речи актеров, публицистов, проповедников, ученых): автореф. дис. ... канд. филол. наук. M., 2011. 25 с.

- Коченкова Ю. Е. Об одном приеме выразительности в публичной речи: тез. Междунар. конф. «Функциональная лингвистика. Прагматика текста». Симферополь: CLC, 1997. С. 79–81.
- Коченкова Ю. Е. Способы создания выразительности в устной публичной речи // Национальное и индивидуальное в языке и речи. М.: ИПК МГЛУ «Рема», 2009. С. 193—204. (Вестн. Моск. гос. лингвист. ун-та; вып. 578. Сер. Филологические науки).
- Коченкова Ю. Е. Логическое ударение в публичной речи: место и способы создания // Гуманитарные исследования: Журнал фундаментальных и прикладных исследований. -2010. -№ 1. -C. 236–246.
- *Коченкова Ю. Е.* Цена паузы // Мир русского слова. -2010. -№ 2. С. 50–55.
- Коченкова Ю. Е. Ритм в текстах публичных выступлений // Имплицитные смыслы и методы их описания. М.: ИПК МГЛУ «Рема», 2010. С. 94–102. (Вестн. Моск. гос. лингвист. ун-та; вып. 22 (601). Филологические науки).
- Коченкова Ю. Е. Паузирование в публичной речи ученых, проповедников, актеров (по материалам эксперимента) // Язык. Словесность. Культура: Филологический журнал. -2011. -№ 1. C. 51-65.
- Коченкова Ю. Е. Роль ритмико-интонационных средств в создании выразительности // Язык. Словесность. Культура: Филологический журнал. -2011. -№ 2. -C. 23–36.
- Коченкова Ю. Е. Идейно-художественное своеобразие романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Всероссийский фестиваль педагогических идей «Открытый урок» 2013/14. Сертификат № 219-797-124/ ОУ-11. URL: http://1september.ru/
- Реброва И. Н. Мир ребенка в произведении Л. Н. Толстого «Детство»: к характеру ритма прозаического текста // Вопросы теории и практики. Сер. Филологические наука. -2014. -№ 7 (37). -C. 162–66.
- Реброва И. Н. «Гнев ревности» в произведении Л. Н. Толстого «Крейцерова соната»: к характеру ритма прозаического текста // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. -2014. -№ 6. -C.217–221.
- Реброва И. Н. Предсмертные состояния «Ивана Ильича»: к характеру ритма прозаического текста // Имплицитные смыслы и методы их описания. М.: ИПК МГЛУ «Рема», 2010. С. 133—142. (Вестн. Моск. гос. лингвист. ун-та; вып. 22 (601). Серия Филологические науки).
- Руденко А. К. Процессы взаимодействия знаков препинания в одном пробеле: Сложные разделительные и выделительные знаки «запятая + тире» // Ломоносовские чтения: сб. науч. тр. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1998. С. 1–10.

- Руденко А. К., Шварцкопф Б. С. Проблемы пунктуации // Русский язык. 1997. № 46 (118). С. 4, 13–14
- Руденко А. К. Взаимодействие знаков препинания в одном пробеле: Омография пунктуационного и орфографического дефиса // Ломоносовские чтения: сб. науч. тр. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1999. С. 26–31.
- Руденко А. К., Шварцкопф Б. С. О трансформационности пунктуационной нормы // Русский язык: исторические судьбы и современность: сб. тезисов Междунар. конгр. исследователей русского языка. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2001. С. 229.
- Руденко А. К. Процессы взаимодействия знаков препинания: омография одиночной и парной запятых // Русский язык в школе. -2004. -№ 5. C. 18–22.
- *Руденко А. К.* Взаимодействие знаков в одном пробеле: суммарная разделительная запятая // Русский язык в школе. -2004. -№ 6. -C. 26–30
- *Руденко А. К.* Взаимодействие знаков в одном пробеле: суммарная усложненная запятая // Русский язык в школе. -2004. -№ 7. C. 18–25.
- $Руденко \ A.\ K.$ Фрагмент пунктуационной омографии: взаимодействие одиночной и парной запятой (Опыт описания) // Язык и мы. Мы и язык: сб. ст. памяти Б. С. Шварцкопфа / отв. ред. Р. И. Розина. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2006. С. 341—359.
- Руденко А.К. Художественный текст: интуиция & авторская заданность // Текст и контекст: лингвис-тический, литературоведческий и методический аспекты: сб. науч. ст. по материалам Междунар. науч. конф. «XI Виноградовские чтения». Т. 1: Текст и контекст в лингвистике / отв. ред. Е.Ф. Киров. М.: МГПУ; Ярославль: Ремдер, 2009. С. 395—405.
- Руденко А.К. Пунктуация и интонация: Теоретические основы анализа взаимодействия разноуров-невых единиц в контексте // Национальное и индивидуальное в языке и речи. М.: ИПК МГЛУ «Рема», 2009. С. 204–216. (Вестн. Моск. гос. лингвист. ун-та; вып. 578. Серия Филологические науки).
- Руденко А.К. Обманчивая простота (стихотворение «Я вышел юношей один...» в контексте поэтического мира В.Хлебникова // Имплицитные смыслы и методы их описания. М.: ИПК МГЛУ «Рема», 2010. С. 102–113. (Вестн. Моск. гос. лингвист. ун-та; вып. 22 (601). Серия Филологические науки).
- Руденко А. К. Пунктуация и интонация (новый аспект изучения в русистике) // Академические тетради № 14 / гл. ред. Ю. Борев. М.: Общественная академия эстетики и свободных искусств, 2011. С. 285–296.
- Руденко А. К. Интонационная норма: проблемы и решения // Слово в языке и слово в литературе. М.: ФГБОУ ВПО МГЛУ, 2013. С. 195–206. (Вестн. Моск. гос. лингвист. ун-та; вып. 21 (681). Сер. Филологические науки).

- Руденко А.К. Мысль. Пауза. Многоточие // Альманах «Академические тетради»: К 450-летию Шекспира / отв. ред. Ю.Б. Борев. Вып. 16. М.: Общественная академия эстетики и свободных искусств, 2015. С. 280–286.
- Руденко А. К. Многоточие как знак напряженного молчания (в развитие идей об идиостиле Иосифа Бродского // Функциональная лингвистика: сб. науч. докл. по материалам VII Междунар. лингвист. конгр. «Язык и мир» / отв. ред. А. Н. Рудяков, Ю. В. Дорофеев; Крымский республиканский институт постдипломного педагогического образования. Симферополь: Форма, 2015. С. 289—291.
- Сергеева Е. С. «Золотое сечение» в прозаическом ритме одной гоголевской повести («Страшная месть») // Человек. Язык. Искусство (памяти профессора Н. В. Черемисиной): материалы Междунар. науч.-практ. конф. М.: МПГУ, 2002. С. 288–289.
- Сергеева Е. С. Ритм и смысл // Когнитивные сценарии коммуникации. На перекрестке языков и культур: докл. Междунар. конф. / ред. С. С. Дикарева, Т. Г. Скребцова. Симферополь: Изд-во ТНУ им. В. И. Вернадского. 2002. С. 45–46.
- Сергеева Е. С. Ритм прозы Гоголя в итальянских переводах // «Вестник РУДН». Сер. Литературоведение. Журналистика. 2006. № 1 (9). С. 3–11.
- Сергеева Е. С. Ритм прозы Н.В.Гоголя: дис. ... канд. филол. наук. М., 2007. 205 с.
- Сергеева Е. С. О двух редакциях «Портрета» Гоголя // Мир русского слова. 2009. № 2. C. 74-78.
- Sergeeva E. S. Il ritmo della prosa di Gogol nelle traduzioni italiane // SLAVIA rivista trimestrale di cultura. 2012. № 2. P. 186–196.
- *Чагинская Е.А.* Испанская фольклорная символика в лирике Ф. Гарсии Лорки в сопоставлении со славянской // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 1990. № 3. С. 64–70.
- *Чагинская Е. А.* Символика числа в лирике Ф. Гарсии Лорки // «Филологические науки». -1990. № 1. 7 с.
- Чагинская Е. А. Концепт «раб» в диахронии и синхронии: материалы докл. и сообщ. Междунар. конф. VI Степановские чтения: Язык и культура (на материале романо-германских и восточных языков). М.: РУДН, 2007. С. 280–282.
- Чагинская Е.А. Слово в диахронии на фоне диглоссии, или что за прелесть эта «прелесть»! // Альманах современной науки и образования. Тамбов: Грамота, 2008. № 2 (9): Языкознание и литературоведение в синхронии и диахронии и методика преподавания языка и литературы: в 3 ч. Ч. 2. С. 230—237.

- *Чагинская Е.А.* От слова к образу: юродивый как инверсия соблазна // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов : Грамота, 2008. № 1 (1): в 2 ч. Ч. 2. С. 143–159.
- Чагинская Е.А. Добро и зло по-русски и по-испански // Внутренний мир и бытие языка: процессы и формы: материалы II Межвуз. науч. конф. по актуальным проблемам теории языка и коммуникации, 17 июня 2008 / ред. Н.В. Иванов. М.: Книга и бизнес, 2008. С. 479—487.
- Чагинская Е. А. «Нищета духа» как центральный символ романа Маркеса «Хроника объявленной смерти» // Альманах современной науки и образования. Тамбов: Грамота, 2008. № 8 (15): Языкознание и литературоведение в синхронии и диахронии и методика преподавания языка и литературы: в 2 ч. Ч. 2. С. 197—203.
- *Чагинская* E.A. Совесть, мораль, нравственность по-русски и по-испански: взгляд лингвиста на «общечеловеческие ценности» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов : Грамота, 2008. № 2 (2). С. 141—150.
- *Чагинская Е.А.* В помощь переводчику: о разграничении понятий «искушение» и «соблазн» // Вестник Московского университета. Серия 22: Теория перевода. 2008. № 3. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2008. С. 63—74.
- Чагинская Е. А. Семантика слов истина и правда сквозь призму анализа их энергемы // Альманах современной науки и образования. Тамбов: Грамота, 2009. № 2 (21): Языкознание и литературоведение в синхронии и диахронии и методика преподавания языка и литературы: в 3 ч. Ч. 3. С. 172—175.
- Чагинская Е.А. Семантические дублеты: прелесть Евы и Наташи // «Академические тетради» / Научный совет Российской Академии наук по изучению и охране природного и культурного наследия; комиссия «Искусство и духовная жизнь общества». Независимая академия эстетики и свободных искусств / Единая интонология. Специальный выпуск (№ 13). М.: 2009. С. 284—297.
- Чагинская Е.А. Древо смыслов на почве единой интонологии // «Академические тетради» / Научный совет Российской Академии наук по изучению и охране природного и культурного наследия; комиссия «Искусство и духовная жизнь общества». Независимая академия эстетики и свободных искусств / Единая интонология. Спец. вып. (№ 13). М.: 2009. С. 344–347.
- Чагинская Е. А. В.И. Даль против сынов Кореевых: штрих к образу истины в России // Актуальные проблемы русского языка и методики его преподавания: XI науч.-практ. конф. молодых ученых (РУДН, 17 апреля 2009). М.: Флинта: Наука, 2009. С. 209–216.
- *Чагинская Е.А.* Энергема как фактор семантической дифференциации слов, выражающих сходные понятия // Актуальные проблемы романо-

- германских и восточных языков. VII Степановские чтения: Материалы докладов и сообщений Международной конференции (РУДН, 21–22 апреля 2009). М.: РУДН, 2009. С. 380–382.
- *Чагинская Е. А.* К вопросу о границах валидности термина: взгляд на «картину мира» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2009. № 1 (3). С. 210—213.
- *Чагинская Е.А.* К проблеме интерпретации и практического применения концепции слова, предложенной А.Ф.Лосевым // Пространства и метасферы языка: структура, дискурс, метатекст: материалы III Межвуз. науч. конф. по актуальным проблемам теории языка и коммуникации, 26 июня 2009 г. / ред. Н.В. Иванов. М.: Книга и бизнес, 2009. С. 56—66.
- Чагинская Е. А. Симметричная и асимметричная оппозиции как различные модели семантической корреляции (на примерах из испанского и русского языков) // Альманах современной науки и образования. Тамбов: Грамота, 2009. № 8 (27): Языкознание и литературоведение в синхронии и диахронии и методика преподавания языка и литературы: в 2 ч. Ч. 2. С. 202–206.
- *Чагинская Е. А.* Метаморфозы смысла: взгляд через призму сравнительноэкзегетического метода // Вестник Московского университета. Сер. 22. Теория перевода. — № 4.-2009. — С. 108-120.
- *Чагинская* Е. А. Семантическая структура слова в традиционной лингвистике и в концепции А. Ф. Лосева: опыт поиска соответствий // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2009. № 2 (4). С. 265—272.
- Чагинская Е. А., Верещагина А. В. О лингвистической концепции А. Ф. Лосева и возможностях ее применения в семантическом анализе // Альманах современной науки и образования. Тамбов: Грамота, 2010. № 2 (33): в 2 ч. Ч. 2. С. 176—182.
- Чагинская Е.А., Верещагина А.В. Из лингвофилософского наследия А.Ф.Лосева: роль энергемы в семантике имени // Русский язык: исторические судьбы и современность: IV Междунар. конгресс исследоват. рус. яз. (Москва, МГУ им. М.В.Ломоносова, филологический факультет, 20–23 марта 2010): труды и материалы / сост. М.Л.Ремнёва, А. А. Поликарпов. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2010. С. 334–335.
- Чагинская Е. А., Андронов В. Н. Заметки об имплицитном лингвострановедении (Размышления над творческим наследием проф. Ю. П. Уварова) // Язык образование культура общество: от идеи к реализации: материалы III Межвуз. науч.-практ. конф. М.: Пограничная академия, 2010. С. 55—60.
- Чагинская Е. А., Андронов В. Н. Явление семантической дублетности с точки зрения трудностей его интерпретации в тексте на русском языке // Язык образование культура общество: от идеи к реализации: материалы III Межвуз. науч.-практ. конф. М.: Пограничная академия, 2010. С. 400–404.

- *Чагинская Е.А.*, *Андронов В.Н.* Явление семантической дублетности в контексте проблемы взаимоотношений русского и церковнославянского языков // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2010. № 1 (5): в 2 ч. Ч. II. С. 220—223.
- Чагинская Е.А., Андронов В. Н. Об имплицитном характере семантической дублетности в русско-церковнославянской паре «разум разумъ» // Имплицитные смыслы и методы их описания. М.: ИПК МГЛУ «РЕМА», 2010. С. 32–41. (Вестн. Моск. гос. лингвист. ун-та; вып. 22. Филол. науки).
- *Чагинская Е.А., Андронов В.Н.* Есть в глубинах души озерцо... // Вопросы иберо-романского языкознания: сб. ст. памяти В.С.Виноградова. Вып. 10. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2011. 209–217.
- Чагинская Е. А., Андронов В. Н. Имя как лицо: сб. науч. тр. К 450-летию Шекспира Комиссии «Искусство и духовная жизнь общества» научного совета РАН по изучению и охране природного и культурного наследия // Академические тетради. Вып. № 16. 2015. С. 311–323.

СОДЕРЖАНИЕ

| ПРЕДИСЛОВИЕ | 5 |
|--|------------|
| ВВЕДЕНИЕ | 8 |
| Из истории вопроса | 8 |
| Ритм прозы как лингвистическая проблема 1 | 0 |
| Об ударности динамически неустойчивых слов | |
| (на примере местоимений) 1 | 3 |
| Ритм художественной прозы: литературоведение и лингвистика 2 | 23 |
| Изучение ритма прозы по методике Г. Н. Ивановой-Лукьяновой | 29 |
| Слоговая ритмическая характеристика 3 | 30 |
| Синтагматическая ритмическая характеристика 3 | 31 |
| Интонационная характеристика ритма 3 | 32 |
| Интонема ровного типа | 34 |
| Историческая справка | 8 |
| Ритм прозы в реальности и восприятии 4 | 1 |
| Н. М. КАРАМЗИН5 | 56 |
| Ритм и смысл 5 | 57 |
| Ритм и звукопись 5 | 59 |
| Ритм прозы от Карамзина до Пушкина | 32 |
| Н. М. Карамзин «Дневниковые записи» 6 | |
| А. С. Пушкин «Дневники» 6 | 34 |
| А. С. ПУШКИН | 36 |
| Ритм стиха и прозы Пушкина | |
| Ритмическое построение зачинов в прозе Пушкина | |
| (в помощь переводчику) 7 | 7 4 |
| М. Ю. ЛЕРМОНТОВ | 79 |
| Ритмы любовных переживаний: Печорин и Вера | |
| Ритм портретных описаний Печорина | • |
| в романе «Герой нашего времени» | 37 |
| Ритм портретных описаний в романе Л. Н. Толстого «Война и мир» | |

| Н. В. ГОГОЛЬ | 93 |
|--|-----|
| Природа и ритм в творчестве Н. В. Гоголя | 95 |
| Ритм и смысл: «Миргород», «Петербургские повести» | 108 |
| Портретные описания: «Миргород», «Петербургские повести» | 117 |
| Ритмические портреты героев «Мертвых душ» | 123 |
| Ритм лирических отступлений в «Мертвых душах» | 125 |
| Н. М. КАРАМЗИН, А. С. ПУШКИН, И. С. ТУРГЕНЕВ: ОБРАЗ ЛИЗЫ | 129 |
| Ритм описаний девушки Лизы в русской классической литературе | 129 |
| Н. М. Карамзин. «Бедная Лиза» | 132 |
| А. С. Пушкин | 141 |
| Образ Лизаньки / Акулины и двойственность в ритме | |
| и интонации повести «Барышня-крестьянка» | 142 |
| Ритмическое разнообразие прозы и многогранность образа | |
| Лизаветы Ивановны в повести «Пиковая дама» | |
| И. С. Тургенев «Дворянское гнездо» | 172 |
| От покоя к влюбленности: ритм и интонация | |
| в создании образа Лизы | 175 |
| Ночное свидание героев. Кульминационный момент | 183 |
| Отказ от любви. Приближение развязки романа | |
| «Монахиня» | 188 |
| И. С. ТУРГЕНЕВ | 191 |
| Ритм художественных прозаических текстов | |
| как отражение жизненных ритмов человека | 191 |
| И. А. ГОНЧАРОВ | 204 |
| Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ | 210 |
| Ритм зачинов в прозе Достоевского | 210 |
| Признание Родиона Раскольникова (опыт ритмического анализа) | 217 |
| Л. Н. ТОЛСТОЙ | 229 |
| Ритм произведений Л. Н. Толстого в описаниях разных | |
| периодов жизни человека (на материале рассказов «Детство», | |
| «Крейцерова соната», «Смерть Ивана Ильича») | 229 |
| Мир детства («Детство») | 229 |

| Зрелость («Крейцерова соната»)2 | 43 |
|---|-----|
| Преддверие смерти2 | 253 |
| Поэтика прозаического ритма в связи с проблемами перевода | 270 |
| Весна долго не открывалась («Анна Каренина») 2 | 277 |
| А. П. ЧЕХОВ 2 | 280 |
| Ритм рассказов Чехова | 281 |
| РИТМ ПЕЙЗАЖНЫХ ОПИСАНИЙ В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ 2 | 93 |
| РИТМ ПРОЗЫ И ПЕРЕВОД | 98 |
| Ритмическая характеристика зачинов положительной | |
| и отрицательной семантики: взаимодействие автора и переводчика 2 | 98 |
| ОПЫТ ОБЪЯСНЕНИЯ РИТМА ПРАВОСЛАВНЫХ ТЕКСТОВ 3 Заметки о возможностях применения теории ритма прозы | 808 |
| Г. Н. Ивановой-Лукьяновой к исследованию акафиста | 000 |
| т.п.ивановои-лукъяновой к исследованию акафиста | 100 |
| СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ 3 | 18 |
| ПРИЛОЖЕНИЕ 3 | 325 |

РИТМ ПРОЗЫ ОТ КАРАМЗИНА ДО ЧЕХОВА

Монография

Под редакцией доктора филологических наук, профессора Г. Н. Ивановой-Лукьяновой

Редактор Н. М. Тимакова Компьютерная верстка Г. П. Лопатиной Дизайн обложки А. Г. Проскурякова

В оформлении обложки использованы картины Г. Н. Ивановой-Лукьяновой: на лицевой стороне – «Облака вишневых цветов»; на оборотной стороне – русские пейзажи

Подписано в печать 16.03.2017 Усл. печ. л. 21,0 п. л. Формат 60х90/8. Тираж 500 экз. Заказ № 1475

ФГБОУ ВО МГЛУ

Адрес редакции: Москва, ул. Остоженка, д. 38 Тел.: 8(499)2453323 E-mail: ipk-mglu@rambler.ru