

**ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ.  
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ**

УДК 821.161.1

**РИТМИЗАЦИЯ КАК СРЕДСТВО ПРОНИКНОВЕНИЯ В СОЗНАНИЕ  
ГЕРОЯ В МАЛОЙ ПРОЗЕ Е. И. ЗАМЯТИНА И В. В. НАБОКОВА**

© Полина Ворон (Скляднева)

**RHYTHM AS A MEANS OF PENETRATING INTO THE HERO'S  
CONSCIOUSNESS IN THE PROSE OF ZAMYATIN AND NABOKOV**

**Polina Voron (Sklyadneva)**

The article analyzes the rhythmic organization and relationship between rhythm and free indirect discourse in the small prose of E. I. Zamyatin, and V. V. Nabokov. We note a certain experimental approach to the interaction of poetry and prose in the works of both authors. Existing on the borderline between direct and indirect speech, free indirect speech penetrates deeply into the consciousness of characters, approximating to their inner monologue, however nominally staying on the platform of the author's narration. A transition to another's speech usually is accompanied by interrogative or exclamatory constructions, as well as by changing the tense of the verb. The article points out other cases when the transition to free indirect speech has been completed, but common syntactical markers can hardly be found. Nevertheless, the change of rhythmic strategy can be an auxiliary or even the only marker of free indirect speech. A new speaker or a switch from the author's narration to the character's speech entails changes both in style and in rhythm. The change of rhythmic strategy can occur in several ways: from a fast to slower rate, from appreciable metrization to a more "usual" pace in prose.

*Keywords:* rhythm of prose, free indirect speech, rhythmic strategy, another's speech, rhythm.

Статья посвящена анализу ритмической организации, взаимодействию ритма и несобственно-прямой речи в малой прозе Е. И. Замятина и В. В. Набокова. В произведениях обоих авторов отмечена некоторая установка на экспериментальный подход к взаимодействию двух начал: стиха и прозы. Пограничное положение между прямой и косвенной речью позволяет несобственно-прямой речи проникать в сознание героя, подступать к его внутреннему монологу, формально оставаясь на платформе авторского повествования. Переход в пространство чужой речи, как правило, сопровождается восклицательными, вопросительными конструкциями, изменением категории времени у глагола. Стоит отметить, что имеют место случаи, в которых переход к несобственно-прямой речи осуществлен, но привычные синтаксические маркеры отсутствуют. Однако изменение ритмической стратегии тоже может служить вспомогательным, а иногда – единственным, маркером несобственно-прямой речи. Перемена носителя речи, смена дыханий влечет за собой не только стилистические, но и ритмические изменения. Ритмический рисунок в рамках несобственно-прямой речи может изменяться несколькими способами: от «скорого» ритма к «замедленному» и от яркой метризации к более «привычному» для прозы тактовому.

*Ключевые слова:* ритм прозы, несобственно-прямая речь, ритмическая стратегия, чужая речь, ритм.

Изучение особенностей ритмической организации прозы сопряжено с рядом сложностей, обусловленных, в первую очередь, отсутствием единого и общеприменимого подхода к «учету» ритма прозы, метода, позволяющего определить и описать прозаический ритм. Эта проблема затрагивалась еще в XIX веке, однако широкое рассмотрение приобрела в начале XX века. Условно исследования по вопросам ритма художе-

ственной прозы можно разделить на несколько групп: 1) ритм прозы с точки зрения лингвистов, фонетический и психофизиологический аспект проблемы (работы А. Х. Востокова, В. Всеволодского-Гернгросса, Г. Н. Ивановой-Лукьяновой), к этой группе также следует отнести труды Л. С. Выготского, анализирующие психологический аспект поэзии; 2) работы сторонников «стопных» теорий (А. Белого, Г. А. Шенгели, Н. Энгель-

гартта); 3) исследования, «отталкивающиеся» от метода К. Марбе либо в сторону сближения, либо, напротив, противоположения (Е. Г. Кагаров, Ф. Ф. Зелинский), 4) группа двух исследователей – Д. Н. Овсяннико-Куликовский и С. Д. Балухатый, 5) по сути, не объединение, сюда вынесены труды авторов, стоящих обособленно: Л. И. Тимофеев, В. М. Жирмунский, Б. В. Томашевский, М. М. Гиршман, М. Л. Гаспаров (статистический подход), Ю. Б. Орлицкий, С. И. Кормилов, Е. М. Брейдо («интервальная» точка зрения), М. И. Шапир. Более подробный анализ основных исследований этого многоцветия взглядов на ритм прозы изложен нами в статье «Методы анализа ритма в художественной прозе» [Складнева].

Как правило, отмечается эмоциональное воздействие прозаического ритма, а также его эстетическая и игровая функции. Представляется немаловажным проанализировать и такую возможную особенность ритма прозы, как взаимоотношение ритма и несобственно-прямой речи (далее – НПР). Возможно, ритмический рисунок, точнее его изменение, имеет некоторое значение при переходе к НПР. Как правило, в качестве индикаторов при передаче этой формы чужой речи (чужой мысли, чужого дыхания) выделялись стилистические, лексические и грамматические показатели. Однако изменение ритмической стратегии тоже может служить вспомогательным, а иногда – единственным, маркером НПР. При перемене носителя речи, переходе от авторской речи к речи персонажа, при смене дыхания с одного на другое представляются закономерными изменения в ритме прозы. Перемена «говорящего», перемена речи влечет за собой не только стилистические, но и ритмические изменения. Для наших наблюдений особенно важными представляются выводы Л. С. Выготского, его наблюдения над взаимосвязью эмоционального строя и ритма, Ю. Н. Тынянова, Б. В. Томашевского, М. М. Гиршмана, М. Л. Гаспарова и Т. В. Скулачевой, а также некоторые замечания Г. Н. Ивановой-Лукьяновой. Мы обратимся к ним по мере анализа фрагментов из малой прозы Е. И. Замятина и В. В. Набокова. Подобный выбор обусловлен несколькими факторами. Е. И. Замятин, художественная техника которого в большей степени связана с орнаментальной стратегией, не только творец, но и теоретик искусства. В лекциях и статьях писатель уделял должное внимание смысловой составляющей ритмизованной прозы. В статье «О ритме и прозе» Е. И. Замятин замечает: «В правильно (в ритмическом отношении) построенной прозе – мы найдем чередование ускорений и замедлений. Причем ускорения и замедления, особенно резко

бросающиеся в глаза, – всегда бывают мотивированы, то есть имеют связь с изображаемым настроением или действием» [Замятин, 2011, с. 367]. И Е. И. Замятин, и В. В. Набоков плодотворно использовали метризацию в прозе, причем стихотворная ориентация у обоих писателей подкреплена, как правило, не только метром, но и фоникой, они используют «полиметрическую метризацию»: Е. И. Замятин чередует двусложниковую и трехсложниковую метризацию, «Набоков в „Даре“ создает сложнейшую мозаику различных метров» [Орлицкий, с. 52]. Кроме того, наблюдается стилистическая функция метра у Е. И. Замятина и пародийная – у В. В. Набокова [Там же, с. 40]. Взаимодействие стихового и прозаического начал в текстах В. В. Набокова отмечалось на всех уровнях: от внесения метра, от звуковой организации (ассонансы, аллитерации, паронимическая аттракция) до включения в канву прозаического текста стихотворных цитат и особого графического оформления. И у Е. И. Замятина, и у В. В. Набокова очевидна своеобразная установка на взаимодействие двух начал, на экспериментальный подход к оппозиции стих – проза. В произведениях В. В. Набокова прослеживается не только игровая функция ритмизованной (иногда – и метризованной) прозы. Думается, ритмизованная проза В. В. Набокова и ритмизованная проза Е. И. Замятина ближе к друг другу, чем кажется. Предполагается, что в прозе обоих писателей изменение ритмического рисунка выполняет одну и ту же функцию.

Рассмотрим некоторые примеры. В повести Е. И. Замятина «Островитяне» обращение к НПР не столь частотно, однако нижеследующий фрагмент представляется небезынтересным с точки зрения повествовательной стратегии.

Пример 1.

Все тихо. Душная ночь, нечем дышать, накрыла с головой – как стеганым одеялом. Нет, не уснуть... [Замятин, 2003, с. 424] (здесь и далее в примерах курсив наш – П. В.).

Таблица 1.

1. Все тихо.	3 слога
2. Душная ночь,	4 слога
3. нечем дышать,	4 слога
4. накрыла с головой –	6 слогов
5. как стеганым одеялом.	8 слогов
6. Нет,	1 слог
7. не уснуть...	3 слога

Последнее предложение в отрывке, безусловно, – НПР. Но 3 и 4 колонны вызывают некоторые сомнения. Возможно, и они – НПР. Отметим только, что оба колона – «душная ночь», «нечем

Таблица 2.

1. Миссис Лори подошла,	7 слогов
2. высунула на секунду голову,	11 слогов
3. медленно, густо покраснела	9 слогов
4. и сердито сдвинула брови:	9 слогов
5. опять?	2 слога

дышать» – усеченный дактиль. Слоговая длина колонов возрастает перед колоном с ННР, кроме того, 5 колон состоит из относительно продолжительных слов, последнее – «одеяло» – имеет ударение на последнем слоге, соответственно, произносится достаточно скоро, после чего наступает резкое замедление, «поддерживающее» переход к ННР в виде краткого 6 колона. Мы пытаемся проанализировать лишь скорость произнесения колонов в момент перехода к ННР, это представляется достаточным для наблюдения изменений в ритмическом рисунке в интересующих нас фрагментах. Е. И. Замятин в работе «О ритме прозы» отмечал: «Если вы попытаетесь произносить вслух слова с ударениями на последнем слоге – назовем их условно анапестическими – и слова с ударениями на первом слоге – назовем их дактилическими, то вы увидите, что есть потребность первые произнести быстрее, а вторые медленнее. Это естественно: при произнесении слова есть стремление поскорее найти опору в ударении. В анапестических словах – эта опора в конце – и естественна тенденция поскорее проскочить неударяемые ступени; наоборот, в словах дактилических – опора уже дана в начале, и поэтому спокойнее, медленнее произносятся неударяемые слога» [Замятин, 2011, с. 366].

В нескольких фрагментах рассказа Е. И. Замятина «Ловец человеков» ритмизация проступает более отчетливо, чем где-либо, и таким образом сразу привлекает внимание читателя, подготавливая того к процессу погружения в сознание героя.

#### Пример 2.

Миссис Лори подошла, высунула на секунду голову, медленно, густо покраснела и сердито сдвинула брови: *опять?* [Замятин, 2003, с. 487].

Думается, в приведенном фрагменте содержится ритмообразующий компонент, который выделял Б. В. Томашевский, служащий для обозначения приема, основанного на повторении неких структурных элементов [Томашевский]. В данном случае ритмообразующим компонентом, привлекающим внимание читателя, являются звуки -о-, -у-, -л-, фактически исчезающие в ННР. О распределении ассонирующих и аллитерирующих звуков как структурирующем явлении, правда, в рамках поэзии говорили М. Л. Гаспаров и Т. В. Скулачева [Гаспаров, Скулачева, с. 272].

Разделим приведенный отрывок на колоны, согласовав деление с интонационным, семантическим и синтаксическим членением речи, и подсчитаем количество слогов в каждом колоне, то есть в каждой единице прозаической речи.

Во всех колонах, кроме последнего с ННР, расстояние между ударными слогами крайне велико. Следовательно, колоны с 1 по 4 произносятся относительно скоро, ибо речь стремится найти опору в ударении, и в поиске его идет тем быстрее, чем дольше не может эту опору обнаружить. Так, Е. И. Замятин наблюдения над ритмическими замедлениями и ускорениями резюмирует следующим образом: «Ясно, что замедление получится, когда между ударениями поставлено мало неударяемых слогов, и наоборот – ускорение, когда между ударениями много неударяемых слогов» [Замятин, 2011, с. 367]. ННР в Примере 2 выражена одним ямбическим словом, благодаря чему переход представляется довольно резким – прежде всего благодаря краткости последнего колона. Переключение в мысли героя осуществляется не только посредством соответствующего оформления (двоеточие, знак вопроса), но и благодаря перемене ритмического рисунка, подчеркнутого более четкой паузированной, обеспечиваемой двоеточием.

Однако если в приведенном отрывке связь между изменением ритмического рисунка фразы и способами «подключения» к сознанию персонажа представляется достаточно очевидной, поскольку есть формальные показатели ННР, то в других фрагментах рассказа она заявляет о себе не столь отчетливо.

#### Пример 3.

...засунув руки в карманы, останавливался перед витринами. Вот сапоги. Коричневые краги; черные, огромные ватерпруфы; и крошечные лакированные дамские туфли. *Великий сапожный мастер, божественный сапожный поэт...* органист Бэйли молился перед сапожной витриной:

– Благодарю тебя за крошечные туфли... [Замятин, 2003, с. 484].

Слова «великий сапожный мастер, божественный сапожный поэт», безусловно, принадлежат органисту Бэйли, что подтверждается и авторским «пояснением»: «органист Бэйли молился перед сапожной витриной». Таким образом, мысль «великий сапожный мастер, божественный сапожный поэт» подана в рамках ННР, которая, однако, не предваряется привычными в

подобных случаях синтаксическими и грамматическими показателями.

Разделим данный отрывок на колоны:

Таблица 3.

1. Вот сапоги.	4 слога
2. Коричневые краги;	7 слогов
3. черные,	3 слога
4. огромные вотерпруфы;	8 слогов
5. и крошечные лакированные	11 слогов
6. дамские туфли.	5 слогов
7. Великий сапожный мастер,	8 слогов
8. божественный сапожный поэт.	9 слогов

Необходимо сделать несколько замечаний:

1. Колоны, обхватывающие НПР, соизмеримы между собой как по количеству слогов, так и по структуре (два определения и определяемое), что свидетельствует о более акцентированном на фоне предшествующих колонов ритме в них.

2. В колонах с НПР наблюдаем изменение метризации. Седьмой колон – дольник, восьмой – тактовик. В предыдущих колонах прослеживается более точный метр, например шестой колон – дактиль. Соответственно, с яркого ритма, с включения метра рисунок переходит к менее заметным дольнику и тактовнику.

3. Союз «и» в четвертом колоне вызывает некоторое недоумение. Перед ним стоит пунктуационный знак «точка с запятой», который отменяет дальнейшую постановку этого соединительного союза. К тому же без союза «и» фраза звучит как более ритмизованная: «... огромные вотерпруфы, крошечные, лакированные дамские туфли». Возникает некоторое «спотыкание» при чтении. Еще один слог замедляет темп речи (заметим, что этот колон самый длинный), концентрация ритмообразующих звуков -к- и -р- в этом колоне также возрастает. После него происходит переход к НПР, видимо, подкрепленный изменением стратегии: от более явного метра к дольниковой и тактовиковой метризации, то есть к пограничной категории между поэзией и прозой.

А. М. Антипова в качестве одной из функций ритма отмечала сохранение целостности текста: «... стабильность ритма является признаком целостности текста или его частей. Смена ритмов способствует отчленению частей текста друг от друга» [Антипова, с. 131], то есть ритм способен разъединять части одного целого. Кажется, именно это мы и наблюдаем, часть текста автора отделяется от части текста персонажа, данного в рамках НПР, посредством смены ритмов.

Изменение ритмического рисунка перед НПР может протекать различными способами: пере-

ход от «скорого» ритма к «замедленному», то есть от слов анапестического типа к словам хорейского типа; переход от яркой метризации к более «привычному» для прозы тактовнику.

К сожалению, у нас нет возможности привести по несколько примеров для каждой вариации ритмической перемены, мы затронем лишь некоторые (далеко не все) возможные случаи. Поэтому данную статью следует рассматривать лишь в качестве заметки к довольно обширной теме, которую мы обозначили.

Несмотря на то что работа Л. С. Выготского «О влиянии речевого ритма на дыхание» [Выготский] посвящена речи поэтической, выводы, изложенные в ней, представляются крайне важными для наших наблюдений. Согласно Л. С. Выготскому, психологический механизм поэзии может быть описан тремя моментами:

1. «Речевой ритм произведения устанавливает соответствующий ритм и характер дыхания. Каждое стихотворение или *отрывок прозы* (курсив наш – П. В.) имеет свою систему дыхания в силу непосредственного приспособления дыхания к речи...

2. Каждой системе дыхания и ритму его отвечает определенный строй эмоций, создающий эмоциональный фон для восприятия поэзии, особый для каждого произведения...

3. Этот эмоциональный фон поэтического переживания тождественен или, во всяком случае, сходен с тем, который переживает в момент творчества автор. Отсюда „заразительность“ поэзией. Читатель чувствует так, как поэт, потому что так дышит. Заставляя нас дышать спокойно и ровно во время восприятия трагических моментов и порывисто при комических пустяках, поэт вызывает сложнейшую реакцию и создает цепь неожиданных установок. Те и другие заставляют нас иначе „переживать“ предмет, чем в действительности. В этом скрыта отчасти психологическая загадка стиля» [Выготский, с. 172–173].

В свете вышесказанного изменение ритма как переход на иное, чужое дыхание, чужое чувство, чужую мысль представляется особенно закономерным принципом «переключения» точек зрения.

Наши начальные идеи по рассмотрению взаимосвязи ритмического рисунка и НПР мы решили применить именно по отношению к орнаментальной прозе потому, что орнаментализм на русской почве возник в качестве эксперимента, «как попытка построить прозаическую речь по поэтическим принципам» [Голубков, с. 230]. Здесь заложено особое отношение в том числе к ритму как следствие «неклассического» миропонимания. Широкое понимание орнаментализма

представлено в работах Хансена-Лёве, рассматривающего это явление в качестве принципа генерирования текста, исследователь не сводит орнаментальность к установке на сказовую форму или ритмизованную прозу [Хансен-Лёве]. Магдалена Медарич, опираясь на «закон вариационности, вариационной повторяемости единиц или лейтмотивов, то есть их ритм или правильность чередования, причем не только единиц звуковых, но и единиц семантических, то есть повторяемость поэтических образов, лейтмотивов» [Медарич, с. 338], отмечает, что «Владимир Набоков создал совершенно своеобразный тип орнаментальной прозы, но генетически его тип прозы принадлежал <...> явлению русского орнаментализма» [Там же, с. 339]. В любом случае понимать орнаментальность лишь как стилиевой извод не представляется возможным. Стоит отметить, что в малой прозе В. В. Набокова также имеют место случаи, в которых переход к НПР осуществлен, но привычные синтаксические маркеры отсутствуют. Несомненно, «чужое» слово часто бывает маркировано только стилистически. Подобные примеры особенно частотны в орнаментальной прозе. Обратимся к фрагменту текста из рассказа «Звонок» (сб. «Возвращение Чорба»).

Пример 4.

Странное имя «Баб» он нашел только гораздо выше. Огонек обжег ему пальцы и потух. *Фу ты, как сердце стучит.* Он в темноте нащупал кнопку и позвонил [Набоков, с. 240].

Таблица 4.

1. Странное имя «Баб»	6 слогов
2. он нашел только гораздо выше	10 слогов
3. Огонек обжег ему пальцы и потух.	12 слогов
4. Фу ты,	2 слога
5. как сердце стучит.	5 слогов

Переход к НПР осуществляется не только посредством резкого сокращения колона, но и благодаря обращению к словам из одного слога. В 3 колонне, предшествующем НПР, все слова (фонетические), за исключением одного, анапестические. Чем дальше в слове стоит ударение, тем быстрее оно произносится, так как в ударении всегда ищется опора. Соответственно, слова с ударением в начале – произносятся медленнее, так как опора уже найдена. «Естественно, на произносимом более медленно легче сосредоточивается внимание слушателя» [Всеволодский-Гернгросс, с. 92]. В случаях, подобных тому, что мы рассмотрели, в силу того, что речь не устная, а письменная, автор не интонационно замедляет

темп речи, а ритмически, тем самым незаметно обращая внимание читателя на переход к внутренней речи героя.

Колон 4, то есть непосредственно переход к НПР, в отличие от предыдущих колонов, двусложник. Меняется дыхание – сменяется и ритмический рисунок. Н. В. Недоброво отмечал, что «содержание понятий передается, главным образом, качественною стороною звуков, но само волнение духа – эмоциональный аккомпанемент всей духовной жизни – оно отпечатывается в ударениях и паузах» [Недоброво, с. 16]. Во многом идеи Н. В. Недоброво предвосхищают выводы Л. С. Выготского: «в ударениях и паузах» [Там же] – то есть, по сути, в ритмическом рисунке. Ритм – свидетельство чувства, перемена ритма – свидетельство перемены чувства, переход к НПР – переход к речи персонажа, к «чужому слову», к чужому чувству, к чужой мысли и к чужому ритму.

Пример 5.

Рассказ «Подлец», 1930 г.:

С Бергом одно время у него были дела, Берг был необходим, Берг звонил ему по телефону раз пять в день, Берг стал бывать у них – и острил, острил, – *боже мой, как он любил острить* [Набоков, с. 246].

Таблица 5.

1. С Бергом одно время у него были дела,	13 слогов
2. Берг был необходим,	6 слогов
3. Берг звонил ему по телефону раз пять в день,	13 слогов
4. Берг стал бывать у них –	6 слогов
5. и острил,	3 слога
6. острил, –	2 слога
7. боже мой,	3 слога
8. как он любил острить.	6 слогов

В колонах с НПР (7, 8) ударение падает на первый слог, что особенно заметно на фоне повторяющегося «и острил, острил», где ударение попадает, напротив, на последний слог. Контраст обеспечивается опять же посредством ритмического замедления. Заметим на полях глагольный повтор «и острил, острил», предвещающий обращение к НПР; подобного рода тактика повтора еще будет отмечаться в аналогичных случаях в фрагментах из рассказов В. В. Набокова.

Наши наблюдения в некоторой степени, как оказалось, сходны с наблюдениями Г. Н. Ивановой-Лукияновой, которая рассматривает ритм с фонетической точки зрения. Опираясь на работы Л. С. Выготского, исследователь пришла к выводу, что «писатель, подобно артисту, настолько принимает на себя переживания своих героев,

что его собственное сердце начинает биться соответственно их жизненным переживаниям и их пульсации, – как следствие, это отражается в ритме произведения» [Иванова-Лукиянова]. Однако после этого вывода ученый обращается к роли персонажа в пейзаже (в том числе и у В. В. Набокова), считая, что при появлении героя в пейзаже ритм преломляется от его присутствия и, соответственно, изменяется.

Пример 6.

Быстро двигая руками, он надушился, разложил по карманам бумаги, платок, ключи, самопишущее перо, нацепил монокль. *Жалко, что нет хороших перчаток* [Набоков, с. 261].

В этом фрагменте для нас важны несколько элементов: наличие ряда однородных членов, что свидетельствует об ускорении темпа, и присутствии подчинительного союза «что», который, как правило, опускается в подобных случаях: как правило, мы говорим «жаль, нет». Конструкция «жалко, что нет», неудивительно, произносится значительно степеннее, это обусловлено тем, что рассматриваемая конструкция – дактилическая с ударениями в начале слов.

Таблица 6.

1. Быстро двигая руками,	8 слогов
2. он надушился,	5 слогов
3. разложил по карманам бумаги,	10 слогов
4. платок,	2 слога
5. ключи,	2 слога
6. самопишущее перо,	8 слогов
7. нацепил монокль.	5 слогов
8. Жалко,	2 слога
9. что нет хороших перчаток.	8 слогов

Алгоритм соответствует предыдущим примерам: перемена ритмического рисунка в НПР. Но наблюдается обратный порядок этого алгоритма: с высокого темпоритма речь переходит на более низкий. Резкость разграничения между авторской речью и НПР подчеркивается и контрастным соседством сложносочиненной (ряд однородных членов) связи со сложноподчиненной («Жалко, что нет»).

Пример 7.

Антон Петрович слегка согнулся, как будто что-то ему напирало в спину. *Нет, это немыслимо, надо проснуться* [Набоков, с. 264].

Таблица 7.

1. Антон Петрович слегка согнулся,	10 слогов
2. как будто что-то ему напирало в спину.	13 слогов
3. Нет,	1 слог

4. это немыслимо,	6 слогов
5. надо проснуться.	5 слогов

Прослеживается заметное сходство с замаятинской стратегией в отрывке из рассказа «Ловец человеков» (Пример 1): «нет, не уснуть. Надо закрыть окно».

Все колонны с НПР (3, 4, 5) начинаются ударным первым слогом, последние два колона – двустопный дактиль. Кроме того, имеются сверхкраткие «нет» и указательное местоимение, оба этих слова хореического типа, то есть особенно «медленные». Стоит отметить, что смена ритма посредством указательных местоимений встречается в текстах малой прозы В. В. Набокова не один раз.

Пример 8.

Рассказ «Встреча»

Серафим же, только что окончивший тогда Политехникум, ни о чем, кроме как о своем поприще, не думал, боялся политических сквозняков, *странно, странно, странно, – через несколько минут он войдет.*

Обняться? Сколько лет, сколько зим? Спец. О, эти слова с отъеденными хвостами, точно рыбы головизны... спец... [Набоков, с. 325].

Таблица 8.

1. Серафим же,	4 слога
2. только что окончивший тогда Политехникум,	14 слогов
3. ни о чем,	3 слога
4. кроме как о своем поприще,	9 слогов
5. не думал,	3 слога
6. боялся политических сквозняков,	11 слогов
7. странно,	2 слога
8. странно,	2 слога
9. странно, –	2 слога
10. через несколько минут он войдет.	10 слогов

НПР предшествует весьма объемный колон со словами, в которых ударение стоит ближе к концу. НПР же снова вводится двусложником («странно»), который повторяется. Количество слогов в колонах сокращается. С. Д. Балухатый, выстроивший понимание ритма прозы на моменте повторности, справедливо заметил: «Если ощутима эмоциональность отдельно взятых слов, то надо думать в словосочетаниях, вносящих повторность эмоциональных узлов, а таковыми явятся, очевидно, уже ритмико-синтаксические колена, эта эмоциональность будет выражена особенно энергично. Факт повторности слова, как и целого сложного состава, или же факт повторности наиболее значимых в данный момент

мысли-чувства отдельных элементов этого состава в иной уже звучащей оболочке – слагает простейшую единицу синтаксического ритма» [Балухатый, с. 17]. Таким образом, повышенная эмоциональность, выраженная повторностью слова, не только подкрепляет нас в мысли, что перед нами НПР, но и становится показателем не просто ритмичности, а показателем двусложного метра, сменившего скорый ритм и переключившего речь автора к речемысли персонажа.

М. М. Бахтин, говоря о живописном стиле передачи авторской речи и речи персонажа (в рамках которого и существует НПР), заметил, что в живописном стиле «воспринимается не только его (чужого высказывания) предметный смысл, содержащееся в нем утверждение, но также и все языковые особенности его словесного воплощения» [Бахтин, с. 460]. В разобранных выше примерах наблюдается, как мы предполагаем, именно это сохранение языковых особенностей «чужого слова» в рамках ритмических особенностей.

#### Список литературы

- Антипова А. М. Основные проблемы в изучении речевого ритма // Вопросы языкознания. 1990, № 5. С. 124–134.
- Балухатый С. Д. Некоторые ритмико-синтаксические категории русской речи // Известия Самарского государственного университета. 1922. Вып. 3. С. 14–25.
- Бахтин М. М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. М.: Лабиринт, 2000. 640 с.
- Всеволодский-Гернграсс В. Н. Теория русской речевой интонации. Петербург: Гос. Изд-во, 1922. 128 с.
- Выготский Л. С. О влиянии речевого ритма на дыхание // Проблемы современной психологии. 1926. Сб. 2. С. 169–173.
- Гаспаров М. Л., Скулачева Т. В. Лингвистические различия стиха и прозы // Гаспаров М. Л., Скулачева Т. В. Статьи о лингвистике стиха. М.: Языки славянской культуры, 2004. 288 с.
- Голубков М. М. Русская литература. XX век. После раскола. М.: Аспект-Пресс, 2002. 267 с.
- Замятин Е. И. Собр. соч.: В 5 тт. Т. 1. Уездное. Сост., подгот. текста, коммент. С. С. Никоненко, А. Н. Тюрина. Вступ. ст. Ст. С. Никоненко. М.: Русская книга, 2003. 608 с.
- Замятин Е. И. О ритме в прозе // Собр. Соч.: В 5 тт. Т. 5. Трудное мастерство / Сост., подгот. текста, коммент. С. С. Никоненко, А. Н. Тюрина. М.: Республика, Дмитрий Сечин, 2011. 559 с.
- Иванова-Лукьянова Г. Н. Ритм художественных прозаических текстов как отражение жизненных ритмов человека. URL: <http://www.independent-academy.net/science/tetradi/14/ivanova.html> (дата обращения: 28.12.2016).

Медарич М. Владимир Набоков в русле орнаментальной прозы: к вопросу о терминологических разногласиях. // *Revue des études slaves*, tome 72, fascicule 3-4, 2000. С. 333–341.

Набоков В. Полное собрание рассказов; сост. А. Бабинов. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. 752 с.

Недоброво Н. В. Ритм, метр и их взаимоотношение // Труды и дни. 1912. № 2. С. 14–23.

Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002. 685 с.

Скляднева П. А. Методы анализа ритма в художественной прозе // Вестник Московского университета. 2015. № 3. С. 244–265.

Томашевский Б. В. Ритм прозы. («Пиковая дама») // Томашевский Б. В. Избранные работы о стихе. М.: Академия, 2008. 448 с.

Хансен-Лёве Оге А. Текст – текстура-арабески. Развертывание метафоры ткани в поэтике О. Мандельштама // Тыняновский сборник: Шестые Седьмые-Восьмые Тыняновские чтения. Вып. 10. Издательский дом «Агийма», Улан-Батор: Москва. С. 241–269.

#### References

- Antipova, A. M. (1990). *Osnovnye problemy v izuchenii rechevogo ritma* [The Main Problems in the Study of Speech Rhythm]. *Voprosy jazykoznanii*, No. 5, pp. 124–134. (In Russian)
- Baluhatyj, S. D. (1922). *Nekotorye ritmiko-sintaksicheskie kategorii russkoj rechi* [Certain Rhythmic-Syntactic Categories of Russian Speech]. *Izvestiia Samarского gosudarstvennogo universiteta* Vyp. 3, pp. 14–25. (In Russian)
- Bahtin, M. M. (2000). *Frejdzizm. Formal'nyj metod v literaturovedenii. Marksizm i filosofiiia iazyka* [Freudianism. A Formal Method in Literary Criticism. Marxism and Philosophy of Language]. 640 p. Moscow, Labirint. (In Russian)
- Gasparov, M. L., Skulacheva, T. V. (2004). *Lingvisticheskie razlichii stiha i prozy* [Linguistic Differences between Verse and Prose]. Gasparov M. L., Skulacheva T. V. *Stat'i o lingvistike stiha* [Articles about Verse Linguistics]. 288 p. Moscow, Jazyki slavianskoj kul'tury. (In Russian)
- Golubkov, M. M. (2002). *Russkaia literatura. XX vek. Posle raskola* [Russian Literature. The Twentieth Century. After Splitting]. 267 p. Moscow, Aspekt-Press. (In Russian)
- Ivanova-Luk'ianova, G. N. (2011). *Ritm hudozhestvennyh prozaicheskikh tekstov kak otrazhenie zhiznennykh ritmov cheloveka* [The Rhythm of Fictional Texts as a Reflection of Human Vital Rhythms]. URL: <http://www.independent-academy.net/science/tetradi/14/ivanova.html> (accessed: 28.12.2016). (In Russian)
- Khansen-Leve Oge, A. (1998). *Tekst – tekstura-arabeski. Razvertyvanie metafory tkani v pojetike O. Mandel'shtama* [Text - Tissue-Arabesque. Developing the Tissue of Metaphor in Mandelstam's Poetics]. *Tynjanovskii sbornik: Shestye Sed'mye-Vos'mye Tynjanovskie*

chteniia. Vyp. 10. pp. 241–269. Ulan-Bator: Izdatel'skii dom Agijma. (In Russian)

Medarich, M. (2000). *Vladimir Nabokov v rusle ornamental'noi prozy: k voprosu o terminologicheskikh raznoglasiakh* [Vladimir Nabokov in Terms of Ornamental Prose: On Differences in Terminology]. *Revue des études slaves*, tome 72, fascicule 3-4, pp. 333–341. (In Russian)

Nabokov, V. (2014). *Polnoe sobranie rasskazov* [Complete Collection of Stories]. Vladimir Nabokov; sost. A. Babikov. 2-e izd., ispr. i dop. 752 p. Saint Petersburg, Azbuka, Azbuka-Attikus. (In Russian)

Nedobrovo, N. V. (1912). *Ritm, metr i ikh vzaimootnoshenie* [Rhythm, Metre and Their Relationship]. *Trudy i dni*, No. 2, pp. 14–23. (In Russian)

Orlickij, Iu. B. (2002). *Stih i proza v russkoi literature* [Verse and Prose in Russian Literature]. 685 p. Moscow, RGGU. (In Russian)

Sklyadneva, P. A. (2015). *Metody analiza ritma v khudozhestvennoi proze* [Methods of Analysing Rhythm in Fiction]. *Vestnik Moskovskogo universiteta*, No. 3, pp. 244–265. (In Russian)

Tomashevskij, B. V. (2008). *Ritm prozy. («Pikovaia dama»)* [The Rhythm of Prose. (“The Queen of Spades”)]. Tomashevskii B. V. *Izbrannye raboty o stikhe*. [Selected works of verse]. 448 p. Moscow, Academia. (In Russian)

Vsevolodskij - Gerngross, V. N. (1922). *Teoriia russkoi rechevoi intonacii* [Theory of Russian Speech Intonation]. 128 p. Petersburg, Gos. izd-vo. (In Russian)

Vygotskii, L. S. (1926). *O vliianii rechevogo ritma na dykhanie* [The Influence of Speech Rhythm on Breathing]. *Problemy sovremennoi psihologii*. Sb. 2, pp. 169 – 173. (In Russian)

Zamiatin, E. I. (2003). *Sobr. Soch.: V 5 tt. T. 1.* [Collected Works in Five Volumes. V.1]. Uezdnoe. Sost., podgot. teksta, komment. S. S. Nikonenko, A. N. Tiurina. Vstup. St. St. S. Nikonenko. 608 p. Moscow, Russkaia kniga. (In Russian)

Zamiatin, E. I. (2011). *O ritme v proze* [About Rhythm in Prose]. *Sobr. Soch.: V 5 tt. T. 5. Trudnoe masterstvo*. Sost., podgot. teksta, komment. S. S. Nikonenko, A. N. Tiurina. 559 p. Moscow, Respublika, Dmitrii Sechin. (In Russian)

The article was submitted on 15.01.2017

Поступила в редакцию 15.01.2017

**Ворон (Скляднева) Полина Алексеевна**,  
аспирант,  
Институт мировой литературы  
Российской академии наук,  
121069, Россия, Москва,  
Поварская, 25а.  
psklyadneva@gmail.com

**Voron (Sklyadneva) Polina Alekseevna**,  
graduate student,  
Institute of World Literature,  
the Russian Academy of Sciences,  
25a Povarskaya Str.,  
Moscow, 121069, Russian Federation.  
psklyadneva@gmail.com