

DOI 10.37386/2305-4077-2024-1-18-30

С. А. Голубков¹*Самарский национальный исследовательский университет имени академика С. П. Королева (Самара)*

ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД РИТМОМ ПРОЗЫ А. Н. ТОЛСТОГО

Аннотация. В статье идет речь о специфике ритмической организации прозы А.Н.Толстого. Ритм прозы определяется как повторяющееся чередование элементов в системе повествования. К таким элементам крупные блоки: динамичное изображение действующих персонажей, статичные описания (пейзаж, портрет, авторские отступления), вставные элементы (текст в тексте). А.Н.Толстой обладал целостным восприятием пространственно-временного континуума человеческого бытия. При этом мы должны учитывать зависимость темпоритма произведения от избранного автором литературного жанра, от его стилевой природы. Рассказы, повести и романы А.Н.Толстого мы можем распределить по трем жанрово-стилевым категориям: 1) усадебная проза; 2) авантюрно-приключенческая и фантастическая проза; 3) историческая проза. Специфика этих художественных моделей определяет собой многие черты поэтики данных произведений, в том числе влияла и на организацию повествовательного ритма. Ритм усадебной прозы тяготеет к замедлению. У авантюрной прозы совсем иной ритм фабульного развертывания. Череда приключений-похождений, направленных на достижение заветных целей, всегда отличается особой стремительностью и непредсказуемостью переходов. Ритм исторической прозы определяется контрастами в восприятии времени, с одной стороны, активными реформаторами, а, с другой стороны, замшелыми консерваторами. Во всех случаях ритмические смещения затрагивают оба яруса сюжетной системы: 1) изображенный событийный ряд (сфера действий персонажей); 2) сфера событий рассказывания (субъектный уровень). В статье затрагиваются вопросы техники воплощения ритмических смещений (роль пауз, введение однотипных синтаксических конструкций, несовпадение разных ритмов, отступления от логики).

Ключевые слова: ритм, темпоритм, усадебная проза, авантюрно-приключенческая проза, историческая проза, изображенное событие, событие рассказывания, паузы и зоны молчания, ритмические смещения.

S. A. Golubkov*Samara National Research University named after
Academician S. P. Korolev (Samara)*

FROM OBSERVATIONS ON THE RHYTHM OF A. N. TOLSTOY'S PROSE

Annotation. The article deals with the specifics of the rhythmic organization of A.N.Tolstoy's prose. The rhythm of prose is defined as a repetitive alternation of elements in a narrative system. Such elements include large blocks: a dynamic depiction of the actions of characters, static descriptions (landscape, portrait, author's digression), insertion elements (text

¹ Сергей Алексеевич Голубков – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью Самарского национального исследовательского университета имени академика С.П.Королева (Самара), golubkovsa@yandex.ru.

within the text). A.N.Tolstoy possessed a holistic perception of the space-time continuum of human existence. At the same time, we must take into account the dependence of the tempo of the work on the literary genre chosen by the author, on its stylistic nature. Short stories, novellas and novels by A.N.Tolstoy can be divided into three genre and style categories: 1) manor prose; 2) adventurous and fantasy prose; 3) historical prose. The specificity of these artistic models determined many features of the poetics of these works, including influencing the organization of the narrative rhythm. The rhythm of manor prose tends to slow down. Adventurous prose has a completely different rhythm of plot unfolding. A series of adventures aimed at achieving cherished goals is always characterized by a special rapidity and unpredictability of transitions. The rhythm of historical prose is determined by contrasts in the perception of time, on the one hand, by active reformers, and, on the other hand, by mossy conservatives. In all cases, rhythmic shifts affect both tiers of the story system: 1) the depicted series of events (the scope of the characters' actions); 2) the scope of the events of the story (the subject level). The article deals with the issues of the technique of embodying rhythmic shifts (the role of pauses, the introduction of the same type of syntactic constructions, the discrepancy of different rhythms, deviations from logic).

Keywords: rhythm, tempo rhythm, manor prose, adventurous and adventurous prose, historical prose, depicted event, storytelling event, pauses and zones of silence, rhythmic shifts.

В круг основных проблем современного литературоведения входит изучение ритмических процессов в литературе. Проблема шире поиска очевидных ритмических показателей в прозаическом тексте, как в свое время показывали это работы М. М. Гиршмана [Гиршман, 1982], А. В. Чичерина [Чичерин, 1973].

М. С. Каган в статье «Пространство и время в искусстве как проблема эстетической науки» [Каган, 1974] рассматривал эти категории в аспекте *онтологии, гносеологии и психологии*. С точки зрения онтологии виды искусства можно разделить на *временные* (литература, музыка), *пространственные* (живопись, скульптура, архитектура) и *пространственно-временные* (танец, театр, кино). А когда мы рассматриваем эти виды искусства с точки зрения гносеологии, то обнаруживается, что они могут преодолевать свои онтологические ограничения. Литературное произведение может содержать образ пространства, скульптура может создавать иллюзию движения как длящегося (то есть по сути *временного*) акта. Гносеологический аспект расширяет возможности искусства. А психологический аспект, связанный с проблемой рецепции, позволяет соединять онтологический и гносеологический аспекты. Театральный зритель при восприятии спектакля одновременно существует и внутри иллюзорной художественной реальности (со своим пространством и временем), и вне ее, не упуская из виду физическую реальность зрительного зала, где он находится.

Такой трехаспектный подход, думается, вполне применим и к *категории ритма*. С точки зрения онтологии ритм – сущностная характеристика целого ряда видов искусства (более очевидны тут поэзия, песенное творчество, музыкальные повторы, орнамент; менее очевидны проза, театральная постановка). А вот с гносеологической точки зрения сам ритм может стать объектом художественного отображения, достаточно сложным в концептуальном плане. Так, показ множества действий героев придает особый динамизм внутреннему (фабульному) событийному ряду. Пульсирующая жизнь, отображенная автором, обладает своим специфическим ритмом. Кроме того, чисто гносеологически ритм

может относиться к субъектной сфере повествования. Например, периодическое включение в текст вставных конструкций может свидетельствовать о смене нарратора, что, несомненно, влияет на всю двурядную систему художественного сюжета.

Не забудем и о совокупности смежных понятий. Например, *дискретность*² художественного времени тоже имеет отношение к ритму. Точно так же с ритмом связано и понятие *мотива*, ведь для мотива очень важен элемент повторяемости (ситуации, словосочетания, отдельного слова, метафоры, символа), важно постоянное возвращение к некоей имплицитно заявленной теме. Мотив как специфичный смысловой пунктир создает в тексте смыслоемкий ритм *напоминания*.

В самом общем виде ритм можно определить как *повторяющееся чередование элементов в системе*. Если попытаться выявить различие ритма в стихотворном тексте и ритма в прозе, то возникнет вопрос, о чередовании *каких именно элементов* идет речь в том и другом случаях. За время развития отечественного стиховедения была успешно разработана методика исследования ритмических процессов в поэзии. В стихотворном тексте значимы такие относительно мелкие (а потому более очевидные) ритмические определители, как одинаковые созвучия клаузул (*рифмы*), повторяющиеся *синтаксические* структуры, чередующиеся *строфические* модели, стихотворные *размеры*, последовательно повторяющиеся *аллитерации* и *ассонансы* (звукопись), последовательно используемые *инверсии*, неожиданные *обрывы* стиха, явления *прозиметрии* и т.д. Классическим образцом такого рода исследовательской методики служат научные работы известного российского стиховеда Ю. Б. Орлицкого, в частности, его фундаментальная монография «Динамика стиха и прозы в русской словесности» [Орлицкий, 2008].

В то же время, на наш взгляд, не всегда можно чисто механически переносить принципы анализа ритма в поэзии на анализ ритма в прозе. В прозе ритмическая конструкция может строиться и совсем иначе, чем в поэзии. Мы имеем дело с чередованием более *крупных блоков*, к числу которых относятся: *динамическое* повествование, связанное с действиями персонажей, относительно *статичные* описания (словесные пейзажи, развернутые портреты героев, предметная детализация интерьера). К таким статичным компонентам прозаического текста можно отнести и различные *авторские отступления* (философские, лирические; исторические экскурсы). Меняют характер ритмической организации прозаического произведения и перебивающие течение повествования разнообразные *вставные элементы* (так называемые *тексты в тексте* – письмо персонажа, страница дневника, документ и т.п.). Вариативность и повторяемость названных блоков при определенном целеполагании автора и подчинении их замыслу художественного произведения выводит их из череды естественно повторяющихся явлений в разряд *нарочитой выделенности*, подчеркнутой функциональности.

² Здесь и далее курсив наш. – С.Г.

М. М. Гиршман отмечал: «... ритм прозаической художественной речи является не только одним из полноправных «членов» этого ряда ритмов, но и необходимым материальным фундаментом для существования всех других ритмов в прозаическом литературном произведении» [Гиршман, 1982, с. 12].

А. Н. Толстой как человек, глубоко укорененный в русскую культуру, прекрасно понимал природу национального сознания, в том числе его темпоральные характеристики. Подверженные ритмическим процессам чередующиеся элементы приятия и неприятия того или иного жизненного явления входят в ментально-эмоциональные структуры нашего духовного мира по принципу дополнительности. Общеизвестно, что российский человек любит шарахаться из одной крайности в другую, словно подчиняясь некоему неписанному «закону маятника». Полюса, между которыми этот условный маятник раскачивается, можно описать языком бинарных оппозиций: *распахнутость*, открытость миру // *герметизм*, уход в себя, самоизоляция; сознание *гражданина* // сознание *обывателя*; *внешнее* // *внутреннее* (как разные системы сопоставительных координат); *схематизм* // *многомерность*.

Человек, в известном смысле, – заложник времени. Он постоянно пребывает в стремительном потоке секунд, минут, часов. Русский язык, как, наверное, и любой национальный язык, очень чувствителен к этим многосложным отношениям человека с быстротекущим временем. Развернем вербальный ряд: *непоправимый, неотвратимость, несвоевременно, запоздало, вдогонку, наверстывать, торопливость, упреждать, предвосхищение...* Сколько во всех этих словах хронометрических и темпоральных нюансов! И многие из них связаны с настоящими драмами человеческого бытия. Автор иного романа порой начинает новую главу с, казалось бы, легковесно-небрежной фразы: «*Прошло десять (двадцать, тридцать...) лет*». Конечно, автор – демиург создаваемого им художественного мира и он волен поступать, сообразуясь со своими мотивами. Ну, неинтересны ему эти десять (двадцать, тридцать...) лет жизни его персонажа. Неинтересны и все тут! А можем ли мы в нашей реальной повседневной жизни так искромсать условными ножницами ленту прожитого? Человеческое сознание субъективно. Субъективно и наше восприятие времени. Порой оно (время) томительно *тянется*, а в иные часы и минуты *скачет, длится*, внезапно *наступает, ползет*.

А. Н. Толстой обладал целостным восприятием пространственно-временного континуума человеческого бытия³. В этой апелляции к целостному человеку и заключена особая ценность искусства слова. Известная строчка «*лоты собирают человека*» не утрачивает своего смысла и ныне.

³ См. в этом плане суждения А.П. Чудакова об особой роли литературы как вербально-образного инструмента познания данной многомерной проблемы: «*Ни в одном научном сочинении человек не дан в скрещении всего этого – а ведь именно в таком перекрестке он пребывает в каждый момент своего существования. И сквозь этот прицел его видит только писатель*» [Чудаков, 2012, с. 52].

Размышляя о ритме прозы А. Н. Толстого, мы должны учитывать зависимость темпоритма произведения от избранного автором литературного жанра, от его стилиевой природы. Рассказы, повести и романы А. Н. Толстого мы можем распределить по трем жанрово-стилевым категориям:

1) *усадебная проза* (повествовательный цикл «Заволжье», рассказ «Приключения Растегина», романы «Чудаки», «Хромой барин», повесть «Детство Никиты»);

2) *авантюрно-приключенческая и фантастическая проза* («Похождения Невзорова, или Ибикус», «Граф Калиостро», «Аэлита», «Гиперболоид инженера Гарина», «Союз пяти», «Рукопись, найденная под кроватью», «Убийство Антуана Риво», «Черная пятница», сюда в известной степени примыкает и сказка «Золотой ключик, или Приключения Буратино»);

3) *историческая проза* («День Петра», «Наваждение», «Повесть Смутного времени», «Гобелен Марии Антуанетты», роман «Петр Первый», сюда примыкает и масштабная трилогия «Хождение по мукам», посвященная недавнему «дымящемуся прошлому», тому, что обычно называют *историей современности*).

Специфика этих художественных моделей определяла собой многие черты поэтики данных произведений, в том числе влияла и на организацию повествовательного ритма. Отметим, что течение времени с его специфическим ритмом и темпом писатель может отражать двумя способами – *мозаичным*, когда происходящее представляется совокупностью случайно вырванных из ткани бытия стоп-кадров (этим объясняется анекдотизм усадебной прозы А. Н. Толстого); и *нарративным*, когда повествователь подчиняет рассказываемое определенной логике, выстраивает линейную последовательность череды событий (в авантюрной прозе это определяется прихотливыми извивами фабульной линии; в исторической прозе цепь изображаемых событий соотносится с осевым историческим временем). Восприятие времени относится к числу психологических проблем. Как указывают психологи, «*в основе восприятия времени лежит ритмическая смена возбуждения и торможения в больших полушариях головного мозга*» [Мещеряков, 2006, с. 71]. Сознание занимается дифференцированием промежутков времени, связывая их с пережитыми ощущениями и событиями.

Читая толстовскую раннюю *усадебную прозу*, мы видим, как на темпоритм жизни толстовских персонажей влияет различие скоростей их каждодневного существования. Радикально различаются скорость жизни в столице и в уездной глуши. Так, в повести «Приключения Растегина» мы узнаем, что в столице «каждая минута приносила пятьдесят тысяч» [Толстой, 1958, т. 2, с. 107]⁴ главному герою – «миллионщику», «рыже-голубому чудовищу» Растегину [Толстой, 1958, т. 2, с. 108]. Ему комфортно пребывать внутри этого каскадоподобного потока коммерческих сделок, биржевых новостей, телефонных переговоров. А вот уездного «мечтателя» Аггея Коровина, напротив, утомляет суетность и стремительная калейдоскопичность петербургской жизни, от нее хочется освободиться,

⁴ Далее цитируется по этому изданию.

отдохнуть. Аггей буквально «вязнет» в столичном событийном калейдоскопе как чужеродный элемент, обреченный на отторжение. «*Закрыв глаза, он представил большие соты, полные пчел, и себя внизу, в этой комнате с треснувшими обоями, маленьким червяком*» [Толстой, 1958, т. 1, с. 186]. Его тяготение к статике на фоне стремительной петербургской жизни, комично, вызывает усмешку. В связи с этой проблемой можно вспомнить размышления С. Д. Кржижановского о запаздывании как специфическом сюжетно-фабульном приеме⁵.

Известно, что целый ряд своих произведений А. Н. Толстой создал по модели авантюрного повествования. Такая модель накладывает отпечаток на ритмический рисунок и его интонационное своеобразие. Д. Д. Николаев отмечал: «Творчество А. Н. Толстого отличается тем, что у писателя нет обычного противопоставления авантюрной и социально-бытовой модели. И в “Приключениях Растегина”, и в “Ибикусе” он использует приемы авантюрного повествования, если жизненные наблюдения лучше укладываются в авантурные схемы» [Николаев, 2006, с. 10]⁶.

У авантюрной прозы свой ритм повествования. Череда приключений-похождений, направленных на достижение заветных целей, всегда отличается особой стремительностью и непредсказуемостью переходов. Между забавно-анекдотическими этапами существования Семена Ивановича Невзорова в «статусе» Симеона Иоанновича Невзорова, Симона де Незора и Семилатида Навзараки нет заведомых логически-последовательных связей – все продиктовано сиюминутными ситуациями, причудливой сменой обстоятельств, герой оказывается во власти бурного потока социально-исторических метаморфоз. Поэтому переходы лишены плавности, они приобретают характера жесткого «стыка», подчинены авантурному «вдруг». Да, действительно, буквально в одночасье мимикрирующий персонаж вынужден играть новую социальную роль, отрабатывать свою «легенду» родословия. В чем-то это близко к поэтике монтажа, приобретшей распространения в литературе 1920-х годов, о чем в своих тогдашних статьях писал В. Б. Шкловский. А ведь повествовательный монтаж как раз и предполагает подобный жесткий «стык» разнородных эпизодов. Не случайно также в этом время заговорили о соотношении литературной поэтики и поэтики кино (теоретические работы В. Б. Шкловского [Шкловский, 1974], Ю. Н. Тынянова [Поэтика кино, 2001]).

⁵ У С. Д. Кржижановского была серия этюдов «Фрагменты о Шекспире». Один из таких этюдов Кржижановский озаглавил – «Формула смеха». Автор рассматривает там мотив запаздывания. «Еще одно мелкое наблюдение: любовь старика является обычным предметом комедиографа, в том числе, Шекспира. Чем она привлекает сочинителя комедий? Разумеется, своей запоздалостью; часы страсти отстают. И это, хотя оно и очень неприятно для старика, создает комическое положение. <...> Опоздавший – к обыкновенному ли пароходу или к «пароходу современности» – всегда смешон. <...> Сэру Джону Фальстафу неспроста дано жирное неповоротливое тело. У автора определено комедийный замысел: использовать даже физические свойства «толстого Джона», чтобы заставить его всюду и всегда запаздывать» [Кржижановский, 2006, с. 380–381].

⁶ «Авантюрная модель “вырастает из жизни”. В 1920-е г. писатели отталкивались и от конкретных произведений, построенных по модели “похождений”: с “поэмой” Н. В. Гоголя “Мертвые души, или Похождения Чичикова» должны были соотноситься очерки С. Р. Минцлова “За мертвыми душами” и “Поэма в 10-ти пунктах с прологом и эпилогом” М. А. Булгакова “Похождения Чичикова”» [Николаев, 2006, с. 10].

Контрасты на уровне темпоритма приобретают особую выразительность в исторической прозе А. Н. Толстого. Речь повествователя в романе «Петр Первый» динамична, изобилует глаголами совершенного вида. И это понятно – автор изображает эпоху реформ, радикальных перемен в российской жизни, которая приобретает ускорение, становится многособытийной. А вот речь персонажей, выступающих оппонентами Петра-преобразователя, напротив, отличается подчеркнута замедленным темпом. Это видно и в прямых репликах, и в тех повествовательных отрезках, которые построены по принципу несобственно-прямой речи, когда сквозь речь, формально принадлежащую повествователю, проступает живое высказывание комически окрашенного персонажа. Вспомним сетования боярина Романа Борисовича Буйносова по поводу ушедшей беспечальной для него жизни. Мы как бы слышим его грустные вздохи, интонации укоризны, недовольное побряхтывание. Все это замедляет повествование. Совершенно другой темп речи, другой порядок слов, другая оценочность высказывания, другой уровень приватности. Публично не очень-то опасно дерзить – себе дороже будет, в шуты выйдешь, ведь такие повороты судьбы бывали и у именитых вельмож. Да и самого Буйносова такое унижение не обошло стороной: «Роман Борисович переступил с ноги на ногу, – вспомнил, как в последний день его, напоивши вином до изумления, спустив штаны, посадили в лукошко с яйцами... И не смешно вовсе... Жена видела, Мишка видел... “Ох, господи! Зачем? К чему это?”» [Толстой, 1959, т. 7, с. 376].

В прозе А. Н. Толстого есть и такие случаи, когда сцены *разновременных* битв наплывают одна на другую, рождая специфическое *многослойное* образование (см., например, рассказ 1927 года «Древний путь»). Повествователь пытается реконструировать сознание отравленного газами французского капитана Поля Торена, для которого его возвращение на пароходе по «древнему пути» из России в милую Францию – это «последний путь», неумолимое прощание с жизнью. «Древний путь» – это исторический путь народов, череда бесконечных кровопролитных битв. На дне Средиземного моря лежат «ладьи ахейцев», «триремы Митридата», поздние фрегаты и пароходы – одни *поверх* других (так же, как на месте найденной Шлиманом Трои оказалось девять городов, принадлежавших разным эпохам). Время своеобразно «сплющилось». Смысл истории оказывается в безумстве бесконечных противоборств, ее двигателем оказывается агрессия, возведенная в энную степень, жажда обладания властью и богатствами. Болезненное сознание Поля воссоздает давние батальные сцены, они, как при ускоренной кинопроекции, стремительной панорамой проносятся перед читателем. И вопрос «Зачем все это было?» остается без ответа.

Ритмические смещения, как правило, затрагивают *оба яруса сюжетной системы* – и уровень повествования, то есть взаимоотношений в тексте субъектов сознания (повествователь, рассказчик), и уровень действий самих персонажей. Мы как читатели то оказываемся внутри происходящего (и поток стремительно меняющихся ситуаций нас затягивает и влечет за собой), то поднимаемся над происходящим и вступаем в умозрительный скрытый «диалог» с повествователем, как бы ведем беседу «по поводу» внутреннего событийного ряда. На стыках этих двух сюжетных планов часто и возникают дополнительные комические смыслы.

Таким образом, повествователь занимает двойную позицию: он и *рядом* со своими героями, наполнен их страхами и тревогами, но он же одновременно и *над* изображаемым миром. Отсюда, на первый взгляд, стилистически (и, заметим, ритмически) «чужеродны» вкрапления приводимых комментариев.

Соотношения сюжетных ярусов могут иметь различную функциональность и семантику. В авантюрной прозе, например, основной акцент переносится с *события рассказывания* (собственно субъектная сфера) на *изображенное событие* (сфера фабулы). Именно эта фабульная интрига придает подчеркнутую занимательность повествованию.

Говоря о ритмическом своеобразии прозы А. Н. Толстого, следует сделать акцент на том или ином избранном ракурсе повествования. В статье «Как мы пишем» А. Н. Толстой отмечал роль *психологической* и *фразеологической* точек зрения (иными словами, *чьими глазами* мы смотрим на изображаемое и *чьими словами* его описываем): «Но я *хочу*, чтобы был язык жестов не рассказчика, а изображаемого. Пример: степь, закат, грязная дорога. Едут – счастливый, несчастный и пьяный. Три восприятия, значит – три описания, совершенно *различных по словарю, по ритмике, по размеру*. Вот задача: объективизировать жест. Пусть предметы говорят сами за себя. Пусть вы, читатель, глядите не моими глазами на дорогу и трех людей, а идете по ней и с пьяным, и со счастливым, и с несчастным. Это можно сделать, только работая над языком-примитивом, но не над языком, уже проведенным через жест автора, не над языком, который двести лет подвергался этим манипуляциям» [Толстой, 1961, т. 10, с. 143–144].

Следует подчеркнуть, что, с одной стороны, ритмические процессы могут стать *объектом* художественного отображения (содержательный аспект), а, с другой стороны, могут определять *свойства самой организации повествования* (формально-стилистический аспект). Во втором случае приобретает особый смысл *характер перехода* между элементами (естественность или непредсказуемость, плавность или жесткий стык).

На ритмическую организацию повествования у А. Н. Толстого может влиять введение *пауз* и *зон молчания*. Роль таких пауз могут выполнять *пейзажные описания, исторические экскурсы, лирические отступления, изложение сновидения героя, вставные тексты* (письма персонажей, страницы их дневника, документы). Все эти разноплановые компоненты повествовательной структуры, как правило, тормозят движение фабулы, прерывают его, выступают своеобразным приемом ретардации. Это сказывается на изменении общего темпоритма произведения. Такие изменения заведомо могут входить в творческую стратегию писателя, в частности, быть носителями комической семантики. Пауза создает атмосферу ожидания, подготавливает читателя к неожиданному повороту событий, смене изобразительного ракурса. В частности, она может предвещать смеховую реакцию читателя как коммуникативное событие. Как нам приходилось писать в 2019 году, «смех выступает выразительным маркером знакового события резкого семантического опрокидывания явления (над которым смеются) в ничто.

Смех эксплицирует внезапное превращение обладающей некоей ценностью знаковой величины в величину мнимую. Смеющийся человек обнаруживает в широком пространстве своего бытия огромное количество подобных мнимых величин» [Голубков, 2019, с. 13].

В качестве *маркера коротких пауз* у А. Н. Толстого нередко выступает *многоточие*. Эти паузы могли иметь трагический смысл, как мы это обнаруживаем в пронзительной сцене самосожжения (роман «Петр Первый»). Призывы старца Нектария покориться судьбе и предаться очистительному огню, но не отдаться в руки «бесовской» власти «царя-антихриста» перемежаются паузами, рождающими ощущение гибельного рубежа между жизнью и смертью.

« – Слышите! Царь Петр – антихрист во плоти... Его слуги ломают по наши души... Ад! Знаешь ли ты – ад?.. В пустошной вселенной над твердью сотворен... Бездна преглубокая, мрак и тартарары. Планеты его кругом обтекают, там студень лютый и нестерпимый... Там огонь негасимый... Черви и жупел! Смола горящая... Царство антихриста! Туда хочешь?..

Он стал зажигать свечи, пучками хватал их из церковного ящика, проворно бегал, лепил их к иконам – куда попало. Желтый свет ярко разливался по молельной...

– Братья! Отплываем... В царствие небесное... Детей, детей ближе давайте, здесь лучше будет, – от дыма уснут... Братцы, сестры, возвеселитесь... Со святыми нас упокой, – запел, раздувая локтями мантию...» [Толстой, 1959, т. 7, с. 505–506].

Весьма драматично *несовпадение ритма жизни* толстовских героев и ритма жизни великих множеств других людей. В этом отношении характерны размышления французского капитана Поля Торена из рассказа «Древний путь»: «*Есть твоя культура, твоя правда, то, на чем ты вырос, из-за чего считаешь всякий свой поступок разумным и необходимым... А есть жизнь миллионов. Ты слышал топот их ног по кораблю?.. И жизнь их не совпадает с твоей правдой*» [Толстой, 1958, т. 4, с. 149]. У вялых размышлений рефлектирующего героя, отравленного газами на фронтах Первой мировой войны и обреченного на смерть от туберкулеза и малярии, один ритм, *ритм трагического замедления*. Характерна фраза: «*Бытие, – Поль чувствовал это с печальным волнением, – скоро окончится для него, как тропинка, обрывающаяся в ночную пропасть, и оттого неизмеримо важнее микстур, койки, безвкусной еды была эта ночная тишина, где плыли величественные воспоминания*» [Толстой, 1958, т. 4, с. 136]. Герою, пережившему крушение надежд на победу гуманистических начал в человечестве, теперь торопиться некуда. Поэтому автором выбран такой глагол с семантикой неторопливости, неспешности – «*плыли*». Поль Торен иронизирует над самим собой, над своей верой в гуманистическую силу культурных ценностей, накопленных человечеством. А у воюющих, свершающих революции и мятежи *миллионов другой ритм* – ритм безрассудного напора, сокрушения всего и вся. В мировой бойне и сам Поль Торен только что участвовал, хотя и не по своей воле, но теперь он выпал из событийного стремительного потока, исключен из жизни, обречен.

Перерыв в действии, некая пауза могут быть *вариантом томительного ожидания*⁷.

На ритм прозы А. Н. Толстого мог влиять выбор детского взгляда в качестве повествовательного ракурса. Отметим, что А. Н. Толстой хорошо чувствовал психологию ребенка, понимал своеобразие *детского восприятия времени*, восприятие темпорита жизни (см., например, в повести «Золотой ключик, или Приключения Буратино»)⁸.

Для сознания ребенка важны и детализирующие *однотипные* конструкции, которые тоже придают описанию ритмическое своеобразие⁹.

Ритм прозы А. Н. Толстого связан и с присущим художественному мышлению писателя *театральным* компонентом. Эта толстовская тяга к театральности проявлялась во многом: и в его творческом поведении (розыгрыши, о которых писали многие мемуаристы); и в его повороте на разных этапах творческой биографии к драматургии; и в его стремлении ввести в прозу драматургические элементы (в частности, ремарки); и в его интересе к изобразительным возможностям глагола и глагольных форм (причастия, деепричастия), способствующим динамизации прозы; и в склонности писателя показывать лицедействующих героев. Выразительные паузы и зоны молчания в прозаических текстах А. Н. Толстого тоже объясняются этой особенностью художественного мышления писателя.

Определенный ритмический рисунок создает в прозе А. Н. Толстого нередкое использование *неопределенно-личных предложений*. Насыщение текста такими предложениями создает впечатление динамичного потока событий, стремительной череды действий. В исторической прозе такое синтаксическое построение повествования мы наблюдаем в исторических экскурсах, где в центре оказывается множественность осуществляемых людьми действий и реакций на происходящее. Этим отличаются батальные сцены, картины строительства Петербурга, совокупность разных восприятий иноземцами деяний Петра, спектр оценок петровских реформ в консервативной боярской среде. Налицо *полисубъектность*, то есть фиксация не единичного мнения, не узко локального действия, а показ целого каскада физических, ментальных и душевных движений большого числа людей эпохи. На-

⁷ На психику воюющего человека может гнетуще воздействовать и отсутствие какого-либо действия, сопровождаемое тревожной тишиной (см. в рассказе А. Н. Толстого «Под водой» [Толстой, 1958, т. 3]).

⁸ Например, ребенку-читателю ближе не просто повергнутый злодей, а злодей предельно униженный, поставленный в самое глупое положение. Характерен в этом отношении откровенно саморазоблачительный монолог Карабаса Барабаса: «Не теряя секунды, бежать в Страну Дураков! <...> Я буду рыдать, как одинокая корова, стонать, как больная курица, плакать, как крокодил. Я стану на колени перед самым маленьким лягушонком...» [Толстой, 1960, т. 8, с. 224]. Притворство, показное смирение, самоуничижение страшного Карабаса отнюдь не обманывают юного читателя.

⁹ Написав фразу «*Звери снабжали ее (Мальвину. – С.Г.) всем необходимым для жизни*» [Толстой, 1960, т. 8, с. 206], автор не ограничивается простой констатацией факта, а с присущей ребенку дотошностью начинает усердно перечислять, кто что принес. См.: [Толстой, 1960, т. 8, с. 206].

званная особенность синтаксиса исторической прозы А. Н. Толстого позволяет воочию ощутить подчеркнутую процессуальность происходящего, разнообразные, достаточно пестрые связи (комические, трагические) отдельного человека и социума в целом с кардинально меняющимся временем. *«Днем и ночью при свете горящего смолья, на брошенных в грязь бревнах, рубили головы. <...> Пили много в те дни крепкой водки, дочерна настоянной на султанском перце. <...> Спать не могли в те ночи. Пили, курили голландские трубки. Помещику одному, Лаптеву, засунули концом внутрь свечу, положили его на стол, зажгли свечу, смеялись гораздо много» («День Петра»)* [Толстой, 1958, т. 3, с. 83]¹⁰.

В заключение надо отметить, что комически окрашенные ритмические смещения мы встречаем и в статьях А. Н. Толстого, что не удивительно, ибо автор нередко подчинял свои литературно-критические или публицистические выступления образным законам художественной прозы. В своих статьях он оставался прозаиком-изобразителем, включающим в текст яркие, выразительные картинки. Так, в статье «О читателе» (1923), характеризуя литературный сезон как историко-литературное явление, писатель отмечает: *«К рождеству обычно рождался новый гений»* [Толстой, 1961, т. 10, с. 65]. Общеизвестно, что появление большого мастера порой непредсказуемо, никак не соотносится с календарем («к рождеству») и, разумеется, не может быть фактом обыденным («обычно»). Но автор утрирует ситуацию, акцентируя внимание на такие характерные для эпохи и в известной степени поверхностные и экстралитературные явления, как *мода, кумир публики, эпатаж*. Писатель *аритмическое* по своей сути явление (появление гения) подчиняет воздействию ритмических процессов, с их повторяемостью и неизбежностью. И статья благодаря этому приобретает откровенно комическую окраску.

Осмысливая многоаспектную проблему ритма прозы А. Н. Толстого, мы открываем еще одну грань художественного мастерства большого писателя.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Гиршман, М. М.** Ритм художественной прозы: Монография / М. М. Гиршман. – Москва: Советский писатель, 1982. – 367 с.
2. **Голубков, С. А.** Смех как коммуникативное событие и комический дискурс / С. А. Голубков // Миргород. – 2019. – № 2 (14). – С. 9–22.
3. **Каган, М. С.** Пространство и время в искусстве как проблема эстетической науки / М. С. Каган // **Ритм, пространство и время в литературе и искусстве** / отв. ред. Б. Ф. Егоров; АН СССР, Науч. совет по истории мировой культуры, Комис. комплекс. изучения художеств. творчества. – Ленинград: Наука, 1974. – С. 26–39.

¹⁰ *«Стали искать предлога к войне, а найти его, как известно, нет ничего проще. Внутрали Прекрасную Елену. Подняли крик по всему полуострову. Позвали Ахиллеса из Фессалии, нагав, что отдадут половину добычи. Спросили Додонского оракула и поплыли на черных кораблях, чтобы начать медными звуками гексаметра трехтысячелетнюю историю европейской цивилизации...»* («Древний путь») [Толстой, 1958, т. 4, с. 144].

4. **Кржижановский, С. Д.** Статьи. Заметки. Размышления о литературе и театре. Собрание сочинений. Т. 4 / Сост. и комм. В. Перельмутера. – Санкт-Петербург: Симпозиум, 2006. – 848 с.

5. **Мещеряков, Б. Г.** Большой психологический словарь / Б. Г. Мещеряков, В. П. Зинченко. – Санкт-Петербург: Прайм Евразнак, 2006. – 672 с.

6. **Николаев, Д. Д.** Русская проза 1920–1930-х годов: авантюрная, фантастическая и историческая проза: Автореф. дис. ... в виде монографии ... д-ра филол. наук: 10.01.01 – Русская литература. – Москва, 2006. – 48 с.

7. **Орлицкий, Ю. Б.** Динамика стиха и прозы в русской словесности / Ю. Б. Орлицкий. – Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 2008. – 845 с.

8. **Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино»** / М-во культуры Рос. Федерации, Рос. акад. наук, Рос. ин-т истории искусств; [Под общ. ред. Р. Д. Копыловой]. – Санкт-Петербург: Рос. ин-т истории искусств, 2001. – 261 с.

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

10. **Ритм, пространство и время в литературе и искусстве** / отв. ред. Б. Ф. Егоров; АН СССР, Науч. совет по истории мировой культуры, Комис. комплекс. изучения художеств. творчества. – Ленинград: Наука, 1974. – 299 с.

11. **Семьян, Т. Ф.** Ритм прозы В. Г. Короленко: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 – Русская литература / Т. Ф. Семьян. – Алматы, 1997. – 148 с.

12. **Толстой, А. Н.** Собрание сочинений: в 10 т. – Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1958–1961.

13. **Чичерин, А. В.** Ритм образа. Стилистические проблемы / А. В. Чичерин. – Москва: Советский писатель, 1973. – 280 с.

14. **Чудаков, А. П.** Ложится мгла на старые ступени: Роман / А. П. Чудаков. – Москва: Время, 2012. – 640 с.

15. **Шкловский, В. Б.** Собрание сочинений: в 3 т. Т. 3. – Москва: Художественная литература, 1974. – 814 с.

REFERENCES

1. **Chicherin, A. V.** Ritm obraza. Stilisticheskie problemy / A. V. Chicherin. – Moskva: Sovetskij pisatel', 1973. – 280 s.

2. **Chudakov, A. P.** Lozhitsya mгла na starye stupeni: Roman / A. P. Chudakov. – Moskva: Vremya, 2012. – 640 s.

3. **Girshman, M. M.** Ritm hudozhestvennoj prozy: Monografiya / M. M. Girshman. – Moskva: Sovetskij pisatel', 1982. – 367 s.

4. **Golubkov, S. A.** Smekh kak kommunikativnoe sobytie i komicheskij diskurs / S. A. Golubkov // Mirgorod. – 2019. – № 2 (14). – S. 9–22.

5. **Kagan, M. S.** Prostranstvo i vremya v iskusstve kak problema esteticheskoy nauki / M. S. Kagan // Ritm, prostranstvo i vremya v literature i iskusstve / otv. red. B. F. Egorov; AN SSSR, Nauch. sovet po istorii mirovoj kul'tury, Komis. kompleks. izucheniya hudozhestv. tvorchestva. – Leningrad: Nauka, 1974. – S. 26–39.
6. **KrZhizhanovskij, S. D.** Stat'i. Zametki. Razmyshleniya o literature i teatre. Sobranie sochinenij. T. 4 / Sost. i komm. V. Perel'mutera / S. D. KrZhizhanovskij. – Sankt-Peterburg: Simpozium, 2006. – 848 s.
7. **Meshcheryakov, B. G.** Bol'shoj psihologicheskij slovar' / B. G. Meshcheryakov, V. P. Zinchenko. – Sankt-Peterburg: Prajm Evroznak, 2006. – 672 s.
8. **Nikolaev, D. D.** Russkaya proza 1920–1930-h godov: avanturnaya, fantasticheskaya i istoricheskaya proza: Avto-ref. Dis. v vide monografii ... d-ra filol. nauk: 10.01.01 – Russkaya literatura. – Moskva, 2006. – 48 s.
9. **Orlickij, Yu. B.** Dinamika stiha i prozy v russkoj slovesnosti / Yu. B. Orlickij. – Moskva: Rossijskij gosudarstvennyj gumanitarnyj universitet, 2008. – 845 s.
10. **Poetika kino. Perechityvaya «Poetiku kino»** / M-vo kul'tury Ros. Federacii, Ros. akad. nauk, Ros. in-t istorii iskusstv; [Pod obshch. red. R. D. Kopylovoj]. – Sankt-Peterburg: Ros. in-t istorii iskusstv, 2001. – 261 s.
11. **Ritm prozy ot Karamzina do Chekhova: monografiya** / pod red. d-ra filol. nauk, prof. G. N. Ivanovoj-Luk'yanovoj. – Moskva: FGBOU VO MGLU, 2017. – 336 s.
12. **Ritm, prostranstvo i vremya v literature i iskusstve** / otv. red. B. F. Egorov; AN SSSR, Nauch. sovet po istorii mirovoj kul'tury, Komis. kompleks. izucheniya hudozhestv. tvorchestva. – Leningrad: Nauka, 1974. – 299 s.
13. **Sem'yan, T. F.** Ritm prozy V. G. Korolenko: dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni kandidata filologicheskikh nauk / T. F. Sem'yan. – Almaty, 1997. – 148 s.
14. **Shklovskij, V. B.** Sobranie sochinenij: v 3 t. T. 3. – Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1974. – 814 s.
15. **Tolstoj, A. N.** Sobranie sochinenij: v 10 t. – Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury, 1958–1961.