

К ПРОБЛЕМЕ РИТМА ПРОЗЫ
© 2017 г. Н. И. Голубева-Монаткина

Доктор филологических наук, профессор Высшей школы перевода (факультета)
Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова,
Россия, 119991, г. Москва, Ленинские горы, МГУ, дом 1, корп. 51
golmonat@mail.ru

ON THE PROBLEM OF PROSE RHYTHM
© 2017 Natalia I. Golubeva-Monatkina

Doctor of Philological Sciences,
Professor at the Higher School of Translation and Interpretation, of the M.V. Lomonosov
Moscow State University, 1–51, MSU, Leninskie Gory, Moscow, 119991, Russia
golmonat@mail.ru

Уже более века лет исследователи периодически обращаются к проблеме ритма прозаического художественного произведения. Цель статьи — показать, что идеи М.М. Бахтина о словесном художественном произведении позволяют наметить единый подход как к исследованию ритма прозы, так и к решению вопроса о передаче ритмической структуры художественного текста при переводе.

Over the last hundred years, researchers have occasionally studied the rhythm of fictional prose as a specific issue as opposed to the poetic rhythm. The article puts forward a suggestion that Bakhtin's ideas concerning verbal pieces of art can offer a unified approach to studying rhythm of a prosaic work, as well as to solve certain translation issues.

Ключевые слова: ритм прозы, художественная проза, Бахтин, перевод.

Key words: prose rhythm, fictional prose, Bakhtin, translation.

Дата поступления материала в редакцию 20 октября 2016 г.

Received by Editor on October 20, 2016.

Слова *ритм* и *проза* стали сочетаться между собой довольно давно, но позже, чем это произошло со словами *ритм* и *поэзия* (хотя, как известно, сам феномен был замечен еще в античности). Во Франции, например, о ритме поэзии высказываются в XIV в., а из века XVI известна фраза Мишеля Монтеня “Je ne suis pas de ceulx qui pensent la bonne rhytme faire le bon poeme” (‘Я не из тех, кто думает, что хорошую поэму создает хороший ритм’) [1]. О ритме прозы французские словари упоминают с конца XVIII в.: в двух дополнениях (1780 и 1788 гг.) к “Энциклопедии” Дидро и Д’Аламбера речь идет уже не только о ритме поэзии и музыки (как в самой “Энциклопедии”), но и о ритме прозы: “**РHYTHME, (Prose)** C’est comme dans la poésie la mesure & le mouvement. Effets du rhytme dans la prose. Origine de la mesure dans la prose. C’est le besoin de respirer, & la nécessité de donner de tems en tems quelque relâche à ceux qui nous écoutent, qui a fait partager la prose en plusieurs membres; mais ces phrases

coupées doivent être composées de piés convenables. Effets qui en résultent. Pour quelque espece de style que ce fût, la mesure & le mouvement étoient autrefois déterminés par des regles <...>” (‘РИТМ, (Проза) Это как в поэзии размер и движение. Результаты присутствия ритма в прозе. Происхождение размера в прозе. Именно потребность дышать и необходимость время от времени давать передышку тем, кто нас слушает, вынуждает делить прозу на многие части; но эти разрезанные фразы должны быть составлены из подходящих стоп. Получаемые результаты. Раньше существовали правила, определяющие размер и движение для любого стиля <...>’) [1]. Это явление отмечено (правда, всего одной фразой) также в пятом и шестом изданиях словаря Французской Академии (1798 и 1835 гг.): “La prose a son rhytme, ainsi que la poésie” (‘Так же, как и поэзия, свой ритм имеет проза’) [1].

Феномен ритма прозы стал заметен, по-видимому, в связи с появлением в Европе новых форм прозы: «Стих и проза — <...> не две замкнутые системы.

¹ Здесь и далее перевод автора статьи.

Это два типа, исторически размежевавших поле литературы, но границы их размыты и переходные явления неизбежны. Если в классическую эпоху их было мало, то лишь потому, что классики тяготели к чистым типам литературных жанров, избегая “неясных” явлений, вроде “кадансированной прозы” или “прозаических стихов” <...>. В романтический период нарушения иерархической системы жанров, наоборот, было тяготение к пограничным формам, когда появились “стихи в прозе” и орнаментальная проза» [2, с. 52]. В веке XIX ритм прозы уже вызывает определенный интерес, что отражается и в толковых словарях — например, в так называемом Большом Ларуссе (Pierre Larousse “Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle”, 1869) наряду с цитатой из А. де Мюссе “La prose n’a pas de rythme déterminé” (‘В прозе нет определенного ритма’) и высказыванием о том, что “проза тоже не лишена ритма” (“La prose n’est pas non plus dépourvue de rythme”), приведены и некоторые филологические наблюдения. Отмечается, в частности, что период у хорошего оратора и фраза у хорошего писателя обязательно имеют ритм (“Il n’est pas de bon orateur qui ne rythme sa période; il n’est pas de bon écrivain dont la phrase ne soit rythmée”), что ритм таких прозаиков, как Фенелон, Бернарден де Сен-Пьер, Шатобриан, настолько блестящ, что можно говорить о поэтической прозе, которую не раз называли поэзией в прозе (“On sait que chez certains prosateurs, comme Fénelon, Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand, le *rythme* ressort avec tant d’éclat, qu’il arrive à faire de leur style une prose poétique, à laquelle on a plus d’une fois donné le nom de poésie en prose”). Также в этом словаре обращено внимание на рассчитанный не только на слуховое, но и зрительное восприятие “абсолютно странный” двойной ритм звуков и “отображающих идеи” знаков китайской поэзии (“Ce rythme ne s’adresse pas seulement à l’oreille par les sons; il parle encore aux yeux par les signes qui représentent les idées <...>”; “ce double rythme du son et du signe figuré”) [1].

Перешагнув несколько десятилетий, можно увидеть, что в конце 1920-х годов уже подводят определенные итоги изучения ритма прозы — поэтому Б.В. Томашевский начинает статью «Ритм прозы (“Пиковая дама”)» словами «модной проблемой современной поэтики является “ритм прозы”» и констатацией наличия трех исследовательских школ (в том числе, и школы Марбе). С его точки зрения, само их существование «ярко свидетельствует о том, что под словами “ритмика прозы” скрывается не одна, а несколько проблем, и в интересах дальнейших изысканий было бы полезно в самом начале дифференцировать проблему» [3, с. 255–256]. В этой, как представляется, до сих пор одной

из самых глубоких работ о ритме прозы Б.В. Томашевский, исходя из общепринятого (вплоть до наших дней) понимания ритма (“Ритмом вообще мы называем систему последовательно сменяющихся во времени сравнимых между собой явлений” [3, с. 257]), разводит понятия “ритм” и “ритмичность”: «Поскольку в наблюдениях <...> мы отправляемся от непосредственно данного впечатления ритмичности, — мы не имеем права вводить в исследование никаких предпосылок о природе ритма вообще, так как заранее неизвестно, имеет ли какое-нибудь отношение “ритмичность” к общему понятию ритма» [3, с. 256]. Он обращает внимание на необходимость разграничить “художественную ритмичность” и “ритмические формы прозы вообще”: “Вопрос о ритмичности прозы <...> рассматривает искусственные речевые явления, эстетически упорядоченные <...>, а отнюдь не естественные свойства речи вообще <...>. Вопрос о речевом ритме есть, собственно говоря, вопрос лингвистики и к поэтике он прямого отношения не имеет” [3, с. 256].

В статье Б.В. Томашевского формулируются и другие повлиявшие на исследование ритма прозы положения — о том, что “вопрос о ритмичности художественной прозы обычно возникает по отношению к определенным образцам”, что “не только вся проза противостоит стиху, но и в самой прозе имеется два класса — проза ритмическая и проза не-ритмическая” и что “разрешение проблемы сводится к тому, чтобы указать на специфические свойства ритмической прозы, отсутствующие в прозе не ритмической” (причем необходим двусторонний анализ: “Признаки ритмической прозы не только должны быть наблюдаемы на образцах, воспринимаемых нами как ритмические, но также необходимо доказать отсутствие этих признаков в прозе не ритмической”) [3, с. 255–256]. Специально стоит отметить и ту осторожность, с которой в этой статье формулируется сам вопрос о существовании ритма прозы: «Представление о том, что некоторые частные формы художественной прозы обладают признаком “ритмичности”, отсутствующим в других формах, — или, во всяком случае, в одних формах выраженное значительно, чем в других, — заставляет предположить, что может существовать специфически “ритмическая” проза, отличающаяся от иной, хотя бы и художественной прозы, но “не-ритмической”» [3, с. 255–256].

По-видимому, следующая веха в изучении ритма вообще и ритма прозы, в частности, — это опубликованная в 1951 г. и долго не замечаемая исследователями ритма статья Эмиля Бенвениста «Понятие “ритм” в его языковом выражении», целью которой, по словам самого французского лингвиста, было определение происхождения и точного

значения в греческом языке слова *ритм*. В действительности же, эта работа показала возможность существования иной, отличной от общепринятой, концепции ритма — как оказалось, несмотря на свое происхождение от глагола со значением ‘течь’, слово *rhythmos* «1) от самого своего возникновения вплоть до античного периода никогда не означало “ритм”; 2) это слово в указанный период никогда не употребляется применительно к равномерному движению волн; 3) его постоянное значение — “отличительная форма; соразмерный вид; расположение” — сохраняется в самых разнообразных контекстах» [4, с. 381–382]. Слово *rhythmos* «обозначает ту форму, в которую облакается в данный момент нечто движущееся, изменчивое, текучее, то есть форму того, что по природе не может быть устойчивым. <...> слово *rhythmos*, означающее буквально “особую разновидность протекания”, было самым подходящим термином для описания “положений” или “конфигураций”, по самой природе лишенных постоянства и необходимости, представляющих такой порядок, который подвержен вечному изменению <...>» [4, с. 383].

В 1960-е годы на нерешенность проблемы ритма прозы было указано в статье В.М. Жирмунского “О ритмической прозе”: “Проблема ритма прозы до сих пор остается нерешенной, хотя русские теоретики стиха ставили ее неоднократно” [5, с. 103]. В ней были проанализированы такие трактовки “природы ритмической прозы”, как “стопослагательная теория” (Андрей Белый, Георгий Шенгели), как «“тактовый” (акцентный) принцип ритмизации» в работах А.М. Пешковского (1925 и 1930 гг.), как объяснение природы этой прозы Б.В. Томашевским и американским филологом Дж. Г. Скоттом. О стопослагательной теории В.М. Жирмунский написал, в частности, следующее: «Наиболее наивная отыскивала <...> наличие чередования метрических стоп. Однако при отсутствии в прозе регулярного метра <...> вынуждена бывает довольствоваться чередованием нерегулярным <...>. В свое время Б.В. Томашевский <...> показал, что наличие тех же произвольных комбинаций “стоп” может быть найдено “где угодно, вплоть до полуграмотных канцелярских уставов” и что появление в прозе “дактилохореических” и “ямбо-анапестических размеров” объясняется преобладанием в русском языке односложных и двусложных неударных промежуточных ударениями» [5, с. 103–104]. Что же касается работы Б.В. Томашевского, то его “наблюдения <...> над регулярностью среднего слового объема колонов в художественной прозе Пушкина имеют существенное значение для стиля прозы Пушкина, но вряд ли могут быть без

дополнительных статистических подсчетов распространены на прозу других русских писателей” [5, с. 105–106].

Сам В.М. Жирмунский полагал, что в “прозе с естественным ритмом” этот ритм “представляет неорганизованную последовательность сильных и слабых звуков речи”, а “в ритмической прозе, как и в свободном стихе, наличествуют признаки ритмической организации”, и что “основу ритмической организации прозы всегда образуют не звуковые повторы, а различные формы грамматикосинтаксического параллелизма, более свободного или более связанного, поддержанного словесными повторениями <...>. Они образуют композиционный остов ритмической прозы, заменяющий метрически регулярные композиционные формы стиха” [5, с. 103, 107].

Как известно, в последней трети XX—начале XXI века появилось немало качественных отечественных, а также зарубежных работ и о самом феномене ритма, и о ритме прозы. Так, исследователи отмечали: ритм может трактоваться “как чередование во времени определенных единиц, как расположение и последовательность пространственных форм” и его возможно “понимать <...> широко, как один из структурных, формообразующих принципов творчества” [6, с. 4–5]; «<...> понимание природы и функций ритма невозможно в отрыве от проблемы отношения объекта и субъекта творчества, объективного мира и внутреннего мира художника. Разумеется источник ритмических закономерностей — в самой действительности. Но при этом восприятие художником мира окрашивается индивидуальным своеобразием. Отсюда и своеобразие “ритмического фонда” творческой личности. Разнообразие ритмов, их варибельность в творчестве зависят, по-видимому, не только от степени одаренности, но и от психофизиологических особенностей субъекта творчества» [6, с. 6].

В научной литературе подчеркивалось: “<...> ритм выступает как специфический способ организации пространственно-временного континуума художественного произведения, по-разному обнаруживающий себя в различных видах искусства, но при этом оказывающийся непременным условием всякой художественной целостности” [7, с. 103]; «<...> именно ритм объединяет всю речевую поверхность, превращает простую последовательность внешне обозримых и непосредственно ощущаемых речевых элементов в последовательность значащую. Функционирование стиля как внешнего выражения внутреннего единства и целостности произведения во многом связано с “проникающей” ролью ритма, взаимодействующего

с другими слоями, наполняющего их своим движением» [8, с. 79]. Была отмечена и важность «вопроса о соотносительности ритма и композиции, понимаемой как расположение и объединяющее взаимодействие всех элементов произведения в его последовательном развертывании, и о взаимообусловленности этих разных форм ритмико-речевого и композиционного членения. Именно в таких ритмико-композиционных взаимосвязях и проявляются <...> единые закономерности художественно-речевого движения, охватывающие и мелкие, и крупные единицы в целостном единстве произведения и доходящие в своих реализациях вплоть до внутреннего ритма фразы» [8, с. 79].

Указывалось, что прозаический ритм «столь же далек от стихового, как, скажем, от музыкального, архитектурного или живописного», что «попытки обнаружить в прозе ритмы стиховые или близкие к стиховым обречены на неудачу» [9, с. 100] и что он «может проявиться не в словесно-ритмизированной ткани <...>, а в иных свойствах прозаического повествования: в смене кусков, в гармонии построения, во всех элементах композиции» [8, с. 9]: «<...> в прозе нет и не может быть стихового приравнивания отдельных единиц друг к другу. Но разве это исключает другие формы сопоставления сверхфразовых единств, фраз и синтагм и выяснения доминирующих признаков ритмико-синтаксической организации, на фоне которых выделяются и содержательно взаимодействуют друг с другом различные «куски» прозаического повествования? Да и сами эти «куски» <...>, это не стихотворные строки, регулярно повторяющиеся в пределах поэтического произведения» [8, с. 9–10]. Ритм «по-разному проступает на самых различных (в принципе на всех) уровнях литературного произведения, он может быть обнаружен и в чередовании более или менее образно насыщенных отрывков текста, в повторах и контрастах тех или иных тем, мотивов, образов и ситуаций и т.п.» [8, с. 12].

Как полагают исследователи, ритмические («ритмико-речевые», «ритмообразующие»...) единицы художественной прозы — это, в частности, абзац («Подобно стиху, периоду, строфе или группе строф в стихотворении, абзац ритмической прозы образует сложное интонационно-синтаксическое целое, состоящее из взаимосвязанных и иерархически соподчиненных элементов <...>» [5, с. 107]; [8, с. 10]), фраза, «фразовый компонент» [8, с. 11], а также «ударные слоги, границы синтагматического членения и интонемы» [10].

Вывод, который делается отечественными филологами, и задача, которая, с их точки зрения, должна быть решена, формулируются, например,

таким образом: «Проблема прозаического ритма по-прежнему остается дискуссионной и актуальной. Интерес к ней регулярно возобновляется как в теоретическом, так и в практическом плане, например, для идентификации письменной речи или в практике художественного перевода. Наибольшую трудность вызывает создание такой методики определения ритма, которая позволила бы выразить его в конкретных величинах, по которым можно сравнивать ритмы разных писателей, разных частей текста, ритмы оригинального и переводного текста, разных переводов одного текста; которая позволяла бы также учитывать периоды устойчивости ритма и границы его изменения, чтобы наблюдать сопутствующие изменения в лексике, грамматике и семантике текста» [10].

Среди современных зарубежных филологов большой популярностью пользуются работы о ритме француза Анри Мешонника (1932–2009), поэта, переводчика (в частности, текстов Ю.М. Лотмана), теоретика перевода, который выработал свой подход к ритму, опираясь на статью Э. Бенвениста о значении греческого слова *rhythmos*. Приводимые ниже цитаты могут помочь составить некоторое представление о том, что называют поэтикой ритма А. Мешонника. Так, в книге «Критика ритма. Историческая антропология языка» А. Мешонник писал, в частности (H. Meschonnic. Critique du rythme. Anthropologie historique du langage. 1982. Цит. по [11]): «On peut reconnaître non trois rythmes, comme Tomachevski, mais trois catégories de rythme, mêlées dans le discours: le rythme linguistique, celui du parler dans chaque langue, rythme de mot ou de groupe, et de phrase; le rythme rhétorique, variable selon les traditions culturelles, les époques stylistiques, les registres; le rythme poétique, qui est l'organisation d'une écriture. Les deux premiers sont toujours là. Le troisième n'a lieu que dans une œuvre. Ils déterminent chacun une linguistique du rythme, une rhétorique du rythme, une poétique du rythme <...>» («Можно признать наличие не трех ритмов, как у Томашевского, а трех категорий ритмов, перемешанных в дискурсе: языковой ритм, ритм речи в каждом языке, ритм слова или группы слов, ритм фразы; риторический ритм, меняющийся в зависимости от культурных традиций, господствующих стилей, регистров; поэтический ритм, являющий собой организацию письма. Оба первых присутствуют всегда. Третий имеется только в художественном произведении. Они предопределяют наличие соответственно лингвистики ритма, риторики ритма, поэтики ритма <...>»). Что касается собственно языкового ритма, то это — «<...> l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques ou extralinguistiques, produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que

j'appelle la signifiante: c'est-à-dire les valeurs, propres à un discours et à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les "niveaux" du langage: accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques. <...> la signifiante est de tout le discours <...>. Le "sens" n'est plus dans les mots lexicalement <...> le rythme est l'organisation même du sens dans le discours. Et le sens étant l'activité du sujet de l'énonciation, le rythme est l'organisation du sujet comme discours dans et par son discours» (цит. по [12]) («<...> организация маркеров, которыми означающие, лингвистические и экстралингвистические, создают отличающееся от лексического смысла значение, которое я называю означиванием: то есть значимости, свойственные какому-то только одному дискурсу. Эти маркеры могут располагаться на всех "уровнях" языка: акцентных, просодических, лексических, синтаксических. <...> означивание осуществляется всем дискурсом <...>. "Смысл" больше не в самих словах <...> ритм — это сама организация смысла в дискурсе. А поскольку смысл есть активность субъекта высказывания, ритм есть организация субъекта как дискурса в своем дискурсе и своим дискурсом»).

Последователь и соавтор А. Мешонника Жерар Дессон так разъяснял его концепцию: «<...> Бенвенист не намеревался разрабатывать теорию ритма: его задача заключалась в том, чтобы показать, что концепция ритма, усвоенная Западом (регулярное чередование ударной и безударной позиций), исходит от Платона, тогда как существовали и другие концепции ритма, например, у досократиков, причем они подразумевали не регулярное повторение ударной позиции, а организацию того, что течет, движется. И именно эту концепцию Мешонник выбрал в качестве модели для создания теории ритма лингвистического. <...> ведь ритм — повсюду в языке. Он является категорией языка. И если исходить из этого, то разработка поэтики ритма означает работу со всеми возможными формами изобретения в языке. Именно поэтому мы с Мешонником и написали "Трактат о ритме стихов и прозы" [Dessons G., Meschonnic H. *Traité du rythme. Des vers et des proses.* Paris, 1998 — Н. Г.-М.]. <...> ритм — это специфическое *означивание* [так переведено франц. *signifiante* — Н. Г.-М.] (манера означивать) <...>. Он включает все то, что проистекает, восходит в языке к непрерывному означиванию. <...> утверждая, что ритм есть организация движения речи, подразумевает, что ритм не служит созданию сообщения. Он не служит созданию смысла. Он служит созданию субъекта в языке, то есть ритм является вписыванием субъекта-смысла, если хотите, субъекта-означивания, в свой собственный язык» [13]. Что касается отечественных исследователей, то они обратили внимание как на работы А. Мешонника

в целом [14], так и, в частности, на то, что в них "анализ ритма включает исследование: 1) акцентирования дискурса, т.е. собственно звуковой материи, независимой от грамматики, риторики и проч., 2) просодии (консонансные или ассонансные последовательности <...>» [15].

Решена ли проблема ритма прозы А. Мешонником? Во всяком случае, французские филологи продолжают использовать в своих работах ставшие традиционными подходы к исследованию ритма прозы и задают, может быть, и риторические, но все же вот такие вопросы: "<...> se que nous appelons *rythme* en poésie versifiée classique correspond-il au rythme de la prose? La prose, d'ailleurs, a-t-elle un rythme?" («<...> соответствует ли то, что мы называем ритмом в классической стиховой поэзии, ритму прозы? И, между прочим, есть ли у прозы ритм?») [16].

Как представляется, путь к исследованию ритма художественной прозы проложен М.М. Бахтиным в работе 1924 г. "Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве" [17], являющейся, по словам исследователей, "по существу острой критикой раннего русского формализма как эстетики материала <...>" [18].

Автор предлагает видеть в художественном произведении (в том числе и словесном), во-первых, "эстетический объект" ("содержание эстетической деятельности (созерцания), направленной на произведение"), который "осуществляется только путем создания материального произведения" (он "не может быть найден ни в психике, ни в материальном произведении") и "чисто художественное своеобразие и структуру" ("архитектонику") которого необходимо понять. Во-вторых, нужно "понять неэстетическую материальную данность произведения" (так, "художественное произведение в слове должно понять все сплошь во всех его моментах, как явление языка, то есть чисто лингвистически, без всякой оглядки на осуществляемый им эстетический объект, только в пределах той научной закономерности, которая управляет его материалом"). В-третьих, необходимо "понять внешнее материальное произведение, <...> как технический аппарат эстетического свершения", понять то, что художественное произведение является "композиционным телеологическим целым, где каждый момент и все целое целеустремлены, что-то осуществляют, чему-то служат". Композиция художественного произведения — это его структура, "понятая телеологически, как осуществляющая эстетический объект", и это "совокупность факторов художественного впечатления".

Бахтин подчеркивает: “Неразличение указанных нами трех моментов: а) эстетического объекта, б) внеэстетической материальной данности произведения, в) телеологически понятой композиционной организации материала вносит в работу материальной эстетики — и это касается почти всего искусствоведения — много двусмысленности и неясности <...> в умозаключениях: то имеют в виду эстетический объект, то внешнее произведение, то композицию. Исследование колеблется преимущественно между вторым и третьим моментами, перескакивая от одного к другому без всякой методической последовательности <...>”. Он отмечает: “Художественное произведение, понятое как организованный материал, как вещь, может иметь значение только как физический возбудитель физиологических и психологических состояний или же должно получить какое-либо утилитарное, практическое назначение”. Форма — это “выражение активного ценностного отношения автора-творца и воспринимающего (со-творящего форму) к содержанию”: “Форма, понятая как форма материала только в его естественнонаучной — математической или лингвистической — определенности, становится каким-то чисто внешним, лишенным ценностного момента, упорядочением его. Остается совершенно непонятой эмоционально-волевая напряженность формы, присущий ей характер выражения какого-то ценностного отношения автора и созерцателя к чему-то помимо материала, ибо это, выражаемое формой — ритмом, гармонией, симметрией и другими формальными моментами — эмоционально-волевое отношение носит слишком напряженный, слишком активный характер, чтобы его можно было истолковать как отношение к материалу”.

В художественном произведении, с точки зрения Бахтина, всегда есть ритм, причем ритм “как форма упорядочения звукового материала, эмпирически воспринятого, слышимого и познаваемого, — ритм композиционен; эмоционально направленный, отнесенный к ценности внутреннего стремления и напряжения, которую он завершает, ритм архитектурен”.

По Бахтину, ритм художественного произведения — это ритм творца: “эстетический объект — это творение, включающее в себя творца” и “автор, как конститутивный момент формы, есть организованная, изнутри исходящая активность цельного человека <...> он нужен весь — дышащий (ритм), движущийся, видящий, слышащий, помнящий и понимающий”; “ритм, прикрепленный к материалу, выносится за его пределы и начинает проникать собою содержание как творческое отношение к нему, переводит его в новый ценностный

план — эстетического бытия”. Бахтин пишет, что ритм обладает “формирующей силой”: “Из этого фокуса чувствуемой активности порождения прежде всего пробивается ритм (в самом широком смысле слова — стихотворный и прозаический) и вообще всякий порядок высказывания не предметного характера, порядок, возвращающий высказывающего к себе самому, к своему действующему, порождающему единству”. Сходным образом понимают, по-видимому, ритм художественных произведений и сами их творцы — об этом говорят, в частности, приводимые в работе [8] высказывания А. Блока (“Произведение искусства есть существо движущееся, а не покоящийся труп”), П.Г. Антокольского (“<...> ритм в прозе может проявляться <...> в смене кусков, в гармонии построения, во всех элементах композиции”), В. Каверина (“<...> ритм художественной прозы не просто существует, а связан с композицией в целом, с развитием характеров и — более того — играет известную роль в сфере идей”). Это же подтверждается “бесчисленными признаниями самых разных художников-прозаиков о том, что для них самым трудным бывает почувствовать ритм целого, найти первую фразу своего нового произведения, определить тональность повествования, эмоционально-выразительный жест этого повествования (Мопассан, Р. Роллан, Паустовский, а также Горький и многие другие современные писатели)” [19, с. 219].

Как представляется, если согласиться с тем, что ритм присущ каждому художественному произведению как эстетическому объекту и, в том числе, произведению художественной прозы, то отпадает надобность утверждать существование ритмической художественной прозы, противопоставленной “неритмической” (само словоупотребление “ритмическая проза” предполагает наличие прозы неритмической), и возникает вопрос об исследовании ритма самых разных произведений художественной прозы, а не только тех, которые до сих пор считались ритмически организованными.

Кроме того, если ритм прозаического произведения понимать так, как понимал его Бахтин, а именно как “форму упорядочения звукового материала”, то как будто бы исчезает необходимость выделения единицы ритма — ведь, как о том и свидетельствуют посвященные ритму прозы многочисленные исследования, ритмом упорядочивается (и упорядочивается по-разному) самый разный языковой материал. Очевидно, что необходимо продолжать описание этого разного языкового материала, что и делается в настоящее время многими исследователями ритма прозы, а также необходимо продолжать изучение языка и композиции прозаических художественных

произведений, а это и осуществляется не первое десятилетие языковедами и литературоведами, стремящимися понять “чисто художественное своеобразие и структуру” (“архитектонику”) этих произведений. Все эти исследования постепенно приближают нас к пониманию ритма того или иного произведения художественной прозы, которое есть “творение, включающее в себя творца”.

Важен и еще один момент. По-видимому, именно “эмоционально-волевая напряженность формы” словесного художественного произведения, о которой пишет Бахтин, способствует созданию у “созерцателя”-читателя, “воспринимающего (со-творящего форму)” художественного произведения, того, что в свое время Н.А Рубакин назвал проекцией книги, ее “обликом содержания”, а современные психолингвисты, исследуя процессы восприятия и понимания, чаще именуют образом содержания текста (см., например, [20]; [21]).

Идеи Бахтина позволяют яснее увидеть те случаи искажения ритма художественного произведения, которые встречаются в филологической практике. А она показывает, что ритм художественного произведения, в том числе и прозаического, может быть искажен при публикации авторской рукописи и при переводе на другой язык.

Филологи отмечают, что типографика художественного произведения способна исказить его ритм. Так, А. Мешонник полагал, что “при отсутствии идентичной реконструкции того, что написано <...>, сглаживается его ритм, поэтика. Откуда *сглаживающее* издание (таким может быть и перевод), которое мешает увидеть то, что текст делает и как он это делает, в угоду некой нормативности” («<...> ne pas reconstruire un “écrire” à l’identique <...>, c’est en effacer le rythme, la poétique. D’où une édition *effaçante*, comme peut l’être une traduction, qui empêche de voir ce que fait le manuscrit et comment il le fait, au profit d’une mise en forme normative»). Французский поэт и переводчик посчитал нарушением ритма небольшое, казалось бы, искажение графики (замену авторских строчных букв на прописные в начале стихотворной строки) при издании произведения Виктора Гюго “Конец Сатаны” [12].

Ритм художественной прозы может искажаться переводчиком, который, в частности, не считает важным сохранить абзацную структуру оригинального произведения, поскольку не вполне осознает то, что опубликованное как книга произведение художественной литературы имеет свою вполне материальную сторону — это страницы и развороты книги, восприятие отображения текста на которых осуществляется в соответствии с законами визуального восприятия. Сами

книговеды рассматривают книгу как “специфическую пространственную систему со своими законами ее внутренней организации”, подчеркивают, что “книжное пространство не статично, а определенным образом организует наше движение в нем — перемещение взгляда и внимания читателя в процессе чтения” [22, с. 10]. Одной из важнейших, опорных для нашего глаза “точек” является абзацный отступ, определенная мода на отсутствие которого осуждалась крупнейшими книговедами прошлого века: “<...> книга печатается для читателя. В конце строки его взгляд тоже чуть менее внимателен, чем в начале. Начало абзаца без отступа <...> создает у читателя ощущение непрерывного бега мысли, за которой трудно угнаться, но ведь хороший писатель делит текст на абзацы продуманно и хочет, чтобы его ритм был точно соблюден. <...> набор без отступа затрудняет восприятие текста <...>. Ведь книга должна быть идеальным воплощением текста, передающим ритм мысли автора” [23, с. 118—119].

Искажающий абзацную структуру оригинала переводчик не вполне осознает и то, что у самой книги тоже есть свой ритм: “Ритм в книге — форма организации ощущений, получаемых в процессе чтения. Эти ощущения приходят в динамике, в движении. Они связаны с воздействием на читателя не только смысла текста, его логики, понятий, образов, но и формы связей всех элементов книги. Верно трактованная в художественно-конструктивном плане книга обеспечивает управляемость ее восприятия читателем <...>. Мы можем говорить о ритме книги в целом, когда рассматриваем закономерное чередование книжных элементов, о ритме на странице и развороте, когда рассматриваем закономерное чередование составляющих их элементов, о ритме в слове, строке, предложении и абзаце, где отмечаем форму и связь буквенных знаков и пробелов, и о ритме в иллюстрациях” [24, с. 284—285]. Особая роль в создании ритма в книге — у абзаца: «В книге абзац нашел свое место в графике: абзацный отступ в начале, концевая строка, как правило, неполная, в конце. Известный художник и оформитель книг Ян Чихольд назвал абзац “одной из самых драгоценных долей наследства, оставленных нам историей книгопечатания”. Абзацный отступ как пробел, пауза, организующая чтение, — элемент ритмического ряда, вытекающий из смысла текста» [24, с. 297].

И существующие исследования, и результаты сопоставления ряда оригинальных и переводных текстов художественной и философской прозы (см., например, [25]; [26]) заставляют обратить

особое внимание на воспроизведение при переводе такого графического отражения ритма (вернее, отражения “следов ритма”, по выражению О. Брика¹) словесного художественного произведения как его абзацное строение. С нашей точки зрения, нарушение авторского абзацирования при переводе говорит об искажении и архитектоники, и композиции оригинала.

Интересные результаты дает сравнение текста романа Габриеля Гарсиа Маркеса “Сто лет одиночества” [28] с двумя русскими переводами [29]; [30]. Испанскому тексту свойствен особый ритм, формируемый, в частности, не вполне обычными абзацами — длинными “периодами”, которые могут заканчиваться оформленной отдельно репликой того или иного действующего лица. Кроме того, здесь первое предложение абзаца нередко начинается особенным образом — с имени героя либо указания времени действия, либо содержит то и другое. Эти “следы ритма” (как и некоторые другие) сохраняются переводчиками не всегда.

Так, авторы русского текста иногда делят длинные испанские “абзацы”-периоды на два и даже три абзаца. Первый перевод следующего ниже испанского “абзаца”-периода из 15 предложений, пронумерованных нами, сконструирован из трех абзацев (новые абзацы начинаются с пятого и седьмого предложений), другой — из двух (новый абзац начинается со второго предложения):

¹ Применительно к стихотворной речи О. Брик писал в 1927 г.: “Надо строго различать движение и результат движения. Если человек, прыгая по болоту, оставляет следы, то чередование этих следов, как бы оно равномерно ни было, не есть ритм. Ритмически оформлено будет самое прыгание, а следы от прыжков — это только данные для суждения об этом прыгании. Говорить, что следы расположены ритмически, не научно.

В стихотворении, напечатанном в книжке, мы имеем организацию именно таких следов движения. Ритмически оформленной может быть только стихотворная речь, а не результат этой речи.

Такое разграничение понятия имеет не только академическое значение, но и огромное практическое. Все попытки найти законы ритма сводились до сих пор к изучению не самого ритмически оформленного движения, а к изучению сочетаний следов этого движения.

Исследователи стихотворного ритма копались в стихах, разбивая их на слоги, на стопы и пытались в этом анализе найти законы ритма. На самом деле же все эти стопы и слоги не существуют сами по себе, а существуют только как результат определенного ритмического движения. Они могут дать только некоторые указания на тот ритмический ход, результатом коего они явились.

Ритмическое движение первее стиха. Не ритм может быть понят из стихотворной строки, а обратно — стихотворная строка может быть понята из ритмического движения” [27, с. 15].

«(1) Emancipado al menos por el momento de la torturas de la fantasía, José Arcadio Buendía impuso en poco tiempo un estado de orden y trabajo, dentro del cual sólo se permitió una licencia: la liberación de los pájaros que desde la época de la fundación alegraban el tiempo con sus flautas, y la instalación en su lugar de relojes musicales en todas las casas. (2) Eran unos preciosos relojes de madera labrada que los árabes cambiaban por guacamayas, y que José Arcadio Buendía sincronizó con tanta precisión, que cada media ora el pueblo se alegraba con los acordes progresivos de una misma pieza, hasta alcanzar la culminación de un melodía exacto y unánime con un valse completo. (3) Fue también José Arcadio Buendía quien decidió por esos años que en las calles del pueblo se sembraran almendros en vez de acacias, quien descubrió sin reverlarlos nunca los métodos para hacerlos eternos. (4) Muchas años después, cuando Macondo fue un campamento de casa de madera y techos de zinc, todavía perduraban en las calles más antiguas los almendros rotos y polvorientos, aunque nadie sabía entonces quién los había sembrado. (5) Mientras su padre ponía en orden el pueblo y su madre consolidaba el patrimonio doméstico con su maravillosa industria de gallitos y peces azucarados que dos veces al día salían de la casa ensartados en palos de balso, Aureliano vivía horas interminables en el laboratorio abandonado, aprendiendo por pura investigación el arte de la platería. (6) Se había estirado tanto, que en poco tiempo dejó de servirle la ropa abandonada por su hermano y empezó a usar la de su padre, pero fue necesario que Visitación les cosiera alforzas a las camisas y sisas los pantalones, porque Aureliano no había sacado la corpulencia de los otros. (7) La adolescencia le había quitado la dulzura de la voz y lo había vuelto silencioso y definitivamente solitario, pero en cambio le había restituido la expresión intensa que tuvo en los ojos al nacer. (8) Estaba tan concentrado en sus experimentos de platería que apenas si abandonaba el laboratorio para comer. (9) Preocupado por su ensimismamiento, José Arcadio Buendía le dio llaves de la casa y un poco de dinero, pensando que tal vez le hiciera falta una mujer. (10) Pero Aureliano gastó el dinero en ácido muriático para preparar agua regia y embellició las llaves con un baño de oro. (11) Sus exageraciones eran apenas comparables a las de Arcadio y Amaranta, que ya habían empezado a mudar los dientes y todavía andaban agarrados todo el día a las mantas de los indios, tercios en su decisión de no hablar el castellano, sino la lengua guajira. (12) “No tienes de qué quejarte”, le decía Úrsula a su marido. (13) “Los hijos heredan las locuras de sus padres”. (14) Y mientras se lamentaba de su mala suerte, convencida de que las extravagancias de sus hijos eran tan espantoso como una cola de cerdo, Aureliano fijó en ella una mirada que la envolvió en un ámbito de incertidumbre.

— (15) Algien va a venir — le dijo» [28, p. 66–67].

«Освободившись, во всяком случае на время, из мучительного плена своего воображения, Хосе Аркадио Буэндиа в короткий срок наладил во всем городе размеренную трудовую жизнь: ровное ее течение было нарушено лишь однажды самим Хосе Аркадио Буэндиа, когда он выпустил на волю птиц, которые с начала основания Макондо отмечали время своим звонко-голосым пением, и вместо них установил в каждом доме

часы с музыкой. Это были красивые часы из резного дерева, выменянные у арабов на попугаев, и Хосе Аркадио Буэндиа наладил их ход с такой точностью, что через каждые полчаса они радовали город несколькими тактами из одного и того же вальса — каждый раз все новыми, а ровно в полдень дружно и без единой фальшивой ноты исполняли весь вальс целиком. Хосе Аркадио Буэндиа принадлежала также идея высадить на улицах миндальные деревья вместо акаций, и он же изобрел способ, тайну которого унес с собой в могилу, как сделать эти деревья вечными. Много лет спустя, когда Макондо застроилось деревянными домами с крышами из цинка, на самых старых его улицах все еще продолжали расти миндальные деревья — трухлявые, с обломанными ветками, но никто уже не помнил, чья рука их посадила.

Пока отец приводил в порядок город, а мать укрепляла благосостояние семьи, занимаясь производством восхитительных леденцовых петушков и рыбок, которых насаживали на бальзовые палочки и дважды в день выносили из дому для продажи, Аурелиано проводил бесконечные часы в заброшенной лаборатории, из чистой любознательности осваивая ювелирное дело. Он так вытянулся, что скоро одежда, унаследованная от брата, стала ему мала, и он начал пользоваться отцовскими вещами, правда, Витасьон приходилось ушивать рубахи и сужать брюки, потому что Аурелиано был пока худее отца и брата.

Со вступлением в отроческий возраст у него огрубел голос, Аурелиано сделался молчаливым и окончательно замкнулся в своем одиночестве, а взгляд его снова приобрел то напряженное выражение, которое поразило Урсулу в день появления сына на свет <...>» [29, с. 51–53].

«Укротив на какое-то время неумное буйство своей фантазии, Хосе Аркадио Буэндиа в короткий срок научил жителей Макондо уважать порядок и труд, разрешив себе только раз проявить своеволие: велел выпустить на свободу всех певчих птиц, которые после основания Макондо возвещали о ходе звезд веселым щебетаньем, и на место клеток поставить во всех домах музыкальные часы.

Это были изумительные часы из полированного дерева, которые выменивались у арабов на попугаев-гуакамайо и которые Хосе Аркадио так точно отрегулировал, что каждые полчаса поселок взбадривался новой музыкальной фразой из одного и того же вальса, а в полдень все часы весело отзванивали в унисон эту мелодию целиком <...>» [30, с. 49].

Встречаются и противоположные случаи — когда в переводе из двух авторских “абзацев”-периодов (в следующем примере первый абзац состоит из трех предложений, второй — из четырех) создается один:

“José Arcadio Buendía, que era el hombre más emprendedor que se vería jamás en la aldea, había dispuesto de tal modo la posición de las casas, que desde todas podía llegarse al río y abastecerse de agua con igual esfuerzo, y trazó las calles con tan buen sentido que ninguna casa recibía

más sol que otra a la hora del calor. En pocos años, Macondo fue una aldea más ordenada y laboriosa que cualquiera de las conocidas hasta entonces por sus 300 habitantes. Era en verdad una aldea feliz, donde nadie era mayor de treinta años y donde nadie había muerto.

Desde los tiempos de la fundación, José Arcadio Buendía construyó trampas y jaulas. En poco tiempo llenó de turpiales, canarios, azulejos y petirrojos no sólo la propia casa, sino todas las de la aldea <...>» [28, p. 40].

“Хосе Аркадио Буэндиа, который был самым смекалостым человеком в поселке, предложил строить дома в таком порядке, чтобы всем было одинаково удобно спускаться к реке за водой, и так пробить улицы среди деревьев, чтобы в полуденный зной каждый дом не жарился бы на солнце больше, чем соседний. За несколько лет Макондо превратился в самый процветающий и благоустроенный поселок из всех тех, которые когда-либо видели его триста жителей. Это действительно был счастливый поселок, где никому еще не было больше тридцати и где еще никто не умирал. В годы основания Макондо Хосе Аркадио Буэндиа стал мастерить клетки и силки. Очень скоро иволги, канарейки, малиновки и синицы заполнили не только его дом, но и все дома поселка <...>» [30, с. 16–17].

К композиционно-ритмическим особенностям романа также относится то, как представлено оформление прямой речи, которая хотя и занимает в тексте Гарсиа Маркеса очень мало места, но передается по-разному, на что переводчики иногда не обращают внимания. Так, в том случае, когда между двумя испанскими “абзацами”-периодами встречаются оформленные, как принято в диалогической речи, одна-две реплики (редко больше), переводчики выделяют в отдельный абзац последнее предложение “абзаца”-периода, за которым следуют диалогические реплики, и этим нарушают ритм произведения:

<...>. Dentro solo había un enorme bloque transparente <...>. Esconcertado, sabiendo que los niños esperaban una explicación inmediata, José Arcadio Buendía se atrevió a murmurar:

— Es el diamante mas grande del mundo.

No — corrigió el gitano. — Es hielo” [28, p. 47].

<...>. Внутри не было ничего, кроме огромной прозрачной глыбы <...>.

Хосе Аркадио Буэндиа был озадачен, но, зная, что дети ждут от него немедленного объяснения, он решился и пробормотал:

— Это самый большой в мире бриллиант.

— Нет, — поправил его великан. — Это лед” [29, с. 24–25].

Гарсиа Маркесу, очевидно, бывает необходимо по-разному оформить реплики одного и того же диалога. В следующем примере первые четыре реплики представлены обычным образом, т.е. каждая с новой строки, пятая включается вместе

с авторской речью внутри абзаца, последняя выводится за его пределы:

«<...>. Una noche le preguntó al coronel Gerineldo Márquez:

– Dime una cosa, compadre: ¿porqué estás peleando?

– Por qué ha de ser, compadre – contestó el coronel Gerineldo Márquez —: por el gran partido liberal.

– Dichoso tú que lo sabes – contestó él —. Yo, por mi parte, apenas ahora me doy cuenta que estoy peleando por orgullo.

– Eso es malo – dijo el coronel Gerineldo Márquez.

Al coronel Aureliano Buendía le divirtió su alarma. “Naturalmente”, dijo. “Pero en todo caso, es mayor eso, que no saber por qué pelea.” Lo miró a los ojos, y agregó sonriendo:

– O que pelear como tú por algo que no significa nada para nadie» [28, p. 150].

В обоих анализируемых переводах авторское оформление приведенного диалога нарушено одинаковым образом:

“<...>. Как-то вечером он спросил полковника Геринельдо Маркеса:

– Скажи мне, друг, за что ты сражаешься?

– За то, за что я и должен, дружище, – ответил полковник Геринельдо Маркес, – за великую партию либералов.

– Счастливый ты, что знаешь. А я вот только теперь разобрался, что сражаюсь из-за своей гордыни.

– Это плохо, – заметил полковник Геринельдо Маркес.

Его беспокойство позабавило полковника Aureliano Buendía.

– Конечно, – сказал он. – Но все же лучше, чем не знать, за что сражаешься. – Он посмотрел товарищу в глаза, улыбнулся и прибавил: – Или сражаться, как ты, за что-то, что ничего ни для кого не значит” [29, с. 179].

К “следам ритма” в произведении Гарсиа Маркеса можно отнести и разную размерность предложений – предложения могут занимать несколько страниц (например, почти три страницы в 16 главе), полстраницы, быть “нормальной” длины или в два-три слова, и все это несет определенную ритмическую нагрузку. Однако здесь также переводчики иногда позволяют себе вольности – одному испанскому предложению могут соответствовать два и даже три русских:

“Se reunían a conversar sin tregua, a repetirse durante horas y horas los mismos chistes, a complicar hasta los límites de la exasperación el cuento del gallo capón, que era un juego infinito en que el narrador preguntaba si querían que les contara el cuento del gallo capón, y cuando contestaban que sí, el narrador decía que no había pedido

que dijeran que sí, sino que si querían que les contara el cuento del gallo capón, y cuando contestaban que no, el narrador decía que no les había pedido que dijeran que no, sino que si querían que les contara el cuento del gallo capón, y cuando se quedaban callados el narrador decía que no les había pedido que se quedaran callados, sino que si querían que les contara el cuento del gallo capón, y nadie podía irse, porque el narrador decía que no les había pedido que se fueran, sino que si querían que les contara el cuento del gallo capón, y así sucesivamente, en un círculo vicioso que se prolongaba por noches enteras” [28, p. 72–73].

«Они собирались вместе и болтали без умолку, повторяли целыми часами одни и те же анекдоты, рассказывали сказку про белого каплуна, все усложняя ее до тех пор, пока не приходили в отчаяние. Это была игра – из тех, что никогда не кончаются: ведущий спрашивал остальных, хотят ли они послушать сказку про белого каплуна, и, если ему отвечали “да”, он говорил, что не просил говорить “да”, а просил ответить, рассказать ли им сказку про белого каплуна, если ему отвечали “нет”, он говорил, что не просил говорить “нет”, а просил ответить, рассказать ли им сказку про белого каплуна, если все молчали, говорил, что не просил молчать, а просил ответить, рассказать ли им сказку про белого каплуна; и никто не мог уйти, потому что ведущий говорил, что не просил их уходить, а просил ответить, рассказать ли им сказку про белого каплуна. И так без конца, по замкнутому кругу, целые ночи напролет» [29, с. 60–61].

Также два испанских предложения могут быть переданы одним длинным русским предложением:

“No se sorprendió, porque sin saberlo lo había estado esperando. Entonces se confió a aquella mano, y en un terrible estado de agotamiento se dejó llevar hasta un lugar sin formas donde le quitaron la ropa y lo zarandearon como un costal de papas y lo voltearon al derecho y al revés, en la oscuridad insondable <...>” [28, p. 56].

“Он не удивился, потому что, сам того не ведая, ждал этого прикосновения, вверился руке и в полнейшем изнеможении позволил ей довести себя до невидимой кровати, где его раздели и стали встряхивать, словно мешок с картошкой, ворочать налево и направо в непроницаемой темноте<...>” [29, с. 37].

В другом переводе независимость короткого испанского предложения сохранена, но второе, очень длинное предложение, разделено на два, причем первое содержит всего четыре слова:

“Он не удивился, потому что невольно ждал этого прикосновения. И доверился невидимой руке. В состоянии полной подавленности дал довести себя до какого-то непонятного ложа, где с него стащили одежду, свалили наземь, как мешок картошки, ворочали с боку на бок в бездонной тьме <...>” [30, с. 36–37].

Рассмотренные случаи могут быть охарактеризованы как проявления нарушения ритма оригинального художественного произведения,

а значит его композиции, стилевых и содержательных особенностей.

В отличие от художественной прозы, проза философская, хотя она и обладает своим особенным ритмом, дает переводчику, по-видимому, гораздо больший простор для переструктурирования оригинала. Как показало сопоставление русского и опубликованного в 1990 году французского текстов книги С.Н. Булгакова “Философия имени” [26], переводчик-биллинг с доминирующим французским языком, желая облегчить франкофонам восприятие русской религиозной философии, не только существенно изменил абзацную структуру текста (в частности, уменьшил объем абзацев), но и, например, ввел во французский текст аббреже (перечни внутренних заголовков).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ / REFERENCES

1. Saint-Gérard, J.-Ph. “ Du rythme: le *désir* du poète et le *dire* des dictionnaires (1780–1914) ” // *Semen* [En ligne], mis en ligne le 01 mai 2007, consulté le 29 janvier 2016. [Electronic resource]. Mode of access: <http://semen.revues.org/2675>.
2. Томашевский Б.В. Стих и язык // Стихование: Хрестоматия. Сост. Л.Е. Ляпина. 3-е изд., испр. М., 2002. С. 51–80. [Tomashevskij, B.V. [Verse and language]. *Stihovedenie. Hrestomatija* [The Study of Verse: A Reader]. Compiled by L.E. Ljapina. 3rd Rev. Ed. Moscow, 2002. Pp. 51–80.]
3. Томашевский Б.В. Ритм прозы (“Пиковая дама”) // О стихе. Статьи. Л., 1929. С. 254–318. [Tomashevskij, B.V. [Prose rhythm (“The Queen of Spades”)]. *O stihe. Stat'i* [On Verse. Collected Papers]. Leningrad, 1929. Pp. 254–318.]
4. Бенвенист Э. Понятие “ритм” в его языковом выражении // Общая лингвистика. Под ред., с вступ. статьей и комментарием Ю.С. Степанова. М., 1974. С. 377–385. [Benveniste, E. [The Notion of “Rhythm” and its Linguistic Expression]. *Obshchaja lingvistika. Pod red., s vstup. statej i kommentariem Ju.S. Stepanova* [General Linguistics. Edited and Supplemented With a Foreword and Notes by Ju.S. Stepanov]. Moscow, 1974. Pp. 377–385.]
5. Жирмунский В.М. О ритмической прозе // Русская литература, 1966, № 4, с. 103–114. [Zhirmunskij, V.M. [On Rhythmic Prose]. *Russkaja literatura* [Russian Literature]. 1966, No. 4, pp. 103–114.]
6. Мейлах Б.С. Проблема ритма, пространства и времени в комплексном изучении творчества // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974. С. 3–10. [Mejlakh, B.S. [Rhythm, Space and Time in a Comprehensive Study of Creativity]. *Ritm, prostranstvo i vremja v literature i iskusstve* [Rhythm, Space and Time in Literature and Art]. Leningrad, 1974. Pp. 3–10.]
7. Сапаров М.А. Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974, с. 85–102. [Saparov, M. A. [On Space and Time Continuum of a Literary Work]. *Ritm, prostranstvo i vremja v literature i iskusstve* [Rhythm, Space and Time in Literature and Art]. Leningrad, 1974. Pp. 85–102.]
8. Гиришман М.М. Ритм художественной прозы. М., 1982. [Girshman, M.M. *Ritm hudozhestvennoj prozy* [The Rhythm of Fictional Prose]. Moscow, 1982.]
9. Эткунд Е.Г. Ритм поэтического произведения как фактор содержания // Стихование: Хрестоматия; Сост. Л.Е. Ляпина. 3-е изд., испр. М., 2002, с. 81–100. [Ėtkind, E.G. [Rhythm of Poetry as a Content Factor]. *Stihovedenie. Hrestomatija* [The Study of Verse: A Reader]. Compiled by L.E. Ljapina. 3rd Rev. Ed. Moscow, 2002. Pp. 81–100.]
10. Иванова-Лукьянова Г.Н. Ритм художественных прозаических текстов как отражение жизненных ритмов человека. 2011. [Ivanova-Lukjanova G.N. *Ritm hudozhestvennyh prozaicheskikh tekstov kak otrazhenije zhiznennyh ritmov cheloveka* [Rhythm of Fictional Prose Texts as a Reflection of a Person’s Vital Rhythm]. 2011] [Electronic resource] – Mode of access: www.independent-academy.net/science/tetradi/14/ivanova.html.
11. Michon P. Rythme, langage et subjectivation selon Henri Meschonnic // *Rhuthmos*, 15 juillet 2010 [en ligne] – Mode of access: <http://rhuthmos.eu/spip.php?article32>.
12. Paret Passos M.-H. Henri Meschonnic écrit Hugo: une poétique de la minuscule dans les manuscrits de la Fin de Satan // *Le rythme aujourd’hui: pratiques et théories avec l’oeuvre d’Henri Meschonnic*. Actes de la journée d’études “Le rythme aujourd’hui: pratiques et théories avec l’oeuvre d’Henri Meschonnic”. 2016. [Electronic resource] – Mode of access: <https://mescho.hypotheses.org/192>.
13. Дессон Ж. Поэтика ритма Анри Мешонника. Искусство и манера // Вопросы литературы, 2010, № 5, с. 347–373. [Dessons, G. [Poetics of Rhythm by Henri Meschonnic. Art and Manner]. *Voprosy literatury* [Topics in Literature], 2010, No. 5, pp. 347–373.] [Electronic resource] – Mode of access: <http://magazines.russ.ru/voplit/2010/5/de22.html>.
14. Маричик Ю. Лингвопоэтическая теория Анри Мешонника и ее франко-русско-немецкие корни // Европейский контекст русского формализма (к проблеме эстетических пересечений: Франция, Германия, Италия, Россия). Коллективная монография по материалам русско-французского colloquium 1–2 ноября 2005 г. Под ред. Е. Дмитриевой, В. Земскова и М. Эспаня. М., 2009. С. 132–152. [Marichik, Ju. [Henri Meschonnic’s Linguistic and Poetic Theory and its French, Russian and German Origins]. *Evropejskij kontekst russkogo formalizma (k probleme esteticeskikh peresechenij: Francija, Germanija, Italija, Rossija)* [The European Context of Russian Formalism (on Aesthetic Overlapping: France, Germany,

- Italy, and Russia)]. Collective Monograph. Materials of Russian-French Colloquium, 1–2 November 2005. Ed. by E. Dmitriyeva, V. Zemskov and M. Espagne. Moscow, 2009. Pp.132–152.]
15. Дубровина С.Н. Теория ритма Анри Мешонника и исследование поэтики драматического текста XX в. [Dubrovina, S.N. *Teorija ritma Anri Meshonnika i issledovanije poetiki dramatičeskogo teksta* [Henri Meschonnic's Rhythm Theory and the Study of the 20th Century Dramatic Text Poetics].] [Electronic resource] – Mode of access: <http://natapa.msk.ru/sborniki-pod-redaktsiyey-n-t-pahsaryan/teoriya-ritma-anri-meshonnika-i-issledovanie-poetiki-dramatičeskogo-teksta-xx-v.html>.
 16. Bordas É. Le rythme de la prose // *Semen* [En ligne], 16, 2003, mis en ligne le 01 mai 2007, consulté le 16 octobre 2015. [Electronic resource] – Mode of access: <http://semen.revues.org/2660>.
 17. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. [Bakhtin, M.M. *Problema soderzhanija, materiala i formy v slovesnom hudozhestvennom tvotchesnve* [The Problem of Contents, Material and Form in Verbal Creativity].] [Electronic resource] – Mode of access: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/bahtin/probl_sod.php.
 18. Грюбель Р. “Красноречивей слов иных / Немые разговоры”. Понятие формы в сборнике ГАХН “Художественная форма” (1927) в контексте концепций Густава Шпета, русских формалистов и Михаила Бахтина // *Логос*, 2010, № 2 (75), с. 11–34. [Grubel R. [“More Eloquent than Words Are Speechless Talks”. Notion of Form in the Collected Volume of the State Academy of Fine Arts “Artistic Form” (1927) in the Context of Conceptions by Gustav Shpet, Russian formalists and Mikhail Bakhtin]. *Logos*, 2010, No. 2 (75), pp. 11–34.]
 19. Гей Н.К. Время и пространство в структуре произведения // *Контекст-1974. Литературно-критические исследования*. М., 1975. С. 213–229. [Gej, N.K. [Time and Space in the Structure of a Literary Work]. *Kontekst-1974. Literaturno-kritičeskije proizvedenija* [Context-1974. Literary Criticism Studies]. Moscow, 1975. Pp. 213–229.]
 20. Рубакин Н.А. Библиологическая психология и литературоведение. Доклад обществу любителей российской словесности, читанный 11 мая 1927 г. в Москве // *Вопросы психолингвистики*, 2007, № 6, с. 189–207. [Rubakin, N.A. [Bibliological Psychology and Literary Studies. Report for the Society of Russian Literature Lovers Delivered on 11th of May, 1927 in Moscow]. *Voprosy psiholingvistiki* [Topics in Psycholinguistics], 2007, No. 6, pp. 189–207.]
 21. Новиков А.И. Текст и “контртекст”: две стороны процесса понимания // *Вопросы психолингвистики*, 2003, № 1, с. 64–94. [Novikov, A.I. [Text and “Counter-Text”: Two Sides of Comprehension Process]. *Voprosy psiholingvistiki* [Topics in Psycholinguistics], 2003, No. 1, pp. 64–94.]
 22. Герчук Ю.И. Художественная структура книги. М., 1984. [Gerchuk, Ju.I. *Khudozhestvennaja struktura knigi* [Literary Structure of a Book]. Moscow, 1984.]
 23. Чихольд Я. Облик книги. Избранные статьи о книжном оформлении и типографике; пер. с нем. Е. Шкловской-Корди. 2-е изд., испр. М., 2009. [Tschichold, J. *Oblik knigi. Izbrannye stat'i o knizhnom oformlenii i tipografike* [Book Image. Selected Articles on Book Layout and Typography]. Transl. from German by E. Shklovskaja-Kordi. 2nd Rev. Ed. Moscow, 2009.]
 24. Адамов Е.Б. Ритмическая структура книги // Книга как художественный предмет. Часть I. М., 1988. С. 275–378. [Adamov, E.B. [The Rhythmical Structure of a Book]. *Kniga kak hudozhestvennyj predmet. Chast' I* [Book as an Object of Art. Part I]. М., 1988. Pp. 275–378.]
 25. Голубева-Монаткина Н.И. К вопросу о передаче ритма прозы при переводе (G. García Márquez “Cien años de soledad” / Г. Гарсиа Маркес “Сто лет одиночества”) // Перевод как средство обогащения мировой культуры. Материалы международной научной конференции 21–24 ноября 2015 г.: электронное издание. М., 2015. С. 59–68. [Golubeva-Monatkina, N.I. [On Conveying Rhythm in Translating Prosaic Texts (G. García Márquez “Cien Años de Soledad” / G. García Márquez “One Hundred Years of Solitude”). *Perevod kak sredstvo obogawenija mirivij kultury. Materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii 21–24 nojabrja 2015 g.: elektronnoe izdanije* [Translation as a Means of Enriching World Culture. International Scientific Conference Materials. 21–24 November, 2015: Electronic Version]. Moscow, 2015. Pp. 59–68.]
 26. Голубева-Монаткина Н.И. Об одном французском прочтении русского философского текста // *Известия РАН. Серия литературы и языка*. 2014. Том 73. № 4. С. 53–60. [Golubeva-Monatkina, N.I. [On a French Version of a Russian Philosophical Text]. *Izvestija RAN. Serija literatury i jazyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Language and Literature], 2014, Vol. 73, No. 4, pp.53–60.]
 27. Брик О. Ритм и синтаксис // *Новый Лепф*, 1927, № 3. [Brik, O. [Rhythm and Syntax]. *Novyj Lef* [New Lef], 1927, No. 3.] [Electronic resource] – Mode of access: <http://philologos.narod.ru/classics/brik-rs.htm>.
 28. *García Márquez G. Cien Años de Soledad*. М., 1980.
 29. *García Márquez G. Sto let odinočestva*. Пер. с исп. В.С. Столбова, Н.Я. Бутыриной. М., 2015. [García Márquez, G. *Sto let odinočestva* [One Hundred Years of Solitude]. Transl. from Spanish by V. S. Stolbov, N.Ja. Butyrina. Moscow, 2015.]
 30. *García Márquez G. Sto let odinočestva*. Пер. с исп. М.И. Былинкиной. М., 2015. [García Márquez, G. *Sto let odinočestva* [One Hundred Years of Solitude]. Transl. from Spanish by M.I. Bylinkina. Moscow, 2015.]