

УДК 821.161.1-3

DOI 10.25688/2076-913X.2018.32.4.03

**Н.З. Кольцова,  
Ю.Ю. Шестакова**

## **«Неслучайный метр» в прозе В. Казакевича (на примере книги «За мной придет единорог»)**

В статье анализируется роль стихового компонента в повествовательной организации книги. Устанавливается связь между музыкальным и стиховым началом, а также между метрикой и тематикой размера: метр, ассоциативно заряженный в ходе литературно-исторического бытования, входит в текст как готовая смысловая единица. Подтверждается, что вторжение метрических звеньев в прозаический строй текста носит не случайный, а вполне обоснованный характер.

*Ключевые слова:* метр; ритм; музыкальное начало; стиховой компонент; «проза поэта».

**В**ыпускник филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова В. Казакевич является автором многочисленных стихотворных сборников («Праздник в провинции», «Ползи, улитка!», «Сердце-корабль. Избранные стихотворения» и др.), а также повестей и рассказов («Охота на майских жуков», «Наедине с тобою, брат»). Книга В. Казакевича «За мной придет единорог» совместила в себе обе художественные практики автора. Обращение к поэтическому инструментарию не ведет к отказу от эпической формы, но предполагает их органичное слияние. Тотальная лиризация прозаического текста во многом обусловлена прихотливым синтаксическим орнаментом, акустическими эффектами (образ звучащего мира занимает важнейшее место в поэтической системе Казакевича), развернутой системой метафор, отчетливым ритмическим рисунком и, не в последнюю очередь, особым синестетическим мировосприятием художника, предельно зоркого к деталям повседневности, стремящегося не столько отразить достоверную действительность, сколько преобразить ее сквозь призму персонального «калейдоскопа». Последовательно обустривая свой художественный мир, Казакевич создает автобиографический миф, в котором текущая реальность служит лишь фоном, канвой для затейливого радужного узора (так, мифогенную природу текста маркирует само название произведения). Способность видеть мир в нерассторжимости макро- и микроэлементов порождает особую повествовательную организацию текста: звенья причинно-следственной связи распадаются, оставляя место ассоциативным импульсам, интуитивным посылам, которые

сопровождаются своеобразной музыкальной аранжировкой, воздействующей на читателя.

Перманентный изоморфизм поэтических и прозаических структур в контексте творческой системы В. Казакевича — поэта и прозаика — обуславливает неповторимую мелодику речевого строя повести. Осуществить синтез двух форм языкового выражения автору удается не только за счет использования стиховых и стихотворных компонентов, но и за счет музыкальных приемов. Поэтому к творчеству В. Казакевича в равной степени применимы такие определения, как «проза поэта», «орнаментальный стиль», которые в полной мере отражают различные грани его художественного мира. Однако не менее актуальным в контексте исследования творчества писателя является и феномен ритмизованной прозы.

Несмотря на то что в современном литературоведении представлено это понятие, до сегодняшнего дня критерии отнесения того или иного произведения к данной категории остаются размытыми. Если в музыке ритм фиксируется с помощью различной длительности нот, то в прозаическом тексте подобного общепризнанного способа не наблюдается, иными словами, устойчивая единица, которую можно было бы взять за основу организации ритмического рисунка, отсутствует: «Ритмический строй прозы, даже ее композиция обычно рассредоточены на таком широком пространстве, что, улавливая их “шестым чувством” (курсив автора цитаты. — Е. Э.), мы редко отдаем себе в них отчет. Удивительно ли, что насчет прозы до сих пор нет четко установленной научной методологии и даже — терминологии? Исследователи, например, только-только подходят к установлению понятия ритма в прозе — известно, что он существует, но неизвестно, что он собой представляет» [10: с. 87].

Поясняя взаимосвязь между шестым чувством и ритмической организацией прозы, М. Гаспаров не только отмечает прямую зависимость смысла от ритма, но и «избирательную связь» между метрикой и тематикой размера: «Есть немало работ на тему “ритм и смысл” — о выразительном значении ритма такой-то строки стихотворения на фоне ритма предшествующих строк. Но не меньше прав на существование имеет и тема “метр и смысл” — о содержательном значении обращения к такому-то метру на фоне всех предшествующих обращений к этому метру в данной поэзии» [4: с. 365]. Исследователь отмечает, что используя конкретный метр (в его работе это трехстопный хорей), писатель как бы невольно вовлекает в произведение определенный круг смысловых связей, как бы навязанных метру в процессе его исторического и культурного бытования. Таким образом, через метр в произведение входит уже готовая смысловая единица. Пример подобного ассоциативно заряженного метра можно встретить и в повести В. Казакевича «За мной придет единорог»:

Зеленобокие дети быков (3-стопный дактиль с пиррихией на первой стопе<sup>1</sup>),  
то бишь бычки (2-стопный дактиль),  
лежали внизу [1: с. 71] (2-стопный амфибрахий).

<sup>1</sup> Здесь и далее примечания наши. — Н. К., Ю. Ш.

Пятистопный дактиль в данном случае не только способствует вертикальному прочтению прозаического текста, но и, воздействуя на подсознание читателя, вызывает особые культурологические ассоциации. Данное метрическое звено сближается с пентаметром (пер. «пятимерный») — античным размером, — использовавшимся наряду с гекзаметром в поэмах Гомера во избежание монотонии. Как можно заметить, метрическая схема пентаметра с цезурой посередине ( \_ у у \_ у у \_ // \_ у у \_ у у \_ ) довольно точно накладывается на ритмический рисунок данной фразы. Образное и стилистическое соответствие подкрепляется упоминанием быка (Зевс) и сложным прилагательным в начале ритмической конструкции (ср.: *Зеленобокие дети быков — розовоперстая Эос*). С первых страниц повести возникает апелляция к античному эпосу: так, герой воображает, что находится внутри троянского коня, «куда с самыми кровожадными намерениями набились греки» [1: с. 9]. Внутренний метроном повествования напрямую коррелирует с содержательной компонентой и даже зависит от нее. Следовательно, появление метрических звеньев в данном эпизоде носит отнюдь не случайный характер. Также в данном примере встречается прием остранения («зеленобокие дети быков»), который *дает* возможность описать вещь, «как в первый раз виденную, а случай — как в первый раз произошедший» [3: с. 63]. При этом автор тут же «вскрывает» его, позволяя читателю непосредственно пережить «деланье вещи» [Там же].

Как подчеркивает С.И. Кормилов, метризованная проза, отсутствуя на карте современной литературы, начиная с 40-х гг. XX в. уходит в имплицитное бытование: «...после смерти Белого (1934) и самоубийства Л.И. Добычина метризованная проза совершенно исчезает из советской литературы (до рубежа 1950–1960-х гг.) и лишь изредка встречается в эмигрантской» [7: с. 110].

Следует отметить, что ритмическая и метрическая проза — явления родственные, но далеко не тождественные: последняя не только встречается гораздо реже, но и выглядит более искусственной, нарочитой, «сделанной» — каковой, собственно, и является — метрическая речь не может не осознаваться самим создателем текста как исходный момент повествования, к тому же метр задан как постоянная единица измерения, тогда как ритм в прозе — величина переменная. Кроме того, ритмический рисунок того или иного периода прозаической речи (будь то фраза или абзац, уподобляющийся в данном случае стихотворной строфе) — иногда наиболее явственно осязаемое проявление музыкальной фактуры текста — одновременно оказывается и наиболее труднодоказуемым элементом художественной структуры: действительно, для выявления ритма необходимо прежде всего установить единицу измерения текста, а в прозе, как известно, движение фразы (в музыкальном понимании слова) осуществляется прежде всего за счет смыслового (а не слогового) ударения. За слуховое (музыкальное) восприятие ритма в прозе отвечают и синтаксический рисунок фразы, и повторяющаяся звукопись, и другие уровни поэтики, освоенные прежде всего поэзией, — анафоры, эпифоры и пр.: «...ритмическая проза... возникает на основе “синтаксического” ритма, который создается крупными единицами, повторами и параллелизмами» [6: с. 33–42].

Тем не менее даже в произведениях, предназначенных для восприятия на слух, понять логику движения предложения или группы предложений, выявить ударяемое слово подчас представляется затруднительным, поскольку читатель не может достоверно реконструировать авторскую интонацию. Каким же образом передать ему идею восприятия прозаического текста как ритмически организованного единства и даже некой музыкальной формы? Можно предположить, что одной из таких подсказок может выступать спонтанно возникающий метр, который при всей своей искусственности (а точнее, именно благодаря ей) оказывается своеобразным знаком, сигнализирующим о наличии в тексте музыкальной компоненты и призывающим воспринимать язык автора как речь, или речевой поток:

*«Телега ползла, как последний урок»* [1: с. 31], — в данном случае четырехстопный амфибрахий создает иллюзию неторопливого, замедленного движения. Подобная ритмическая прелюдия предваряет собой описание качки телеги над обрывом, что вполне соответствует восходяще-нисходящему интонационному звучанию данного метра. Неожиданность данной ассоциации, подчеркнутая смысловым диссонансом сравнения, является маркером детского мировосприятия.

Вторгаясь в текст, метр не просто выпрямляет, примитивизирует уже существующий ритм, но делает его ощутимым, привлекая к нему внимание читателя — и выступает таким образом не столько в роли метронома или сетки, поверх которой наложен ритмический рисунок, сколько в роли подсказки или способа обнажения приема:

Лес отличался от поля (трехстопный дактиль),  
как море от суши (двустопный амфибрахий) [1: с. 117].

Помимо вертикального ритма, характерного, скорее, для поэтического произведения, метр акцентирует ритм, а также выделяет сквозной для повести лейтмотив морской стихии, которая является маркером состояния тревоги и нестабильности в книге В. Казакевича «За мной придет единорог». В данном случае метрическая цепочка сюжетно предваряет встречу с волком.

Возникающий метр в прозе призывает читателя перенастроить свой слух с восприятия горизонтального ритма на вертикальный, возвращает прозаической речи то качество, которое еще со времен реформы В.К. Третьяковского, кажется, утратила русская поэтическая просодия, — протяженность звучания (разумеется, в данном случае не слога, но слова или даже группы слов). Чередование сильных и слабых слогов в метре, задавая определенный шаг, актуализирует количественное, темпоральное восприятие слова как более длинного (включающего в себя большее количество слогов) или более короткого (одно- или двухсложного). Можно предположить, таким образом, что случайное вторжение метра в прозу опытного художника слова оказывается далеко не случайным, и если для начинающего писателя метр является неким откровением, о котором тот настойчиво напоминает читателю на протяжении

значительного фрагмента текста (или даже на протяжении всего текста, как это делает М. Горький в поэме «Человек»), то для настоящего мастера, наделенного к тому же поэтическим слухом (такого, как Сологуб, Белый, Набоков и др.), метризация прозы — отнюдь не самоцель, но один из способов настройки слуха читателя (как уже было отмечено, в подобной функции могут выступать и другие элементы поэтики текста — звукопись, рифма и даже лейтмотивы, которые, проходя сквозь повествовательную ткань, не только соединяют разрозненные, казалось бы, элементы в единое полотно, но и членят, разделяют его на ощутимые фрагменты; однако именно вторжение метра в прозаический текст привлекает внимание к его музыкальной фактуре).

Не случайно Набоков часто выводит прозаическое повествование из метра (как это происходит в рассказе «Озеро. Облако. Башня», названием которого не столько прочерчен смысловый или образный вектор восприятия рассказа, сколько задан неспешный дактилический ритм, с которым контрастирует чудовищная история, развернувшаяся на фоне идиллии) или, напротив, уводит повествование в регулярный размер. Так, роман «Дар» не столько обрывается на полуслове, сколько возвращается к началу начал всей русской поэзии и музыке русской речи как таковой — к онегинской строфе:

Прощай же, книга! Для видений — отсрочки смертной тоже нет. С колен поднимется Евгений, — но удаляется поэт. И все же слух не может сразу расстаться с музыкой, рассказу дать замереть... судьба сама еще звенит, — и для ума внимательного нет границы — там, где поставил точку я: продленный призрак бытия синее за чертой страницы, как завтрашние облака, — и не кончается строка [2: с. 606].

Е. Замятин рассуждал о недопустимости метра в прозе, но в то же время уделял внимание слоговому восприятию слова и фразы. Его мысли об анапестической или дактилической прозе призваны в конечном счете привлечь внимание к категориям замедления/ускорения прозаической речи (и здесь она оказывается ближе непосредственно к музыке, чем к поэзии, в которой, как известно, долгота акцентированного звука (слога) — факультативный признак, не выраженный настолько явно, чтобы брать критерий протяженности за основу ритмической организации текста. Разумеется, в прозе с понятием длительности актуализируются и представления о громкости — и читатель безошибочно определяет восходящую и нисходящую интонации ритмически маркированного фрагмента. Выписывая ускорение или замедление текста, автор, подобно композитору, мыслит такими категориями, как «крещендо» и «диминуэндо». Для Замятина выделение «трехсложниковой» или «двухсложниковой» прозы есть не возвращение к вертикальному ритму (метр, по Замятину, недопустим), а не более чем способ анализа (деления, членения) того музыкального потока, коим проза и является по замыслу художника. По Замятину, ритм в прозе обеспечивается чередованием длинных и коротких слов, которые к тому же произносятся с разной скоростью в зависимости от того, на какой слог приходится ударение: так, дактиль, с точки зрения писателя, оказывается более медленным размером, чем анапест [5: с. 559]. Можно, разумеется,

возразить, что некоторые слова, объединяясь с другими, могут выступать в роли безударных единиц прозаического текста, однако сама мысль писателя о долготе звучания слова представляется важной.

Выдвигая категории времени звучания слова, слога или группы слов в сильную позицию в прозе, Замятин выступает в роли наследника Белого, своими «Симфониями» доказавшего, что проза может обращаться к музыке, минуя поэзию и используя музыкальную технику на иных основаниях. Эксперимент Белого важен не только с точки зрения становления орнаментальной прозы, но и в контексте обогащения представлений о музыкальном потенциале прозаического текста, в котором ритм может создаваться чередованием различных элементов поэтики — звукописи, тональности, средств художественной выразительности, и что очень важно — темпа. Е. Замятин полагает, что ритм прозы обеспечивается чередованием медленных и быстрых, длинных и коротких фрагментов. И лукавое, на первый взгляд, понятие темпоритма по отношению к прозе оказывается более важным и точным, чем попытки разграничения категорий «темп» и «ритм». В известном смысле, заданные писателем (а не привнесенные в текст читателем) замедления и ускорения обнаруживают родство с таким явлением, как выписанное ускорение (замедление) в музыкальном произведении (которое не следует путать с *рубато* — указанием исполнителю, что темп необходимо ускорить или замедлить). И если обнаружить подобное выписанное ускорение в музыке может даже неподготовленный слушатель, то Замятину, выступающему в данном случае в роли теоретика литературы, необходимо использовать определенный инструментарий, в качестве которого и выступает выработанная стиховедением терминология. Иными словами, стихотворные размеры, которые упоминаются в разговоре о прозе, — аналогия в той же степени, что и музыкальные термины (такие, допустим, как «такт»). Более того, как уже было отмечено, некие периоды прозаического текста удобнее было бы сравнивать с музыкальной фразой, а не со строфой и тем более не со стихом. Так, выделение колонов (*греч.* *kolon* — часть, элемент) на основе смысловой оформленности высказывания и сопоставление колона с синтагмой — одно из наиболее уязвимых мест науки о ритмической прозе.

Особый ритмико-интонационный строй прозы Казакевича заставляет читателя напряженно вслушиваться в акустическую фактуру повествования. И обусловлено это не только особенностями звуковой аранжировки событий (звуки быта, природы, детское пение), но и стиховой организацией текста.

В самом начале повести В. Казакевича возникает явление так называемого случайного метра [8: с. 90], под которым литературоведы подразумевают неосознанное введение метрических рядов. Тем не менее смена ритмов, чередование метра с чистой прозой несет на себе определенную смысловую нагрузку. В первую очередь на формальном уровне это обуславливает отрывочность, дробность описания (действительно, транспорт «подпрыгивает, брэнчит»):

Стоило съехать с шоссе (2-стопный дактиль);  
как в заднем окошке машины (3-стопный амфибрахий);  
песчаная буря самум [1: с. 9] (3-стопный амфибрахий с усеченным окончанием).

Введение метрических звеньев позволяет сформировать вертикальный ритм прочтения прозаического текста. Кроме того, подобным образом маркируется эмоционально окрашенный эпизод жизни героя (поездка в деревню), и физическая тряска коррелирует с его внутренним смятением. По мнению С. Кормилова, «метризованная проза так или иначе остраивает текст, ведь это гораздо более редкая форма, чем обычная проза и обычный стих. Она может драматизировать речь или придавать ей дополнительную лиричность, во многих же случаях условно архаизирует ее» [7: с. 89]. Последнее утверждение подкрепляется фактом архаичности самой формы стиха, который, несомненно, является более древним порождением, чем проза. Исследователь выявляет прямую зависимость эмоционального и стилистического планов произведения от такого, казалось бы, формального критерия, как метризация.

Действительно, на что бы ни были направлены ритмизация и метризация того или иного отрывка, основной их целью является намерение выделить и зафиксировать какое-либо впечатление, очертить вторичный эмотивный контур явления взамен первичного, вещественного: «Как бы посередине между обычной прозой и стихом стоит так называемая *ритмическая проза*, появляющаяся обычно в наиболее эмоциональных частях текста: поэтических описаниях природы, лирических отступлениях и т. п.» [9: с. 208]:

К окслизкому берегу лезла  
Остро отточенная осока [1: с. 167].

Особенности звуковой корреспонденции, наряду с метрическими звеньями (3-стопный амфибрахий в первой строке), передают сенсорно заостренное восприятие мальчика, слух которого способен с точностью регистрировать разнородные звуки — от звука произрастающей осоки до пестрого многоголосия болотных обитателей. Кроме того, посредством звукописи и особенностей метрики маркируется переход к описательной части, в которой, словно под увеличительным стеклом, разрастается до макроуровня кишачая разнообразием болотная фауна: «...акваторию бычка патрулировали комары и размашистые хищные стрекозы... сновали целые флотилии тонконогих пауков... горячо митинговали лягушки» [1: с. 71]. Особенности авторской оптики позволяют не только заглянуть за грань видимого, но и показать явления микромира через своеобразный «эмотивный микроскоп», представить его как модель вселенной, в которую погружается мальчик: «Ослепнув от ужаса (2-стопный амфибрахий), захлебнувшись противной теплой водой, проглотив несметное количество личинок лягушечьей икры... замолотил руками и ногами по воде... я поплыл! Все-таки я состоял из воды!» [1: с. 72–73]. Так, еще одной неотъемлемой частью личности героя является его гармоничное мировосприятие, осознание самого себя как части природного мира.

Метризация, являясь важнейшим маркером «прозы поэта», не только обуславливает ее внешнюю упорядоченность, но и придает ей особое звучание. Причем метрически организованный текст, встречаясь в произведениях Казакевича в виде фрагментов, позволяет выделить и наполнить особым звучанием тот или иной прозаический отрывок. Например, в приведенном далее эпизоде чередование пеонов в купе с краткими парцеллятами воссоздает иллюзию бега мальчика, напуганного встречей с волком. Дополнительными атрибутами являются цветовые характеристики, вызывающие ассоциации с кровью и предстающие сенсорно заостренными в смятенном сознании героя:

Вместо огненно-алых-шаров... [1: с. 101] (3-стопный анапест выделен яркой цветописью).

Пни в солнцеподтеках (2-стопный пеон первый),  
медно-красные стволы [1: с. 119] (2-стопный пеон третий).

Метрические цепочки подчеркивают внутреннее состояние мальчика и остальных героев повести:

Сердце мое защемило [1: с. 119] (3-стопный амфибрахий).  
Тьма полоснула меня по глазам [1: с. 130] (4-стопный дактиль).  
Наполняя восторгом сердца... [1: с. 141] (3-стопный анапест).

Четырехстопный пеон второй отмечает переход к чувственным переживаниям мальчика, связанным с образом девочки Ти, подкидывающей подол своего платья:

Спящей белизной, будто обрывом киноплёнки... [1: с. 126]

Метрические звенья, частично разрушая горизонтальную проекцию текста, создают вертикальный ритм прочтения и передают впечатление мальчика от встречи с деревянным остовом безрукого ангела, расположенного на штыре колонны:

Будто заброшенным тоннелем... [1: с. 130] (пеон четвертый);  
Колонну окружали ямы (4-стопный ямб)  
и дыры разной глубины [1: с. 142] (4-стопный ямб).

Таким образом, тонко сочетая языковую игру со звуковой корреспонденцией и ритмической организацией текста, Казакевич создает свой особый художественный мир, очертания которого колеблются на грани реального и воображаемого. Экспансия причудливого вымысла постепенно преобразует контуры распадающейся реальности, обнажая глубинные смыслы обыденного бытия и тем самым оправдывая его существование. Особенная зоркость и пронизательность автора, глядящего на мир «широко раскрытыми глазами» [1: с. 251], позволяют создать предельно емкую, синтетическую картину мира, все элементы которого ассоциативно сопряжены между собой. На формальном уровне это единство выражается с помощью ритмической организации текста и метрических цепочек, вкрапление которых в те или иные эпизоды носит отнюдь не случайный, а весьма закономерный характер.

**Библиографический список***Источники*

1. *Казакевич В.С.* За мной придет единокор. М.: Изд-во Н. Филимонова, 2016. 256 с.
2. *Набоков В.В.* Дар. Машенька: романы. М.: Эксмо-Пресс, 2000. 608 с.
3. *Шкловский В.Б.* Искусство как прием // Гамбургский счет. М.: Сов. писатель, 1990. С. 58–72.

*Литература*

4. *Гаспаров Б.Л.* Метр и смысл // К семантике русского трехстопного хорей. Сер. литературы и языка: в 35 т. № 4. Т. 35. М.: Наука, 1976. С. 357–366.
5. *Замятин Е.И.* О ритме в прозе. Трудное мастерство // Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. М.: Республика, 2011. 560 с.
6. *Кожевникова Н.С.* Ритм и синтаксис прозы А. Белого // Язык и композиция художественного текста: межвуз. сб. науч. тр. М.: МГПИ, 1984. С. 33–42.
7. *Кормилов С.И.* Метризованная проза. Маргинальные системы русского стихосложения. М.: МГУ, 1995. 159 с.
8. *Орлицкий Ю.Б.* Стих и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002. 685 с.
9. *Холшевников В.Е.* Основы стиховедения: учеб. пособие. СПб.: СПбГУ; М.: Академия, 2002. 208 с.
10. *Эткинд Е.Г.* Материя стиха. СПб.: Гуманитарный союз, 1998. 506 с.

**References***Istochniki*

1. *Kazakevich V.S.* Za mnoj pride't edinorog. M.: Izd-vo N. Filimonova, 2016. 256 s.
2. *Nabokov V.V.* Dar. Mashen'ka: romany'. M.: E'ksmo-Press, 2000. 608 s.
3. *Shklovskij V.B.* Iskusstvo kak priem // Gamburgskij sche't. M.: Sov. pisatel', 1990. S. 58–72.

*Literatura*

4. *Gasparov B.L.* Metr i smy'sl // K semantike russkogo trexstopnogo xoreya. Ser. literatury' i yazy'ka: v 35 t. № 4. T. 35. M.: Nauka, 1976. S. 357–366.
5. *Zamyatin E.I* O ritme v proze. Trudnoe masterstvo // Sobr. soch.: v 5 t. T. 5. M.: Respublika, 2011. 560 s.
6. *Kozhevnikova N.S.* Ritm i sintaksis prozy' A. Belogo // Yazy'k i kompoziciya xudozhestvennogo teksta: mezhvuz. sb. nauch. tr. M.: MGPI, 1984. S. 33–42.
7. *Kormilov S.I.* Metrizovannaya proza. Marginal'ny'e sistemy' russkogo stixoslozheniya. M.: MGU, 1995. 159 s.
8. *Orliczkij Y.B.* Stix i proza v russkoj literature. M.: RGGU, 2002. 685 s.
9. *Xolshevnikov V.E.* Osnovy' stixovedeniya: ucheb. posobie. SPb.: SPbGU; M.: Akademiya, 2002. 208 s.
10. *E'tkind E.G.* Materiya stixa. SPb.: Gumanitarny'j soyuz, 1998. 506 s.

*N.Z. Koltsova,  
Y.Y. Shestakova*

**Nonrandom Meter in V. Kazakevich' Prose on the Example  
of «Unicorn will Come for Me»**

The article focuses on the role of rhyme component in the narrative structure in V. Kazakevich's «Unicorn will come for me». The correlation between musical and rhyme origins is revealed. There is also a connection revealed between meter's pace and theme: the meter, associatively «charged» due to literary and social background, is included into the text as a completed semantic unit. The study also emphasizes that invasion of meter links into the prose context is not occasional but of a completely well-grounded nature.

*Keywords:* meter; rhythm; musical origin; rhyme component; «poet's prose».