

УДК 821.111 – 3: 18

РИТМ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: КОММУНИКАТИВНО-ПРАГМАТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Любовь Алексеевна Голякова

д. филол. н., профессор кафедры немецкой филологии

Пермский государственный университет

614990, Пермь, ул. Букирева, 15. germany@psu.ru

Рассматривается ритм художественного произведения как специфическое средство воздействия автора на невербальный интеллект читателя в рамках коммуникативно-прагматического подхода. Ритмическая организация художественного текста является одним из важнейших феноменов смысловой сферы языка. Ритмы имеют самостоятельные семантические характеристики и квалифицируются как «знаки чувств», которые непосредственно, полнее и богаче выражают внутреннее состояние человека, его эмоции и оценки, непередаваемые вербально. Средства создания ритма могут быть различными, они имеют свободный, нерегулярный характер и никогда не превращаются в единообразную, стандартную метрическую схему.

Ключевые слова: семиотическая модель художественной коммуникации; ритм художественного произведения; прагматика текста; иррациональный подтекст; авторская картина мира.

Сложная, многоаспектная семиотическая модель художественной коммуникации, включающая автора, читателя и художественное произведение в качестве основных составляющих, становится в последние десятилетия объектом особенно пристального внимания исследователей. Использование различных теоретических подходов (пропозиционального, коммуникативного, прагматического, когнитивного и т.д.) к изучению художественного творения способствует его всестороннему познанию, что, несомненно, обогащает наши представления о художественном тексте как особом лингвистическом феномене.

В плане коммуникативно-прагматического аспекта художественное произведение трактуется как адресное сообщение автора, который кодирует текст, тесно переплетая эксплицитно и имплицитно выраженные смыслы. Он организует уникальную языковую игру с помощью необходимого количества возможных комбинаций языковых сигналов как средств воздействия на реципиента, реализуя прагматическую направленность текста, программируя прагматический эффект как доминирующую цель его художественного творения, не имеющего аналогов, свидетельствующего об индивидуальной авторской картине мира в ее языковом воплощении.

Одним из ключевых факторов читательского восприятия и декодирования художественного произведения является не только и не столько

извлечение информации, сколько формирование системы ценностных ориентаций, эмоциональных впечатлений, эстетических переживаний, интуитивно-созерцательного проникновения в сокровенный глубинный смысл прочитанного, недоступный подчас рациональным способам познания.

В художественном тексте все уровни языка функционируют в неразрывном единстве, сплаве, и в нем трудно, а порой невозможно, отделить один компонент от другого. Однако в процессе анализа художественного произведения обычно используется искусственный прием дифференцированного описания языковых подсистем, поскольку, как верно отметил Г.В. Колшанский [1990: 66], любое явление обладает необозримым числом характеристик, и оно может быть описано более или менее адекватно со всех сторон лишь в бесконечном к нему приближении через отдельные ограниченные познавательные акты.

Существенную роль в восприятии художественного текста, в актуализации иррационального подтекстового содержания играет ритм – регулярное повторение сходных и соизмеримых языковых единиц, выполняющих структурирующую, текстообразующую и экспрессивно-эмоциональную функции [Лингв. энциклопед. словарь 1990: 416].

Вслед за рядом исследователей можно констатировать, что проблема ритма прозы как спе-

цифического средства воздействия на невербальный интеллект читателя, находящийся за пределами сферы сознаваемого, долгое время игнорировалась учеными и до настоящего времени остается до конца нерешенной загадкой словесного творчества [Арнольд 1973: 6; Бонфельд 2006: 62, 66, 396; Гиришман, Орлов 1972: 98, 103; Жирмунский 1966: 103, 106; Фортунатов 1974: 173; Лингв. энциклопед. словарь 1990: 416; Kayser 1971: 268].

Ритм в искусстве ориентирован на ритмические закономерности объективного мира и соотносится с психофизиологической сущностью нашего восприятия. Могучие ритмы вселенной, ритмы грозных и величественных ее стихий таинственным образом, с покоряющей силой воздействуют на человека, который живет в согласии с природой, в унисон с ней. Поэтому в искусстве отражаются ритмы, наиболее привычные для организма человека, наиболее ему адекватные [Алякринский, Степанова 1985: 172; Волкова 1974: 76, 81; Лингв. энциклопед. словарь 1990: 416].

Как было уже указано, ритм есть повторение, воспроизведение одного и того же явления через равные промежутки времени. Однако необходимо заметить, что в действительности нет буквальности тождественности, буквальной повторяемости фактов. Понятие равенства с точки зрения диалектики обязательно предполагает одновременное различие, изменение. Открытие диалектической формулы о «повторении без повторения» принадлежит Н.А.Бернштейну [см.: Алякринский, Степанова 1985: 7].

Как известно, ритмическая упорядоченность в искусстве основана на повторах аналогичных элементов и отношений, на их закономерном чередовании. Повторение тождественных форм и интервалов, создающих метрическую основу, являет собой единообразие подсистемы. Но она предполагает и ряд изоморфных, трансформированных, не тождественных себе элементов и отношений. Иными словами, система ритма представляет собой взаимодействие двух подсистем: единообразие повторений и разнообразие их трансформаций. Любой ритмический ряд воспринимается в искусстве на основе определенных единиц сходства [Волкова 1974: 76, 81].

Средства создания ритма художественного текста могут быть различными. Они имеют свободный, нерегулярный характер и никогда не превращаются в единообразную, стандартную метрическую схему. Ритмический рисунок художественной прозы произволен [Баженова 2003: 447; Жирмунский 1966: 114]. Он дает писателю возможность порождать оригинальное вы-

сказывание из стандартных строевых элементов, создавая собственный индивидуальный код для воплощения его авторской идеи. Выход за рамки обыденности, ординарности в использовании языковых средств – это не признак обычной коммуникации, когда идет обмен информацией. Это свидетельство прагматической направленности текста, возможности выявления глубинных свойств языковой личности автора, обусловленных его мировидением [Болотнова 2010: 467; Караулов 2004: 70, 240, 241; Лингв. энциклопед. словарь 1990: 416; Есо 1987: 348].

В пробуждении художественной мысли ритм играет особую роль [Бонфельд 2006: 66]. Некоторые лингвисты не без основания полагают, что его основой, по-видимому, является синтаксический уровень языка [Арнольд 1973: 6; Жирмунский 1966: 106; Кухаренко 1979: 53 и др.].

Базовыми параметрами предложения, которые принимают на себя дополнительную нагрузку, незаметно создают сильный эффект, являются его длина и структура. Ритмическая группа построена прежде всего на упорядоченности синтаксических сочетаний, тесно связанных со всеми видами повторов, специфическим расположением эпитетов, с цепочками однородных членов, с аранжировкой по нарастающему или убывающему, с параллельными конструкциями и т.д.

Как справедливо замечает В.Кайзер, ритм является одним из важнейших феноменов смысловой сферы языка, благодаря которому достигается особое углубленное содержание художественного текста, его возвышенная тональность [Kayser 1971: 264, 269].

Анализ специальной литературы и языкового материала дают основание утверждать, что ритмы имеют самостоятельные семантические характеристики. Они возводятся в ранг знака и квалифицируются как «знаки чувств» [Горелов, Енгальцев 1991: 28; Лотман 1970: 136]. Лексическое наполнение синтаксических конструкций выражает, как правило, определенную информацию, а ритмически организованный словесный комплекс обеспечивает чувственно-созерцательное восприятие художественного творения, объективирует семантику неявного знания, наполняет форму смыслом.

Согласно концепции М.Ш.Бонфельда «ритм, ощущаемый даже в отвлечении от семантики или иных смысловых факторов, обладает и собственным, только ему присущим смыслом». Невербальная информация часто оказывается гораздо значимее, чем вербальная, поскольку она, в отличие от слов, непосредственно передает внутреннее состояние человека, полнее и богаче спо-

собна выразить его непередаваемые словами оттенки [Бонфельд 2006: 33, 34, 402].

Данную трактовку разделяют, дополняют и развивают ряд исследователей. Они не без основания полагают, что благодаря ритмической организации художественного текста смысл слов безгранично размывается и они выходят из-под контроля логики, в результате чего стимулируется неосознаваемое, «внелогическое» считывание с континуального, недискретного потока образов. Ритм прозы мы чувствуем бессознательно. Он освобожден от логики, он независим, заперделен; ритм открывает вход в другое сознание, обеспечивает интуитивное поэтическое прозрение [Арнольд 1973: 6; Берестнев 2008: 40; Дрогалина, Налимов 1978: 295, 296].

Таким образом, ритмизованная художественная проза, «проза настроений» [Фортунатов 1974: 173] – это специфическое явление талантливого художественного произведения, которое актуализируется благодаря определенному авторскому структурированию текстовой ткани, наполняющему форму самостоятельным скрытым смыслом – иррациональным подтекстом [см.: Голякова 2007: 17]. Он усиливает наши лирические впечатления, гипнотически влияет на наш душевный настрой, пробуждает континуальную художественную мысль. Ритм – это «попытка наложить континуальную составляющую на дискретные носители речи» [Налимов 1978: 288].

Этот аспект ритмической организации текста мало изучен и заслуживает самого серьезного внимания со стороны специалистов в области современной психологии речи и ее непосредственной связи с общей теорией сознания и бессознательного психического. Следовательно, в рамках рационалистически ориентированной культуры ритм остается «неинтерпретируемым логически» [Дрогалина, Налимов 1978: 299, 300]. Осуществляясь по законам иной логики, чем логика ясного сознания, он поддается формализации с большим трудом. Поэтому, следуя за П.Рикером [1995: 16], можно утверждать, что анализ языковых явлений в таком случае необходимо сводить к декодированию «показанного сокрытого», т.е. того означаемого, в основе которого лежит «нечеткий образ, воспринимаемый органами чувств» [Серль 1986: 222], передающий высокую «пульсацию напряжения» глубоко эмоционального плана, находящегося за порогом ясного сознания и стихию которого колышут не значения слов, которые легче поддаются осмыслению, а «эмоциональные разряды от смежности слов и фраз» [Ларин 1974: 282].

Обратимся к конкретному художественному материалу – отрывку из романа Е.-М.Ремарка «На западном фронте без перемен» (Е.М.Remarque. *Im Westen nichts Neues*. 1989) и проиллюстрируем значимость ритма в тех возможных понятиях и пределах рационального мышления, которые проливают свет на этот иррациональный феномен.

Die Monate rücken weiter. Dieser Sommer 1918 ist der blutigste und der schwerste. Die Tage stehen wie Engel in Gold und Blau unfaßbar über dem Ring der Vernichtung. Jeder hier weiß, daß wir den Krieg verlieren. Es wird nicht viel darüber gesprochen, wir gehen zurück, wir werden nicht wieder angreifen können nach dieser großen Offensive, wir haben keine Leute und keine Munition mehr. Doch der Feldzug geht weiter – das Sterben geht weiter.

Sommer 1918. – Nie ist uns das Leben in seiner kargen Gestalt so begehrenswert erschienen wie jetzt – der rote Klatschmohn auf den Wiesen unserer Quartiere, die glatten Käfer an den Grashalmen, die warmen Abende in den halbdunklen, kühlen Zimmern, die schwarzen, geheimnisvollen Bäume der Dämmerung, die Sterne und das Fließen des Wassers, die Träume und der lange Schlaf – o Leben, Leben, Leben!

Sommer 1918. – Nie ist schweigend mehr ertragen worden als in dem Augenblick des Aufbruchs zur Front. Die wilden und aufpeitschenden Gerüchte von Waffenstillstand und Frieden sind aufgetaucht, sie verwirren die Herzen und machen den Aufbruch schwerer als jemals!

Sommer 1918. – Nie ist das Leben vorne bitterer und grauenvoller als in den Stunden des Feuers, wenn die bleichen Gesichter im Schmutz liegen und die Hände verkrampft sind zu einem einzigen: Nicht! Nicht! Nicht jetzt noch! Nicht jetzt noch im letzten Augenblick!

Sommer 1918. – Wind der Hoffnung, der über die verbrannten Felder streicht, rasendes Fieber der Ungeduld, der Enttäuschung, schmerzlichste Schauer des Todes, unfaßbare Frage: Warum? Warum macht man kein Ende? Und warum flattern diese Gerüchte vom Ende auf? (175–176)¹.

По прочтении этого отрывка остается глубокое впечатление – так изысканно, эмоционально, экспрессивно, исключительно образно смоделирована конкретная реальная ситуация, что она имплицитно выражает и мировосприятие писателя, и авторское отношение к изображаемому; и это лишний раз доказывает, что Е.-М.Ремарк – большой мастер, который умеет тонко и талантливо, средствами вторичного семиозиса, суггестивно воздействующего на читателя, изобразить то, что в вербальном выражении звучало бы

слишком откровенно, прямолинейно, назидательно.

В оформлении данного отрывка автор использует языковые средства разных уровней: лексического, морфологического, синтаксического, а также композиционные возможности текста и паралингвистические знаки, конструируя как рациональный, так и иррациональный подтекст в их диалектически нерасторжимом единстве. При этом художественная выразительность текстового фрагмента во многом определяется его ритмическим рисунком, на чем мы и сконцентрируем наше внимание.

В первом абзаце сообщается о военных событиях лета 1918 г., когда рота солдат в конце войны терпит катастрофическое поражение. Однако в таком кратком варианте изложения информация остается на уровне сознания, не затрагивая глубоких чувств. Равномерный же, плавный, гармоничный ритм этого отрывка с его бинарными составляющими (*der blutigste und der schwerste, keine Leute und keine Munition*), параллельными варьирующимися конструкциями с анафорическим местоимением *wir* (*wir gehen zurück, wir werden nicht wieder angreifen können nach dieser großen Offensive, wir haben keine Leute und keine Munition mehr*), а также параллельным синтаксическим повтором (*Doch der Feldzug geht weiter – das Sterben geht weiter*) постепенно размывает, сплетает, сливает в единый поток смысл слов, мастерски скомбинированных автором, больно и скорбно касается нашей души, тяжело откликаясь в сердце.

Таким образом, ритм объективирует неосознаваемую информацию, неявное знание позволяет созерцать иррациональный подтекст – наши чувства и эмоции.

Второй абзац, лейтмотив которого восходит к финалу первого абзаца (*das Sterben geht weiter*), развивает эту мысль: жизнь – это самое дорогое для человека.

Мастерски организованная ритмичность данного отрывка способствует его выразительности, обостряет восприятие хода мысли автора, усиливает впечатление, возбуждает эмоции.

Целый ряд сходно построенных, равномерно чередующихся, соизмеримых синтаксических комплексов, параллельных синтаксических конструкций с особой аранжировкой эпитетов (*der rote Klatschmohn auf den Wiesen unserer Quartiere, die glatten Käfer an den Grashalmen, die warmen Abende in den halbdunklen, kühlen Zimmern, die schwarzen, geheimnisvollen Bäume der Dämmerung, die Sterne und das Fließen des Wassers, die Träume und der lange Schlaf*), парных лексем (*die Sterne und das Fließen, die Träume und*

der lange Schlaf) и трехкратным лексическим повтором (*o Leben, Leben, Leben*) придают высказыванию равномерный, монотонный, замедленный ритм. Он настраивает читателя на глубокое сопереживание, сочувствие, создает чувственно-конкретный образ воображаемого отрезка действительности, затрагивает адресата как личность с его ценностной ориентацией, которую он соотносит с авторской моделью мировидения.

Мотив жизни и смерти продолжает развиваться в том же замедленном ритме в третьем и четвертом абзацах благодаря развернутой, синтаксической организации гипотаксиса и паратаксиса.

Обращают на себя внимание лексические повторы *nie* и *Sommer 1918* второго, третьего и четвертого абзацев, которые обеспечивают чувственное, душевное переживание, господствующее над рассудочным началом.

Как набат, как крик безысходности, глубокой пронзительной боли, крик последней отчаянной надежды выжить, как предельное выражение состояния звучат в душе адресата с нарастающей экспрессией двойной лексической и двойной лексико-синтаксической повторы: *Nicht! Nicht! Nicht jetzt noch! Nicht jetzt noch im letzten Augenblick!*

Последний абзац отрывка начинается с пятикратного повтора всего текста *Sommer 1918*, являющегося зачином каждого абзаца (кроме первого, где он является средством выражения новой информации). Этот повтор придает всему повествованию благозвучную композиционную гармонию и ритмическую целесообразность, подчеркивает особую значимость описываемого в это время события, заостряя на нем читательское внимание, возбуждая личностный эмоциональный настрой.

Череды назывных предложений, в различной степени распространенных (*Wind der Hoffnung..., rasendes Fieber der Ungeduld, der Enttäuschung, schmerzlichste Schauer des Todes, unfaßbare Frage*), создает плавный ритмический ряд, передающий психическое напряжение на пределе возможностей. А завершающий анализируемый фрагмент текста трехкратный повтор вопросительного местоимения *warum* в лексическом и лексико-синтаксическом оформлении, а также повтор слова *Ende* (*Warum? Warum macht man kein Ende? Und warum flattern diese Gerüchte vom Ende auf?*) выражают непередаваемые словами смешанные чувства беспредельной тревоги, горькой, безысходной печали и маловероятной, но такой возжеленной надежды – в конце войны все-таки выжить!

Через ритмическую организацию языковых знаков Е.-М. Ремарк образно, ярко и талантливо выражает свое негативное эмоционально-оценочное отношение к изображаемому. Используя имплицитный способ воплощения дорогой ему идеи, он средствами вторичной номинации суггестивно воздействует на чувства и эмоции читателя, побуждая его разделить индивидуальный авторский взгляд на мир.

Ритм как специфическое, иррациональное средство воздействия автора на невербальный, континуальный интеллект адресата декодируется неадекватными исследуемому материалу методами, осуществляемыми по законам логики ясного сознания. А информация, которую несет ритм, не всегда может быть формализована, выражена в словах; она проигрывает при пересказе [Арнольд 1990: 223]. Наши титанические усилия «поверить алгеброй гармонию – бессильны» [Дрогалина, Налимов 1978: 295]. Следовательно, семантизировать ритм можно лишь весьма приблизительно.

В заключение хотелось бы подчеркнуть, что многообразный ритм художественной прозы становится в настоящее время объектом самого серьезного изучения [Налимов 1978: 288] и главной задачей в этой области науки является разработка понятий и категорий, которые обеспечат проникновение в труднейшую сферу неосознаваемой психической деятельности человека – сферу невербального интеллекта.

Примечание

¹ В круглых скобках обозначены номера страниц, на которых представлен анализируемый фрагмент текста.

Список литературы

- Алякринский Б.С., Степанова С.И. По закону ритма. М.: Наука, 1985. 176 с.
- Арнольд И.В. Стилистическая функция текста и ритм // Вопр. теории англ. и рус. языков: сб. ст. Вологда: Вологод. пед. ин-т, 1973. С.5–11.
- Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка (Стилистика декодирования). М.: Просвещение, 1990. 301 с.
- Баженова Е.А. Стилистическая синтагматика // Стил. энциклопед. словарь рус. яз. М.: Флинта. Наука, 2003. С.447–451.
- Берестнев Г.И. К философии слова // Вопр. языкознания. 2008. №1. С.37–65.
- Болотнова Н.С. О новых тенденциях в современной стилистике художественного текста // Речеведение: современное состояние и перспективы: материалы междунар. науч. конф., посвящ.

юбилею М.Н.Кожиной / Перм. гос. ун-т. Пермь, 2010. С.464–472.

Бонфельд М.Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. СПб.: Композитор, 2006. 648 с.

Волкова Е.В. Ритм как объект эстетического анализа (методологические проблемы) // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: сб. ст. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1974. С.73–85.

Гиришман М.М., Орлов Е.Н. Проблемы изучения ритма художественной прозы // Рус. лит. 1972. № 2. С.98–110.

Голякова Л.А. Онтология подтекста и его объективация в художественном произведении: автореф. дис. ... докт. филол. наук. Пермь, 2007. 32 с.

Горелов И.Н., Енгальцев В.Ф. Безмолвный мысли знак (Рассказы о невербальной коммуникации). М.: Молодая гвардия, 1991. 240 с.

Дрогалина Ж.А., Налимов В.В. Семантика ритма: ритм как непосредственное вхождение в континуальный поток образов // Бессознательное = The unconscious: Природа, функции, методы исследования: сб. ст.: в 4 т. Тбилиси: Мецниереба, 1978. Т.3. С.293–301.

Жирмунский В.М. О ритмической прозе // Рус. лит. 1966. № 4. С.103–114.

Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М.: Едиториал УРСС, 2004. 263 с.

Колшанский Г.В. Объективная картина мира в познании и языке. М.: Наука, 1990. 103 с.

Кухаренко В.А. Интерпретация текста. М.: Просвещение, 1979. 327 с.

Ларин Б.А. Эстетика слова и язык писателя. Л.: Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1974. 285 с.

Лингвистический энциклопед. словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1990. 685 с.

Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.

Налимов В.В. Непрерывность против дискретности в языке и мышлении // Бессознательное = The unconscious: Природа, функции, методы исследования: сб. ст.: в 4 т. Тбилиси: Мецниереба, 1978. Т.3. С.286–291.

Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. М.: Academia-центр; Медиум, 1995. 415 с.

Серль Дж. Р. Косвенные речевые акты // Новое в зарубежной лингвистике. Теория речевых актов. М.: Прогресс, 1986. Вып. 17. С.195–222.

Фортулатов Н.М. Ритм художественной прозы // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: сб. ст. Л.: Наука, 1974. С.173–186.

Eco U. Der ästhetische Text als Erfindung // Eco, Umberto. Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München: W. Fink Verlag, 1987. S.347–368.

Kayser W. Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Bern; München: Francke Verlag, 1971. 460 S.

Remarque E.M. Im Westen nichts Neues. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1989. 205 S.

RHYTHM OF THE WORK OF ART: COMMUNICATIVE AND PRAGMATIC ASPECT

Lubov A. Golyakova

**Professor of German Philology Department
Perm State University**

In the article the rhythm of the work of art is considered as a means of the author's influence upon the non-verbal intellect of the reader within the communicative and pragmatic approach. The rhythmic organization of the work of art is one of the most significant phenomena of the semantic sphere of language. Rhythms have independent semantic characteristics and are qualified as 'signs of feelings', which directly, in a wealth of colours and in fuller sense express the inner state of a person, his/her emotions and evaluations, which sometimes are impossible to convey by verbal means. The means of rhythm creation may vary; they have free, non-regular nature and they can never be converted into a uniform, standard metrical scheme.

Key words: semantic model of artistic communication; rhythm of the work of art; textual pragmatics; irrational subtext; author's picture of the world.