

## ЛИНГВОПОЭТИКА

### Ритм и просодия художественного текста в прагматилистическом освещении

© И.Т. Григорьян, 2004

Вопрос о чтении художественного произведения и целый комплекс возникающих здесь сложнейших проблем не только языковедческого, но и психолингвистического характера всегда находился в центре внимания отечественной филологии. К нему постоянно обращались специалисты самых разных отраслей языкознания для того, чтобы выяснить, каким образом читающий может добиться полноты понимания произведения словесно-художественного творчества, с одной стороны, и, с другой – каким образом литературный текст выявляет заложенную в нем художественную образность и, следовательно, эстетическое намерение автора<sup>1</sup>.

Сегодня интерес к этому вопросу во многом связан с тем, что положение с чтением книг как разновидностью интеллектуальной деятельности в последнее время крайне сложное. Происходит его постепенное вытеснение средствами массовой информации: постоянно возрастает число людей, предпочитающих проводить свое время перед экраном телевизора или компьютера. По этой причине даже в рамках гуманитарных специальностей обучение чтению стало одной из самых сложных задач.

Одна из очевидных сложностей здесь состоит в том, что чтение как «искусство» практически не получает должного внимания в довузовском образовании. Более того, сегодняшнее школьное образование больше ориентировано на «скорость» чтения, чем на понимание прочитанного. В качестве примера можно привести огромное количество широко рекламирующихся курсов, школ и центров, предлагающих обучение за короткий срок «быстрому чтению». При таком подходе к этому

---

<sup>1</sup> См., например, *Задорнова В.Я.* Восприятие и интерпретация художественного текста. М.: Высшая школа, 1984; *Задорнова В.Я.* Произведение словесно-художественного творчества на разных языках как предмет лингвопоэтического исследования: Дисс... доктора филологических наук. – М., 1992; *Чаковская М.С.* Текст как сообщение и воздействие. М.: Высшая школа, 1986; *Давыдов М.В., Яковлева Е.В.* Основы филологического чтения: Современный английский язык. М.: Диалог-МГУ, 1997 и др.

вопросу упускается из виду основная цель чтения – полнота понимания текста.

Конечно, существует и такая разновидность чтения, которая направлена преимущественно на поиск информации ('information retrieval') – имеется в виду прежде всего чтение научно-технической литературы, где от читающего требуется в первую очередь умение уловить основную мысль ('the gist') и, следовательно, в целом ряде случаев допускается практически «чтение по диагонали». Однако применение подобного подхода к серьезному чтению художественной литературы на определенном уровне языкового образования может только существенно навредить. Стремясь «проглотить» как можно большее количество текста за возможно более короткий срок, читающий вряд ли будет в состоянии обнаружить и воспринять красоту текста и насладиться ею, отреагировать на наиболее важные эстетические составляющие текста. Другими словами, у читающего текст подобным образом отсутствуют навыки обнаружения эстетически значимых элементов в тексте художественного произведения. Вместе с тем, именно эти навыки выдвигаются на передний план, когда речь идет о филологическом чтении, т.е. такой разновидности чтения, цель которой состоит в том, чтобы глубже проникнуть в то или иное произведение и, таким образом, прийти к пониманию самого основного – исходного замысла автора<sup>2</sup>.

К сожалению, филологическому чтению до сих пор не уделяется должного внимания в широкой практике преподавания английского языка не только в довузовском, но и в вузовском образовании. Хотя на филологических факультетах университетов в нашей стране преподается большое количество теоретических курсов лингвостилистики и лингвопоэтики (не говоря о многочисленных курсах литературы и литературоведения), к сожалению, разрыв между теорией лингвостилистики и практикой чтения произведений словесно-художественного творчества все еще остается, и проблема требует дальнейшего рассмотрения.

В настоящее время особый интерес в этой области представляет прагмалингвистическое направление исследования<sup>3</sup>, чьей конечной целью является создание таких языковых материалов, которые были бы целиком ориентированы на наиболее существенные моменты стилистической организации художественного текста, т.е. такие его элементы,

<sup>2</sup> См., например, *Philological Phonetics* / Ed. by *Akhmanova O.S., Alexandrova O.V.*, MSLU, 1986. В отечественной англистике, в частности, на кафедре английского языкознания, за последние 20 лет было выполнено значительное число работ (в т.ч. кандидатских и докторских диссертаций).

<sup>3</sup> *Магидова И.М.* Теория и практика прагмалингвистического регистра английской речи: Дисс... доктора филологических наук. – М., 1989.

которые могут служить опорными в процессе филологического чтения. Поскольку эта отрасль в языкознании, в целом, относительно молодая и входит в состав функциональной стилистики, ее предмет требует дополнительного комментария. Имеется в виду особая сфера функционирования языка, расширяющая существующее деление на функциональные стили, разработанное акад. В.В. Виноградовым<sup>4</sup> и его многочисленными последователями и составляющее основу языковедческих разысканий в отечественной науке второй половины XX — начала XXI вв. Основная мысль здесь состоит в том, что существует большое количество произведений устной и письменной речи, которые «имеют целью выявление и показ тех или иных свойств и особенностей данной языковой системы в научно-исследовательских и дидактических целях»<sup>5</sup> и не могут быть непосредственно соотнесены ни с одной из выделенных функций языка. Так, например, их целью не является передача интеллективного сообщения или эмоционально-художественное воздействие на читателя. Их функция состоит преимущественно в том, чтобы «наиболее полно и наглядно раскрыть природу данного языкового явления и показать особенности его речевого функционирования»<sup>6</sup>. В течение долгого времени произведения речи такого рода (где язык фактически использовался для разъяснения и раскрытия специфики самого языка, т.е. направлялся как бы «на себя») не выделялись в отдельную функционально-стилистическую разновидность, подлежащую специальному научному изучению. Развитие прагмалингвистики позволило пересмотреть это традиционно сложившееся отношение, и в настоящее время мы говорим о существовании самостоятельного «моделирующего» (прагмалингвистического) функционального стиля, объединяющего эти произведения речи в единое функциональное «целое».

Основная задача прагмалингвистических разысканий состоит в том, чтобы разработать оптимальные способы выявления наиболее важных особенностей данной языковой системы, составляющих основу коммуникации на этом языке и являющихся ключевыми для понимания — с тем, чтобы «перевести» их в прагмалингвистический (моделирующий) функциональный стиль. Конечным результатом исследования в данном направлении является создание разнообразных лингвистических материалов (специально разработанных «текстов»), обращающих внимание изучающего язык на ту или иную особенность языкового выражения,

---

<sup>4</sup> См. Виноградов В.В. *Стилистика. — Теория поэтической речи. — Поэтика*. М., 1963. — С. 5-6.

<sup>5</sup> Магидова И.М. *Op. cit.* С. 6.

<sup>6</sup> Магидова И.М. *Op. cit.* С. 7.

необходимую для понимания содержания и мета-содержания (в целом ряде случаев – и мета-мета-содержания) произведений речи, созданных на данном языке. Таким образом, прагмалингвистическое исследование сосредоточено на разработке способов выявления наиболее существенных для речевого общения языковых явлений и целенаправленного выведения их на передний план с тем, чтобы читающий подобный текст (созданный в прагмалингвистическом регистре), смог заострить внимание именно и преимущественно на этом языковом явлении и увидеть его «в действии».

До настоящего времени прагмалингвистический функциональный стиль был детально разработан на фонетическом, грамматическом, лексическом и фразеологическом уровнях<sup>7</sup>. Его стилистический раздел не получил еще достаточного внимания и, хотя этому аспекту был посвящен ряд работ<sup>8</sup>, вопрос о его детальной разработанности в значительной степени остается открытым. Сама природа художественного текста представляет собой особую сложность для прагмалингвистического исследования, если исходить из уже разработанных способов моделирования. Как показали результаты предшествующих разысканий, другие аспекты языка, такие, как вышеупомянутые фонетика, грамматика, лексика и фразеология, вполне могут подвергаться прагмалингвистическим «экспериментам», какими, например, являются разработка уже существующих текстов путем «насыщения» их элементами, показывающими фонетическое или грамматическое явление во всей полноте, осуществляя таким образом «внеязыковой перевод»<sup>9</sup>, или создание совершенно новых «авторских» прагмалингвистических текстов, ориентированных на «демонстрацию» того или иного языкового явления во всей его полноте. В отличие от этих аспектов языка, вопрос о возможности экспериментирования в области стилистики – т.е. с произведениями словесно-художественного творчества, где все языковые элементы нацелены на эстетическое воздействие на читателя, – предстает совершенно по-другому. Уже отработанные и достаточно прочно «устоявшиеся» методы прагмалингвистического моделирования вряд ли могут быть с легко-

<sup>7</sup> Магидова И.М. Теория и практика прагмалингвистического регистра английской речи: Дисс... доктора филологических наук. – М., 1989.

<sup>8</sup> См. Завальская Г.П. «Вторичные тексты» в литературной традиции современного английского языка: Дисс... канд. филологических наук. – М., 1988; Прохорова М.Ю. Филологический вертикальный контекст в прагмалингвистическом освещении: Дисс... канд. филологических наук. – М., 1989; Селеменова Л.В. Аллюзивный аспект художественного текста как объект прагмалингвистического и лингвопоэтического исследования (на материале англ. и амер. лит.): Дисс... канд. филологических наук. – М., 2000.

<sup>9</sup> См. Шелия М.Д. Диалектика языка и речи и методологические основы изучения равнозначности: Дисс... доктора филологических наук. – М., 1991.

стью применимы в этой сфере, где требуется особая осторожность и «бережность» в обращении с оригинальным текстовым материалом.

Сказанное позволяет сделать вывод о том, что прагмастистика как стилистический раздел указанного функционального стиля в значительной степени только начинает разрабатываться, и пути и способы выявления эстетически значимых элементов художественного текста только намечаются. Существующие в настоящий момент работы по прагмастистике посвящены с одной стороны, наиболее общим вопросам – таким, как, например, литературная пародия и ее прагмалингвистическое значение (т.е. рассмотрение пародии как особой разновидности прагмалингвистического текста, представляющей собой готовую «модель» некоторых наиболее важных литературных приемов, характеризующих литературный стиль пародируемого писателя<sup>10</sup>). С другой стороны, в работах такого рода в центре внимания нередко оказывались также и отдельные составляющие художественного текста – например, аллюзивные фигуры речи<sup>11</sup>.

За последние годы на передний план в прагмастистических размышлениях выдвинулись проблемы изучения текстов словесно-художественного творчества с точки зрения ритма и просодии. Исходными здесь являлись положения, разработанные в ходе фонетических, синтаксических и стилистических исследований – прежде всего тех, которые проводятся на кафедре английского языкознания филологического факультета МГУ.

Основная цель здесь состоит в том, чтобы выявить важнейшие особенности ритмико-просодической организации художественного текста и показать их теснейшую связь со знаками препинания, представляющую особое значение для данного раздела прагмастистики. В целом, как было показано фонетистами и синтаксистами кафедры английского языкознания<sup>12</sup>, в английском языке именно система знаков препинания играет первостепенную роль при обнаружении «заложенных» в тексте ритма и просодии и, таким образом, способствует более глубокому проникновению в исходный замысел автора.

---

<sup>10</sup> Завальская Г.П. *Op.cit.*

<sup>11</sup> Селеменова Л.В. *Op.cit.*

<sup>12</sup> См. например, Александрова О.В. Проблемы экспрессивного синтаксиса. М.: Высшая школа, 1984; Баранова Л.Л. Единство и взаимодействие устной и письменной форм научного изложения: Дисс... канд. филологических наук. – М., 1983; Баранова Л.Л. Онтология английской письменной речи: Дисс. доктора филологических наук. – М., 1996; Магидова И.М. Теория и практика прагмалингвистического регистра английской речи: Дисс... доктора филологических наук. – М., 1989; Maguidova I.M. *Speech Modelling as the Subject of Functional Stylistics // Folia Anglistica – № 1; М., 1997.*

С прагмалингвистической точки зрения значение знаков препинания было в первую очередь выявлено на уровне научной прозы<sup>13</sup>, где было показано, что пунктуация составляет прагмалингвистическую основу чтения с опорой на уже установленные тенденции, позволяющие соотносить тот или иной знак препинания с соответствующим ему просодическим выражением<sup>14</sup>. Сравнительно недавно прагмастилистическое исследование было переведено на уровень художественной прозы<sup>15</sup>, где знаки препинания рассматривались сквозь призму филологического чтения. При этом в центре внимания снова оказывалось соотношение пунктуации и ритма как одна их основных составляющих литературного произведения, обеспечивающих воплощение словесно-художественного образа в звучащем выражении и, таким образом, проясняющих эстетическое содержание-намерение ('*pragmat*') текста в целом.

До сих пор усилия прагмастилистов в этой области были направлены на изучение двоеточия и его прагмалингвистического значения для решения задач филологического чтения. В настоящей работе на передний план выдвигается другой знак препинания — точка с запятой и предпринимается попытка определить его место в прагмастилистическом исследовании.

Другими словами, целью данного исследования является выяснение роли точки с запятой в английском художественном тексте и возможностей прагмалингвистического выявления значения этого знака препинания для произведений английской художественной литературы XX в. Для этого требуется прежде всего ответить на вопрос, может ли использование точки с запятой рассматриваться как особый стилистический прием, применяемый индивидуально различными авторами для создания определенного стилистического эффекта. Мы попытаемся выяснить, насколько этот знак препинания может быть прагмалингвистически выделен, моделирован и переведен в прагмалингвистический регистр и какими могут быть способы этого транспонирования.

Проведенный анализ текстов английской художественной прозы (из произведений Вирджинии Вулф («Комната Джейкоба») и Олдоса Хаксли («Шутовской хоровод» и «Контрапункт») позволяет предположить,

<sup>13</sup> См. Руденко Д.У. Прагмалингвистика чтения научной прозы в свете соотношения просодии и пунктуации: Дисс... канд. филологических наук. — М., 1989.

<sup>14</sup> См. Арапиева Л.У. Теория и практика знаков препинания в современном английском языке: Дисс... канд. филологических наук. — М., 1985; Баранова Л.Л. Онтология английской письменной речи: Дисс. доктора филологических наук. — М., 1996.

<sup>15</sup> См. Михайловская Е.В. Прагмалингвистические проблемы английской пунктуации (на материале двоеточия): Дисс... канд. филологических наук. — М., 2001.

что точка с запятой действительно может использоваться в качестве особого стилистически маркированного элемента, способствующего созданию определенных ритмических и просодических структур. Так как подобные структуры встречаются в рассматриваемых произведениях с достаточной регулярностью, можно сделать вывод о том, что функционированию точки с запятой в английской художественной прозе XX в. следует уделить особое внимание при создании прагмастилистических материалов. В ходе исследования было также выявлено, что разработанные ранее правила чтения знаков препинания<sup>16</sup> в случае с точкой с запятой оказались вполне эффективными при переводе анализируемых художественных текстов из письменной формы в устную, так как позволяли воспроизвести заложенные в тексте ритм и просодию, и, таким образом, достигнуть более полного понимания исходного художественного замысла.

Прагмалингвистическое изучение точки с запятой и ее функционирования в отобранных текстах английской художественной прозы проводилось на основе сопоставительного метода – т.е. анализа оригинальных текстов в сопоставлении с различными гипотетическими вариантами их пунктуационного оформления. Подобное сопоставление позволило выявить разнообразие функций, выполняемых различными знаками препинания для создания определенного художественного эффекта. Наиболее важным результатом проведенного сопоставления стало определение места точки с запятой в составе филологического чтения. Другими словами, была показана необходимость рассмотрения этого знака препинания как неотъемлемого элемента создания различных, многократно повторяющихся в тексте ритмико-просодических структур, задуманных автором как средство создания особых художественных образов. Прагмастилистическое изучение точки с запятой, таким образом, способствовало проникновению в исходный замысел автора и, тем самым, более полному восприятию текста словесно-художественного творчества.

Особый интерес в этом плане представляют произведения Олдоса Хаксли. В целом, одной из характерных черт творчества этого английского писателя является «контрапунктное» построение, при котором в произведении параллельно развиваются несколько самостоятельных тем и линий. Наиболее четко этот принцип прослеживается в романе «Контрапункт» (1928). Само название произведения является музыкальным термином: «контрапункт (нем. Kontrapunkt, от лат. punctus (punctum)

---

<sup>16</sup> См. Арапиева Л.У. *Op. cit.*; Баранова Л.Л. *Op. cit.*

contra punctum, букв. – точка против точки) – одновременное сочетание двух и более самостоятельных мелодических линий в разных голосах»<sup>17</sup>.

Стремление Хаксли к «музыкальному» построению романа продиктовано его воззрениями на искусство, которое он представляет себе как «организацию видимого хаоса в упорядоченный человеческий мир»<sup>18</sup>. В романе «Контрапункт», где автор предпринимает попытку построить литературное произведение по законам музыкального, создается своеобразное «многоголосие», в котором все «голоса» равноправны (по выражению Хаксли, для этого «нужно только достаточно много действующих лиц и контрапункт параллельных сюжетов»<sup>19</sup>).

Для того, чтобы продемонстрировать, как в этих целях используется Олдосом Хаксли точка с запятой, рассмотрим следующие предложения из романа «Контрапункт», построенные по одному и тому же ритмическому принципу, т.е. представляющие собой одну и ту же ритмическую «фигуру»:

1. *Time passed; the late afternoon turned into summer twilight; the twilight thickened slowly into darkness.*

2. *Time flowed; the island vanished; the air was if possible hotter.*

Оба предложения обладают сходными особенностями на различных уровнях языка, что позволяет нам сделать вывод о том, что здесь используется один и тот же литературный прием, обеспечивающий определенный художественный эффект. Рассмотрим эти сходные особенности более подробно.

С точки зрения плана содержания оба предложения дескриптивного характера (описание окружающей сцены).

С точки зрения синтаксической организации предложения являются сложносочиненными с тремя простыми предложениями без каких-либо лексических средств. Во всех трех простых предложениях сохраняется прямой порядок слов: за подлежащим, выраженным существительным, следует глагольное сказуемое в форме Past Indefinite.

Соединительная функция выполняется только средствами пунктуации: две точки с запятой после первого и второго простых предложений.

<sup>17</sup> Музыкальный Энциклопедический Словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – С. 268.

<sup>18</sup> Huxley A. The Letters of Aldous Huxley / Ed. by Gr. Smith. – New York, London, 1969.

<sup>19</sup> Хаксли О. Контрапункт. (Пер. с англ. И. Романовича). – СПб.: Амфора, 1999. – С. 411.



Для дальнейшего анализа потребуется обращение к широкому контексту не только всего абзаца в целом, но и к тексту всего последнего раздела главы XXX, из которого ниже приводятся отдельные отрывки:

*'The hills on the other side of the valley were touched with sunlight and seemed to shine with their own radiance against the smoke and indigo of the clouds...*

*It was the cloud that enhanced the shining of her present felicity. A dark cloud, but how remote now, how curiously irrelevant! And that other happy brightness before the coming of the cloud – that too was tiny and far away, like an image in a curved mirror...*

*She felt as though she were melting into that green and golden tranquillity, sinking and being absorbed into it, dissolving out of separateness into union: stillness flowed into stillness, the silence without became one with the silence within her...*

*But she didn't go. She sat where she was, quite still, deliberately forgetting him. The little sediment that Walter's coming had stirred up in her quickly settled again. Through the vacant lifelessness of trance her spirit sank slowly down once more into God, into the perfected absolute, into limitless and everlasting nothing. **Time passed; the late afternoon turned into summer twilight; the twilight thickened slowly into darkness.**'*

Одной из стилистически значимых особенностей данного текста является намеренное выделение некоторых важнейших для понимания образов. Художественный эффект основан на умелом использовании слов, принадлежащих к определенным лексическим группам – и, шире, семантическим полям<sup>20</sup>. Так, например, здесь четко выявляется противопоставление **света и тьмы**<sup>21</sup>. Слова 'sunshine', 'sunlight', 'shine', 'shining', 'the shining', 'bright', 'brighter', 'brightness' встречаются несколько раз в тексте последней части главы и противопоставляются словам 'twilight', 'dark', 'darkness'.

Еще одно семантическое поле, которое можно здесь выделить – «**тишина**», «**спокойствие**», «**медлительность**» ('silence', 'stillness', 'slowness'). Здесь особый упор делается на слова 'tranquillity', 'stillness' (повторяется 2 раза), 'silence' (2 раза), 'calm' (2 раза), 'slowly' (4 раза), 'noiselessly', 'whispered' (2 раза), 'still', 'lifelessness', 'peace' (4 раза). Можно предположить, что слова второго семантического поля были намеренно отобраны автором для того, чтобы привлечь внимание читателя к господствующему состоянию покоя, тишины, неподвижности. Данный художественный эффект достигается именно путем повторения

<sup>20</sup> *Ахманова О.С.* Словарь лингвистических терминов. – М., 1969, с.118; *Olga Akhmanova, A.N. Marchenko.* Meaning equivalence and linguistic expression. М., 1973. С. 89-90.

<sup>21</sup> В принципе данную линию исследования можно было бы продолжить на концептуальном уровне и попытаться выделить здесь различные особенности воплощения концептов «света», «покоя» и т.д. Особый интерес в этой связи представляют работы О.Д. Вишняковой, разрабатывающей эту проблематику на материале английской поэзии – см., например, *Вишнякова О.Д.* Язык и концептуальное пространство. На материале современного английского языка. М.: МАКС-Пресс, 2002.

этих слов ('stillness', 'silence', 'slowly', 'peace'), способствующих раскрытию особого образа размышления, созерцания и медитации.

Для анализа второго предложения потребуется также обратиться к более широкому контексту – последней части главы XIV:

*There was no breeze except the wind of the ship's own speed, and that was like a blast from the engine room. Stretched in their chairs, Philip and Elinor watched the gradual diminution against the sky of a jagged island of bare red rock... walking on principle or for an appetite, their fellow passengers passed and re-passed with the predictable regularity of comets...*

*There was a silence. Burnt down, burnt scarlet, the young men on leave passed laughing, four to a girl. Sun-dried and curry-pickled veterans of the East strolled by... Two female missionaries padded past in a rarely broken silence...*

***Time flowed; the island vanished; the air was if possible hotter...***

*He looked over the top of his book at the enormous blue glare of the sea...*

Во втором тексте на передний план выходят образы воды и моря. Впечатление «текучести», «движения», «колебания» подкрепляется тем, что читателю уже известно, что действие происходит на борту корабля, что создает определенный ассоциативный фон. Анализируя весь отрывок в целом, мы можем выделить два тесно связанных между собой семантических поля. Первое из них – семантическое поле «море», «огромное водное пространство».

На протяжении всего текста мы находим также элементы, относящиеся к другому семантическому полю – «движения»: 'walking', 'passed' (3 раза), 're-passed', 'strolled by', 'padded past', 'flowed', 'vanished', 'marched past', 'passed by', 'faded into', 'rounded the corner into hearing'.

Теперь обратимся к собственно ритмической стороне данного материала и покажем, как рассмотренные особенности морфосинтаксического и лексического характера влияют на его ритмико-просодические свойства. Основополагающими ритмическими элементами являются здесь простые ритмические единицы, непосредственно предшествующие каждой точке с запятой и завершающие каждую сложную ритмическую единицу. Для придания рассуждению большей убедительности в нижеследующей таблице каждая сложная ритмическая единица представлена отдельно (одна под другой), простые ритмические единицы обозначены, соответственно: одноударные – М, троические – Т и дактилические – D<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> В докторской диссертации И.М. Магидовой было обращено внимание на особые возможности, которые дает для прагмафонетического изучения ритма прозы, описание ритмической организации текста в терминах поэтической ритмологии. На удобство такой системы описания речевого ритма указывал еще Д. Боллинджер при сопоставительном

Предложение 1	Предложение 2
<i>Time passed;</i> <b>М М</b>	<i>Time flowed;</i> <b>М М</b>
<i>the late afternoon turned into summer twilight;</i> <b>Д М Д</b> <b>Т Т</b>	<i>the island vanished;</i> <b>Т Т</b>
<i>the twilight thickened slowly into darkness.</i> <b>Т Т</b> <b>Д Т</b>	<i>the air was if possible hotter.</i> <b>Д</b> <b>Д Т</b>

Данная таблица показывает, что здесь прослеживается четкая тенденция к удлинению простых ритмических единиц к концу рассматриваемой ритмической фигуры. Основу первой сложной ритмической единицы составляют две односложные единицы, в то время как вторая сложная ритмическая группа основана на двух трохеических последовательностях слогов, а конец предложения в обоих случаях организован как дактилическая и трохеическая последовательности. Таким образом, можно сделать вывод о том, что внутреннее ритмическое движение каждого предложения в каждом случае подкрепляет образ «изменения» и, в частности, «увядания». Образ проходящего времени перерастает в картину текучести, движения, постепенного изменения, перехода из одного состояния в другое, увядания и растворения («исчезания»), что непосредственно связано с ритмической организацией каждого предложения в виде трех сложных ритмических единиц. Таким образом, анализ ритмической организации каждого из этих предложений (с учетом других отличительных языковых характеристик) помогает прояснить заложенную в тексте образность.

Первая сложная ритмическая единица в предложении 1 констатирует определенный период движения времени, а вторая и третья сложные ритмические единицы описывают то, что произошло в этот период времени. Таким образом, первая сложная ритмическая единица тяготеет скорее к статическому образу, в то время как две остальные сложные ритмические единицы ориентированы более на динамическую сторону происходящего. Следует отметить, что глагол *'to pass'* в первой сложной ритмической единице обладает преимущественно динамическим

---

исследовании базовых различий в ритме разных языков. См. об этом более подробно в *Bollinger D. Aspects of Language. New York, 1975.*

значением. Однако широкое обобщение, которое обнаруживается в первом простом предложении, делает его наоборот скорее статическим, чем динамическим.

Как и в предложении 1 (*'time passed'*), в начале предложения 2 (*'time flowed'*) дается указание на общую констатацию проходящего времени. Более того, во втором случае глагол *'to flow'* создает гораздо более живописный образ, который в дальнейшем развивается с помощью еще одного элемента семантического поля «море», «вода»: *'the island'*.

Таким образом, здесь мы снова сталкиваемся с движением от абстрактного к конкретному, с вовлечением в процесс восприятия все новых органов чувств. Второе простое предложение (*'the island vanished'*) представляет собой не просто указание на проходящее время, но уже визуальный образ объекта, постепенно исчезающего из виду. Последнее простое предложение (*'the air was if possible hotter'*) подхватывает эту искусную нить образов и обращается к физическим ощущениям читателя – его способности почувствовать жар и влажность воздуха. Другими словами, образ текучего времени (нечто, что можно понять на уровне абстрактного мышления) перерастает в нечто, что можно увидеть, и далее – осязать.

Особая напряженная торжественность тембра, воспроизводящегося в этой ритмической структуре, подкрепляется различными сегментными и сверхсегментными особенностями анализируемых предложений. Имеются в виду:

1. преобладание взрывных и фрикативных согласных звуков
2. слабое начальное [d], произносимое как глухой звук
3. фонестемный эффект [st], [sl], [s], [t], [l]
4. напряженные гласные звуки
5. организация движения тона трех простых предложений в обоих случаях в виде «нисходящей шкалы», где каждый последующее простое предложение произносится ниже предыдущего
6. замедленный темп и немного ослабленная громкость.

При дальнейшем рассмотрении данной ритмической структуры необходимо снова подчеркнуть роль музыки и музыкального структуры в творчестве Олдоса Хаксли. Контрапунктное построение проявляется не только на уровне макро-структуры (продолжительные отрезки текста: главы, абзацы) – на уровне взаимодействия различных героев и эпизодов («мелодий») – но также и на микро-уровне – уровне предложения. Внутри этой сложной структуры из трех простых предложений с двумя точками с запятой каждая из трех сложных ритмических единиц соот-

ветствует новой музыкальной фразе одной и той же развивающейся мелодии.

Для создания прагмастилистических материалов, выявляющих особую лингвостилистическую функцию точки с запятой в текстах данного автора, оказалось необходимым провести сопоставительный анализ и представить в соположенном виде текст оригинала и его гипотетические варианты. Анализ оригинального текста и его гипотетических вариантов с видоизмененной пунктуацией в данном случае основан на двух различных оппозициях: точка с запятой <=> точка, точка с запятой <=> запятая:

Оригинальный текст	Вариант с точкой	Вариант с запятой
<i>Time passed; the late afternoon turned into summer twilight; the twilight thickened slowly into darkness.</i>	<i>Time passed. The late afternoon turned into summer twilight. The twilight thickened slowly into darkness.</i>	<i>Time passed, the late afternoon turned into summer twilight, the twilight thickened slowly into darkness.</i>
<i>Time flowed; the island vanished; the air was if possible hotter.</i>	<i>Time flowed. The island vanished. The air was if possible hotter.</i>	<i>Time flowed, the island vanished, the air was if possible hotter.</i>

Сначала рассмотрим первую оппозицию, содержащую варианты, в которых точки с запятой были заменены на точки. Исходя из основных положений синтаксической просодии, которая составляет основу чтения любой разновидности текста, в этом случае каждая парцеллированная часть предложения становится отдельным предложением, необходимо завершающимся нисходящим тоном и долгой паузой. Более того, так как предложения имеют идентичную синтаксическую структуру, в случае разделения точками они бы звучали как завершённое высказывание, что привело бы к определенному эффекту на сверхсинтаксическом уровне, т.е. к намеренно резкому и эмоциональному звучанию. Таким образом, предложение утратило бы свою объединяющую мысль и соответствующее ей стилистическое воздействие. Получившиеся в результате самостоятельные предложения разорвали бы изначальную мягкую

«текущую» последовательность на отдельные несвязные образы, оторванные друг от друга.

В пределах второй оппозиции – там, где изначальная точка с запятой противопоставляется вариантам с запятой, оригинальный звуковой образ также претерпевает изменения. Более короткие паузы вместе с возможностью предшествующего низкого восходящего тона также влияют на ритмическую и просодическую организацию. Ритмическая последовательность оригинального текста (когда каждая сложная ритмическая единица намеренно отделяется достаточно протяженной паузой) в случае с запятыми превратилась бы в сухое и даже торопливое перечисление описываемых событий, лишенное эмоциональной окраски. При такой организации предложения все наиболее важные контрасты скорее всего оказались бы размыты. Другими словами, гармоничная структура оригинального текста, состоящая из трех элементов, была бы разрушена. Предложение утратило бы свое художественное воздействие, растворившись в более крупном отрезке текста.

При использовании точки с запятой, напротив, создается совершенно другой образ. У читателя складывается впечатление, что автор отводит ему некоторое время для того, чтобы сделать паузу и осмыслить каждый вновь появляющийся образ, осознать его значение в общей картине.

В заключение следует подчеркнуть, что прагмалингвистическое изучение точки с запятой позволило выделить некоторые из наиболее важных особенностей индивидуального стиля писателя. Детальное рассмотрение ритмико-просодических и семантико-стилистических последствий, к которым привели экспериментальные пунктуационные замены и их последовательное сопоставление с текстом оригинала позволяют проследить мотивацию выбора точки с запятой (а не какого-либо другого знака препинания), определить роль точки с запятой в создании определенной ритмической и просодической картины и попытаться, таким образом, оценить лингвостилистически и лингвопоэтически возможности этого знака препинания.

#### Л и т е р а т у р а

1. *Александрова О.В.* Проблемы экспрессивного синтаксиса. М., Высшая школа, 1984.
2. *Арапиева Л.У.* Теория и практика знаков препинания в современном английском языке: Дисс... канд. филологических наук. – М., 1985.
3. *Баранова Л.Л.* Единство и взаимодействие устной и письменной форм научного изложения: Дисс... канд. филологических наук. – М., 1983.
4. *Баранова Л.Л.* Онтология английской письменной речи. – М., 1998.

*Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / Отв. ред. В. В. Красных, А. И. Изотов. — М.: МАКС Пресс, 2004. — Вып. 28. — 192 с. ISBN 5-317-01182-5*

5. *Магидова И.М.* Теория и практика прагмалингвистического регистра английской речи: Дисс... доктора филологических наук. — М., 1989
6. *Михайловская Е.В.* Прагмалингвистические проблемы английской пунктуации (на материале двоеточия): Дисс... канд. филологических наук. — М., 2001.
7. *Руденко Д.У.* Прагмалингвистика чтения научной прозы в свете соотношения просодии и пунктуации: Дисс... канд. филологических наук. — М., 1989.
8. *Maguidova I.M.* Speech Modelling as the Subject of Functional Stylistics // *Folia Anglistica* — № 1; М., 1997.
9. *Maguidova I.M., Mikhailovskaia E.V.* The ABC of Reading. М., 1999.
10. *Philological Phonetics* / Ed. by O.S. Akhmanova, O.V. Alexandrova. Moscow, 1986.
11. *Registers and Rhythm* / Ed. by O.S. Akhmanova and T.N. Šiškina. Moscow, 1975.