

**Е.И. БОЙЧУК**

# **АНАЛИЗ РИТМА ПРОЗЫ**

*(НА МАТЕРИАЛЕ ФРАНЦУЗСКОГО ЯЗЫКА)*



Ярославль  
2019

**УДК 801.651**

**ББК 83.3**

**Б-77**

**Рецензенты:**

*И. В. Скуратов* - доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой романской филологии Института лингвистики и межкультурной коммуникации Московского государственного областного университета

*Г. В. Овчинникова* - доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой лингвистики и гуманитарных дисциплин ассоциации «ТУЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ (ТИЭИ)»

**Бойчук Е. И.**

**Б-77** Анализ ритма прозы (на материале французского языка): монография / Е. И. Бойчук. – Ярославль: Канцлер, 2019. – 232 с.

**ISBN 978-5-91730-838-8**

В монографии обобщается и систематизируется материал по основным вопросам и проблемам ритмики текста, дается типология ритмических единиц и ритмических средств с точки зрения фонетического, лексического, грамматического и структурно-композиционного уровней реализации ритма.

В книге определяется статус ритма в системе комплексного анализа художественного текста, дается алгоритм анализа ритмики с включением основных средств ритмизации, а также выявляются особенности проявления и функционирования ритма на примере романа Г. де Мопассана «Милый друг».

Издание предназначено для студентов и аспирантов филологических факультетов вузов, преподавателей иностранных языков и литературы.

*Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ  
в рамках научного проекта №19-07-00243*

УДК 801.651

ББК 83.3

ISBN 978-5-91730-838-8

© Бойчук Е.И., 2019

© Канцлер, 2019

# СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b>	<b>4</b>
<b>ГЛАВА I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РИТМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЗАИЧЕСКОГО ТЕКСТА: ПОНЯТИЕ, ПРОБЛЕМЫ, РИТМИЧЕСКИЕ ЕДИНИЦЫ</b>	<b>11</b>
§1. Понятие ритма, его функции и статус в общей системе средств выразительности французского языка	11
§2. Ритм и ритмика. Соотношение понятий	21
§3. Теория уровней ритмизации художественного текста с точки зрения фонетического, лексического и грамматического аспектов	24
§4. Иерархия уровней образования ритма в рамках фонетического, лексического и грамматического аспектов	38
§5. Уровни ритмизации французского художественного текста с точки зрения структурно-композиционного аспекта	45
<b>ГЛАВА II. СРЕДСТВА РИТМИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЗАИЧЕСКОГО ТЕКСТА</b>	<b>54</b>
§1. Основные характеристики способов ритмизации	54
§2. Фонетические средства ритмизации	61
§2.1. Акустический анализ	61
§2.2. Фоностилистический анализ ритма	81
§3. Лексический аспект ритмизации	93
§4. Грамматический аспект ритмизации	97
§5. Структурно-композиционный аспект ритмизации	108
<b>ГЛАВА III. МЕТОДИКА АНАЛИЗА РИТМА</b>	<b>116</b>
§1. Восприятие ритма текста реципиентом	116
§2. Статус ритма в общей схеме анализа художественного произведения	126
§3. Пример комплексного анализа ритма социально-психологического романа Г. де Мопассана «Милый друг» 1885г.	138
<b>ГЛАВА 4. КОМПЬЮТЕРНЫЙ АНАЛИЗ РИТМА ТЕКСТА</b>	<b>173</b>
§1. Демонстрация работы приложения на фонетическом уровне реализации ритма	177
§2. Лексико-грамматический аспект ритмизации	181
<b>СЛОВАРЬ СТИЛИСТИЧЕСКИХ СРЕДСТВ, ИСПОЛЪЗУЕМЫХ ДЛЯ АНАЛИЗА РИТМИКИ ТЕКСТА</b>	<b>194</b>
<b>БИБЛИОГРАФИЯ</b>	<b>200</b>
<b>СХЕМАТИЧНОЕ ИЗЛОЖЕНИЕ ОСНОВНЫХ ВОПРОСОВ АНАЛИЗА РИТМА ПРОЗЫ В СЛАЙДАХ</b>	<b>227</b>

## ВВЕДЕНИЕ

Ритм – явление сложное, неоднозначное: оно одновременно характеризуется простотой и сложностью, открытостью и замкнутостью, регулярностью и непостоянством. За кажущейся простотой кроется множество проблем различного характера. Ритм в музыке – понятие естественное, не вызывающее возражений. Ритм человеческой жизни, биоритмы в природе в большей степени привычны для восприятия, чем ритм в архитектуре, в фотографии, в кинематографе, хотя его наличие не отрицается и в этих областях человеческого знания. Ритм в поэзии более чем необходим, каков же статус ритма в прозе? Его наличие в прозаических текстах в настоящее время никем не отрицается. Это новый Клондайк, позволяющий все глубже проникать в суть текста. Но признание наличия ритма в прозаических текстах влечет за собой непрерывный поиск ответов на множество вопросов, непрерывный поиск решения проблем.

Существующие теории пока еще не решают многих основных проблем, не дают четкого представления о процессе ритмизации, а лишь расширяют горизонты исследований, ставят всё новые проблемы.

То, что наличие ритма характерно не только для стихов, но и для прозаических произведений – несомненно, однако все ли художественные прозаические произведения подвергаются процессу ритмизации? Чем отличается стихотворный ритм от ритма прозаического? От чего зависит процесс ритмообразования в прозе? Всё ли произведение целиком подвергается процессу ритмизации или лишь отдельные его части, главы, абзацы, фразы? Эти и многие другие вопросы волнуют отечественных и зарубежных литературоведов и лингвистов.

В отечественном и зарубежном литературоведении существует несколько видов текста, обладающих ритмом: стихотворение в прозе, поэтическая проза, ритмизованная (ритмическая) проза. По мнению французского исследователя Д. Жува [Jouve, 2005: 32], границы между традиционной прозой (если таковая существует), ритмизованной, поэтической прозой и стихотворением в прозе очень тонкие, едва ощутимые, иногда разграничить их не представляется возможным. Существует ряд работ, в которых исследователи пытаются выделить основные особенности той или иной формы художественного произведения. Так, например, И.В. Рогоцкая в своем исследовании «Стихотворение в прозе в современной французской поэзии (анализ теоретических подходов к определению статусных характеристик)» [Рогоц-

кая, 2004: 55] на основе теорий французских литературоведов выявляет некоторые особенности стихотворения в прозе: четкая структурированность текста, освобождение от рифмы, логических связей, большая степень близости к поэтическому тексту, чем к традиционной прозе, используемые приемы (параллелизм, звуковые аналогии, ассонансы, аллитерации, грамматические и лексические повторы, поэтическая тематика – эмоциональное и физическое состояния человека). Д. Жув дает определение стихотворения в прозе через поэтическую прозу: «poème en prose c'est une prose poétique qui se constitue en poème<sup>1</sup>» и резюмирует высказывание С. Бернар в отношении различий между стихотворением в прозе и ритмизованной прозой: «La grande différence que S. Bernard fait entre le poème en prose et la prose rythmée, c'est, comme son nom l'indique, que le premier a l'organisation d'un vrai poème. Alors que les passages en prose rythmée dépendent d'un ensemble autre qui lui impose ses lois propres (roman, conte, nouvelle, récit, mémoires, autobiographie)»<sup>2</sup> [Jouve, 2005: 45]. В исследованиях зарубежных литературоведов понятия поэтической и ритмизованной прозы нередко отождествляются либо ввиду смешения данных понятий, либо ввиду отсутствия четких разграничений между данными формами литературного текста.

Что касается понятий «ритмизованная проза» и «ритмическая проза», то отметим, что во французском языке используются оба термина (*rythmique* и *rythmée*) для обозначения одной и той же формы текста.

Таким образом, во французском литературоведении отмечается отсутствие четкого разграничения рассмотренных выше понятий (стихотворение в прозе, поэтическая проза, ритмизованная (ритмическая) проза), что порождает проблему выделения основных особенностей прозаического текста, наделенного ритмом, а, следовательно, и дальнейшие проблемы, в частности, связанные с уровнями и средствами ритмизации прозаических произведений.

Следует признать тот факт, что терминологические трудности связаны с неправильным пониманием ритмической организации прозаического текста, который в принципе не может не иметь ритма. Любой прозаический текст ритмичен в той или иной степени, при этом его возможная аритмичность не является поводом отрицать

---

<sup>1</sup> Стихотворение в прозе - это поэтическая проза, облеченная в форму стихотворения.

<sup>2</sup> С. Бернар определяет различия между стихотворением в прозе и ритмизованной прозой следующим образом: первое имеет структуру стихотворения, а вторая зависит от формы выражения и жанра (это может быть роман, сказка, новелла, рассказ, мемуары, автобиография).

ритмику текста, поскольку аритмия не есть отрицание ритма, это его иная форма, характеризующаяся сбивчивостью, непостоянством. В связи с этим такие понятия, как поэтическая, ритмическая или ритмизованная проза тяготеют к отождествлению.

Наряду с перечисленными выше формами текста нельзя не отметить существование в современном литературоведении такого понятия, как метризованная проза (художественный прием силлабо-тонического упорядочивания ритма прозаического текста). Зачастую метризованную прозу выделяют как переходную форму от прозы к стиху. Главенствующее положение в такой прозе занимает метр, поскольку благозвучие достигается путем подчинения ритма прозы регулярному силлабо-тоническому метру, путем деления текста на однородные стопы.

Для любого литературного произведения метр, наряду с ритмом является формообразующим началом. Древние греки и римляне не отождествляли ритм и метр. Они признавали наличие ритма в ораторской прозе, но этот прозаический ритм отличался от музыкально-стихового отсутствием метра [Холопова, 1980: 24]. С точки зрения Ю.Н. Тюлина, один из подходов к функции метра может быть назван перцептивным, поскольку он отталкивается от восприятия ритма как целого, в которое «встроен» метр. Ритм, по его мнению, выражается в соотношении звуков во времени, метр же служит мерилем этих отношений, создавая те или иные нормы отсчета ритмического движения [Тюлин, 1962: 43].

Французский словарь *Grand Dictionnaire Universel du XIX<sup>e</sup> siècle* de Pierre Larousse проводит аналогию ритма и метра с буквой и слогом: «On ne doit pas plus confondre le *rythme* avec la *mesure* que les lettres avec les syllabes.<sup>1</sup>» [Larousse, 1866: 1240].

Словарь Э. Литтре дает следующую характеристику ритму и метру: «Le mètre et le rythme sont théoriquement indépendants l'un de l'autre. Celui-ci n'existe qu'à la condition d'être entendu; il consiste toujours dans les syllabes accentuées, que l'oreille saisit parfaitement. Le mètre, au contraire, est l'évaluation des syllabes. Il existerait encore pour un sourd, si ce sourd en connaissait la valeur conventionnelle<sup>2</sup>» [Littré, 1889: 365].

---

<sup>1</sup> Не следует смешивать понятия ритма и метра равно как не следует смешивать понятия буквы и слога.

<sup>2</sup> Теоретически метр и ритм независимы друг от друга. Ритм существует лишь в звуковом выражении, проявляется в ударных слогах, которые мы прекрасным образом воспринимаем. Метр, напротив, представляет собой характеристику слога. Его может ощутить даже глухой, если он представляет его стандартное звучание.

В современном литературоведении ритм художественного произведения понимается как «периодическое повторение каких-либо элементов текста через определенные промежутки» [Гиршман, 1982: 69] и, с точки зрения большинства лингвистов, проявляется на всех уровнях художественного произведения: может обнаруживаться в чередовании эпизодов, соотносимых с разными пространственно-временными планами, пластов текста, содержащих неодинаковое лексическое и синтаксическое наполнение, а также, по мнению М.М. Гиршмана, в «повторах и контрастах тех или иных тем, мотивов, образов и ситуаций, и в закономерностях сюжетного движения, и в соотношениях различных композиционно-речевых единиц, и в развертывании системы образов-характеров и каждого из них» [Гиршман, 1982: 76].

Понятие стопы, как и метра, также в большей степени применимо в поэзии, и, согласно исследованиям некоторых литературоведов, в прозе данному делению текста соответствует деление на такты, размер которых определяется соотношением сильных и слабых слогов. Однако встает вопрос: любой ли текст может быть рассмотрен как метрическая система? Если нет, то какой именно, каковы его особенности, его форма, его стилистическое предназначение? Данные вопросы тесно связаны с понятием ритма, а также с определением его статуса в рамках художественного прозаического текста, поскольку **метрику следует рассматривать как частный случай ритмики**<sup>1</sup>. Это обусловлено тем, что метрическое оформление ограничивается в основном размерами и их модификациями, ритмическое же включает в себя интонацию, характер ударения, паузацию, приемы аллитерации и ассонанса и многие другие средства ритмизации. Согласно точке зрения А. ди Кристо метр и ритм принадлежат разным когнитивным уровням: внутреннему и внешнему соответственно. Первый отражает метрическую структуру языка, второй – проявляется посредством лексических, синтаксических и семантико-прагматических особенностей построения фразы [Di Cristo, 1999: 36].

Необходимо отметить, что фонетический уровень реализации ритма является базовым, лежащим в основе всего процесса ритмизации, включающего не только последующие уровни реализации ритма, но и уровни его образования. Однако с точки зрения Ж.-П. Гу, решающим фактором ритмообразования для прозаического текста является синтаксис. [Goux, 2003: 18]. Значимость синтаксиса для выделе-

---

<sup>1</sup> <...> il peut être argumenté que la notion de métrique implique un mode d'organisation plus contraint, plus conventionnel, voire plus rigide, que celui du rythme [di Cristo, 2003: 28].

ния уровней образования ритма прозаического текста неоспорима, равно как и значимость лексико-семантического аспекта ритмообразования, однако в связи с пониманием литературного текста не только как отражения форм письменной, но и устной речи, фонетический аспект выходит на первый план анализа ритмообразования прозаического текста.

Вопрос об уровнях образования ритма, о минимальной ритмической единице является важнейшим этапом в исследовании ритма прозаического текста. Большинство отечественных исследователей в качестве такой единицы рассматривают синтагму. Этот выбор обусловлен по большей части следующими причинами: во-первых, синтагма обладает внутренним семантико-синтаксическим единством, во-вторых, ее длительность тяготеет к средней величине в шесть-десять слогов, в-третьих, синтагма легко вычленима в потоке речи [Шишкина, 1974: 13]. Однако можем ли мы выявить наличие ритма в рамках одной лишь синтагмы? Возможно, это лишь элемент, который в сочетании с другими такими же элементами участвует в создании ритма? В рамках данной проблемы также встает вопрос о разграничении понятий «синтагма» и «колон», которые часто отождествляются отечественными лингвистами, рассматривающими ту или иную ритмическую единицу как минимальную. Является ли такое отождествление лишь вопросом терминологии или оно имеет более веское основание? Проблема выбора минимальной ритмической единицы для французского прозаического текста является принципиально важной и требует подробного рассмотрения, поскольку, с точки зрения большинства французских лингвистов, базовой единицей ритма является слог, а понятия синтагмы и колона в качестве ритмических единиц остаются без внимания. В связи с этой проблемой возникает вопрос о том, каковы следующие уровни ритмизации французской прозы: фразовый компонент, фраза, сверхфразовое единство (абзац)? Кроме того, образование ритма происходит и на уровне содержательно-композиционной организации текста. В таком случае в процесс ритмизации включаются фабула, композиция, система характеров произведения.

Ритм прозы – это особый ритмический рисунок. В связи с этим немаловажным вопросом, встающим на пути исследования ритма прозы, является вопрос о том, что создает этот рисунок, из каких средств ритмизации он складывается: в лингвистике не существует четкой классификации средств, характерных исключительно для анализа ритма прозаических текстов. Их классификация должна осуществляться в соответствии с уровнями реализации ритма: фонетическим, лексиче-



ским, грамматическим. В рамках данной проблемы встает вопрос о том, какие средства рассматривать в рамках того или иного уровня ритмизации, а также о связи ритма в музыке и в художественной прозе, поскольку при анализе музыкальных и литературных произведений по большей части используются аналогичные средства создания ритма: темп, интонация, паузы, цезуры, акценты, штрихи и т.д. Кроме того, необходимо отметить, что ритмическое впечатление художественного произведения, равно как и музыкального, может быть создано композицией в целом (завязка и развязка аналогичны восходящей и нисходящей ритмическим фазам), её делением на части. Но при сопоставлении процесса ритмизации литературного и музыкального произведений выявляются определенные различия:

- во-первых, создание ритма посредством грамматических структур, чередования временных отрезков не свойственно музыке;

- во-вторых, в отличие от музыкального произведения, которое не может нарушить ритма (полиритмия при этом не есть нарушение ритма, это его изменение), художественный или любой другой текст может быть аритмичным. Согласно мнению некоторых исследователей [Mourot, 1960], ритм является конфликтной реализацией двух диаметрально противоположных принципов: устойчивой регулярности и ее нарушения;

- в-третьих, ритмы в музыке и в прозе имеют различные уровни, средства реализации, звуковое оформление, это свидетельствует об образовании и развитии прозаического ритма, отличного от музыкального, но обогащенного взаимодействием чувственного и образного начал.

Анализ ритма художественных текстов предположительно зависит от *жанров по форме* (роман, биография, сказка, новелла, рассказ и др.), *типов текста* (повествование, описание, рассуждение), *форм письменной речи* (диалог, монолог, внутренний монолог, полилог), а также *индивидуального стиля автора*. Данный аспект процесса ритмизации художественной прозы связан, в первую очередь, с содержательно-композиционным строением произведения, его структурой. Вопрос зависимости ритма от перечисленных выше факторов является малоизученным как в отечественном, так и в зарубежном литературоведении и требует подробного исследования с целью выявления наличия или, напротив, отсутствия особенностей процесса ритмизации в зависимости от этих факторов.

Кроме того, необходимо отметить, что развитие литературного языка, а вместе с тем и процесса ритмизации не могло происходить вне

зависимости от текущих исторических событий, характерных для той или иной эпохи. Каждая эпоха характеризуется течением определенных исторических событий, которые не могут не отразиться на литературе, в частности на содержательном аспекте литературных произведений. Так, например, французский исторический роман XIX века характеризуется потребностью осмыслить общественно-политические сдвиги, произошедшие в эпоху Великой французской революции. Роман XIX века отражает социальную конфликтность, противоречивость исторической эпохи [Зенкин, 1999: 56]. Однако исследование прозаических текстов, проводимое в диахроническом аспекте, ставит новые проблемы: выявление и сопоставление особенностей процесса ритмизации на разных этапах его развития, роль семантики и ее взаимодействия с грамматической структурой предложения в ритмической организации текста. Кроме того, на протяжении столетий происходило изменение грамматического строя языка, его лексического состава, что не могло не повлиять и на ритмическую характеристику литературного прозаического текста.

В процессе лингвистического анализа текста ритму уделяется недостаточное внимание, хотя ритм затрагивает практически все аспекты анализа текста: интонационные особенности, с помощью которых оформляется не только устная, но и письменная речь, семантическое пространство текста, его структурная организация. В связи с этим необходимо более подробно рассмотреть ритм как элемент анализа паралингвистических средств художественного текста.

Все выше перечисленные проблемы, связанные с процессом ритмизации художественного прозаического текста, являются актуальными и представляют серьезный научный интерес, поскольку по большей части являются нерешенными, а в ряде случаев не поставленными. Их актуальность определяется необходимостью уточнить существенные для процесса ритмообразования понятия, обозначающие уровни образования и уровни реализации ритма, выявить фонетические, лексические и грамматические особенности ритма художественной прозы в зависимости от жанра, типов текста, форм письменной речи и индивидуального стиля автора, а также необходимостью создания методики анализа ритмической организации художественного текста.

Актуальность поставленных выше проблем также обусловлена тем, что их рассмотрение и решение затрагивает такие разделы филологии, как внутренняя и внешняя лингвистика, литературоведение, текстология, в рамках которых рассматривается не только письменная, но и устная форма художественного прозаического произведения.

# ГЛАВА I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РИТМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЗАИЧЕСКОГО ТЕКСТА: ПОНЯТИЕ, ПРОБЛЕМЫ, РИТМИЧЕСКИЕ ЕДИНИЦЫ

Существует множество вариантов определений ритма, относящихся к разным аспектам окружающей нас действительности, деятельности и состояниям человека. В самом широком понимании ритм – это равномерное чередование каких-либо элементов, а также налаженный ход чего-нибудь, размеренность в протекании каких-либо процессов [Крысин, 2005]. В монографии представлен ритм художественного прозаического произведения, который, так или иначе, становится продолжением ритмов неумолчно пульсирующей жизни.

## §1. Понятие ритма, его функции и статус в общей системе средств выразительности французского языка

Понятие ритма в литературе тесно связано с понятием ритма в музыке. **Музыкальным ритмом** называется организованная последовательность звуков одинаковой или различной длительности [Способин, 1947: 23]. Понятие «ритм» в узком смысле слова рассматривается как повторность каких-нибудь элементов. С точки зрения И.В. Способина, причина такого сужения понятия заключается в том, что очень часто средством для передачи единства содержания произведения служит «одинаковость или сходство его частей». Автор приводит следующий пример: «одинаковость колонн в колоннаде здания и очень часто одинаковость (или сходство частей здания, расположенных влево и вправо от частей колоннады (симметрия). В музыке, аналогично, применяется повторность ритмических комбинаций (т.е. порядка длительностей), сохраняющая первоначальный характер» [Способин, 1947: 41].

Однако существует другая точка зрения, согласно которой ритм связывают не с правильной повторяемостью, а с трудно объяснимым «чувством жизни», энергией и т.п. [Маяковский, 1929]. В противоположность определениям ритма, основанным на соизмеримости (рациональности) и устойчивой повторности (статике), здесь подчеркивается эмоциональная и динамическая природа ритма [Музыкальная энциклопедия, 1973-1982, Т. с.657].

Не следует исключать статику ритма и его рациональность, поскольку любая энергия, любое движение или течение (так определяет

ритм греческая философия) основано на равномерном, правильном, соизмеримом, это процесс, сочетающий в себе и движение вперед и постоянство повторяемости.

Ритм, как форма композиции в музыке, древнее, чем поэтическое слово, а, следовательно, древнее, чем любая форма художественного произведения [Жирмунский, 1925: 15]. Через освобождение поэзии от музыки постепенно происходил процесс образования особого ритма, сначала стихотворного, а затем прозаического, отличного от музыкального.

Еще в 19 веке большинство французских словарей подтверждает существование ритма в прозе: «La prose a son rythme, ainsi que la poésie<sup>1</sup>» [Boiste, 1800; Landais, 1847; Bescherelle, 1847].

Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle de Pierre Larousse подчеркивает значимость ритма для прозы и для непозитического ораторского искусства: «Enfin, si le *rythme* mesuré et déterminé est particulier à la versification, la prose n'est pas non plus dépourvue de *rythme*. 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<sup>2</sup>» [Larousse, 1866-1877]. Но все же среди исследователей существуют и неоднозначные мнения, касающиеся наличия ритма в прозе: по мнению М. Гревисса, часто наличие ритма в прозе рассматривается как недостаток, изъян: «On considère souvent comme un défaut que la prose ait le rythme des vers<sup>3</sup>». [M. Grevisse, 2008, 26]. Вопрос о наличии ритма в прозе поднимает Э. Борда: «La prose, d'ailleurs, a-t-elle un rythme ? Une réponse catégorique n'est pas possible <...> et ce clivage artificiel, qui oppose prose et poésie, est absolument intenable<sup>4</sup>». [Bordas, 2003: 7].

Современный французский словарь Le Nouveau Petit Robert приводит следующее определение ритма: «caractère, élément harmonique essentiel qui distingue formellement la poésie de la prose et qui se fonde sur le retour imposé, sur la disposition régulière des temps forts, des accents et des césures, sur la fixité du nombre des syllabes<sup>5</sup>» [Le Nouveau Petit Robert, 2008]. По мнению авторов словаря, проза, в отличие от

---

<sup>1</sup> Проза так же, как и поэзия, обладает ритмом.

<sup>2</sup> Наконец, если четкий и измеримый ритм характерен для стихосложения, то и проза тоже не лишена ритма. Оратор, речь которого не ритмична - плохой оратор, равно как и писатель, фраза которого не ритмична, - плохой писатель.

<sup>3</sup> Наличие стихотворного ритма в прозе часто расценивается как недостаток.

<sup>4</sup> Впрочем, обладает ли проза ритмом? Категоричный ответ невозможен <...> и это искусственное разделение, противопоставляющее прозу и поэзию, абсолютно недопустимо.

<sup>5</sup> Признак, основной гармонический элемент, который формально отличает поэзию от прозы и который основывается на периодичности, на правильном расположении сильных долей, ударений и пауз, на одинаковом количестве слогов.

поэзии, ритма не имеет, поскольку согласно определению, ритм является элементом, отличающим поэзию от прозы. Однако с этим утверждением не согласны многие современные лингвисты.

Вопрос о понятии ритма в поэзии и в прозе поднимался многими отечественными исследователями, занимавшимися проблемами ритмизации текста, в частности В.М. Жирмунским [1925], Б.В. Томашевским [1929], О.С. Ахмановой [1957], Ю.М. Лотманом [1970], Т.Н. Шишкиной [1974], М.М. Гиршманом [1982], М.Л. Гаспаровым [1993], Г.Н. Ивановой-Лукьяновой [2000] и многими другими. В последние десятилетия по проблемам ритма написаны и защищены диссертации Е.Т. Кононенко [1973], М.В. Дороховой [1996], О.В. Федичевой [2001], Ю.В. Степанюк [2001], О.Н. Сериковой [2007], И.А. Афоной [2008], Н.А. Матвеевой [2009] и другими. Среди зарубежных исследователей необходимо отметить работы следующих лингвистов: J. Mouroit [1960], M. Boudreault [1968], J. Dambrowska [1968], M. Gauthier [1974], Y.-M. Park, I. Lehisté, E. Bordas [2003], G. Dessons [2003], Ph. Jousset [2003], S. Petillon [2003], S. Freyermuth [2003] и др.

Традиционное определение ритма французского языка основано на понимании фразовой акцентуации<sup>1</sup>. Выделение ударением конечного слога смысловой группы, периодически повторяющееся во фразе, является основой ритмики фразы. Фраза, как и акцентная группа, начинается неударным слогом или несколькими неударными слогами, т.е. тенденция ритма – восходящая. Нисходящий ритм возможен только в случае, когда фраза начинается полным односложным словом, но в этом случае ритм быстро переходит к восходящему.

Многие исследователи придерживаются мнения о том, что ритм должен рассматриваться в неких временных рамках, как последовательность определенных сегментов, частей, элементов<sup>2</sup>. С точки зрения В.Н. Холоповой, временная организация, в рамках которой существует ритм, создается посредством равенства количеств звуков и количеств слогов, которое может стать основой какой-либо ритмической структуры [Холопова, 1980: 11]. Однако данные суждения не могут быть в полной мере применимы к ритму в прозе. Несмотря на многочисленные исследования процесса ритмизации прозаических текстов в различных языках, вопрос о понятии ритма прозы остается не решенным. Равномерное чередование, свойственное всем процес-

---

<sup>1</sup> Ритм фразы – это повторение ударного слога через определенный более или менее равный интервал. – C'est le retour à intervalles plus ou moins réguliers des syllabes accentuées qui constitue le rythme de la phrase [Grammont, 1963 : 105].

<sup>2</sup> <...> le rythme pourra être défini comme «l'ordre dans le temps» ou «l'ordre dans le mouvement» [di Cristo, 2003: 28].

сам окружающей нас действительности, далеко не всегда характерно для ритма прозаических текстов. Мнение некоторых исследователей о том, что периодичность, приобретая изохронную форму, приводит к возникновению ритма не только в поэзии, но и в прозе (например, по мнению М. Гревисса, ритмом называется проявление равенства между частями одной фразы в рамках периода<sup>1</sup> [M. Grevisse, 2008, 26]) далеко не всегда подтверждается в процессе исследования ритма прозаических текстов.

Вопрос об изохронности ритмических единиц, способствующих созданию ритма в прозе, до сих пор не решен и все еще вызывает множество споров. В связи с тем, что законы ритма прозы менее выявлены, чем законы ритма стихотворного, возникает сложность в формулировке четкого определения этого процесса, что необходимо для его понимания и его реализации.

Дж. Дамбровска рассматривает ритм как «организованность фразы» (*ordonnance*), которая наряду с интонацией составляет звучащую речь: «*la parole est un mouvement sonore ordonné; elle contient deux éléments: le mouvement (intonation) et l'ordonnance (rythme)*»<sup>2</sup> [Dambrowska, 1968: 56].

По мнению Б. Мальмберг ритм – это воспринимаемая периодичность в речи, которая представляет собой последовательность пере-рывов звучания (согласные) и модификации звучания (гласные) [Malmberg, 1966: 23].

М. Граммон определяет ритм фразы во французском языке как чередование маркированных временных отрезков [Grammont, 1963: 132].

Отметим, что большинство определений лингвистов при исследовании ритма сосредотачивают свое внимание на фонетической стороне данного явления. В частности, Г.Н. Иванова-Лукьянова, рассматривая ритм как явление фонетическое, определяет ритм прозы следующим образом: «Ритм прозы – это регулярность чередования а) ударных и безударных слогов, б) грани интонационного фразового членения и в) восходящего и нисходящего движения тона. Отклонение от идеальной регулярности этих чередований и составляют основные характеристики ритма: слоговую, разовую и интонационную» [Иванова-Лукьянова, 2004: 151].

---

<sup>1</sup> Le rythme c'est l'équilibre des parties d'une phrase, tel qu'il se réalise notamment dans la période. [M. Grevisse, 2008, 26]. On appelle la période une phrase particulièrement complexe et qui forme un ensemble logiquement et harmonieusement articulé. On trouve des périodes chez des auteurs du 20s. [M. Grevisse, 2008, 223].

<sup>2</sup> Речь - это упорядоченное звуковое движение; оно включает два компонента: движение тона (интонацию) и упорядоченность (ритм).

Однако исследование ритма не будет полным, если не принять во внимание содержащуюся в ритме информацию и средства, при помощи которых она раскрывается. В связи с этим ритм следует рассматривать не только с точки зрения фонетического, но и лексического, грамматического, структурно-композиционного уровней реализации ритма, а также неизменно связанного с ними стилистического языкового уровня. Необходимо указать, что перечисленные аспекты исследования могут быть отражены как в рамках поэтического, так и в рамках прозаического ритма. Однако структура поэтического ритма в обязательном порядке включает в себя метрические параметры стихосложения, в то время как для прозаического ритма данный аспект является лишь возможным дополнением к богатству структуры прозаического ритма.

Существуют различные мнения о ритме как источнике информации. Одни предполагают, что количество информации, заключенной в ритме, уменьшается в поэтической речи, где периодичность звучания регулируется формально метром [Malmberg, 1966]. Другие, напротив, считают, что ритм поэтической речи содержит больше информации, чем ритм прозы [И. Фонадь]. По мнению В.А. Артемова, информация, содержащаяся в ритме, должна выясняться не в количественном, а в качественном плане, в зависимости от форм речи и типов высказывания. Однако, качественное выражение ритма зависит от гораздо большего количества факторов, выражающихся в различных средствах, которые проявляются на различных уровнях языка.

**Ритм прозы** следует рассматривать как **периодическое проявление фонетических, лексических, грамматических средств выразительности речи в рамках той или иной ритмической единицы на соответствующих уровнях реализации данных средств, а также периодическая последовательность сегментов, частей текста и упорядоченная смена элементов сюжетно-образной системы художественного произведения на структурно-композиционном уровне реализации ритма.**

В настоящее время в лингвистике и в литературоведении проблемы наличия ритма в прозе уже не существует, но существует множество вопросов, связанных с реализацией ритма в прозаических текстах.

Одним из основных является вопрос о статусе ритма в общей системе средств выразительности речи. Отечественными и зарубежными исследователями речевой ритм рассматривается как фонетическое средство выразительности речи. Одни в рамках анализа поэтиче-

ского текста рассматривают ритм как паралингвистическое фонационное средство выразительности речи, наряду с поэтической графикой, дикцией, социальными, диалектными, идиолектными особенностями артикуляции звуков и интонацией в тесной связи с ее компонентами (темпом, тембром, паузацией, громкостью и мелодикой) [Бабенко, Казарин, 2004].

Другие определяют ритм как интонационное средство в системе суперсегментных средств выразительности речи наряду с темпом, тембром, паузацией, интенсивностью и мелодикой<sup>1</sup> [Артемов, 1971; Ахманова, 1966; Аванесов, 1945; Барышникова, 1971; Гордина, 1973; Зиндер, 1979; Шахматов, 1981; Grammont, 1923; Malmberg, 1966 и др.]. При описании интонации подчеркивается специфика ритмического рисунка данного языка. Некоторые авторы полагают, что ритм речи в каждом языке сопутствует интонации как своеобразный «аккомпанемент», не имеющий языкового значения.

По мнению В.А. Артемова «интонация в ее непосредственном смысловом восприятии образует структурное единство мелодии, акцентного членения, темпа и ритма, имеющее то или иное коммуникативное значение» [Артемов, 1973: 8].

Однако К.К. Барышникова усматривает некоторую трудность анализа явления ритма как компонента интонации, и эта трудность заключается именно в том, что «ритм представляет собой сложное акустическое единство, пользующееся в своей функции всеми средствами интонации: модификациями частоты основного тона, интенсивности и длительности» [Барышникова, 1972: 6].

С точки зрения К.К. Барышниковой, В.А. Артемова и многих других последователей теории интонации Минской фонетической школы ритм представляет собой целостную структуру и, взаимодействуя с интонацией фразы, является не просто параметром интонации, а параметром, имеющим свою собственную структуру, которая включает в себя такие элементы, как основная частота тона (мелодия), интенсивность и длительность – акустические параметры интонации [Барышникова, 1971: 12]. В своих исследованиях К.К. Барышникова также выделяет воспринимаемые качества интонации: мелодию, ударение и громкость.

Сложность взаимодействия ритма и интонации отмечается многими авторами. По мнению Г. Фора, мелодия остается фундаменталь-

---

<sup>1</sup> Некоторые лингвисты в систему суперсегментных единиц включают также громкость (силу голоса, то же, что интенсивность), изменения тона (частоту основного тона). [Барышникова, 1971; Аванесов, 1945; Ахманова, 1966].



ным элементом ритма, и ритм и интонация являются двумя сторонами того, что следует называть мелодико-ритмической линией или просто музыкальной линией фонической цепи [Faure, 1962: 141]. Оба эти элемента могут рассматриваться отдельно и во взаимосвязи.

К.Л. Харт в акустическую структуру ритма включает все свойства интонации: мелодию, темп, динамику и выразительность голоса, расширяя понятие ритма и приписывая ему все функции интонации [Harth, 1969: 115].

Ф. Картон выделяет следующие компоненты интонации: высота тона, интенсивность, мелодика и регистр. При этом в понятие просодии включаются также долгота и характеристики тона. Однако автор, констатируя американское происхождение термина «суперсегментный», не принимает его в связи с тем, что приставка супер- или супра- имеет значение «дополнительный», «побочный», «второстепенный» и не соглашается с таким статусом просодических элементов языка [Carton, 1974: 34].

Ритм, находясь в тесном переплетении с интонацией и ее компонентами, имеет сложную, самостоятельную структуру. В процессе ритмизации активно участвуют все элементы интонации: тембровая окраска, темповые характеристики, мелодическое разнообразие создают особую для каждого художественного произведения картину ритма.

Необходимо отметить и тесную связь ритма с ударением, выделяемым наряду с интонацией в системе суперсегментных элементов<sup>1</sup>. Более того, ударение является одним из основных средств создания ритмизованного текста. Однако на основе такого взаимодействия ритма и ударения поставить ритм в один ряд с интонационными средствами и ударением, как составными элементами суперсегментных средств выразительности речи было бы не совсем правильным, поскольку, во-первых, ритм в отличие от интонационных характеристик и ударения не всегда проявляет себя в речи или в рамках художественного прозаического произведения; во-вторых, на фонетическом уровне ритм складывается из интонации и ударения, а не выступает наряду с данными явлениями в качестве равноправного элемента.

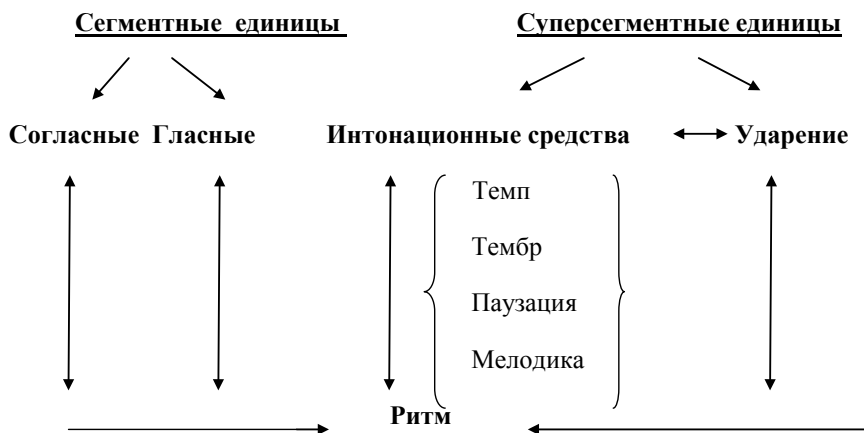
---

<sup>1</sup> П. Делаттр к просодическим явлениям кроме интонации и ударения относит такие воспринимаемые качества, как ритм, последовательность слов и паузы [Delattre, 1966: 12]. Следовательно, ритм с его точки зрения выступает равноправным элементом просодии наряду с перечисленными явлениями.

В связи с этим, рассмотрение ритма в системе интонационных суперсегментных средств выразительности речи также является не совсем правомерным.

Кроме того, ритм необходимо рассматривать за рамками просодии. Он касается не только суперсегментных, но и сегментных единиц языка. На сегментном уровне явление ритма воплощается в повторении гласных и согласных звуков – в использовании аллитерации или ассонанса, а также рифмы и некоторых других средств.

Таким образом, в рамках фонетического аспекта предлагается рассматривать ритм как самостоятельное явление, характерное как для сегментных, так и для суперсегментных единиц, вне интонационных средств, но в связи с ними, а также в связи с ударением<sup>1</sup>. Таким образом, в общей классификации единиц произношения позицию ритма можно определить следующим образом:



При этом в схеме подчеркивается взаимосвязь всех сегментных и суперсегментных элементов с ритмом.

Безусловно, фонетический аспект является главенствующим в процессе ритмизации текста и восприятия ритма, поскольку такие средства создания ритма, как аллитерация, ассонанс, рифма, слоговое равенство ритмических единиц и другие воспринимаются «на слух» в первую очередь. Однако ритм – явление не только фонетическое. Он проявляет себя также на лексическом, грамматическом и структурно-композиционном уровнях организации текста. На лексическом и

<sup>1</sup> В работе А.М. Пешковского «Русский синтаксис в научном освещении» понятия интонации и ритма также разделены, но автор рассматривает их в тесной взаимосвязи [Пешковский, 2009: 301].

грамматическом уровнях ритм проявляется как периодическое повторение определенных лексем, структур, построений. На структурно-композиционном уровне ритм проявляется в чередовании эпизодов, в построении сюжетной линии, а также в особой архитектонике художественного произведения. Встает вопрос, каким же образом определить статус ритма во всей совокупности его проявлений на разных уровнях языковой структуры.

Разрешение данной проблемы невозможно, поскольку явление ритма многогранно, многообразно и «вездесуще». На каждом из уровней ритм занимает свою нишу, распространяясь на сегментные и суперсегментные компоненты речи на фонетическом уровне, на лексемы, сочетания слов и фразеологизмы на лексическом уровне, на предложения, фразы и другие единицы на грамматическом уровне, а также на соответствующие единицы членения текста на структурно-композиционном уровне.

Немаловажным является также вопрос о функциях и предназначении ритма в прозе: зачем нужен ритм? Намеренно ли автор создает ритм в произведении или данное явление проявляет себя внезапно, неожиданно как для автора, так и для читателя? Французский писатель Ж.П. Гу видит смысл ритма в побуждении к чтению или письму: «<...> il existe des phrases motrices, celles qui ont de l'allure – ou du rythme – et qui peuvent impulser le désir de lire ou celui d'écrire<sup>1</sup>» [Goux, 2003: 14]. По его мнению, ритм оживляет прозу, делает ее изящной и грациозной как «бег игривого скакуна». В связи с этим J.-P. Goux заменяет понятие *rythme* на *allure*.

С точки зрения К.Л. Харта, основной функцией ритма говорения является стремление максимально ясно отразить информацию, сделать ее недвусмысленной и понятной, а также облегчить ее звуковое восприятие [Harth, 1969].

По мнению К.К. Барышниковой, «ритмическая организация речевых единиц выполняет две функции: статическую, состоящую в сохранении исторически сложившихся синхронно устойчивых темпоральных чередований, свойственных французскому языку и динамическую, состоящую вместе с другими компонентами интонации в выражении коммуникативных значений» [Барышникова, 1971: 14].

Создание эмоционально-смыслового посыла, эмоциональной напряженности, сюжетного фона, художественной «декорации», позволяющей правильно воспринять авторский посыл, благозвучие или

---

<sup>1</sup> <...> существуют ведущие фразы, в которых прослеживается движение или ритм и которые могут пробудить желание к чтению или письму.

напротив, отсутствие слаженности звучания – таковы основные задачи ритма художественного текста. При этом отметим, что именно через реализацию конкретных задач ритм способен выполнять свои функции: **эстетическую, художественную, стилеобразующую.**

Эстетика ритма проявляет себя в гармоничном звучании, в многообразии ритмических рисунков, в цельности ритмической структуры, в четкости ее организации. Именно эстетическая функция побуждает читателя продолжить чтение того или иного произведения, перечитывать его вновь и вновь, восхищаться авторским мастерством подчас не осознавая, что именно ритм лежит в основе благозвучности текста.

Художественная функция реализуется через использование разнообразных средств ритма, через создание благозвучия при помощи данных средств, а также через раскрытие авторского посыла и реализацию эмоциональной составляющей художественного текста.

Те или иные средства, используемые автором для создания ритма в прозаическом произведении, подчеркивают неповторимость индивидуального стиля писателя – в этом реализуется стилеобразующая функция ритма.

В ходе недавних исследований шведскими учеными был выявлен метод, с помощью которого с математической точностью можно определить индивидуальный стиль писателя [<http://news.bbc.co.uk/2/hi/science/nature/8404025.stm>]. Полученная формула дает разные значения для разных прозаиков и, соответственно, открывает большие возможности для определения авторства текстов, создатели которых неизвестны. Авторы исследования отталкиваются от так называемого закона Зипфа (Ципфа), сформулированного в 1935-49 годах и использующегося, например, в современных системах поиска в интернете. Квантитативный метод в отечественном и зарубежном литературоведении используется уже длительное время, и родоначальником его принято считать А. Белого. Такой метод основывается на подсчете ударных слогов в строке стихотворения и направлен на изучение метрики и ритмики стиха. Впоследствии данный метод был перенесен А. Белым и на прозу, где он также имел целью выявление особенностей процесса ритмообразования в том или ином произведении. Однако метод, предлагаемый шведскими учеными, основанный на расчете скорости снижения количества определенных слов в тексте того или иного автора, направлен на определение авторства текста и пока еще себя не проявил в полной мере. Представляется, что в большей степени распознаванию индивидуального стиля автора, а со-

ответственно и определению авторства текста сможет способствовать не конкретная формула выявления количества определенных слов в тексте, а комплексное исследование процесса ритмизации прозаических текстов. Возможность распознавания индивидуального стиля автора через подробное изучение средств и особенностей ритма того или иного художественного прозаического текста обуславливает функциональную значимость ритма.

Что касается вопроса намеренного или спонтанного создания автором ритмического текста, то можно сказать, что этот вопрос практически не разрешим, ввиду отсутствия в ряде случаев (а чаще в большинстве) комментариев писателя к произведению в целом и тем более к данному аспекту анализа прозаического произведения. По мнению Ю.М. Лотмана, слушатель склонен считать все элементы произведения искусства результатом умышленных действий автора, поскольку знает о присутствии в них некоторого умысла, но не знает еще, в чем этот умысел состоит [Лотман, 1970: 195]. Однако такое стремление читателя является проявлением его желания непременно объяснить суть всех элементов художественного произведения и усмотреть в их проявлении определенную художественную значимость. Сложность данного вопроса приводит к необходимости обращаться к нему в процессе последующего изложения материала.

## **§2. Ритм и ритмика. Соотношение понятий**

Основываясь на определениях ритма, рассмотренных в предыдущем разделе, рассмотрим соотношение понятий ритм и ритмика. Данное соотношение представляет собой одну из терминологических проблем в рамках стиховедения. При этом проблема заключается не только в их разграничении, но и в вычленении ритмики как раздела стиховедения. По данному вопросу отсутствует единство мнений лингвистов и литературоведов.

Большинство словарей определяет ритмику как раздел стиховедения, посвященный исследованию ритма. Согласно данным Литературной энциклопедии это исследование включает «изучение звуков речи с точки зрения их ритмообразующего значения, определения ритмической единицы и её модификаций в данной системе стихосложения, изучение строфики, фоники, рифмы, пауз и т. п. с точки зрения их ритмообразующего значения» [Литературная энциклопедия, 1929-1939].

Большой толковый словарь русского языка также включает в состав стиховедения ритмику наряду с фоникой, метрикой и строфикой [Большой толковый словарь русского языка, 1998].

Однако существуют определения, не включающие ритмику в состав стиховедения. Такова точка зрения, выраженная в словаре «Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия» [Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия, 2006]. По данным словаря стиховедение включает фоникку, метрику и строфику.

Кроме того, Литературная энциклопедия, раскрывая понятие фоники в широком смысле, включает ритмику в ее состав. Но все же более обычным и более четким является ограничение понятия фоники изучением «сочетаний гласных и согласных звуков в звуковых комплексах и их конструктивной функции в организации стихового ряда» [Литературная энциклопедия, 1929-1939].

Так, можно отметить отсутствие единства мнений среди исследователей по вопросу выделения ритмики как раздела стиховедения, а, следовательно, в литературоведении отмечается некоторая неопределенность статуса ритмики в общей системе средств выразительности языка. Кроме того, недостаточно четко определен характер взаимосвязи ритмики и метрики: являются ли данные понятия равноправными по статусу в рамках стиховедения или одно включает другое.

Ритмические характеристики поэтических и прозаических текстов различаются по своему составу, по особенностям и характеру их применения. Средства создания ритма поэтического и прозаического текстов затрагивают одни и те же уровни реализации ритма: фонетический, лексический, грамматический и структурно-композиционный, однако суть проявления ритма на данных уровнях в текстах разного характера имеет существенные отличия. Эти отличия касаются в первую очередь фонетического аспекта ритмизации: главенствующая позиция метра в поэзии и второстепенная, случайная метризация в прозе, строфическая организованность поэтического текста и астрофически организованные прозаические произведения. Кроме того, необходимо отметить преимущество реализации ритмических средств на фонетическом уровне по сравнению с лексическим, грамматическим и структурно-композиционным уровнями в поэтическом тексте, тогда как для прозаического текста явными, лежащими на поверхности и наиболее часто реализуемыми являются лексические повторы, а также некоторые средства звуковой организации текста, а именно аллитерация, ассонанс, рифма и др. типы звуковых повторов.

Таким образом, в связи с тем, что понятие ритма рассматривается не только как категория поэтическая, но и как характеристика прозаического произведения, а также в связи с тем, что ритмика поэтического и прозаического текстов имеет существенные отличия, ритмику следует рассматривать не как раздел стиховедения, а как полноценный элемент, органическую часть поэтики<sup>1</sup> в рамках теории литературы. Отметим, что ритм находит отражение и в пределах общей поэтики, участвуя в формировании общих закономерностей литературы, и в пределах частной поэтики, поэтики конкретного жанра, определенного писателя и отдельного произведения.

Таким образом, складывается точка зрения, согласно которой ритмика выступает в двух значениях: 1) как особый раздел поэтики посвященный изучению ритма; 2) как обозначение комплекса ритмических особенностей, характерных для того или иного писателя («ритмика Маяковского», «ритмика Пушкина»), направления, школы (ритмика символистов, футуристов и т. д.) или языка в целом (ритмика русской речи). Как раздел литературоведения ритмика не должна выступать в качестве равноправного элемента строфики, метрики и фоники; ритмика способна объединить данные понятия<sup>2</sup>. При анализе комплекса ритмических особенностей языка того или иного автора (в стихах или в прозе) учитываются все аспекты анализа ритма с целью более точно определить особенности идиостиля писателя.

Те же значения принимает термин «ритмика» и в музыкальном искусстве. Обычно он применяется для обозначения ритмических особенностей определённого стиля (композитора, эпохи), жанра и т. п., например, ритмика Бетховена, ритмика эпохи барокко, мензуральная ритмика, ритмика русской народной песни. Кроме того, ритмика в музыке представляет собой один из основных разделов (наряду с гармонией) античной теории музыки. В настоящее время в музыкальном образовании ритмика обычно не является самостоятельным предметом, а входит в курсы элементарной теории и анализа музыкальных произведений [Музыкальная энциклопедия, 1967].

---

<sup>1</sup> Роль художественных повторов как ритмообразующего фактора в строении стиха и прозы наряду с поиском выразительного смысла определенного выбора слов или грамматического строения предложения, с оценкой роли симметрии, а также музыкального начала при анализе стихотворных жанров и лирической прозы рассматриваются в рамках «микрпоэтики». «Макрпоэтика» при этом оперирует понятиями литературы как системы, категориями рода, жанра, представлениями о композиции повествовательного или драматического произведения. [Большая Советская Энциклопедия, 1971].

<sup>2</sup> Такое понимание ритмики связано с пониманием ритма прозаического текста, элемента, включающего в свой состав метр наряду с другими средствами выразительности речи.

Так, соотношение понятий ритм и ритмика образно можно рассматривать как тождество соотношений атома и физики, диалектики и философии, художественного произведения и литературоведения, т.е. объекта исследования и собственно науки, изучающей его поведение и функционирование в различных условиях.

### **§3. Теория уровней ритмизации художественного текста с точки зрения фонетического, лексического и грамматического аспектов**

Выделение уровней ритмизации текста тесно связано с проблемой его членения, поскольку решение данной проблемы – ключ к познанию текста как системно-структурного образования и особой формы коммуникации. Вопрос о единицах текста имеет важное методологическое значение для процедуры исследования и разработки методики смысловой интерпретации текстов разных типов. Среди лингвистов и литературоведов нет единства мнений в вопросе терминологии, касающейся единиц текста. Некоторые исследователи предлагают разграничивать понятия *единиц текста* и *единиц анализа текста* [Болотнова, 2009: 249]. Под первыми понимаются составляющие элементы в диалектическом единстве формы и содержания, соответствующие определенным уровням организации текста, связанным иерархическими отношениями. Единицы анализа текста представлены как условно выделяемые части текста любой длины, определяемые аспектом исследования, его целями и задачами [Болотнова, 2009: 249]. В рамках данной терминологии представляется целесообразным рассматривать иерархию уровней ритмизации как систему **единиц анализа текста**, поскольку данное членение обусловлено аспектом исследования: ритмом текста.

Понятие уровня ритмизации используется большинством лингвистов для отражения иерархии ритмических единиц: слог, ритмическая группа, синтагма, фразовый компонент, фраза, сверхфразовое единство и т.д. Однако наряду с этими уровнями в рамках анализа ритмической структуры текста существуют и другие, которые отвечают за реализацию интонационных, семантических, стилистических, морфологических и синтаксических средств ритма: фонетический, лексический, грамматический, а также структурно-композиционный уровни<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Исследователи выделяют в тексте фонетический, морфологический, лексический, синтаксический уровни с признанием особой значимости лексического уровня [Лотман,



Тем не менее, вопрос о разграничении двух вариантов одного и того же понятия лингвистами не ставился. В процессе исследования ритма разграничение уровней ритмизации играет очень важную роль, поскольку анализ прозаических текстов осуществляется посредством раскрытия характера взаимодействия фонетико-ритмических, ритмико-синтаксических, семантических характеристик на уровнях реализации ритма (фонетическом, лексическом, грамматическом и структурно-композиционном), проявляющихся в рамках определенных ритмических единиц, выделяемых на различных уровнях образования ритма.

Таким образом, целесообразно разграничивать **уровни образования ритма и уровни реализации ритма.**

Под **уровнем образования** ритма понимается тот или иной ярус в иерархической структуре ритмических единиц. В данном разделе представлены существующие теории по вопросу выделения ритмических единиц, в последующем разделе предлагается их авторская иерархия.

Среди уровней **реализации ритма** следует выделить **фонетический, лексический, грамматический и структурно - композиционный аспекты**, рассматриваемые через призму **литературоведческой стилистики**, поскольку все реализуемые средства на данных уровнях являются художественными средствами выразительности языка. Данная точка зрения связана с тем, что стилистика является всепроникающей отраслью лингвистики, которая помимо исследования принципов выбора и использования фонетических, лексических, грамматических языковых средств для передачи мыслей и эмоций в разных условиях общения, способствует созданию определенной организации ритмического движения, ритмической матрицы, ритмических рисунков как поэтического, так и прозаического текстов.

Работы отечественных и зарубежных исследований в области изучения уровней образования ритма посвящены главным образом выявлению минимальной ритмической единицы, чаще синтагмы или ритмической группы, и лишь немногие уделяют внимание дальнейшей иерархии данных уровней в художественной прозе и их комплексному анализу. По терминологии М. Готье изучением таких «arbres

---

1964:59; Тарасов, 1972: 61]. Наряду с ними иногда называют композиционно-синтаксический [Чернухина, 1984: 9] и стилистический [Змиевская, 1978: 17]. Последний исключается некоторыми учеными [Купина, 1983: 27]. С точки зрения ритмообразования наиболее значимым является фонетический аспект. В данном исследовании признается преимущественное значение фонетического аспекта для ритмики текста; морфологический и синтаксический аспекты объединены в грамматический; стилистический аспект присутствует во всех представленных уровнях.

rythmiques» занимались в отечественной лингвистике Б.В. Томашевский, М.М. Гиршман, В.В. Потапов, Ю.М. Лотман, М.В. Дорохова, А.М. Антипова, О.Н. Серикова, Ю.В. Степанюк, Г.Н. Иванова- Лукьянова, Н.В. Черемисина, М.А. Красноперова, Г.Ф. Хажиева и многие другие. Среди зарубежных исследований наиболее подробными являются исследования А. Мемонника, М. Будро, М. Готье.

Учение об уровнях ритма восходит к античной риторике и стилистике, к учению о «сочетании слов», о «колонах». *Колон* – это ритмико-синтаксическая единица речи, «которых строй образует то, что обозначается термином период, а периоды дают завершение всей речи целиком» [Дионисий Галикарнасский, 1936: 227]. По мнению Дионисия Галикарнасского, колон – не только интонационно-ритмическая, но и семантическая, смысловая единица речи [Дионисий Галикарнасский, 1936: 229].

Для отражения уровней образования ритма Б.В. Томашевский также использовал понятие прозаического колона (от греч. kolon — элемент речевого ряда, часть тела). Многие лингвисты вслед за Л.В. Щербой называют эту единицу синтагмой – грамматически объединенной группой слов внутри предложения. Б.В. Томашевский определяет колон следующим образом: «ряд слов, объединенных некоторой единой интонационной мелодией», «смысловой и интонационный отрезок речи, который часто совпадает с синтагмой — синтаксически и интонационно объединенной фразовой группой». Эти группы слов обособляются друг от друга разделительной интонацией [Томашевский, 1929: 102]. Однако Б.В. Томашевский не склонен ставить знак равенства между колоном и синтагмой. По его мнению, внутрь колона нельзя вставить другое синтаксическое единство без разрушения цельности колона. Между тем, единство синтагмы сохраняется и на расстоянии<sup>1</sup>. Несовпадение понятий синтагмы и колона Б.В. Томашевский видит также в том, что «колон как ритмическое следствие синтаксиса в стихе вымирает», синтагма же остается, то есть, по его мнению, в стиховой речи нет ритмических колонов.

Автор отмечает, что в прозаической речи, развивающейся свободно, колон подхватывает колон, и границы колонов всегда бывают строго очерчены. Вместе с тем в работе ставится вопрос о зависимо-

---

<sup>1</sup> По мнению В.В. Виноградова данное предположение является ошибочным: «Нет ничего ошибочнее и механистичнее мысли, будто признаком смыслового единства синтагмы является ее способность менять место в составе предложения, ее «переставимость». В этом случае синтагмы представляются чем-то вроде кубиков, из которых механически или машинально складывается речь и которые, передвигаемые на разные места, создают разные вариации одного и того же рисунка, одной и той же картины» [Виноградов, 1950: 250].

сти характера ритма от степени четкости отделения этих колонов друг от друга. В ходе исследования автор приходит к выводу о том, что при коротких и резко отделенных колонах речь отрывистая, быстрая и энергичная; при колонах длинных, с неотчетливыми границами, переливающихся из одного в другой, ритм неотчетливый, затухающий, медленный. Отличительным признаком колона, по мнению автора, является интонационная граница, возможность сделать паузу и взять дыхание; хотя дыхательная пауза и не обязательна между колонами, но по величине и структуре они тесно связаны с дыхательным ритмом. Границы между колонами должны совпадать со смысловыми границами, поэтому они зависят от синтаксического строения, но не определяются им однозначно; присущее тексту синтаксическое членение допускает при произношении некоторую свободу выбора фразировочных вариантов. В русской художественной прозе, по мнению Томашевского, средняя величина ритмической единицы – колон – 2-3 слова. Но подбирается не столько число слов, сколько слоговая длина слов, то есть длинные слова компенсируются короткими, и наоборот [Томашевский, 1929: 87].

Более крупной иерархической единицей в ритмическом членении прозаического текста с точки зрения автора выступает *период*, объединяющий в себе несколько колонов.

М.М. Гиршман вслед за Б.В. Томашевским в своем исследовании также выделяет *колон* в качестве ритмического единства художественной прозы. С точки зрения автора основой ритмической оформленности колонов является, во-первых, относительная устойчивость, плотность и симметричность колебаний их слогового объема и, во-вторых, определенная структура зачинов и окончаний. «Представляя ритмическую единицу художественной речи вообще как трехчлен, состоящий из зачина, основы (от первого до последнего сильного слога) и окончания, можно утверждать, что для художественной прозы характерна преимущественная урегулированность зачинов и – особенно – окончаний <...>» [Гиршман, 1982: 12]. По мнению М.М. Гиршмана, количество ударений в колонах, расположение безударных интервалов и словоразделов также играют немаловажную ритмообразующую роль. Их повторяемость и урегулированность служат, прежде всего, для выделения отдельных фрагментов прозаического повествования. Необходимо подчеркнуть, что колон, с точки зрения автора, является ритмической единицей именно художественной прозы. О синтагме М.М. Гиршман говорит как о первичной семантико-синтаксической и ритмико-интонационной единице словесно-речевой деятельности: «

<...> терминологический переход от синтагмы к колону – это переход от рода к виду: если синтагма первичная ритмическая единица речи вообще, любого вида словесно-речевой деятельности, то колон – это ритмическое единство именно художественной прозы, колон – это синтагма художественной прозы» [Гиршман, 1982: 14].

Следующий уровень иерархии образования ритма по М.М. Гиршману – это *фразовый компонент*, являющийся промежуточной ступенью между колоном и *фразой*; важным материальным средством ритмического оформления последней является последовательное противопоставление внутрифразовых и междфразовых зачинов и окончаний. Автор говорит о фразе как о высшей единице художественной речи, однако впоследствии выделяет более сложное ритмико-синтаксическое единство прозаического повествования – *сверхфразовую конструкцию (абзац)*.

По мнению Н.А. Матвеевой, прозаический текст также состоит преимущественно из колонов. При этом автор рассматривает как исключение ритмическую прозу, которая обладает внутренней мерой (метром) [Матвеева, 2009: 7]. Однако если проза обладает метром, мы вправе назвать ее метризованной.

В 1970 - 1990-е годы появились работы, в которых изучение ритма прозы стало осуществляться на стыке литературоведения и лингвистики. Их авторы – Н.В. Черемисина, М.А. Красноперова, Г.Н. Иванова-Лукиянова. Выделив три ритмические единицы: *фонетическое слово, синтагму, предложение*, определив ритмические фигуры и схемы, Н.В. Черемисина расширила тезаурус прозаического ритма. Г.Н. Иванова-Лукиянова предложила другие единицы ритма прозы: *слог, синтагма, интонация* – и на основе статистических данных создала свои ритмические схемы.

Согласно исследованиям А.М. Антиповой функции ритмических единиц в прозе выполняют следующие речевые сегменты: *ритмическая группа, синтагма, фраза, сверхфразовое единство* [Антипова, 1984: 34].

По мнению В.В. Потапова в основе иерархии уровней образования ритма находится *слоговой ритм*, за ним следуют *уровень синтагматического и фразового членения ритма*. Однако на протяжении всего исследования автор говорит о ритмической структуре, которую он отождествляет с фонетическим словом, называемым в отечественной литературе либо ритмической, либо акцентной группой, а иногда тактом; в выводах автор говорит о синтагме: «Ударные слоги в синтагме следуют друг за другом через равные промежутки времени;

только в очень длинных ритмических структурах, в которых много безударных слогов, это не так строго соблюдается; <...>». «В каждой ритмической структуре свой ритм, который зависит от степени семантической важности, которая придается этой отдельной структуре в синтагме» [Потапов, 1992: 14]. Таким образом, можно предположить, что в качестве базовой ритмической структуры автор рассматривает ритмическую группу.

М.В. Дорохова в своем исследовании выделяет следующие уровни образования ритма: *ритмическая группа, синтагма, фраза*. Слог автор рассматривает как «мельчайший квант» ритмической группы, который участвует в создании ритма в рамках ритмогруппы, но в то же время не является самостоятельным уровнем образования ритма [Дорохова, 1996: 12].

Современные исследования, посвященные анализу ритма текста прозы, также не дают единой картины иерархии уровней образования ритма. Так, Ю.В. Степанюк, используя терминологию В.М. Жирмунского и основываясь на результатах исследования Е.Т. Кононенко, в основе ступенчатой структуры образования ритма видит *ритмико-синтаксические группы* (РСГ) - «отрезки речи, равные одной или нескольким синтагмам (в зависимости от ситуации и контекста), образующие единицы, имеющие тенденцию к соизмеримости» [Кононенко, 1973:12]. Следующим иерархическим уровнем образования ритма с точки зрения Ю.В. Степанюк является сверхфразовое единство, которое автор называет *ритмико-семантическим блоком* (РСБ). Слог в работе Ю.В. Степанюк рассматривается как вспомогательная единица, так как «одной из ритмических характеристик текста прозы является слоговой объем составляющих его ритмических единиц» [Степанюк, 2001: 9].

О.Н. Серикова, основываясь на исследованиях В.В. Потапова, базовым уровнем ритмического членения речи считает уровень *слогового ритма*, который взаимодействует с *уровнями синтагматического и фразового ритма*.

Синтагму автор рассматривает как базовую единицу авторского стиля. В рамках художественного текста синтагма выступает как конкретная единица письменной речи, которая порождается автором на базе звучащего у него внутри ритма, на который потом накладываются синтаксические и лексические единицы [Серикова, 2007: 8].

Итак, наиболее распространенной ритмической единицей прозы в отечественном литературоведении является **синтагма**, но ее определение и по сей день вызывает горячие споры. Наиболее полно су-

ществующие взгляды на природу синтагмы отражены в работе В.В. Виноградова «Понятие синтагмы в синтаксисе русского языка (критический обзор теорий и задач синтагматического изучения русского языка)». По большей части теории последователей Л.В. Щербы и Фердинанда де Соссюра критикуются автором по причине смешения понятия синтагмы с понятиями словосочетания (А.П. Боголепов, Ch. Bally, R. Jakobson, L. Hjelmslev), речевого такта (Р.И. Аванесов, В.Н. Сидоров, А.Н. Гвоздев, Я.В. Лоя), члена предложения (Г.Р. Тукмцев, Е.В. Кротевиц, С.И. Абакумов, Я.В. Лоя).

Наибольший интерес представляет проблема разграничения понятий синтагмы и речевого такта как потенциальной минимальной ритмической единицы. Представляется, что словосочетание и член предложения не могут выступать в качестве таковых, поскольку стремление объединить под названием «синтагма» все виды словосочетаний, основанных как на принципе подчинения одного слова другому, так и на принципе союзного сочинения, бессоюзного перечисления, игнорирует семантическое разнообразие речи, интеллектуальное и эмоционально-волевое содержание, живые осмысленные интонации.

Понятие речевого такта используется некоторыми лингвистами в качестве синонима колона, синтагмы или ритмической группы. Б.В. Томашевский отождествляет понятия речевого такта и колона [Томашевский, 1929: 102].

В.В. Виноградов в критическом обзоре теорий и задач синтагматического изучения русского языка отмечает отсутствие четкого разграничения синтагмы и речевого такта как понятия фонетического и чисто ритмического. В то же время многие исследователи отстаивают право речевого такта на самостоятельность: С.И. Бернштейн, называя синтагму «семанто-акцентным единством», возражал против смешения этих единств с речевыми тактами. Однако по его наблюдениям понятие *Sprechтакт* является неудачным, поскольку «постулирует аналогию с музыкальным тактом, и тем самым принципиальную равнодлительность соответствующих периодов речи» [Бернштейн, 1937: 47]. С.И. Бернштейн предлагает пользоваться понятием «акцентный член» вместо речевого такта в чисто фонологическом значении. Однако терминология, предложенная Бернштейном, по мнению В.В. Виноградова, далеко уводит от семантики и синтаксиса в сторону экспериментально-фонетического изучения мелодики речи [Виноградов, 1950: 214].

По мнению В.В. Виноградова, наиболее прямолинейное смешение понятий «речевого такта» и «синтагмы» содержится в «Очерке

грамматики русского литературного языка» Р.И. Аванесова и В.Н. Сидорова. В теории вышеназванных исследователей к речевому такту относятся некоторые семантические признаки синтагмы. При этом абстрактно-фонетическое понимание речевого такта (не очень точное) механически сочетается с указанием на то, что речевые такты «образуют собой более или менее самостоятельные части высказывания и выражают разного рода законченные по смыслу представления» [Аванесов, Сидоров, 1946: 16]. Таким образом, в данном понятии сочетаются фонетические и семантические признаки. С точки зрения Р.И. Аванесова и В.Н. Сидорова, речевой такт делится на слоги, а для синтагмы, как явления семантико-синтаксического, по мнению В.В. Виноградова, слоговой состав, в сущности, безразличен.

Смешение понятий синтагмы и речевого такта наблюдалось и в работах А.Н. Гвоздева. В связи с тем, что речевые такты представляют собою смысловые целые, на которые членится предложение, они, по мнению А.Н. Гвоздева, получили название синтагм [Гвоздев, 1949: 54]. Однако в результате автор определяет речевой такт как «фонетическое средство, только помогающее разграничивать смысловые целые, но не являющееся носителем какого-либо определенного значения» [Гвоздев, 1949: 113].

В статье профессора Я.В. Лоя также можно найти смешение понятий синтагмы и речевого такта или дыхательной группы, понятия чисто физиологического [Лоя, 1940: 16].

Г.Р. Тукумцев наиболее четко разграничивает синтагму как понятие синтаксическое и речевой такт как понятие ритмико-фонетическое. Он выделяет три основных пункта данных различий:

1. Границы синтагмы и речевого такта часто не совпадают. Пауза после многих синтагм не обязательна. Речевой такт иногда захватывает лишь части или отдельные элементы синтагмы, в других случаях он охватывает две или даже несколько синтагм.

2. Синтагма – понятие синтаксическое, речевой такт – ритмико-фонетическое. «Ритмическое деление фразы не может служить указанием на деление синтагматическое».

3. Речевой такт не всегда соответствует одному целому самостоятельному представлению (компоненту мысли). Выражение цельного компонента мысли – признак синтагмы [Тукумцев, 1948: 7]. Однако, по мнению В.В. Виноградова, у Г.Р. Тукумцева понятие синтагмы отождествляется с понятием члена предложения, что воспринимается Виноградовым критически.

В некоторых более поздних исследованиях в качестве такта рассматривается и ритмическая группа: «ударный слог или сам по себе, или вместе с примыкающими к нему безударными слогами, образует простейшую ритмическую единицу – простую ритмическую группу. По аналогии с музыкой ее называют также тактом <...>» [Давыдов, Рубинова, 1997: 65].

Отождествление ритмической группы и такта наблюдается в работах некоторых музыковедов, базирующихся в своих исследованиях на лингвистических понятиях: ритмическая группа может приобрести функцию простого такта и наоборот, такты способны выполнять функции ритмических групп и объединяться в сложные такты (особенно, в быстрых темпах) [Арановский, 1991: 254].

Однако как справедливо отмечал С.И. Бернштейн, музыкальный такт все же предусматривает равнодлительность временных отрезков. Это суждение подтверждается музыкальным определением тактирования, данным М.Г. Харлапом: «Простейшим средством отмеривания отрезков является тактирование или отбивание такта - ряд ударов, разделенных одинаковыми промежутками» [Харлап, 1978: 48].

Неоднозначным данное определение становится в том случае, если рассматривать возможность существования в музыке неравных тактов. В учебнике элементарной теории музыки И.В. Способина такт определяется как «отрезок музыкального произведения, который начинается с тяжелой доли и кончается перед следующей тяжелой долей» [Способин, 1947: 24]. Это определение удобно тем, что оно охватывает и неравные такты (как по метру, так и по реальной длительности). Но «тяжелая доля» сама должна быть определена через понятие такта, ибо именно начальное положение в такте отличает ее от других видов акцента. Тем самым определение превращается в тавтологию: такт есть отрезок музыкального произведения от начала такта до начала следующего такта. Поэтому для многих музыкантов такт представляется лишь вспомогательным средством для записи музыки или же некой фикцией, нужной только для начинающих, но совершенно излишней для «свободного художника» [Харлап, 1978: 54].

Все же музыкальный такт и такт речевой не могут быть отождествлены в полной мере в силу той самой «равнодлительности», характерной для музыкального такта и лишь в некоторой степени отличающей речевой такт. Однако с точки зрения функций и целей деления прозаической или музыкальной речи на такты сходства обнаружить можно. С точки зрения М.Г. Харлапа, цель такта – не расчленение и не упорядочение музыки; наоборот, назначение его – создавать



непрерывный ток, не давать музыке распадаться на отдельные фразы и мотивы, динамизировать ее и придавать ей многоплановость. Такт и соединяет и разделяет одновременно: сильные, акцентные доли разделяют, а слабые соединяют, тяготея к сильным, вызывая их ожидание [Харлап, 1978: 293]. Ту же функцию выполняет и речевой такт, поскольку целью членения потока речи на такты является стремление понять ритмико-фонетическую «анатомию» фразы, но не разделить, не упорядочить, а так же, как и в музыке, создать непрерывный ток, непрерывное движение.

Тем не менее, как и всякая мускульная работа, произношение стремится, если этому не противодействуют эмоциональные факторы, к автоматической правильности, к равенству элементарных фразировочных единиц, связанному с дыханием, и, в особенности к равенству расстояний между ударениями (подобно пульсу и шагу). Сюда относится и тенденция несколько усиливать неударные слоги через один (принцип альтернирования, особенно ярко проявляющийся в тех языках, где обязательное ударение на крайнем слоге – первом, как в чешском, или последнем, как во французском, - способствует образованию длинных рядов неударных слогов).

По наблюдениям М.Г. Харлапа, такты с переменным числом муждуударных слогов свойственны прозаической речи не меньше, чем акцентным стихам, причем, чем «прозаичнее» речь, чем она менее эмоциональна (например, в научном докладе), тем сильнее действует физиологическая тенденция к равенству промежутков между ударениями. Величина этих промежутков характеризует темп речи, который чаще всего находится в пределах 80-100 ударений в минуту [Харлап, 1978: 72].

Речевой такт является в большей степени ритмико - фонетическим понятием, представляющим интонационно-ритмическое единство звучащей речи на фонетическом уровне образования ритма. Что касается синтагмы, то вслед за Л.В. Щербой, В.В. Виноградов определяет синтагму как «семантико - синтаксическую единицу речи, отражающую «кусочек действительности», наполненную живой экспрессией и интонацией данного сообщения» [Виноградов, 2005: 253]. Таким образом, синтагма оказывается понятием не столько фонетическим, сколько синтаксическим и семантическим, и, по мнению данных исследователей, является основной семантико-синтаксической единицей речи.

Однако для анализа ритма художественной прозы необходима единица, которая отражала бы специфику ритмообразования на фонетическом, лексическом и грамматическом уровнях.

Многие современные исследователи (С.В. Дечева, М.В. Дорохова, Т.Н. Шишкина, Ю.В. Степанюк и другие), как упоминалось выше, рассматривают в качестве основной единицы речи синтагму, усматривая в ней единство фонетического, семантического и синтаксического начал. Однако для прозаических текстов некоторыми отечественными исследователями (Б.В. Томашевским, М.М. Гиршманом и другими) была выбрана другая ритмическая единица – *колон*. С их точки зрения, данная единица речи совмещает в себе ритмико-фонетические признаки речевого такта и семантико-синтаксическую характеристику синтагмы, являясь тем самым одним из возможных вариантов сочетания интонационного и семантико-синтаксического аспектов ритмообразования в рамках прозаического текста. Однако понятия синтагмы и колона все же не имеют четкого разграничения: если синтагма, по мнению исследователей, в большей степени отражает семантико-синтаксический аспект ритмообразования, то фонетический аспект, хотя и в меньшей степени, но в ней также отражен. В этом случае встает вопрос: как в рамках текста разграничить синтагму и колон, как определить ту степень (большую или меньшую) отражения того или иного аспекта? Так, возникает терминологическая путаница, которая лишь затрудняет анализ процесса ритмизации художественного текста.

Менее «популярной», но также имеющей право на существование, является точка зрения, согласно которой минимальной ритмической единицей является слог (А.М. Пешковский, К.К. Барышникова, В.С. Соколова, Н.И. Горожанина). Отечественные литературоведы по большей части берут за основу точку зрения А. Белого, который рассматривал прозу как «труднейшую форму поэзии», а, следовательно, истолковывал ритм по образцу поэзии. Среди современных исследователей такую тенденцию представляет М.Л. Гаспаров. Однако в современном литературоведении преобладает точка зрения, согласно которой слог является лишь «мельчайшим квантом», простейшей, базовой, вспомогательной единицей, которая не несет в себе ритма, а лишь способствует его созданию.

Данная точка зрения близка некоторым французским лингвистам, например, М. Будро. Он разграничивает понятия базовой и минимальной единиц ритма: в качестве базовой единицы, с его точки зрения, выступает слог, так как именно он несет ударение, а *ритми-*

ческая (экспираторная) группа является минимальной единицей ритма. Сопоставляя ритм и мелодию фраз разговорной речи французов и жителей Квебека, автор исследует мелодику следующего с его точки зрения уровня ритма - *фразы*.

Французский язык имеет слоговый ритм, соизмеримой и периодически повторяющейся единицей которого является слог. По результатам многочисленных исследований минимальная единица речи обладает протяженностью около 200 мс [Антипова, 1984:19]. Эксперименты других исследователей показали, что при длительности такой минимальной единицы речи в 0,1 секунды слух не фиксирует повторов, и речевой поток кажется непрерывным [Калачева, 1978:12]. Таким образом, ни звук, ни слог не могут выступить в качестве ритмообразующей единицы, они слишком коротки, чтобы их повторение воспринималось слухом как ритмическое. Кроме того, количество таких минимальных единиц настолько велико в прозаическом произведении, что процесс анализа ритма художественного произведения становится неоправданно трудоемким.

Ритмическая группа рассматривается в качестве минимальной ритмической единицы следующими отечественными лингвистами: А.М. Антиповой, Т.Н. Шишкиной, М.В. Давыдовым, О.С. Рубиновой, М.В. Дороховой, В.В. Потаповым. Необходимо отметить, что вышеперечисленные исследователи проводили анализ ритма на материале английской или американской речи. Такое членение речевого потока обусловлено тем, что, в отличие от французского языка, английский обладает акцентным, а не слоговым ритмом. По терминологии К. Пайк [Pike, 1943] английский язык, наряду с русским, немецким, шведским является тактосчитающим, а французский, так же, как и испанский, – слогосчитающим. Так, в исследованиях на материале английского языка считается, что ритмические единицы содержат один ударный слог и все последующие безударные слоги до следующего ударного. Во французском же языке ритмические единицы могут быть определены как один ударный и все предшествующие безударные слоги [Wenk, Wioland, 1982: 207].

Основываясь на определении ритмической группы как группы слогов, представляющей собой речевой отрезок от одного словесного ударения до другого [Потапов, 1992: 13], можно оправдать выбор ритмической группы в качестве исходной единицы ритма. В этом случае, ритмическая группа в тактосчитающих языках может быть отождествлена с музыкальным тактом как промежутком между двумя соседними сильными долями, но только лишь по форме, а не по на-

полнению, поскольку вопрос об изохронности ритмических единиц до сих пор остается открытым.

Ритмическая группа как основная единица прозы тактосчитающих языков получила широкое признание в лингвистических исследованиях, в частности, данная точка зрения наиболее четко аргументирована в работах Л.И. Тимофеева [Тимофеев, 1928], Л.В. Златоустовой, А.А. Банина [Златоустова, Банин, 1978] и др.

Известно, что ритмическое членение французской речи, расстановка ритмических ударений нюансируют смысл речи, однако, по мнению Л.В. Щербы, «синтагма и ритмическая группа совпадают по своим функциям (выражать единое смысловое целое в процессе речи-мысли) и различаются лишь по форме, чем и объясняется стремление разговорной речи делать из одной синтагмы одну ритмическую группу» [Щерба, 1957: 84]. Такое функциональное совпадение вносит некоторую путаницу в вопрос выделения минимальной ритмической единицы прозаического текста.

М. Граммон выделяет следующие критерии вычленения ритмических групп: во-первых, сочетание слов, объединенных по смыслу (подтверждением такого единства является возможность замены сочетания одним словом); во-вторых, энклитики и проклитики не могут составлять ритмической группы, хотя могут быть объединенными по смыслу; в-третьих, явление дезакцентуации, которое проявляется в том случае, если слово, предшествующее односложному финальному, составляет с ним одну ритмическую группу [Grammont, 1963: 105].

На основе данных критериев выделения ритмических групп и на основе правил акцентуации М. Граммон выделяет следующие типы ритма: *нестройный* ритм, *стройный* (слаженный) ритм и *симметрия*. Нестройным ритмом автор называет несоответствие частей фразы (восходящей или нисходящей) по количеству ритмических групп.

С точки зрения М. Граммона, необходимо по меньшей мере две ритмических единицы, чтобы обнаружить ритм. В качестве ритмических единиц автор рассматривает ритмические группы и в рамках ритмического элемента выделяет две части: восходящую и нисходящую. По мнению М. Граммона, правильное выделение ритмических единиц ведет к эвритмии (равномерности ритма).

Что касается последующих уровней ритмизации, то в отечественной лингвистике наиболее часто выделяют фразу в качестве ритмической единицы, следующей за минимальной.

Однако существуют исследования, посвященные фразе как минимальной ритмической единице: с точки зрения Ж.-П. Гу, фраза яв-

ляется минимальной ритмической единицей, которая состоит из нескольких фразовых компонентов. При этом деление прозаического текста на минимальные ритмические единицы носит спонтанный характер<sup>1</sup> [Goux, 2003: 18].

Понятие фразы первоначально означало единицу, которую впоследствии в немецкой теории стали именовать *der Satz*, а в русской – предложением. Возможно, причиной такого терминологического несоответствия стала неточность перевода с немецкого языка, поскольку данное понятие может переводиться двояко: как фраза и как предложение.

Для многих исследователей предложение – это то, что существует вне текста, а фраза (другие названия: высказывание, текстома) – это элемент текста, его узловая единица, обращенная в сторону коммуникации [Кольцова, Лунина, 2007:12].

Однако большинством отечественных и зарубежных лингвистов принята точка зрения, согласно которой предложением во французском синтаксисе называется «целостная единица языка, грамматически оформленная и служащая единицей коммуникации» [Илия, 1963: 216], фраза же определяется как «соединение в единое грамматическое целое нескольких простых предложений, объединяемых смыслом, интонацией и грамматическими средствами» [Илия, 1963: 227].

По мнению некоторых исследователей (Л.Г. Бабенко, Ю.В. Казарин), наиболее крупной иерархической единицей ритма является сверхфразовое единство, которое зачастую отождествляется с абзацем, со сложным синтаксическим целым (ССЦ), дискурсом, компонентом текста, регистром, высказыванием, прозаической строфой, синтаксическим комплексом, монологическим высказыванием, коммуникативным блоком и другими единицами текста. Такое многообразие синонимов одного понятия вносит неясность в вопрос его истинного значения и, следовательно, создает трудности для его использования в процессе выявления уровней ритмизации текста.

Так, обобщенную схему иерархии уровней образования ритма, основанную на многочисленных исследованиях отечественных и зарубежных лингвистов, можно изобразить следующим образом:

**слог (базовая единица ритма) → ритмическая группа → синтагма (колон) → фраза → сверхфразовое единство.**

---

<sup>1</sup> «Ce que j'appelle phrase est le plus souvent une microséquence qui comporte elle-même plusieurs unités phrastiques ; le critère de découpage de ces microséquences, est aléatoire» [Goux, 2003: 18].

#### **§4. Иерархия уровней образования ритма в рамках фонетического, лексического и грамматического аспектов**

Как было отмечено выше, фонетический уровень является главенствующим среди уровней реализации ритма, следовательно, слог должен лежать в основе любого явления, отражающего ритмическую структуру текста, как с точки зрения просодии, так и с точки зрения акцентологии. В связи с этим принимается точка зрения, согласно которой слог выступает в качестве базовой единицы, участвующей в процессе создания ритма прозаического текста, однако при этом слог не является минимальной единицей, заключающей в себе ритм.

Представляется, что ни речевой такт, как понятие фонетическое, ни синтагма, как понятие в большей степени семантико - синтаксическое, ни колон, как объединение и тех и других признаков, не являются единицами, на которых основывается иерархия уровней образования ритма. Процесс ритмообразования французских прозаических текстов должен основываться на иерархии уровней ритма, свойственной именно французской прозе, а не художественной прозе вообще. При этом важно отметить, что ни синтагма, ни колон не рассматриваются французскими лингвистами в качестве минимальных ритмических единиц прозаического текста.

Возникает вопрос: возможно ли рассматривать ритмическую группу в качестве такой единицы для французской прозы? Вслед за М. Будро предлагается рассматривать ритмическую группу как «строительную», вспомогательную единицу, элемент, создающий ритм с помощью определенных средств, часто проявляющихся не в рамках одной ритмической группы, а в пределах их совокупности, которую мы назовем **ритмическим блоком**.

Обоснованием выбора ритмической группы в качестве вспомогательной единицы ритма, объединяющейся в ритмические блоки, могут служить следующие факторы: 1) ритмическая группа имеет более четкие формальные признаки членения, чем синтагма; 2) второстепенное ударение создает своеобразный ритмический рисунок речи; 3) объединение нескольких ритмических групп в ритмический блок, отражающий ритм, может иметь меньший объем, нежели синтагма. При этом, как для ритмической группы, так и для синтагмы членение зависит от характера изложения, оттенков смысла, стиля и темпа речи, что создает трудности для разграничения данных единиц членения.

Понятия ритмико-синтаксической группы и ритмико - семантического блока, используемые В.М. Жирмунским, Е.Т. Кононенко, Ю.В. Степаненко представляются не совсем удачными для комплексного анализа ритмообразования прозаического текста, поскольку такой анализ должен включать не только семантико-синтаксический аспект, но и фонетический, а также стилистические аспекты ритмообразования.

Понятие **ритмического блока как некоторой совокупности ритмических групп, не имеющей постоянного, неизменного объема, но объединенной некоторыми фонетическими, семантическими, синтаксическими, а также стилистическими признаками** наиболее точно отражает специфику ритмообразования в рамках прозаического текста.

Отметим, что **критериями** деления на блоки служат средства ритмизации на разных уровнях реализации ритма: фонетическом, лексическом и грамматическом. При этом наличие одного или нескольких средств хотя бы на одном уровне ритмообразования является предпосылкой выделения ритмического блока. Например:

<...> *j'ai moi, Colas Breugnon, bon garçon, Bourguignon, rond de façons et du bedon*, <...> (RCB, 5) – фонетический аспект выделения ритмического блока, а именно рифма и нарастающее парное количество слогов в ритмических группах (2 – 4(2-2) – 3 – 3 – 4 – 4).

*Oui, ma mignonne, tu as été bien malade, bien malade.* (MV, 24) – лексический аспект, а именно повторение именной части сказуемого в сочетании с обстоятельством образа действия;

*Je suis moi, vous êtes vous et les autres sont les étrangers.* (MGA, 222) – грамматический аспект, а именно параллелизм конструкций и употребление местоимений в функции подлежащего во всех трех ритмических группах, входящих в ритмический блок.

В музыкальной теории через понятие ритмической группы часто дается понятие мотива, как наименьшей смысловой музыкальной единицы произведения: «мотивом называется ритмическая группа звуков, объединенных одним главным акцентом, представляющая собой наименьшую смысловую единицу» [Способин, 1947: 32]; «мотив есть наименьшая часть музыкальной мысли, имеющая значение смысловой (выразительной) и конструктивной (строительной) единицы» [Мазель, Цуккерман, 1967: 56]; «мотив – первичная, неделимая структурная единица мелодии, основанная на одном тонцентре и организованная во времени одной ритмической группой» [Арановский, 1991: 130]. Понятие мотива в литературоведении рассматривается как простейшая составная часть сюжета, а, следовательно, его можно рас-

смагивать как минимальную единицу ритма с точки зрения композиционного аспекта ритмообразования. Кроме того, в литературе, как и в музыке, нет «несмысловых» единиц, любая деталь имеет тот или иной смысл.

Отметим также, что возможно несовпадение каких-либо элементов, сторон мотива со структурой ритмического блока (противоречие смыслового содержания ритмического блока и его ритмической структуры). В противном случае, при совпадении всех элементов мотива с внутренним устройством блока наблюдается согласование смыслового содержания ритмического блока и его ритмической структуры.

*<...> que dans un an, deux, ans, trois ans ou plus, <...> (MGA, 111).*

В данном примере ритмический блок состоит из 3 ритмических групп и выделен на основе фонетического, лексического и грамматического критериев одновременно: лексического повтора лексемы *an (ans)*, и перечисления однородных членов, каждый из которых имеет восходящую мелодику.

Кроме того, заметим, что для ритмического блока характерна прерывистость. Цельность ритмического блока может нарушаться посредством внедрения в его рамки других ритмических блоков. В связи с этим одной из особенностей структуры ритмического блока является его деление на **внешний и внутренний ритмические блоки**. В ритмизованном прозаическом тексте зачастую встречаются текстовые единицы, содержащие в себе более одного средства ритмизации. Например:

*<...> [trois petites ouvrières, | une maîtresse de musique entre deux âges, | (mal peignée, | négligée, | ((coiffée d'un chapeau) | ((toujours poussièreux ))) | et vêtue toujours ))) | d'une robe de travers, | et deux bourgeoises, ||] <...> (MBA, 12).*

Выделение блоков происходит следующим образом: основной, внешний блок составляют однородные подлежащие. Внешний блок<sup>1</sup> имеет три внутренних, наслаивающихся друг на друга: первый - mal peignée, | négligée, | coiffée d'un chapeau (в основе выделения однородные определения – грамматический аспект); второй - coiffée d'un chapeau | toujours poussièreux (рифмоид – фонетический аспект); третий - toujours poussièreux | et vêtue toujours (повторение лексемы *toujours* в функции обстоятельства образа действия – лексический аспект).

---

<sup>1</sup> Внешний блок помещен в квадратные скобки. Внутренние – в круглые.



Приведенный пример показывает возможность проявления ритма на всех уровнях ритмизации в рамках одного блока. Это также является одной из особенностей данной ритмической единицы.

Таким образом, ритмический блок имеет следующие характеристики:

- для его выделения достаточно одного средства ритмизации на любом уровне реализации ритма – фонетическом, лексическом или грамматическом<sup>1</sup>;
- границы ритмического блока определяются средством ритмизации, а именно его употреблением на протяжении определенного количества ритмических групп. При этом ритмические группы включены в блок в полном объеме. Кроме того, блок объединяет ритмические группы в рамках меньших по объему, чем следующая по величине единица образования ритма.
- ритмический блок может быть прерывистым;
- структура ритмического блока представляет собой деление на внешний и внутренний блоки;
- в рамках одного ритмоблока могут сочетаться средства всех уровней реализации ритма.

Согласно изложенной в предыдущем разделе обобщенной иерархии уровней образования ритма следующим, более крупным компонентом системы является фраза<sup>2</sup>, всегда пунктуационно отмечаемая точкой, вопросительным или восклицательным знаком. Однако М.М. Гиршман усматривает некоторый промежуточный компонент системы ритмообразования, именуемый автором **фразовым компонентом**, которому «синтаксически соответствует предикативная единица, простое предложение в составе сложного» [Гиршман, 1982: 32]. Однако такая терминология, касающаяся наименования составных элементов сложного предложения, не принимается грамматистами. Фразовому компоненту М.М. Гиршмана с грамматической точки зрения соответствует понятие «компонент сложного предложения».

Понятие **фразового компонента** следует рассматривать как понятие компонента сложного предложения и использовать его наряду с **простым предложением** в качестве следующего за ритмическим блоком уровня ритмизации прозаического текста:

*[Ma tête était à plat, contre le drap]. (MGA, 168);*

---

<sup>1</sup> На структурно-композиционном уровне произведения рассматривается иная градация ритмических единиц. Подробнее см. § 5 первой главы.

<sup>2</sup> Понятие фразы раскрывается в данных работах с фонетической точки зрения.

*Elle résista; [les lèvres se battaient, se rencontraient, se repoussaient] (MV, 86).*

Данные ритмические единицы в полной мере отражают как ритмико-фонетический, так и семантико-синтаксический аспекты ритмообразования, а, следовательно, особенности ритмообразования на всех уровнях реализации ритма. Отметим, что возможно объединение нескольких фразовых компонентов, не составляющих фразы, в одну ритмическую единицу, например:

*[Le lendemain,/ comme il sortait,/ il rencontra dans l'escalier sa mère /qui l'attendait] et qui murmura d'une voix à peine intelligible: <...> (MV,172).*

Данная ритмическая единица выделена на основе равенства количества слогов в ритмических группах, а также тождества окончаний в словах *lendemain – rencontra* и *sortait – attendait*. Ритмическая единица включает 3 фразовых компонента: {*Le lendemain, comme il sortait*},{*il rencontra dans l'escalier sa mère*},{*qui l'attendait <...>*}.

Далее в иерархии уровней образования ритма представляется возможным выделить **фразу** в качестве более крупной ритмической единицы, поскольку фраза объединяет несколько фразовых компонентов, несущих ритм. Следует заметить, что фраза представлена как грамматическое понятие, а именно как сложносочиненное или сложноподчиненное предложение. Термин фраза (фр. *phrase complexe*) используется нами с целью достижения терминологического единства с другими иерархическими уровнями образования ритма, такими как фразовый и сверхфразовый компоненты.

*[Moi, si j'étais le gouvernement, je voudrais qu'on saignât les prêtres une fois par mois. ](FMB, 102).*

В ходе исследования выявлены случаи, которые свидетельствуют о существовании ритма в рамках единицы, объединяющей фразу и еще одну или несколько ритмических групп последующей или предыдущей фразы или простого предложения, объединяющей фразу с фразовым компонентом предыдущей или последующей фразы, а также объединяющей несколько фраз, не являющихся сверхфразовым единством или сложным синтаксическим целым. В рамках данного исследования такая единица рассматривается как **сверхфразовый компонент**. Например:

*<...>[ce revenu aurait suffi/ s'il n' y avait eu dans la maison /un trou sans fond toujours ouvert,/ la bonté. /Elle tarissait l'argent/ dans leurs mains/ comme le soleil tarit/ l'eau des marécages] (MV, 9).*

Данная ритмическая единица выделена на основе равенства слогов в первых трех ритмических группах, в последующих двух тождества окончаний существительного и глагола, а также синтаксического параллелизма и стилистического сравнения в четырех последних ритмических группах.

*«Oh! quand vous serez guérie, nous galoperons tous les trois par le pays. Ce sera délicieux ; voulez-vous ?» (MV, 149)*

Данная ритмическая единица не является сложным синтаксическим целым или сверхфразовым единством, поскольку представляет собой прямую речь персонажа, включенную в определенный контекст. Сверхфразовый компонент выделен на основе тождества окончаний лексем *guérie – pays* и *délicieux – vous*.

В качестве наиболее крупной ритмической единицы предлагается рассматривать **сверхфразовое единство (СФЕ)** с опорой на фразу как грамматическую категорию. Среди других единиц, которые зачастую рассматриваются как эквиваленты СФЕ, а именно сложное синтаксическое целое, микротекст, период и др., данное понятие было выбрано с целью достижения некоторого терминологического единства в рамках иерархической цепочки ритмических единиц, а также единства в понимании термина «фраза».

СФЕ в данном исследовании понимается как отрезок речи в форме последовательности двух и более самостоятельных предложений, объединенных общностью темы в смысловые блоки. Оно может совпадать с абзацем, быть больше или меньше абзаца. Минимальные СФЕ составляют вопрос и ответ, высказывание, состоящее из посылки и вывода, описания одного и того же предмета (лица) и т.д.

Зачастую понятие сверхфразового единства отождествляется с понятием ССЦ (сложного синтаксического целого). Исследователи отмечают их тематическое, коммуникативное, стилистическое единство, разнообразные межфразовые связи, структурно обусловленную функциональную неоднородность компонентов<sup>1</sup>. Что касается понятия ССЦ, то вслед за отечественными лингвистами [Пешковский, Булаховский, Москальская, Солганик, 1977; Бабенко, Казарин, 2005; Кольцова, Лунина, 2007; Родионова, 2008] предлагается рассматривать данную единицу как основную в процессе членения речи и текста на структурно-композиционном уровне. ССЦ, обладая смысловым единством, обусловленным единством микротемы, играет большую

---

<sup>1</sup> Подробнее см.: Дымарский М.Я. Проблемы текстообразования и художественный текст (на материале русской прозы XIX-XX вв.) 2-е изд., испр. и доп. М.: Эдиториал УРСС, 2001.

роль в семантическом развертывании текста и имеет собственное композиционное устройство.

Наиболее крупной единицей в рамках фонетического, лексического и грамматического аспектов является **абзац**. Однако, в связи с тем, что в некоторых случаях объем абзаца может быть меньше, чем объем СФЕ, их позиция в иерархической цепочке может варьироваться.

Итак, согласно проведенному исследованию, иерархическая цепочка уровней образования ритма с точки зрения фонетического, лексического и грамматического уровней реализации ритма, выглядит следующим образом:

**слог (базовая единица ритма) → ритмическая группа  
(вспомогательная единица ритма) → ритмический блок  
(минимальная ритмическая единица) → простое предложение или  
фразовый компонент → фраза → сверхфразовый компонент →  
СФЕ ↔ абзац.**

Таким образом, иерархическая цепочка ритмических единиц на фонетическом, лексическом и грамматическом уровнях включает в себя фонетические (слог, ритмическая группа, ритмический блок), грамматические (простое предложение, фразовый компонент, фраза, сверхфразовый компонент, сверхфразовое единство) и текстовые единицы (сверхфразовое единство и абзац).

Необходимо отметить, что на данных уровнях образования ритма реализуются основные виды практической стилистики: лексической, грамматической и стилистического синтаксиса. Однако реализация одного или нескольких видов данного аспекта чаще происходит в рамках нескольких минимальных ритмических единиц, то есть нескольких ритмических блоков, а, следовательно, на уровне простого предложения или фразового компонента и фразы. Например, в приведенном ниже отрывке такое лексическое образное средство как олицетворение употреблено в рамках двух ритмических блоков, отделенных друг от друга двумя косыми чертами, а эпитеты *profondes* и *déliçates* остаются в рамках первого ритмического блока:

<...>j'y ai mes racines, ces profondes et déliçates racines, // qui attachent un homme à la terre <...> (MGA, 23).

Стилистические особенности языка писателя проявляются не только в рамках ритмического блока, фразы или сверхфразового единства, но и на уровне всего структурного построения художественного произведения.

## **§5. Уровни ритмизации французского художественного текста с точки зрения структурно-композиционного аспекта**

Помимо фонетического, лексического и грамматического уровней реализации ритма следует рассматривать и структурно - композиционный уровень, который в свою очередь также имеет уровни образования ритма, продолжающие иерархическую цепочку, приведенную в предыдущем разделе. Построение этой цепочки реализуется, во-первых, в зависимости от структурного построения текста, во-вторых, от сюжетной композиции прозаического текста, его драматургии, в-третьих, от особенностей системы характеров произведения, в-четвертых, от семантического аспекта каждой ритмической единицы. При этом основным принципом формы литературного прозаического текста, равно как и музыкальной формы, является развитие, в особенности нарастание эмоционального напряжения, поскольку на данном уровне ритм прозы зависит по большей части от эмоционального содержания. Отметим, что архитектоника и драматургия находятся в тесной взаимосвязи друг с другом, что и создает предпосылки ритмизации прозаического текста на структурно - композиционном уровне.

В литературоведении существуют различные точки зрения на структуру и композицию текста. В соотнесенности данных понятий единства среди исследователей нет.

Так, В.С. Баевский рассматривает структуру литературного произведения как «особую организацию, взаимоотношение элементов литературного текста, при котором изменение одного из них влечет за собой изменение остальных» [Баевский, 1987: 426].

В «Стилистическом энциклопедическом словаре» структура текста трактуется как «форма существования его содержания, которой свойственны определенность, упорядоченность, членимость и целостность». [«Стилистический энциклопедический словарь», 2003: 531].

С точки зрения Н.С. Болотновой, структура текста «не только выражает его содержание, но и отражает взаимосвязь элементов формального и содержательного плана текста» [Болотнова, 2009: 231].

Что касается понятия композиции, то одни литературоведы рассматривают композицию как категорию, относящуюся к форме текста. В этом случае под композицией понимается «расположение и соотнесенность компонентов художественной формы, т.е. построение произведения, обусловленное его содержанием и жанром» [Хализев, 1978: 164]. Структуру и композицию нередко отождествляют или рассматривают данные термины как синонимы. В качестве синонимов компо-

зиции нередко используются термины «архитектоника», «структура» [Хализев, 1978: 164]. По мнению Т.В. Матвеевой, композиция текста как законченного речевого целого - это строение, расположение частей, структура речевого произведения [Матвеева, 2003: 109].

Другие исследователи трактуют композицию текста широко, связывая ее не только с формой текста, но одновременно рассматривая ее как «систему соединения» всех его элементов. Так, Н.А. Николина дифференцирует внешнюю композицию (архитектонику) и внутреннюю композицию (содержательную), определяемую прежде всего «системой образов-характеров, особенностями конфликта и своеобразием сюжета» [Николина, 2003: 46]. В рамках данной концепции выделяются разные аспекты композиции: архитектоника, включающая членение текста на части; система образов персонажей; смена точек зрения в структуре текста; система деталей, представленных в тексте; соотнесенность друг с другом и с остальными компонентами текста его внесюжетных элементов [Николина, 2003: 45].

Такое понимание структуры и композиции не проясняет в полной мере сути данных понятий, в особенности структуры текста, которая зачастую заменяется понятием «архитектоника».

Точка зрения Н.А. Николиной представляется наиболее логичной, однако более целесообразным является отождествление понятий внешней композиции и структуры, выявляющих архитектонику произведения и включающих членение текста на части. В связи с этим предлагается рассматривать в качестве **структуры** произведения его **архитектонику и рамочные компоненты текста**, а в качестве **композиции** – **систему образов, характеров произведения, сюжет, пространственные и временные связи в системе событий**.

Таким образом, данные параметры характеристики художественного прозаического текста представляют собой структурно-композиционный аспект его исследования, включающий два составляющих компонента: **структурный и композиционный**, которые рассматриваются как уровни реализации ритма с точки зрения вышеупомянутого аспекта.

Базовым, отражающим основные единицы структуры прозаического текста, является **структурный** уровень реализации ритма, включающий несколько уровней образования ритма. Если вопрос об уровнях образования ритма с точки зрения фонетического, лексического и грамматического уровней его реализации довольно бурно обсуждается лингвистами, то проблема выделения уровней образования ритма с точки зрения структурно-композиционного аспекта не всегда

ставится исследователями. В сравнении с предыдущей проблемой, которая так и не находит в современной лингвистике оптимального решения, данный вопрос уходит на второй план или вообще не рассматривается лингвистами как значимый для процесса ритмизации. Большое внимание литературоведы уделяют семантическому аспекту ритмообразования. В частности, Ю.М. Лотман, говоря о механизме внутритекстового семантического анализа, выделяет следующие уровни ритмизации для прозаического текста: *слово, предложение, абзац, глава* [Лотман, 1970: 119].

Г.Я. Солганик рассматривает структуру текста как «схему связной речи» и выделяет следующие единицы: *предложение, прозаическая строфа, фрагмент, глава, часть, законченное произведение* [Солганик, 2005: 65].

Н.С. Валгина отмечает: «Единицами текста на семантико-структурном уровне являются: *высказывание* (реализованное предложение), *межфразовое единство* (ряд высказываний объединенных семантически и синтаксически в единый фрагмент), *фрагменты* (блоки, обеспечивающие тексту целостность благодаря реализации дистантных и контактных смысловых грамматических связей)» [Валгина, 2003: 21-22].

Существующие теории о строевой единице текста с точки зрения синтактико-смыслового членения сходятся на следующей иерархии строевых единиц: *предложение, сверхфразовое единство (сложное синтаксическое целое, прозаические строфы, абзацы, дискурс), фрагмент, глава, часть, законченное произведение* [Блохинская, 2000: 69].

Необходимо отметить, что процесс ритмизации реализуется в первую очередь посредством членения текста. В отечественном литературоведении существуют различные варианты членения художественного текста. Так, например, И.Р. Гальперин предложил выделить следующие два типа: объемно-прагматическое и контекстно-вариативное. К первому типу он относит членение текста на *тома, книги, части, главы, главки, отбивки, абзацы и сверхфразовые единства*. Ко второму типу – следующие формы речетворческих актов: 1) речь автора (повествование, описание, рассуждение; 2) чужую речь (диалог с вкраплением авторских ремарок, цитацию); 3) несобственно-прямую речь [Гальперин, 1981: 25]. Л.Г. Бабенко и Ю.В. Казарин предлагают расширить контекстно-вариативное членение, включив в него другие формы чужой речи: полилог, монолог, внутренний монолог, внутренний диалог [Бабенко, Казарин, 2005: 161].

Как уже было упомянуто в предыдущем параграфе, сложное синтаксическое целое (ССЦ) рассматривается многими лингвистами в качестве основной единицы членения речи и текста [Гальперин, 1974; Пешковский, Булаховский, Москальская, Солганик, 1977; Зарубина, 1981; Золотова, 1984; Ильенко, 1997; Бабенко, Казарин, 2005; Кольцова, Лунина, 2007; Родионова, 2008]. Н.С. Валгина определяет ССЦ как тема-рематическую последовательность, открывающуюся фразой-зачином (или стержневой фразой, вмещающей в себя содержание всего целого) [Валгина, 2003: 59]. По мнению автора, «именно фразы-зачины сложных целых, будучи стянутыми вместе, образуют содержательную канву текста.

Следует признать точку зрения, согласно которой минимальной строевой ритмической единицей художественного прозаического текста на структурно-композиционном уровне является **сложное синтаксическое целое** как единица, обладающая смысловым единством, обусловленным единством микротемы, играющая большую роль в семантическом развертывании текста и имеющая собственное композиционное устройство.

Отметим, что понятие ССЦ часто смешивается с понятиями **СФЕ**<sup>1</sup> и **абзаца**. Для А.М. Пешковского, например, абзац - это интонационно-синтаксическая единица [Пешковский, 2009: 459], Л.М. Лосева считает абзац семантико-стилистической категорией [Лосева, 1967: 92], то же у М.П. Сенкевич [Сенкевич, 1970: 102]. Для А.Г. Руднева это синтаксическая единица [Руднев, 1963: 307]. По мнению Н.С. Валгиной, последнее мнение представляется абсолютно неприемлемым. С ее точки зрения, абзац отличается от сложного синтаксического целого тем, что он не является единицей синтаксического уровня, это средство членения связного текста на композиционно-стилистической основе, абзац принципиально не синтаксичен [Валгина, 2000: 130]. Хотя абзац и ССЦ могут совпадать друг с другом по объему, по выполняемым функциям (обе единицы играют семантико-стилистическую роль), все же абзацное членение текста в большей мере субъективно, нежели синтаксическое, более зависит от индивидуального стиля автора, отражает индивидуально-авторскую особенность оформления текста. В частности, средний объем абзацев часто

---

<sup>1</sup> Основываясь на смысловом тождестве понятий ССЦ и СФЕ, следует подчеркнуть лишь их терминологическое различие, а также удобство применения СФЕ для фонетического, лексического и грамматического уровней и ССЦ – для структурно-композиционного уровня в рамках исследования. СФЕ является в большей степени формальной единицей без привязки к смыслу, объединяющей на грамматическом уровне несколько фраз (сложных предложений), а ССЦ представлена как смысловая единица.



зависит от манеры письма. Отметим, что совпадение абзаца и ССЦ не обязательно; в одном абзаце может быть сосредоточено два и более сложных синтаксических целых, когда отдельные микротемы связываются друг с другом.

**Абзац** как единица, совмещающая в себе структурную, композиционную, логико-смысловую, выделительную, эмоционально-экспрессивную функции, а также связанная со стилистической окрашенностью текста и индивидуальным стилем автора, рассматривается в качестве последующего уровня ритмизации на структурно-композиционном уровне. Кроме того, данная единица имеет сюжетно-тематическое и ритмическое значение в структуре художественного текста. Таким образом, абзац является «перекрестной» ритмической единицей, выступающей в качестве наиболее крупной единицы образования ритма на фонетическом, лексическом и грамматическом уровнях и в качестве ритмической единицы на структурном уровне построения текста.

Следующей единицей в иерархии уровней образования ритма прозаического текста, является **фрагмент**, как семантико - синтаксическая единица, объединяющая несколько абзацев, определенное смысловое чередование которых, сопоставление или противопоставление может способствовать созданию своеобразного смыслового ритмического рисунка.

Наиболее крупными потенциальными единицами образования ритма в иерархической последовательности являются **подглава, глава, часть, том, книга**. Данное членение свойственно эпическим произведениям, а его потенциальность обусловлена индивидуальной структурой художественного прозаического текста.

Итак, иерархия уровней ритмообразования с точки зрения структурного аспекта реализации ритма имеет следующий вид:

**ССЦ ↔ абзац → фрагмент → подглава → глава → часть → том → книга.**

Внутренняя структура художественного произведения, по мнению литературоведов, характеризуется функцией выражения содержания. Однако данное понятие очень неоднозначно, поскольку в широком смысле оно рассматривается как с точки зрения субъективной (отражает действительность, вложенную в произведение художником), так и с точки зрения объективно-исторической (т.е. включает в себя более широкие исторические сопоставления, опыт последующих поколений). В узком смысле понятие содержания включает события, поступки, разговоры, мысли, переживания персонажей, словом все то,

что отражает сюжетно-композиционный аспект. Кроме того, основой содержания считаются тема и идея (идейный пафос) художественного произведения, которые сами по себе не несут ритма, но в контексте идейного единства ряда произведений одного или разных авторов может отмечаться некоторая периодичность в их обращении к той или иной проблеме. Так, например, обращение к идее социального неравенства, несправедливости прослеживается в творчестве О. де Бальзака, Стендаля, В. Гюго, Э. Золя и многих других авторов.

**Композиционный** уровень, включающий такие компоненты, как композиция системы образов, композиция сюжета, внесюжетных элементов, композиция деталей, а также собственно - повествовательная композиция<sup>1</sup> реализуется через вышеперечисленные структурные уровни, которые так же, как и содержание, отражают внутреннюю структуру художественного произведения. Однако данные элементы композиции способны выполнять и ритмическую функцию, например, посредством расположения образов, расстановки персонажей через взаимодействие пространственных и временных связей. Кроме того, в рамках сюжетной линии воплощением ритма может быть чередование воспроизведения предметов в статике и повествования о событиях, осуществляющееся в динамике.

Ритмичность художественного произведения воплощается через систему событий, отражающуюся в упорядоченном расположении элементов сюжетной линии: *экспозиции, завязки, развития действия, кульминации и развязки*. Иногда к данным сюжетно-композиционным элементам добавляются *эпilog и пролог*, которые также отражают ритмику сюжетной линии художественного произведения. Сюжетное объединение и группировка образов по принципу сопоставления и противопоставления, с точки зрения С.В. Калачевой, являются важнейшими видами композиционных связей [Калачева, 1973: 20].

Необходимо отметить, что наряду с понятием сюжета употребляется понятие фабулы. Большинство литературоведов рассматривают фабулу как изображенный мир, действительность автора, «событие, которое лежит в основе сюжета, событие жизненное, этическое, политическое, историческое и иное» [Бахтин, 1993: 119], как систему основных событий, фактов [Томашевский, 1929; Калачева, 1973; Богомолова, 1989; Крысин, 2005].

Сюжет – понятие более широкое, это «способ развертывания фабулы, последовательность и мотивировка подачи изображаемых событий» [БЭС, 1997]. По словам М.М. Бахтина «сюжет развертыва-

---

<sup>1</sup> По терминологии Л.В. Чернец [Чернец, 1997: 34].

ется в реальном времени исполнения и восприятия - чтения или слушания. Линия сюжета - кривая дорога отступлений, торможений, задержек, обходов и пр.» [Бахтин 1993: 119].

Б.В. Томашевский также противопоставляет эти два понятия: «Фабулой называется совокупность событий, связанных между собой, о которых сообщается в произведении, <...>. Фабуле противостоит сюжет: те же события, но в их изложении, в том порядке, в каком они сообщены в произведении, в той связи, в какой даны в произведении сообщения о них» [Томашевский, 1925: 137].

Однако существует и противоположная точка зрения на сущность данных понятий: С.С. Наровчатов утверждает, что сюжет - это динамическая основа композиции и архитектоники, последовательное изложение событий, «ствол» художественного произведения, фабула же раскрывает события в деталях, являясь «ветвями и листьями» композиции. С его точки зрения, сюжет и фабула соотносятся как «общий план с его разработкой» [Наровчатов, 1973, 324].

Для анализа процесса ритмизации важны составляющие фабулы и сюжета. С точки зрения большинства отечественных литературоведов, именно сюжет включает такие важные ритмообразующие элементы композиции, как экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация и развязка. Однако **фабула**, понимаемая нами как **цепь событий, сюжетная основа**, также может отражать ритмическую последовательность действий, основных событий произведения. Таким образом, при анализе ритма художественных произведений с точки зрения структурно-композиционного аспекта следует использовать оба термина с целью передать всё разнообразие ритмических рисунков того или иного прозаического текста.

Однако данные элементы сюжетной линии назвать ритмическими единицами с точки зрения композиционного аспекта не представляется возможным, поскольку экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация и развязка являются скорее фоном для реализации ритмических характеристик текста.

В современной текстологии существует иной аспект выделения единиц текста. Н.С. Болотнова в рамках сюжетно-композиционного аспекта выделяет следующие единицы: *микроэлемент ситуации (события)*, *фрагмент ситуации (события)*, *ситуация (событие, эпизод)*, *«куст ситуаций»*, *система эпизодов* [Болотнова, 2009: 263]. Данная иерархия в большей степени отражает возможность выявления ритмических повторов на композиционном уровне.

Особая роль в процессе ритмообразования в рамках структурно-композиционного аспекта анализа художественного прозаического текста отводится образу автора, рассматриваемому как синтезирующая основа текста, которая обуславливает «распределение света и тени с помощью выразительных речевых средств, экспрессивное движение стиля, переходы и сочетания экспрессивно-стилевых красок, характер оценок, выражаемым посредством подбора и смены слов и фраз...» [Виноградов, 1971: 83]. Концепция образа автора является всеобъемлющей, учитывающей разные уровни текста и его единицы, закономерности текстовой организации, принципы и способы передачи и воздействия на адресата. Именно образ автора является организующим началом макроструктуры текста, поскольку на его основе выстраивается противопоставление или соответствие другим характеристикам произведения, их речевым особенностям, а также специфике образного построения. Кроме того, образ автора, ритмика его повествования служат фоном для проявления более ярких образов и характеров произведения, отличающихся своей особенной ритмикой.

### Выводы

Основными понятиями и положениями, касающимися анализа ритмики текста, являются:

**1. Понятие ритма прозы** - *периодическое проявление фонетических, лексических, грамматических средств выразительности речи в рамках той или иной ритмической единицы на соответствующих уровнях реализации данных средств, а также периодическая последовательность сегментов, частей текста и упорядоченная смена элементов сюжетно-образной системы художественного произведения на структурно-композиционном уровне реализации ритма.*

**2. Основным предназначением анализа ритма произведения** является определение специфики того или иного текста вне зависимости от его стиля. Анализ ритмики позволяет выявить особенности языка того или иного писателя, его идиостиля, что способствует определению авторства утерянных текстов. Кроме того, ритм тесно связан с сюжетом и с контекстом произведения, он позволяет глубже проникнуть в суть описываемых автором событий, в большей степени осознать его идеи, а также корректно воспринять линию поведения персонажей с учетом особенностей их речи, динамики поступков.

**3. Основными функциями ритма** являются **эстетическая, художественная, стилеобразующая** функции. Эстетика ритма проявляет себя в гармоничном звучании, в многообразии ритмических рисунков, в цельности ритмической структуры, в четкости ее организации. Худо-

жественная функция реализуется через использование разнообразных средств ритма, через создание благозвучия при помощи данных средств, а также через раскрытие авторского посыла и реализацию эмоциональной составляющей художественного текста. Стилеобразующая функция ритма реализуется в выражении неповторимости индивидуального стиля писателя.

**4. Понятие уровней реализации и образования ритма.** Анализ прозаических текстов осуществляется с точки зрения образования ритма на одних уровнях посредством взаимодействия других, а именно образования ритма на уровне ритмических единиц посредством взаимодействия фонетико-ритмических и ритмико-синтаксических, семантических характеристик на фонетическом, лексическом и грамматическом уровнях реализации ритма, включая стилистический аспект ритма. Так, под **уровнем образования ритма** понимается иерархия ритмических единиц, в рамках которых образуется ритм. На **уровне реализации ритма** рассматриваются фонетический, лексический, грамматический и структурно-композиционный аспекты анализа ритма.

**5. На уровне образования ритма рассматриваются следующие иерархии ритмических единиц:**

Для фонетических, лексических и грамматических средств ритмизации: слог (базовая единица ритма) → ритмическая группа (вспомогательная единица ритма) → ритмический блок (минимальная ритмическая единица) → простое предложение или фразовый компонент → фраза → сверхфразовый компонент → СФЕ → абзац. В качестве минимальной ритмической единицы рассматривается ритмический блок как *некоторая совокупность ритмических групп, не имеющая постоянного, неизменного объема, но объединенная некоторыми фонетическими, семантическими, синтаксическими, а также стилистическими признаками.*

**6. Для анализа ритма структурно-композиционной организации текста:** ССЦ ↔ абзац → фрагмент → подглава → глава → часть → том → книга.

Ритмические единицы формируются в зависимости от проявлений ритмических средств. При этом выделение ритмической единицы зависит от объема средства создания ритма.

## **ГЛАВА II. СРЕДСТВА РИТМИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЗАИЧЕСКОГО ТЕКСТА**

### **§1. Основные характеристики способов ритмизации**

Выражение ритма в прозаическом тексте имеет много общего с системой средств создания ритма музыкального произведения. Основной задачей ритма в обоих видах искусства, и в литературе и в музыке, является создание художественного образа, порождение некоторого единства, вызывающего определенные чувства и эмоции у реципиента. Достижение поставленной цели возможно посредством создания определенного ритмического рисунка. Это понятие применимо не только к музыкальному произведению, но и к литературному. В музыке ритмический рисунок – это «последовательность звуковых длительностей, взятая отдельно от высотных соотношений звуков. Значение его в музыке велико: один ритмический рисунок сам по себе может характеризовать некоторые роды (жанры) музыки (марш, вальс, мазурку и т.д.)» [Способин, 1959: 47]. То же и в литературе: определение жанра, типа текста, а также идиостиля автора возможно в зависимости от характеристик ритмического рисунка. Средства, описанные ниже, являются элементами, из которых складывается ритмический рисунок прозаического текста.

Проводимые исследования в области ритмизации поэтического и прозаического текстов порождают множество точек зрения на сам факт реализации ритма, на вопрос об уровнях и способах его проявления.

Одни лингвисты рассматривают явление ритма исключительно как фонетический процесс. С точки зрения А.М. Антиповой, периодичность в речи на фонетическом уровне создается звуковыми (сегментными) и просодическими (суперсегментными) факторами. К звуковой периодичности автор относит смену согласных и гласных, повторение одинаковых звуков и другие средства, основанные на повторе. К просодическим относится периодичность употребления определенных тонов, акцентных структур, мелодических контуров.

Согласно исследованиям К.К. Барышниковой, комплексный характер ритма французского языка приводит к необходимости анализа распределения ударения, пауз и модификаций мелодии, темпа. Исследование фонетического аспекта ритма диалогической речи позволило выявить наиболее постоянные типы ритмических структур нечлененных акцентных единиц, в качестве которых рассматриваются

ритмические группы: двухслоговые, трехслоговые, пятислоговые структуры.

М. Готье рассматривает следующие средства ритмизации: количество, долгота, интенсивность, высота, тембр. Первое (количество) относится к метрике, следующие три рассматриваются в рамках просодии и только тембр и его характеристики можно рассматривать в рамках эвфонической просодии (*prosodie euphonique*) [Gauthier, 1974: 78].

П. Гиро и М. Готье выделяют *тактовый и акцентный ритмы*. Тактовый ритм образуется через наличие симметрии, параллелизма, хиазма в структуре ритмически организованного текста и свойственен в основном возвышенной речи. Акцентный ритм предусматривает равное количество ударений в каждой строке и характерен для поэзии. При этом количество слогов между ударениями не играет роли. С точки зрения М. Gauthier, проза характеризуется наличием обоих ритмов [Gauthier, 1974: 94]. В рамках данной теории тактовый ритм соответствует ритму блока, образующегося через наличие множества средств ритмизации, которые будут приведены ниже. Что касается акцентного ритма, то он скорее способствует реализации ритма, чем самостоятельно выстраивает его. Данное утверждение основано на том, что во французском языке для обозначения ударения и акцента используется одна и та же лексема *accent*, а в русском языке лексемы *ударение* и *акцент* имеют разные значения.

Другие исследователи наряду с фонетическим аспектом, который, безусловно, является наиболее значимым в процессе ритмизации, рассматривают иные аспекты образования ритма, поскольку ритм прозы не является принадлежностью только звучащего текста, он заложен в его письменной форме и предопределен его лексическим составом, синтаксическим строем, а также стилистическими и композиционными особенностями текста.

По мнению Г.Н. Ивановой-Лукьяновой, «ритмика и интонация звучащего текста не являются чем-то произвольным, случайным, всецело зависящим от экстралингвистических условий и личностных качеств говорящего, а определяются рядом лингвистических факторов: лексикой текста, его грамматикой, в особенности синтаксисом, порядком слов и актуальным членением, стилистикой, а также экспрессивной окрашенностью, модальностью и другими семантическими категориями, которые содержатся в тексте» [Иванова-Лукьянова, 2004: 3].

В художественном произведении ритм может складываться не только из ударений, акцентов, пауз, мелодики, но и из повторений самого различного типа: просодических единиц, одинаковых созву-

чий, определенных звуков в тексте, а также слов, сочетаний, фраз. Однако, по мнению Ю.М. Лотмана, это не механическое повторение, не удвоение понятия, а его качественное усложнение. При этом более значительной становится функция интонации, которая является единственным дифференциальным признаком в цепочке повторяющихся слов [Лотман, 1970: 159].

С точки зрения В.М. Жирмунского, основу для восприятия художественной прозы как прозы ритмической создает «повторение начальных сочинительных или подчинительных союзов, различные формы анафоры и подхватывания слов, грамматико-синтаксический параллелизм соотносительных конструкций, наконец – наличие нерегулярных звуковых повторов, а также в некоторых случаях тенденция (отнодь не обязательная!) к выравниванию числа слов, слогов или ударений и к отбору окончаний определенного типа». По мнению автора именно «эмоционально-лирическое содержание такой прозы подсказывает одновременно и эти стилистические особенности, и связанную с ними «ритмизацию» [Жирмунский, 1975: 576].

По мнению Б.В. Томашевского, ритм создается равенством и аналогией колонов, которая может осуществляться путем синтаксических и словесных параллелизмов, например, анафорического параллелизма [Томашевский, 1929: 14].

И.А. Афолина выделяет следующие уровни реализации: интонационно-синтаксический, семантический, композиционный, сюжетно-образный. Однако такие фонетические средства как ассонанс, аллитерация, консонанс и другие, являющиеся если не основными, то наиболее значимыми для ритмизации текста, не учитываются в данной классификации уровней реализации ритма.

По мнению И.А. Афолиной, проводящей сопоставительное исследование на материале французской и русской прозы, на фонетическом уровне ритм в прозе создается при помощи слоговой, интонационной и синтагматической упорядоченности. В качестве первой автор рассматривает упорядоченность муждуударных интервалов, под второй подразумевается равномерное чередование синтагм с восходящим и нисходящим движением тона. Упорядоченность синтагм по величине (разница величины не более двух тактов) классифицируется автором как синтагматическая [Афолина, 2008: 14].

Исследование М.М. Раевской, посвященное стилеобразующей роли ритма в испанской ораторской речи, отражает специфику ритмической организации на уровне фонетического слова и на суперсегментном уровне, задействующей такие просодические компоненты,



как движение мелодического контура, частота основного тона, паузационное оформление, время звучания фонетических сегментов. Автор определяет акцентную модель испанской звучащей речи, состоящей в среднем из 4 слогов с ударением на предпоследнем слоге. Лексико-семантический аспект анализа ритма испанской речи отражен в изучении синонимических структур, в использовании смысловых антитез, алогизмов, парадоксов. Общую ритмическую картину дополняют единицы грамматического уровня – грамматические конструкции, речевые обороты и синтаксические схемы.

Исследуя ритмические особенности политической ораторской речи британских и американских политиков, В.В. Данилина рассматривает следующие пять этапов анализа ритмической организации: фразировку, определение длины синтагм и процентного соотношения синтагм разной длины в речи, выявление ритмических моделей, по которым синтагмы соединяются между собой, анализ внутреннего строения синтагм, и рассмотрение повторов единиц разных языковых уровней. В рамках анализа фразировки, заключающейся в определении границ между синтагмами, автор исследует различные типы паузации: употребление синтаксических, риторических, вынужденных, психосоматических пауз. Для определения длины синтагм звучащей речи в качестве единицы измерения В.В. Данилина использует ударный слог и приходит к выводу, что в политической ораторской речи наиболее распространены синтагмы средней длины, включающие 2-3 ударных слога.

Для анализа ритмических моделей ораторской речи автор использует модели, разработанные Т.Н. Шишкиной: монотонная, отрывистая, переменная, кольцевая, постепенная и некомпактная структуры ритма. Под внутренним строением синтагмы автор понимает распределение в ней ударных и безударных слогов, рассматривая структуры с различными видами анакруз и клаузул и выявляя стремление в ораторской речи к нулевому или короткому безударному началу синтагмы, а также употребление в равной степени мужских и женских клаузул. Кроме того, автор рассматривает такие средства ритмизации на фонетическом, морфологическом, лексическом и синтаксическом уровнях реализации ритма, как аллитерация, ассонанс, консонанс, фонестема, морфологический, синтаксический параллелизм, реприза, анафора, эпифора, анадиплоза, окружение, симплока, повторение ключевых слов и словосочетаний, а также вынужденные повторы. В основе перечисленных средств ритмизации лежит повтор, являющийся основой процесса ритмизации на разных уровнях реализации рит-

ма (фонетическом, лексическом, грамматическом, а также стилистическом и структурно-композиционном) не только в поэзии и в речи, но и в прозе.

Как видно из анализа теорий средств ритмизации, в литературоведении нет единой четкой системы, которая смогла бы упорядочить все средства создания ритма в прозаическом тексте. Обобщив существующие теории, можно сделать вывод о том, что ключевым средством образования ритма на всех уровнях его реализации является повтор. Фонетическому уровню соответствуют звуковые повторы, лексическому и грамматическому – лексические, морфологические и синтаксические, а также фразовые повторы, стилистическому уровню соответствуют повторы фигур речи и тропов, структурно-композиционному – образные повторы мотивов, ситуаций и др.

Отметим, что повтор мелких структур рождает ощущение единства процесса мелодического развертывания, хотя и подчеркивает их дискретность. Таким образом, повтор, сообщая дискретность структурам на низшем уровне, способствует их объединению на более высоком уровне. Повторы бывают явные и скрытые. Первые чаще всего носят лексико-грамматический характер; вторые имеют явно контекстуальное происхождение. Между собой они могут активно взаимодействовать, но там, где превалируют явные повторы, скрытые уходят на второй план.

Ритмические средства можно классифицировать следующим образом:

*Таблица 1*

### Средства ритмизации

Уровни реализации ритма	Фонетический	Лексический	Грамматический	Структурно-композиционный
Средства реализации ритма	<b>Внутреннее строение ритмических единиц:</b> 1) равенство ритмических групп, составляющих ритмическую единицу; 2) ритмические последовательности (прогрессии); 3) междуударные интервалы. <b>Просодические средства –</b> 1) интонационные	<b>Лексические средства:</b> 1) синонимы, 2) антонимы, 3) фразеологизмы, 4) пословицы.	<b>Морфологические средства:</b> 1) деривация, 2) полиптотон. <b>Собственно синтаксические средства:</b> 1) лексическая анафора, 2) синтаксическая анафора, эпифора, симплока, анадиплосис, редупликация, 3) хиазм, анти-	<b>Структура:</b> 1) архитектоника художественного произведения: рамочные компоненты текста, 2) особым образом оформленное абзацное членение; <b>Композиция:</b> 1) система образов, характеров произведения,

	<p>характеристики звучащего текста (мелодика, темп, тембр, паузация),</p> <p>2) ударение,</p> <p>3) метр.</p> <p><b>Фоностилистические средства ритмизации (относятся к сегментным и суперсегментным единицам речи):</b></p> <p>1) ассонанс,</p> <p>2) аллитерация,</p> <p>3) ономотопея,</p> <p>4) звуковая анафора, зевгма, рондо,</p> <p>5) анаграмма,</p> <p>6) паронимазия,</p> <p>7) таутизм,</p> <p>8) рифма.</p>		<p>строфа,</p> <p>4) однородные члены,</p> <p>5) многосоюзие, бессоюзие, цепное нанизывание предложений,</p> <p>6) синтаксический параллелизм</p> <p>7) вопросительные, побудительные, восклицательные (повествовательные, вопросительные, побудительные) предложения, апозиопея.</p> <p><b>Семантиско-синтаксические средства:</b></p> <p>1) эпанафис,</p> <p>2) градиционный повтор,</p> <p>3) восходящая нисходящая градиции,</p> <p>4) антиэллипс,</p> <p>5) мимезис,</p> <p>6) пситтазм.</p>	<p>2) пространственные и временные связи в системе событий,</p> <p>3) ритм в построении сюжетной линии, чередование эпизодов,</p> <p>4) параллелизм в пределах текста и за его пределами,</p> <p>5) повтор ключевых слов, фраз, предложений, эпизодов.</p>
--	--	--	---	--

Представленные средства ритмизации употребляются в прозаических текстах с различной частотой. Наиболее явными, лежащими на поверхности средствами являются рифма, аллитерация, ассонанс (в рамках фонетического аспекта) и лексические повторы (семантиско-синтаксический уровень). Прочие средства требуют более глубокого проникновения в структуру текста, в его семантику и грамматику.

Исследование средств, создающих определенную пульсацию, ритм текста, углубляет понимание читателем основной идеи произведения, особенностей идиостиля писателя. Однако, как уже было упомянуто в 1 главе в процессе исследования такого рода литературовед или лингвист задумывается, намеренно ли автор создает выявленные в тексте средства или это фантазия, результат тщательного поиска исследователя? Однозначный ответ на поставленный вопрос дать довольно сложно, поскольку о намерении писателя может стать известно из каких-либо биографических источников, из истории создания

того или иного произведения, написанной самим автором. Таких источников ничтожно мало. Безусловно, писатель работает над каждым словом, подбирая, переставляя, стирая негодное. Но зачастую ведомый своими мыслями о судьбах персонажей, некоторым порывом, вовлекающим в гущу событий произведения, писатель забывает о правилах, о средствах и о ритме в том числе. Тогда употребление средств выразительности языка может быть случайным. В процессе создания художественного произведения автор рисует образы, которые именно благодаря мастерскому слову имеют определенное воплощение в нашем сознании. Явные, лежащие на поверхности средства создания ритма, среди которых можно отметить рифму, лексические повторы разных типов, в некоторых случаях дают повод говорить о намеренном их употреблении.

Следующие примеры демонстрируют употребление рифмы и лексического повтора с целью передачи определенного смыслового оттенка:

*Elle le trouvait beau, elle l'aimait, elle se sentait de nouveau heureuse et gaie.* (MUV, 76) – перекрестная рифма в данном примере может быть рассмотрена как стремление автора наиболее точно при помощи данного средства передать состояние героини – состояние влюбленности;

*À quoi bon ? à quoi bon ? La couture l'irritait.* (FMB, 83) – повтор вопросительного предложения в данном случае подчеркивает бессмысленность занятий шитьем, которое Эмма Бовари так ненавидит;

*Chaque pas m'approche d'elle, chaque mouvement, chaque souffle hâte son odieuse besogne.* (MBA, 98) – повтор прилагательного *chaque* в приведенном примере дает читателю возможность почувствовать сближение персонажей.

Безусловно, смысловая оценка употребления средств, приведенных в примерах, в высшей степени субъективна, индивидуальна. Однако это не дает права отрицать возможность такой трактовки. В приведенных примерах намерение автора передать определенную мысль при помощи именно этих средств выразительности языка является эксплицитным.

Скрытые средства ритмизации, средства, не лежащие на поверхности текста, обнаруживаются исследователем (лингвистом, литературоведом) или читателем. Об их смысловом значении остается только догадываться.

## §2. Фонетические средства ритмизации

Все предлагаемые для анализа ритмики текста фонетические средства необходимо разграничить с точки зрения способа, степени и формы их проявления, а также способа их исследования. В рамках данного аспекта текст подвергается акустическому анализу и анализу фоностилистических средств.

### §2.1. Акустический анализ

**Акустический аспект** анализа, а именно исследование темпа, паузирования, интонации, синкопирования и некоторых других собственно фонетических средств ритмизации, необходимо рассматривать при помощи специальных технических средств, позволяющих описать данные характеристики. В последнее время для анализа данных речевых параметров используются такие компьютерные программы, как Speech Analyzer, PRAAT и некоторые другие, позволяющие отслеживать интонационные изменения, темп, а также интенсивность звучащего текста. В рамках исследования ритмики текста данные параметры служат для выявления повторяющихся эпизодов с одинаковой интенсивностью, темпом, а также для поиска повторяющихся схем интонирования, что создает общую картину ритмики текста, тесно связанную с его сюжетными, содержательными, эмотивными характеристиками.

Акустический анализ текста представлен исследованием таких суперсегментных средств, как **мелодика, темп, тембр, интенсивность, паузирование**, часто рассматриваемые фонетистами как интонационные характеристики звучащего текста.

Мелодика и инструментовка представлены литературоведами как составляющие метрики, объектом исследования которой является порядок чередования сильных и слабых долей – средство, при помощи которого определяется размер ритмических единиц. **Мелодика** складывается из **интонаций**, т.е. повышения и понижения тона, связанных со смыслом высказывания, а также с фонематической стороной языка. Согласно исследованиям Г.Н. Ивановой-Лукияновой отечественной прозе с высокой ритмичностью несвойствен длинный ряд восходящих движений тона с понижением тона в конце предложения: в ней обнаруживается стремление к равномерному чередованию восходящего и нисходящего тона. За идеальную ритмичность принимается равномерное чередование движений тона (восходящее и нисходящее) [Иванова-Лукиянова, 2004: 158].

По мнению Б.В. Томашевского, общий характер интонации воспринимается нами как свойство ритма речи [Томашевский, 1929: 48]. Если интонация в прозе – это фонетическое отражение смысла, то интонация в музыкальном произведении – напротив, является семантической единицей, музыкальным словом. Автор выделяет речь отрывистую, которая содержит короткие фразы и речь периодическую, где отдельные отрезки речи «спаяны между собой и развиваются в длинную непрерывную цепь» [Томашевский, 1929: 49]. Такие «штрихи» речи сопряжены с понятиями *таккато* (короткое, отрывистое исполнение звуков) и *легато* (связное исполнение звуков с наиболее плавным, незаметным переходом от одного к другому) в музыкальном произведении.

В лингвистике мелодика речи, а именно мелодические интервалы между началом фразы, интонационной вершиной и заключительным понижением, измеряется в музыкальных *интервалах* (квартах, квинтах, септимах и т.д.). [Boudreault, 1968: 107]. Однако понятие интервала не применимо к отдельным звукам речи, поскольку звуки слова не обладают определенной высотой, как музыкальные тона. Согласно исследованиям В.М. Жирмунского, существуют лишь повышения или понижения, «скользящие тона». Кроме того, звуки речи не сохраняют определенной длительности, постоянной и пропорциональной друг другу, как звуки музыкальной мелодии [Жирмунский, 1925: 17].

С точки зрения Л.В. Щербы, также применяющего музыкальную терминологию в лингвистике, интервал между первым и последним слогом ритмической группы колеблется в пределах терции (1,5-2 тонов).

Согласно проведенному исследованию на материале французской художественной прозы, в рамках ритмического блока интервал колеблется в пределах квинты (3,5 тона). Однако такие колебания все же зависят от эмоциональности чтеца, от сюжетной напряженности текста.











Французский фонетист К. Шампань-Мюзар определяет ритм высказывания как периодическое повторение определенных сегментов, снабженных тоническим ударением<sup>1</sup>, подчеркивая связь ритма с интонацией, а в частности с наличием в каждом повторяющемся сегменте высшей мелодической точки, мелодической вершины, показателем которой является долгота.

---

<sup>1</sup> Le retour périodique des segments accentués (par l'accent tonique) assure la structuration rythmique de l'énoncé [Champagne-Muzar, Bourdages, 1998 : 29].

Повторяющиеся мелодические рисунки или интонационные модели, характерные, например, для однородных членов предложения, антонимов и синонимов, для повторяющихся конструкций с инверсией или вопросительных предложений, а также синтаксических конструкций, строящихся по принципу параллелизма, являются проявлением ритма в рамках художественного прозаического текста.

С целью выявления повторяющихся мелодических контуров на фонетическом, лексическом, грамматическом уровнях исследователями используются основные интонационные модели, описанные П. Делаттром [Delattre, 1966]:

2-4		question (4 нотные линейки)
2-4		implication
2-4		continuation majeure
2-3		continuation mineure
4-4		parenthèse haute (écho)
1-1		parenthèse basse
2-1		finalité
4-1		interrogation
4-1		commandement
4-1		exclamation

В качестве примеров можно привести результаты исследования специфики интонации при употреблении антонимов и синонимов во французских прозаических текстах. Анализ интонограммы показывает, что характерным мелодическим контуром для антонимичных пар является подъем и спад на коротком временном отрезке (Рис. 1 и 2). При этом выделяются два основных типа мелодического контура: восходяще-нисходящий и нисходяще-восходящим. Преобладающим является первый тип, характеризующийся повышением тона при произнесении ударного слога.

*Malgré cela, elles étaient souvent **meilleures** que les hommes ; d'autres fois elles étaient **pires**.* (FBP, p. 5) – небольшой подъем на первом элементе антонимичной пары и спад на втором:

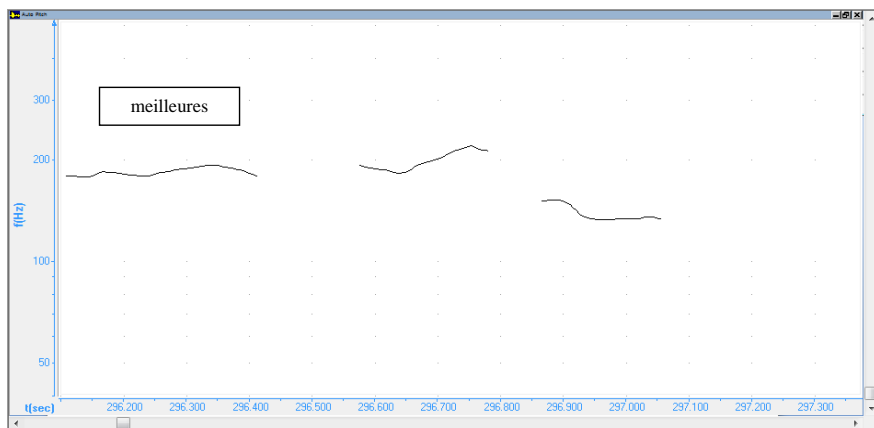


Рис. 1. Восходящее движение тона на первом элементе антонимичной пары

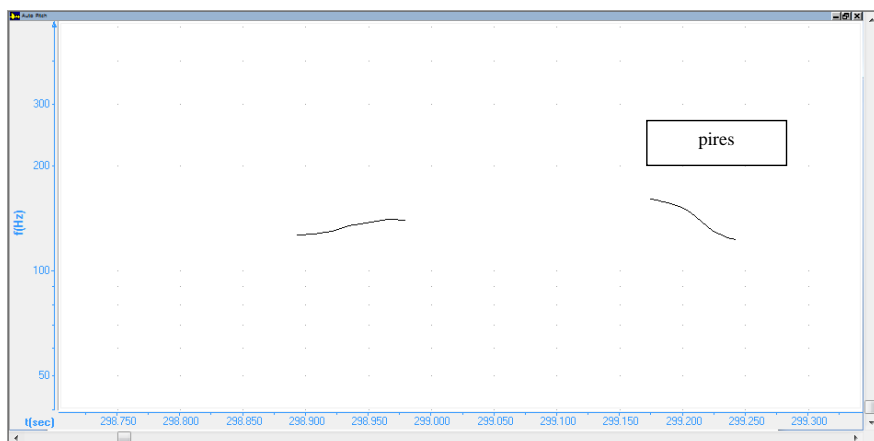


Рис.2. Нисходящее движение тонга на втором элементе антонимичной пары

*Les trous étant creusés, ils coupèrent l'extrémité de toutes les racines, **bonnes ou mauvaises**, et les enfouirent dans un compost.* (FBP, p. 48) – спад на первом элементе пары и подъем на втором, который, возможно, обусловлен употреблением однородных сказуемых, сопровождающимся перечислительной конструкцией (Рис. 3):



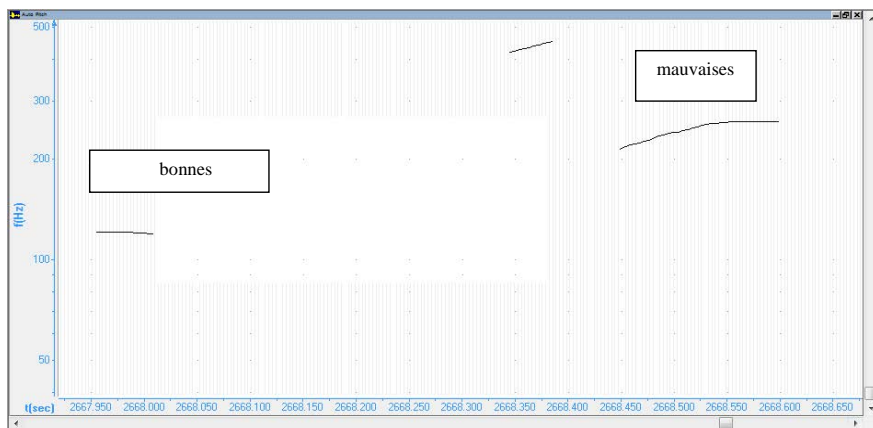


Рис. 3. Нисходящее движение тона на первом элементе антонимичной пары и подъем на втором

*Les appartements **sympathiques** ou **antipathiques**, disait-elle, **riches** ou **pauvres**, attirent, **retiennent** ou **repoussent** comme les êtres qui les habitent. Ils **éveillent** ou **engourdissent** le coeur, **échauffent** ou **glacent** l'esprit, font **parler** ou **se taire**, rendent **triste** ou **gai**, donnent enfin à chaque visiteur une envie irraisonnée de **rester** ou de **partir**. (MNC, 4).*

В рамках данной ритмической единицы (СФЕ) ритмо-мелодический контур изменяется: в первом предложении антонимичные пары имеют восходяще-нисходящую мелодику (Рис. 4):

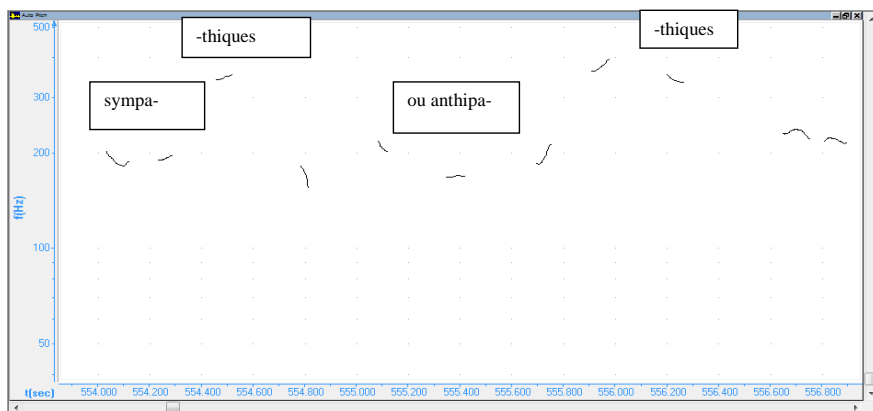


Рис. 4. Восходяще-нисходящая мелодика антонимичной пары

Второе предложение характеризует нисходяще-восходящая мелодика при употреблении антонимов (Рис.5):

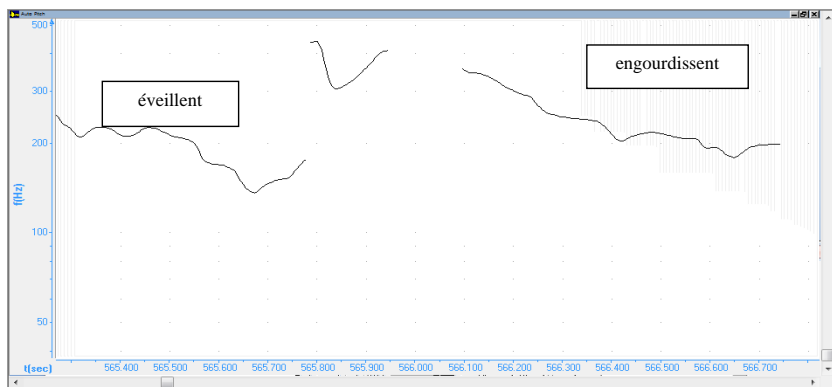


Рис. 5. Нисходяще-восходящая мелодика антонимичной пары

**Синонимичные** конструкции в отличие от антонимичных менее выразительны и контрастивны с точки зрения восприятия смысла текста и его ритма. Большинство синонимов представлено существительными и прилагательными. Анализ интонограмм показывает, что синонимы характеризуются нисходящим мелодическим контуром. Повтор данной мелодики при употреблении ряда синонимов усиливает восприятие текста как ритмичного под влиянием фонетического фактора.

*Mais comme on se trouvait tout juste sur la ligne de séparation des plaines et de la montagne, celle-ci s'étendait à gauche, vers Clermont-Ferrand, et s'éloignant, déroulait sur le ciel bleu d'étranges sommets tronqués, pareils à des pustules monstrueuses : les volcans éteints, les volcans morts.* (ММО, р. 20) - синонимы характеризуются нисходящим мелодическим контуром (Рис. 6 и 7):

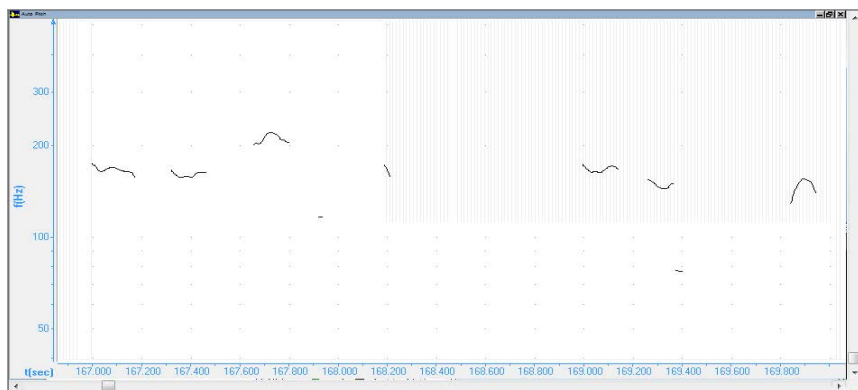


Рис.6. Нисходящее движение тона при употреблении синонимов

*On s'appelait, on se réunissait par hôtels, par **classes**, par **castes**.*  
(ММО, р. 22):

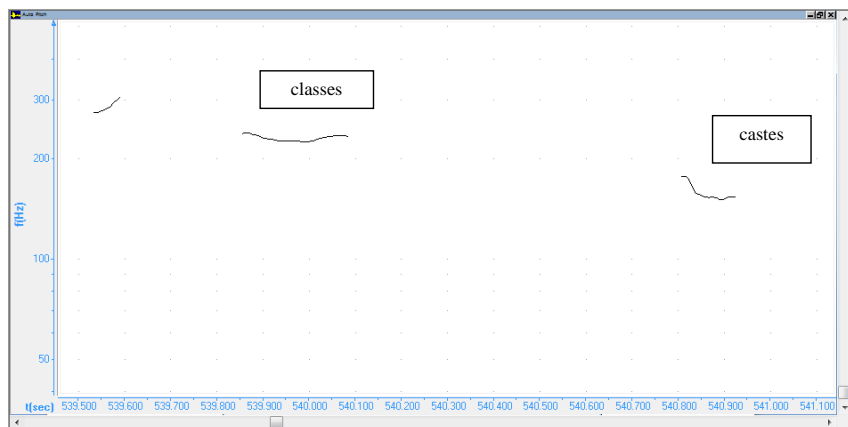


Рис. 7. Нисходящее движение тона при употреблении синонимов

Еще одним средством выразительности художественного текста и музыкального произведения является **темп**. В музыке для его определения применяются главным образом итальянские обозначения, такие как *largo* (широко), *lento* (протяжно), *andante* (спокойно, не спеша), *moderato* (умеренно), *allegro* (скоро), *vivo* (живо), *presto* (быстро) и другие. Для замедления музыкального произведения существуют следующие обозначения: *ritenuto* (сдерживая), *ritardando* (запаздывая), *allargando* (расширяя), *rallentando* (замедляя); для ускорения – *accelerando* (ускоряя), *animando* (воодушевляя), *stingendo* (ускоряя), *stretto* (сжато, сжимая) [Вахромеев, 2007:45]. Переноса данной терминологии в анализ художественного текста не произошло, однако, это могло бы создать дополнительные возможности для более комплексного и более точного отражения всех нюансов, которые несет в себе тот или иной текст в определенном прочтении. Наибольшее практическое применение данная терминология могла бы иметь при написании сценария к фильму или пьесе. Такие обозначения отражают степень эмоциональности текста, помогают читающему в большей мере прочувствовать характер произведения.

В литературе, как и в музыке не существует понятия нормальной скорости, то есть нормальной величины счетной единицы (хотя бы средней). Поэтому в прозе увеличение или снижение темпа может определяться относительно темповых характеристик предыдущего или последующего отрезков текста. Однако изменение скорости прочтения субъективно, поскольку письменный текст дает возможность

চ্ছেতু িম্নাংত তেপ চ্চনা ত িসংসংত ত সত্চনা ত স্বে স্মত্চনা.

বেলিচনা তেপা িসংসংত ন তত্কা ত স্করতী প্রত্চনা স্লত, ন ত স্কাৰা ত্চাংসংত, া িম্নত ত স্কলিচতা ি দলিত্চতী **পাউস**. স্গলসং িস্চত্চনা ত গ.ন. িবানত-লুক্চানত-ত তেত্চা ত্চত্চস্চনত স্তীল পাউস তেত দলিত্চা ত 0,6 ত 3-4 স. দেলনা ত স্করতী ফ্ৰায স্চত্চা বত্চত স্কলিচতা ত্চা ত িস্চাংত ত্চত্চ তেপ চ্চনা ত্চাংসংত তেত, ি নাত্চত, দেলনা ত দলিনা ফ্ৰায স্চত্চা স্চল্যা ত্চা স্চক্চনত তেপ [িবানত-লুক্চানত, 2004: 145].

স ত্চকী ত্চনা ত্চল্যা ত্চাংসংত তা রিত তেত িস্চনত ত্চত্চা রত স্চত্চনত স্চত্চা «et» ত নাত্চা সাত্চত্চনত প্রদেচনা ত কনস্চ্চক্চা স্ফে ত ফ্ৰান্চুসক স্চায. না লগীক-সেমান্চিক স্চল তে নালিচ/তস্চত্চত্চা ত্চল্যা ত িয্চাংত ত্চল্যা স্চত্চনত স্চত্চত্চা, প্রচিনা, স্চত্চকী, প্রত্চত্চত্চনত [বাসীল্চত, 1992: 21]. না স্চল ত্চত্চনত রিতা ত্চত্চনত স্চত্চা «et» িম্নে স্চল্যুংতী স্চত্চনত:

1) ত্চল্যা ত দলিত্চত্চা ত্চা ত্চেদ প্রদেচনা ত, স্চত্চনাং-ত্চা ত্চনত স্চত্চা: দলিত্চত্চা ত্চা স্ক্চাংস্চা, চ্চা স্চল্যাংত ফনতীক্চা স্চা স্চল্যাংত স্চা ত্চেদ প্রদেচনা ত. িদাং স্চল্যুংত িসংসংত স্কাৰা প্রদেচনত, স্চত্চনাং স্চত্চা *et* ি দলিনা ত্চা. নাত্চত স্চা স্ক্চাংত দলগত ত্চা ত্চা নাত্চাংত তা প্রত্চল্লিরত কনস্চ্চক্চা স্চ স্চত্চা *et*, িম্নাংত নাত্চত স্চনত স্চল্যাংত স্চা কনস্চ্চক্চ প্রদেচনা. িলম্নত কনস্চ্চক্চ, ন িম্নাংত সেমান্চিক ত্চা (ত্চত্চনত ত নাত্চা ত্চা, স্চা প্রদেচনা স্চ *et* ন স্চ বাত্চ (কনস্চ্চক্চা স্চত্চনত ফ্ৰাগমেন্ট), া স্চ ত্চনত স্চত্চনত কনস্চ্চক্চ, ত্চনত িস্চল্যা প্রদেচনা স্চ *et* ত কনস্চ্চক্চ<sup>1</sup>), রত্চনত বত্চতী ত দলিনা ত্চা: *Ne trouves-tu pas du style aux bas-reliefs qui décorent les murs? Et les lustres, et les tableaux, quel luxe bien entendu!* (BPC, p. 25) – দলিত্চত্চা ত্চা ত্চত্চনত স্চত্চা *et* - 0,5স. (রীস. 8):

<sup>1</sup> বত্চত প্রদেচনা স্চা সেমান্চিক স্চা ত্চেদ স্চত্চনত স্চত্চনত প্রদেচনত স্চ স্চত্চা ত্চ স্চ. স্চত্চা ন. ম. বাসীল্চত «স্চত্চনত স্চত্চনত প্রদেচনত স্চ স্চত্চা «et» ত ফ্ৰান্চুসক স্চা (স্চ্চক্চ-সেমান্চিক ি প্রাগমতীক স্কাৰীস্চক্চ)» [বাসীল্চত, 2013:16-24].

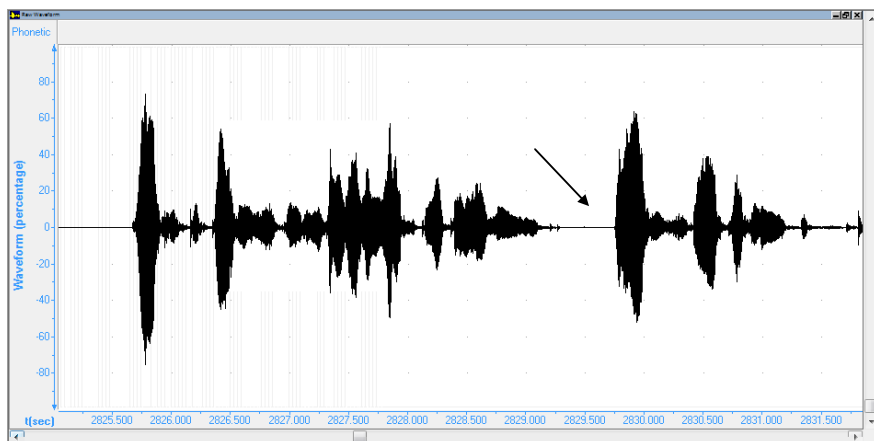


Рис. 8. Пауза перед употреблением союза - *et*

СФЕ без семантической опоры (изоляция предложения с *et* от контекста): - *Voilà des petits pois délicieusement fantastiques!*

- *Et le curé fut trouvé mort dans son lit, le lendemain...* (BPC, p. 28)

— длительность паузы перед союзом *et* – 1,2 сек. (Рис. 9):

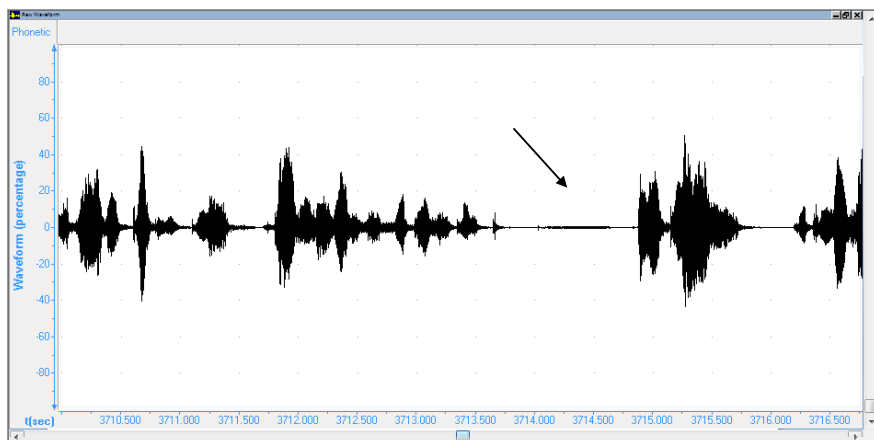


Рис. 8. Пауза перед употреблением союза - *et*

Союз «et» представляет собой слог, способствующий в некоторых случаях выравниванию слогов в ритмических группах, входящих в ритмическую единицу, что усиливает ее ритмическое восприятие: Emile, dit avec feu le voisin de Raphaël à l'interlocuteur, foi d'homme, sans la révolution de juillet, je me faisais prêtre pour aller mener une vie

animale au fond de quelque campagne, et... - **Et** tu aurais lu le bréviaire tous les jours ? (BPC, 13). Количество слогов в ритмических группах при наличии союза имеет соотношение 5-6 (Et tu aurais lu / le bréviaire tous les jours), тогда как при его отсутствии разрыв в количестве увеличился бы на один слог (tu aurais lu / le bréviaire tous les jours - 4-6). Кроме того, такая структура более наглядно представляет метрическую схему данной конструкции: анапест (aurais lu le bréviaire tous les jours - UU— | UU — | UU— ||) с пиррихией в начале предложения (стопой из двух безударных слогов – Et tu – UU).

Тот или иной темп - это определенная сфера образов, жанров, эмоций. «У каждой человеческой страсти, состояния, переживания свой темпо-ритм», - говорил К.С. Станиславский [Станиславский, 1955: 14]. Обозначения медленных темпов говорят о спокойствии, безмятежности, неторопливости, о светлых образах или о печальном, скорбном, философском раздумье, о грузной, тяжелой поступи или о важном, пышном, торжественном шествии и т.п. Средние темпы – сдержанность, сосредоточенность, размеренность, связь с человеческим шагом. Больше всего имеется обозначений для быстрых темпов. Порывистость, пылкость, взволнованность или безудержность, неистовство, свирепость, гнев; легкость, живость, изящество выражения, веселость, шутливость, игривость или возбужденность, смятенность, тревожность – вот некоторые из многообразных эмоциональных оттенков, получивших отражение в терминах, которые применяются как указания на быстрый темп.

Разделение темпов на быстрые, медленные и средние осуществляется на основе внутреннего критерия соизмеримости с темпами, доступными человеку, с темпами человеческой речи, дыхания, ходьбы и т.п. Абсолютное значение темпа всегда оценивается относительно некоего «темпового центра», связанного со скоростями, доступными для человеческих действий [Назайкинский, 1964: 15].

Однако следует отметить, что ритм не подчиняет себе темп, эти явления находятся в тесной связи друг с другом, они равноправны и в равной степени значимы для динамики художественного произведения, которая в рамках фонетического аспекта проявляется и в мелодике, и в громкости, и в темпе. Все эти элементы могут идти или параллельно (например, каждый по восходящей динамической линии), или в разных направлениях.

Нередко нарастание темпа и громкости речи идет параллельно с подъемом мелодики, с увеличением смыслового напряжения, с усложнением синтаксической структуры. В художественном отношении

такой параллелизм способствует созданию эмоционально гибкого, чутко следующего за всеми колебаниями чувств развития сюжета, используется для выражения бурных, увлекающих все в своем движении чувств и, как правило, придает фрагменту или всему тексту большую экспрессивность.

Большую роль играет и противоположная форма – сочетания усиления громкости с замедлением и ее ослабления с ускорением, создающие особый художественный эффект. С той же целью данный прием (сочетание *crescendo* с замедлением и *diminuendo* с ускорением) применяется и в музыкальном произведении.

Динамика эмоций, их глубина и напряженность могут выражаться двояко: как бурное выявление во внешних действиях и как сдерживание. О силе чувства мы можем судить в одних случаях по их активному, энергичному выражению в каких-либо поступках человека, в движениях или речи, в других – по той скрытой затаенной энергии, которая тратится на сдерживание, торможение этих внешних проявлений.

Сочетание усиления громкости с замедлением в большинстве случаев бывает связано с наиболее значительными моментами художественного текста: с подходом к кульминации, с возвращением к основной теме повествования, с заключительными фрагментами, подводящими итог развитию. И темповое, и ритмическое замедление такого рода обуславливаются одними и теми же причинами и преследуют одну и ту же цель – подчеркнуть наступление важного момента художественного произведения.

Интересно отметить, что и в литературе и в музыке замедление используется и как средство синтаксического расчленения, и как средство подчеркивания наиболее важного момента, смыслового или эмоционального центра высказывания. Замедление, обусловленное значительностью интонируемого момента, вызывается также, по видимому, и более тщательной артикуляцией этого момента, которая в свою очередь объясняется тем, что именно данный момент как самый важный должен быть передан слушателю наиболее ясно. В речи замедление в моментах смыслового акцентирования нередко сочетается с динамическим ударением, с большей громкостью [Назайкинский, 1964: 34].

Иногда ускорение и одновременное ослабление громкости связано с переходом от моментов более ярких и значительных в интонационно-тематическом отношении к моментам менее ярким. Однако существуют отклонения, заключающиеся в некотором несовпадении

кульминационных точек в уровне темпа и громкости, в том, что, когда, например, темп уже достиг наивысшего значения и начал снижаться, громкость еще некоторое время возрастает, или, наоборот, громкость постепенно падает, а темп еще продолжает увеличиваться и т.п. Благодаря таким несовпадениям «кульминаций» темпа и громкости на небольших участках развития возникают соотношения, противоположные параллелизму.

Колебания и отклонения от заданного темпа в музыке изучает агогика, являющаяся одним из наиболее постоянных средств, создающих цезуру в музыке. Агогика (от греч. *agogn* - увод, унесение) - небольшие отклонения от темпа (замедления или ускорения), не обозначаемые в нотах и обуславливающие выразительность музыкального исполнения [Скребков, 1940: 65]. Для создания или подчеркивания цезуры используются два взаимно противоположных агогических приема. Один из них – это расширение, замедление в конце музыкального построения, другой – сжатие, сокращение длительности конечного звука.

В литературе **цезура** - явление, применяемое в основном для метрического стопного стиха, однако цезура выполняет ритмическую функцию и в рамках художественного прозаического текста. Средствами ее образования, помимо темповых отклонений, являются паузы, повторяемость мелодико-ритмического рисунка, изменение размера в рамках блока, а также пунктуация, обусловленная синтаксическим устройством фразы.

Цезура обеспечивает восприятие членения произведения, его структуры и возникает, как правило, после остановки на долгом звуке. Для обозначения границы музыкальных фраз композиторы пользовались запятыми или писали «цезура». В графическом выражении эти обозначения можно сравнить со знаками препинания.

Как правило, замедление не ограничивается растягиванием одного звука, стоящего перед цезурой, а захватывает несколько предшествующих звуков фразы, а также переходят через цезуру на начало следующей.

Гораздо менее заметным и значительно более тонким агогическим нюансом, подчеркивающим внутреннее расчленение, является укорочение звука, завершающего тот или иной фрагмент текста. Сокращение последнего звука перед цезурой создает впечатление преждевременности наступления следующей фразы, ее активного вторжения, стремительного подхватывания ею «эстафеты» смыслового дви-



жения. Этот прием подчеркивает грань между фрагментами, не создавая ощущения спада в динамике развития, не прерывая движения.

Нередко оба агогических приема членения соединяются и дополняют друг друга. Их взаимодействие имеет сложный характер. Замедление создает впечатление резкой границы, а последующее ускорение, с одной стороны, усиливает это впечатление, а с другой – способствует непрерывности движения, сцеплению разделенных частей текста. Подобным сочетанием часто достигается большая динамичность, напряженность, порывистость звучания.

Являясь важным фактором структурного и смыслового расчленения, темп и агогика используются также и для объединения, связывания отдельных фрагментов текста в единое целое, для выявления соподчинений и взаимосвязей с другими фрагментами, для подчеркивания его внутреннего единства, целостности.

Речевые построения, фразы в живом звучании в большинстве случаев строятся по принципу объединяющей интонации, волны единого дыхания с нарастанием и убыванием темпа и громкости.

Необходимо отметить, что плавные изменения темпа, не нарушая темпового единства, способствуют расчленению целого на отдельные построения и внутреннему смысловому объединению последних вокруг более или менее ярко выраженных агогических и динамических кульминационных моментов произведения. Так, пользуясь агогикой и динамической нюансировкой как средствами расчленения и объединения, нарастания и спада, чтец может существенно видоизменять трактовку литературного произведения в целом и, в частности, динамику развертывания сюжетной линии, характер литературных образов, их соотношение, соподчинения отдельных фрагментов текста, их значительность, выделять главное в противовес второстепенному и т.д.

Понятие темпа прозаического текста тесно связано с понятием ритмической прогрессии и, следовательно, с длиной ритмической группы. Зачастую (об этом свидетельствует аудиоматериал) с увеличением количества слогов в ритмических группах в рамках ритмоблока происходит увеличение темпа звучания и наоборот.

Ускорение или замедление декламатором темпа речи служит гарантом разнообразия ритмических рисунков в литературном произведении. При этом общее впечатление ритмичности не нарушается.

Таким образом, акустический аспект ритма представляет собой сложное взаимодействие нескольких фонетических параметров, а его

анализ должен осуществляться на основе результатов подробного акустического исследования взаимодействия описанных выше факторов.

### **Внутреннее строение ритмического блока прозаического текста**

Внутреннее строение ритмического блока характеризуют все виды ударения (основное, дополнительное в рамках ритмического блока, эмфатическое, смысловое), связанные с ним явления анакрузы и клаузулы, синкопирования и акцента, а также междуударные интервалы и интонационные характеристики.

Известно, что во французском языке, в потоке речи под **ударением** находятся не слова, а группы слов, выражающие единое смысловое целое. В связи с этим в качестве вспомогательной единицы ритма рассматривается ритмическая группа, в отдельных случаях обладающая помимо ритмического ударения дополнительными ударениями. В литературе, как и в музыке, в рамках одного ритмического сегмента (в музыке – такта, в литературе – ритмической группы) различают сильные, относительно сильные и слабые доли. Сильные доли звучат громче относительно сильных и слабых, на них делается *акцент*. То же и в музыкальном произведении<sup>1</sup>. Первая доля в такте всегда сильная, на нее делается самый большой акцент, остальные доли более слабые. Однако во французском языке сильная доля смещена на конец ритмической группы, и в пределах слова она чаще всего совпадает с акцентом экспираторным, а именно слог, более сильный в динамическом отношении, является, как правило, более высоким в отношении мелодическом [Жирмунский, 1925: 25].

Необходимо отметить, что сильная доля и акцент – не одно и то же. Во французском прозаическом тексте в качестве сильной доли выступает фразовое ударение, а также **эмфатическое и логическое ударения**, а в качестве акцента так же, как и в музыке, рассматривается совокупность средств выразительности речи, в частности на фонетическом уровне интонационное напряжение, подъемы и спады мелодической линии, смена тембра, небольшое замедление в зоне ак-

---

<sup>1</sup> *Акцент* – необходимый элемент музыкального ритма, необходимое условие восприятия музыкально-ритмического процесса. Он создается всеми элементами и средствами музыкального языка – интонацией (интонационное напряжение), мелодикой (подъемы и спады мелодической линии), гармонией (смена гармоний), ритмическим рисунком (более крупные длительности, иногда заполняемые активным дроблением), фактурой (плотный аккорд, глубокий бас), тембром (смены тембра), словесным текстом (слоги текста, ударные слоги), агогикой (небольшое замедление в зоне акцентируемого звука), громкостной динамикой (усилении громкости). [Холопова, 1980: 25].

центрируемого звука, усиление громкости, на лексическом уровне – семантика слова, на грамматическом – пунктуация.

Кроме того, в некоторых случаях автор использует графическое выделение с целью акцентировать внимание читателя на смысловом значении того или иного слова в тексте. Например, в рассказах А. Maurois выделение курсивом встречается довольно часто, причем, не только слов и их сочетаний, но и фраз, фрагментов текста:

*Certainement*, dit Mr. Boerstecher, qui sembla charger cet adverbe d'un sens lourd. *Cer-tai-ne-ment*. (МТПН, 13) (эмпатическое ударение)  
*Françoise fait tout! Françoise a tant de goût!* (МБС, 10)

**Логическое ударение**, выделяющее ключевые слова художественного произведения или лексемы с особым смысловым значением, также может быть выделено особым шрифтом:

*Un certain succès? Mais ils ont eu beaucoup de succès <...>* (МБС, 8).

Логическое ударение, участвуя в процессе ритмизации прозаического текста так же, как и эмпатическое, выступает в качестве акцента. Если этого требует характер литературного или музыкального произведения, акцент может сместиться с сильной доли на слабую. Это явление называется **синкопой**. При этом сильная доля всегда первая в такте. Явление синкопирования в выше указанном значении свойственно в большей степени разговорному языку, однако роль его в ритмической организации речи довольно велика. Смысл синкопы – в опережении звуковысотного события: тот звук, который должен был появиться в очередной счетной доле такта, ритмической группы, появляется раньше, образуя временной сдвиг внутри структуры, а если такие сдвиги следуют достаточно часто, выстраиваясь в самостоятельный ряд, синкопа становится мощным средством динамизации мелодического процесса [Арановский, 1991: 79].

Согласно исследованиям М. Будро, некоторые ритмические акценты появляются благодаря эмпатическому ударению, которое зачастую не выделяет «**тонику**» (ударный слог) ритмической группы, а расставляет акценты, в зависимости от смысла высказывания [Boudreault, 1968: 81]. Таким образом, происходит смещение акцента с сильной доли на слабую, то есть синкопирование в музыкальном понимании этого слова.

*Jenny dit la vérité. Vous avez menti.* (МГА, 74)<sup>1</sup>.

Музыкальное произведение может начинаться со слабой доли, тогда в начале образуется неполный такт, который называется **затактом**. В большинстве случаев затакт не превышает половины такта.

---

<sup>1</sup> В данном примере выделение курсивом от автора.

Затакт может образоваться и в середине произведения перед любой его частью. По традиции, произведения, начинающиеся с затакта, заканчиваются неполным тактом, дополняющим затакт. Даже когда для завершения не остается нотного материала, затакт часто дописывается паузами.

Музыкальному затакту в поэзии соответствует **анакруза** – группа слогов, предшествующая первому ритмическому ударению. Возможно ли появление анакрузы в прозаическом тексте? Лингвистами данное понятие при анализе художественного текста не использовалось, однако, если рассматривать текст как метрическую структуру, то появление анакрузы в качестве «затакта» вполне возможно.

Представляется, что во французском языке возможны и анакруза и клаузула. Анакрузой являются все безударные слоги до основного или дополнительного ударения в начальной ритмической группе (их количество зависит от количества слов в группе и от их многосложности), а **клаузулой** следует считать нулевое послеударное окончание конечного слова всего ритмического блока. Таким образом, для французского языка характерна лишь **нулевая** клаузула.

Sabine avait des cheveux noirs, | un peu crêpus, | des épaules grasses, | de beaux yeux || <...> 7-4-4-3 (MBC, 5).

В примере подчеркиванием выделены основные ударные слоги в каждой ритмической группе. Метрическая схема данного ритмического блока выглядит следующим образом:

$$-----\dot{U}|-----\dot{U}|-----\dot{U}|-----\dot{U}||.$$

Соответственно первые шесть безударных слогов начальной ритмической группы являются анакрузой, а последний ударный слог конечной ритмической группы – «мужской» или нулевой клаузулой.

Величина **междударного интервала** тесно связана с длиной междударных интервалов, лишает текст перебоев и придает ему относительно спокойное плавное звучание, воспринимаемое как ритмичность. Ритмические перебои могут создаваться либо соседством ударений, либо большим скоплением безударных слогов [Иванова-Лукьянова, 2004: 152]. С точки зрения автора, текст воспринимается как ритмичный, если в нем не сочетаются контрастные по величине фразы. Причем воспринимаемый порог контрастности составляет две ритмические единицы (в исследовании Ивановой-Лукьяновой это такты). Если он не превышает, текст кажется ритмичным.

Безусловно, характеристики текста, описанные выше, находятся в очень тесной взаимосвязи с параметрами акустического анализа текста, однако расстановка ударений в тексте зависит и от многих

графических и стилистических параметров, в частности, от пунктуации, смыслового выделения наиболее значимых единиц и некоторых других аспектов. В связи с этим такие параметры анализа, как расстановка ударений, проявление акцентов, паузирование можно представить как вспомогательные при определении длины и характера ритмических единиц.

Наиболее часто ритм создается последовательностью равных или приблизительно равных по **длине ритмических групп**, составляющих единый ритмический блок. Например,

*Ils s'arrêtèrent. | Charles se taisait. || 4 – 4 (FMB, 33),  
La vue de sa personne | troublait la volupté | de cette méditation. || 6 – 6 – 6 (FMB, 137)*

*C'était un garçon blond, | aux traits fins et charmants, | qui travaillait peu, | lisait beaucoup, | choisissait à ravir | ses poètes et ses cravates, | et avait pris sur nous, | par la sûreté de son goût, | une grande autorité. || <...> 6 – 6 – 5 – 4 – 6 – 7 – 6 – 7 – 6 (MC, 29).*

*Au clair de lune, | dans le jardin, | elle récitait | tout ce qu'elle savait par coeur | de rimes passionnées | et lui chantait en soupirant | des adagios mélancoliques; || 4 – 4 – 4 – 6 – 5 – 8 – 8 (FMB, 57).*

В рамках одного ритмического блока ритм создается также посредством увеличения или уменьшения длины ритмических групп:

*<...> les draps, | le matelas, | le traversin | étaient coupés en deux. || 2 – 3 – 4 – 6 (MVH, 12).*

А также посредством последовательного или непоследовательного уменьшения количества слогов:

*Je le trouvai pâle, | très amaigri, | les lèvres blanches <...> 5 – 4 – 3 (MLMO, 129).*

*<...> il s'occupait de sa fille, | lui versait à boire, | lui tenait ses plats, | la servait. || 7 – 5 – 5 – 3 (MBA, 27)*

Данное явление может быть охарактеризовано как **ритмическая последовательность**, определенного рода ритмическая структура, ритмоформула, основанная на принципе закономерного возрастания или убывания длительностей или количеств звуков [Холопова, 1980: 69]. В прозаическом тексте ритмическая последовательность основывается на количестве слогов внутри ритмических групп, составляющих ритмический блок.

Однако за счет пауз, расположенных на границах ритмических групп может происходить выравнивание количества слогов, что придает тексту стихотворную ритмичность. В следующем примере последняя ритмическая группа, входящая в ритмоблок, короче предыдущих групп

на 1 слог, однако звучание фразы ритмично за счет паузы, обусловленной пунктуацией, на первой доле этой ритмической группы. Назовем ее **люфтпаузой** по аналогии с паузой для вдоха в духовых инструментах при исполнении музыкального произведения<sup>1</sup>.

Необходимо отметить, что такие паузы различны по величине. Если провести аналогию слога с четвертной нотой в музыке и продирижировать фрагмент текста на 3/4 (размер вальса), то получится следующая схема<sup>2</sup>:

*Je vais m'amuser | avec des amis, | 'c'est de mon âge. || 5 – 5 – 4*  
(MV, 228).



При этом предложение начинается из «затакта», т.е. со слабой доли. Подчеркиванием выделены сильные доли и дополнительные ударения.

Согласно исследованиям М. Будро, пауза внутри высказывания всегда следует за конечным слогом смысловой группы и чаще всего появляется между гласными в зиянии (*elle en fait don \_à ses enfants, le café que tu fais \_est bon*). Однако такие случаи редки и, с точки зрения автора, не представляют особой ценности для ритмической организации высказывания [Boudreault, 1968: 99].

Ритмический повтор часто провоцирует включение пауз. При этом необходимо отметить, что пауза полифункциональна. Создавая ощущение разрыва в звучании, она участвует во многих контекстуальных ситуациях, способствуя их индивидуализации.

Длительность пауз обусловлена несколькими факторами: во-первых, размером, в рамках которого звучит тот или иной ритмический сегмент. Наиболее часто встречается полиритмия, то есть наличие нескольких размеров в пределах одного или нескольких ритмических блоков. В основе определения размера – основные и дополнительные ударения, выделенные жирным шрифтом и курсивом соответственно<sup>3</sup>. Обоим типам ударения соответствует сильная (первая) доля размера:

<sup>1</sup> Использование музыкальной терминологии и особенностей построения музыкального произведения служит для обозначения сходных явлений в музыке и в литературе. Связь музыкального построения с речевым замечена давно и отразилась на музыкальной терминологии (термины: фраза, фразировка, предложение и др.).

<sup>2</sup> В музыкальной нотации данным длительностям пауз соответствуют следующие знаки на нотном стане: Длина четвертной паузы – на счет раз. Длина половинной паузы – на счет раз, два.

<sup>3</sup> Жирным шрифтом также выделены сильные доли размера.

*Joies inquiètes de ces départs de Paris.* | *Grosses chaleurs.* | *Malles jamais finies...* || (VCL, 32).

В соответствии с ударениями расставим размер:

*2/4 Joies in 4/4 quiètes de ces dé 3/4 parts de Pa 2/4 ris.*  $\equiv \text{z}$ <sup>1</sup>  
| *Grosses cha leurs.*  $\equiv \text{z}$  | *Malles ja mais fi nies...*

Данный пример показывает, что смена размера<sup>2</sup> (четырёхкратная в данном случае) не везде совпадает с ритмической группой. Кроме того, недостающее количество слогов перед сильной долей для того или иного размера восполняется паузами, которые указаны в примере. От количества недостающих слогов (долей в размере) и зависит длительность паузы.

*Après les bombes,* | *les feux d'artifice:* | *fusées,* | *soleil,* | *bouquets.*  
|| (VCL, 34)

Та же фраза в размере и с выделенными ударениями:

*2/4 Après les bombes,* | *les 3/4 feux d'artifice:*  $\equiv \text{z}$  | *fusées,*  $\equiv \text{z}$   
| *soleil,*  $\equiv \text{z}$  | *bouquets.* || (MPE, 13)

Из приведенных примеров видно, что такие пунктуационные знаки, как двоеточие, запятая и даже точка не влияют на длительность паузы.

Приведем примеры с другими пунктуационными знаками:

Точка с запятой:

*Elle appartenait* | *à une famille noble et ruinée;* | *elle gagnait sa vie*  
| *en travaillant chez un éditeur.* || (MP, 4) - *4/4 Elle appartenait* | *à une*  
*famille noble et ruinée;*  $\equiv \text{z}$  | *elle gagnait sa vie* | *en travaillant chez*  
*un éditeur* ||

*Elle touche à un chiffon ;* | *ça devient une robe...* | *Elle meuble une*  
*petite maison de paysans;* | *ça devient le Paradis...* || (MRP, 3) – *4/4 Elle*  
*touche à un chiffon;*  $\equiv \text{z}$  | *ça de 2/4 vient une 4/4 robe...* | *3/4 Elle*  
*meuble une petite maison de paysans;*  $\equiv \text{z}$  | *2/4 ça devient le Paradis...* ||

<sup>1</sup> По вопросу расположения пауз в исследовании принимается точка зрения М. Boudreault.

<sup>2</sup> Многообразие ритмических структур, как в музыкальном произведении, так и в художественном тексте, подтверждает возможность возникновения *полиритмии*, то есть, многообразия ритмических рисунков. В музыке с явлением полиритмии связано понятие тактового размера, конкретного числового значения метра для музыкального произведения с указанием длительности доли. В некоторых произведениях используется несколько размеров (2/4, 3/4, 4/4 и т.д.). В этом случае речь идет о полиритмии, которая свойственна, например, произведениям Ф. Шопена, А.Н. Скрябина, А Веберна, А. Берга и многих других композиторов.

Тип:

*J'en avais grand besoin* | – surtout pour mon moral. || (MPB, 37) –  
**3/4 J'en avais grand besoin** | – sur **4/4 tout** pour mon moral. ||

Восклицательный знак:

<...> *le 8 mai dernier! Je le trouvais si joli, si blanc, si gai! L'Etre  
était dessus, venant de là-bas, où sa race était née! Et il m'a vu! (MH, 47).*

<...> **3/4 le 8 mai dernier! Je le trouvais si joli, | si blanc, |**  
**si gai! 4/4 L'Etre était dessus, 3/4 venant de là-bas, où sa race**  
**était 3/4 née! Et 2/4 il m'a vu!**

*Malheur à nous! | Malheur à l'homme! || (MH, 48) – 2/4 Malheur à*  
*nous! | Malheur à l'homme! ||*<sup>1</sup> без пауз, возможно с цезурой.

Вопросительный знак:

*Une conversation? | Quelle est ce mystère? || (MGA, 5) – 3\4 Une*  
*conversation? | Quelle est ce mystère? ||*

Многоточие:

*Tu es une grande artiste, dit-il... | Très grande... || (MGA, 16) - 2/4*  
*Tu es une grande artiste, | dit-il... | Très grande... ||*

Данная фраза полностью, без пауз укладывается в указанный размер. Однако многоточие обязательно предполагает паузу, возможно даже цезуру. В связи с этим, необходимо указать на зависимость длительности паузы, обусловленной многоточием, от особенностей прочтения актером или чтецом того или иного фрагмента. Заметим, что от манеры чтения также зависит паузация фраз и с другими пунктуационными знаками, но все же многоточие предполагает большую свободу фонетической и смысловой интерпретации текста.

В зависимости от содержания и расстановки чтецом смысловых акцентов в тексте возникают смысловые паузы, которые свойственны в большей степени ораторской речи, но зачастую встречаются и при прослушивании аудиоварианта художественного текста.

Кроме того, длительность пауз в ритмически организованном фрагменте обусловлена степенью выразительности, эмоциональности устного изложения текста, которая выражается посредством эмфатических ударений, цезур, темпа, мелодики, интенсивности, различных оттенков тембра.

---

<sup>1</sup> Данная и следующие две фразы являются примерами моноритмии, то есть построения фразы в одном размере.



Все множество размеров, встречающихся в рамках одного или нескольких ритмических блоков, порождает различные ритмические рисунки<sup>1</sup>. Таких рисунков бесконечное множество, и привести их в какую-либо систему довольно сложно. С обилием размеров и ритмических рисунков связаны понятия моноритмии и полиритмии. В музыке это элементарные понятия, возникающие в связи с многоголосием. Моноритмия – полное тождество, «ритмический унисон» голосов, полиритмия – сочетание в одновременности двух или нескольких различных ритмических рисунков, ритмическая полиритмия голосов. В литературном тексте моноритмичным является ритмический блок или какая-либо другая, более крупная единица ритма (фразовый компонент, простое предложение, фраза и т.д.), обладающая одним размером. Примером могут служить две последние приведенные фразы. Полиритмия характеризуется наличием нескольких размеров в рамках одной ритмической единицы.

## § 2.2. Фоностилистический анализ ритма

Фоностилистический аспект описывает средства, выражающиеся в основном в форме звуковых повторов. Данные средства, лежащие на поверхности, явные для восприятия читателем, тесно связаны с содержанием, со смысловыми характеристиками текста, и их проявление обеспечивает создание целостной сложной ритмической картины.

Словесная интрументовка, являющаяся составляющей метрики, представляет собой одно из основных понятий эвфонии<sup>2</sup>, звуковой организации художественной речи, в которой участвуют такие стилистические приемы, как аллитерация, ассонанс, рифма, анафора, эпифора, все виды звуковых повторов. Согласно определению эвфонии А.П. Квятковского, она в равной степени относится и к поэзии и к прозе [Квятковский, 1966: 348]. Инструментовка в музыке – это изложение музыкального произведения для какого-либо инструментального или вокального состава. Таким образом, с точки зрения построения звуковой формы художественного текста или музыкального произведения цели музыки и литературы совпадают: это достижение

---

<sup>1</sup> В музыке – «соотношение длительностей последовательного ряда звуков» [Холопова, 1980: 34]. Виды ритмических рисунков достаточно многочисленны в одной лишь тактовой системе, органически порождающей бесконечную вариантность ритмических делений такта, не говоря уже о массе рисунков ритма во всех исторических ритмических системах.

<sup>2</sup> «C'est que la langue française est fort exigeante en matière d'euphonie. Pour satisfaire à la musique, elle enfreint des règles, altère des mots, ajoute des lettres» (G.Duhamel).

посредством инструментовки благозвучия, стройности, согласованности, гармоничности звуков.

С точки зрения звуковой организации текста, ритм может быть отражен также посредством омофонии. Явление омофонии в стихах изучали многие французские лингвисты, в том числе P. Verrier [1909], M. Grammont [1923], E. Martin [1924], P. Guiraud [1953], M. Gauthier [1974], и другие. Существует ли омофония в прозе? Безусловно, поскольку такие виды звуковой организации, как аллитерация, ассонанс, рифма и другие, через которые выражается омофония, присущи и прозе. В музыке понятие омофонии (или гомофонии) противопоставляется полифонии, то есть многоголосию, основанному на равноправии и самостоятельности всех голосов. **Омофония** - это тип многоголосия, где один голос главенствует, а все остальные выступают в качестве гармонического сопровождения или аккомпанемента.

В художественном прозаическом тексте основным «голосом» ритма может служить какое-либо средство из перечисленных в таблице, а окружением, фоном для него представляется темповая характеристика, тембр, громкость речи, мелодические контуры, т.е. все интонационные средства за исключением пауз, поскольку паузы отчасти являются строителями ритма. Следовательно, **полифонию** в рамках проявления ритмики произведения целесообразно рассматривать как главенство нескольких «голосов», нескольких ритмических средств, проявляющихся одновременно на фоне интонационных средств в рамках определенной ритмической единицы.

Так, явным представляется тесное взаимодействие собственно фонетических средств ритмики текста, описанных в предыдущем разделе и различных типов звуковых повторов, реализующихся в рамках эвфонии текста. Кроме собственно повторов следует выделить и такое средство, как объем (длина) ритмических единиц текста, равенство или количественная последовательность длины которых ведет к созданию совершенно четкого и явного ритма. Каждая ритмическая единица обладает своим строением, определяемым по нескольким параметрам.

### **Фоностилистические средства создания ритма, основанные на звуковом повторе**

В рамках ритмических единиц наблюдается проявление определенных фоностилистических средств, характер употребления которых собственно и дает исследователю возможность определить границы той или иной ритмической единицы. Данный раздел посвящен исследе-

дованию фоностилистических средств, основанных на звуковом повторе; данный тип средств является наиболее явным, лежащим на поверхности, и наиболее эффективным в плане воздействия на читателя.

Основным и наиболее распространенным средством ритмизации для прозаических текстов является **рифма**, которая, как и большинство других средств создания ритма, основана на звуковом повторе. Повтор в свою очередь в различных формах его проявления является предпосылкой создания ритмичного звучания текста.

В прозе рифма имеет несколько иной статус и иные формы проявления, чем в поэзии. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона дает следующее определение рифмы: «созвучие в окончании двух или нескольких слов» [Брокгауз, Ефрон, 1907:502]. Однако данное определение не отражает в полной мере всех сторон проявления рифмы. Так, А.П. Квятковский не принимает выше упомянутое определение, объясняя свое несогласие возможным употреблением начальных и внутренних рифм. Автор рассматривает рифму как «композиционно-звуковой повтор преимущественно в конце двух или нескольких стихов, чаще - начиная с последнего ударного слога в рифмуемых словах» [Квятковский, 1966: 248-249].

Рифма как явление музыкальное, рассчитана только на слух, однако расстояние, при котором ухо может уловить рифму, ограничено. Определить четко эту величину довольно сложно; как правило, она определяется метрическим размером стиха. Прозаический текст далеко не всегда строится в соответствии с метрикой стиха, эти случаи скорее исключение, чем правило, однако употребление рифмы в прозе является довольно распространенным явлением, в частности в произведениях Г. де Мопассана, Р. Роллана и некоторых других французских авторов. Частое употребление рифмованных слов в тексте является проявлением стилистической особенности языка писателя, а также стремлением автора акцентировать внимание читателя на том или ином персонаже, его характере и специфике его речи.

Очевидно, что элементы, единством повторяемости которых скреплены стиховые ряды, свойственны и прозаическому тексту, однако такую повторяемость, в отличие от повторяемости в поэтическом тексте, нельзя назвать постоянной.

Звуковые повторы в начале и середине стиха (дисметрический аллитерационный стих), паузное членение фразы по признакам интонационной выразительности (дисметрический фразовик, интонационно-лексический стих, с рифмой или без рифмы), равное количество ударных слов в стихе (ударник, с рифмой или без рифмы), метриче-

ская мера, повторяемая в стихах периодически или непериодически, анакруста в начале стиховых строк, равносложные клаузулы в конце строк стихотворения – все эти элементы, совместно или порознь, могут присутствовать в нужной степени среди любых стихов — строго метрических форм и свободных дисметрических форм. Рифма как эвфонический элемент может обслуживать и метрические и дисметрические формы стиха.

С точки зрения А.П. Квятковского, проза не содержит в себе ни системы параллельных рядов, ни единства повторяемости элементов — в этом автор усматривает конструктивное отличие прозы от стиха [Квятковский, 1966: 252-253]. Однако прозаический текст содержит в себе и своего рода параллелизм, и единство повторяемости элементов, которые отличаются от стиховых повторов отсутствием постоянного интервала между их употреблением.

В рамках ритмики прозаического текста рифма имеет большое значение для восприятия текста читателем. С психологической точки зрения действие рифмы двояко: со стороны формы и со стороны содержания. Она, прежде всего, подчиняет речь новой закономерности, делая её приятнее для слуха и легче для восприятия; разграничивая отдельные стихи, она как бы разделяет их, а на самом деле связывает их созвучием.

Бессознательно при звуке второй рифмы в нас оживает представление о первом рифмующем слове, и таким образом внутренняя связь содержания закрепляется, уясняется внешним выражением. Поэтому в теории иногда выставляется требование рифмовать значительные по содержанию слова стиха, поскольку если рифмуются слова бессодержательные, незначительные, в нас возникает противоречие, неудовольствие. В связи с этим находится антиэстетическое действие повторения одного слова в конце двух рифмующих стихов: рифма должна созвучием соединять разнообразное, а не повторять тождественное. Если это расстояние будет слишком велико, то сознание может не уловить рифму.

Явление рифмы ставит очень много важных проблем, а именно проблемы разграничения и соотношения таких понятий, как рифма и тождество окончаний, рифма и гомеотелевтон, рифма и ассонанс и др.

Необходимо отметить, что **тождество окончаний** – это несколько общее понятие, включающее в себя различного рода звуковые повторы в конце слов, а именно, разные типы рифмы. В понятие тождества окончаний во французском и в русском языках вкладываются несколько разные условия их функционирования. В отечественном

литературоведении общепринято объединять в понятии рифмы различного рода тождества:

- 1) тождество метрических окончаний, или стиховых клаузул, состоящих из равного числа слогов с ударением на одинаковом месте;
- 2) тождество ударных гласных (гармония гласных);
- 3) тождество послеударных гласных (поскольку это может быть существенно с акустической точки зрения: в русском языке послеударные гласные обыкновенно в большей или меньшей степени редуцированы в «безразличный», или «глухой», гласный звук);
- 4) точное повторение и одинаковое расположение послеударных согласных». [Жирмунский, 1923].

Во французском языке исключается тождество послеударных гласных, что связано с особенностями ударения, тождество метрических окончаний рассматривается как внешняя и внутренняя рифма, тождество ударных гласных расценивается как ассонанс. Так, объяснение звуковых повторов на конце слов во французском языке целесообразно давать через понятие тождества окончаний, рассматривая его как более общее понятие по сравнению с рифмой.

В рамках той или иной ритмической единицы возможны проявления рифмы с точки зрения ее различных параметров:

- слогового объема и ударения (мужские, женские, дактилические, гипердактилические, неравносложные, моносиллабические, дисиллабические, трисиллабические, разноударные, составные);
- конечного звука (открытые (вокалические), закрытые (консонантические));
- характера звучания (точные (или полные, достаточные, обыкновенные) и приблизительные (неточные, недостаточные, рифмоиды), богатые (глубокие) и бедные, составные, тавтологические, дефектные, каламбурные, глагольные, омонимические);
- положения в стихе (конечные, начальные, внутренние (серединные) рифмы);
- положения в строфе (смежные, перекрестные и охватные (или опоясанные), сплетенные (витые);
- с точки зрения кратности повторов (парные, тройные, четвертные и многократные, удвоенные, двойные)<sup>1</sup>.

При этом некоторые типы рифм не характерны для французского языка, например, такие, как дактилическая, гипердактилическая и разноударная рифмы. К уже перечисленным особенностям рифмы

---

<sup>1</sup> Классификация типов рифм О.С. Ахмановой [Ахманова, 1969].

можно добавить некоторые характеристики, свойственные французской рифме:

1. Бедной рифмой именуется совпадение только конечной ударной гласной; при недостаточной рифме наблюдается совпадение двух фонем с конечной ударной гласной; богатая рифма отличается совпадением трех и более фонем (включая последнюю ударную).
2. Данные типы рифмы дополняются следующими вариантами: употребление созвучных слов (holorime), например, *la rose / l'arrose*); рифмовка видимости грамматических свойств, например, единственного или множественного числа, (*ailleurs/fleurs – attends/longtemps* («rime pour l'oeil»)); рифмовка одного и того же слова с добавлением префикса (*voir/revoir*) или рифмовка одинаковых суффиксов: (*neigera/marchera – capable/périssable*).

В прозаическом тексте возможно воплощение того же разнообразия типов рифмы, однако за единицу, заменяющую строфу, следует считать ту ритмическую единицу прозы, в рамках которой имеет место проявление рифмы, а эквивалентом стихового ряда можно считать одну ритмическую группу или их совокупность:

*Il se passe en lui /des phénomènes inouïs <...> (BPG, 14)* – открытая, точная, конечная, парная рифма в рамках фразового компонента, включающего две ритмические группы.

*Adieu, / si vous m'aimez, / songez à me venger. (SRN, 243)* – открытая, приближительная, конечная, парная рифма в рамках фразы.

Для приведенных примеров невозможно определить является ли рифма смежной, перекрестной или охватной, поскольку в рамках данных ритмических единиц не достаточно стиховых рядов (для определения характера построения их минимальное количество в строфе – четыре).

*Le lendemain, /comme il sortait, /il rencontra / dans l'escalier / sa mère /qui l'attendait. (MBA, 54)* - в приведенном примере становится возможным определение характера рифмы в прозаической строфе<sup>1</sup>, т.е. в рамках ритмической единицы. С точки зрения положения в строфе эту рифму можно определить как перекрестную.

Приведенные примеры являются проявлением внешней рифмы, рифмованные окончания на конце ритмической группы формируют восприятие стихового звучания.

---

<sup>1</sup> Представляется нецелесообразным вводить новые термины для прозаического текста, заменяющие понятия строфы и стиха, поскольку оперирование ими необходимо только для характеристики типов рифмы в рамках фонетического аспекта.

Среди французских лингвистов существует несколько мнений, касающихся проблемы разграничения рифмы и **гомеотелевтона**. Для одних рифма является частным случаем гомеотелевтона [Dubois, 2001: 353-354.], для других гомеотелевтон не отождествляется с рифмой: для его употребления не достаточно идентичных окончаний, необходимо грамматическое или лексическое единство или, по меньшей мере, графическая идентичность окончания. При этом исследователь приводит пример: *Concret-craie* – не является гомеотелевтоном, *concret – secret* – гомеотелевтон. Основной ритмической функцией этой стилистической фигуры является усиление ритмического эффекта перечислительных конструкций. [Bacry, 1992: 213].

Примем точку зрения, согласно которой гомеотелевтон является фонетическим и графическим совпадением рифмованных окончаний. Данная позиция обусловлена стремлением избежать смешения сути понятий точной рифмы и гомеотелевтона. Точная рифма, как и гомеотелевтон, является проявлением тождества окончаний, но в отличие от него, допускает графические несовпадения.

*A cette époque, la **comtesse**, qui reconnaissait la **basses**se de Maxime, expiait par des larmes de sang les fautes de sa vie passée.* (BPG, 41) - точное совпадение окончания [ɛs] в выделенных лексемах – гомеотелевтон проявляется на фоне аллитерации на звук [s].

*Le cabinet du **notaire** / avait été préparé / comme pour un **concert**.* (ММО, 116) - пример точной рифмы на звуку [ɛ:r].

Гомеотелевтон, допускающий только полное совпадение окончаний (как графическое, так и фонетическое), является частным случаем проявления тождества окончаний, которое в отличие от внешней рифмы может проявляться на всем протяжении ритмической единицы. Гомеотелевтон противопоставляется полиптотону, который проявляется в повторении корневых морфем<sup>1</sup>. При этом она способна проявляться в различных грамматических формах.

Следует отметить, что здесь встает вопрос о необходимости разграничения рифмы и гомеотелевтона в рамках изучения ритма, поскольку фонетически происходит полное отождествление гомеотелевтона с точной рифмой, а графический вариант для ритма, как для явления, в большей степени акустического, не имеет принципиального значения.

Рифма имеет тесную связь с **ассонансом**. Существует понятие романского ассонанса, которое берет начало от латинских гекзамет-

---

<sup>1</sup> Данное ритмическое средство рассматривается среди морфологических средств создания ритма на грамматическом уровне.

ров. Это элемент тождества окончаний, который проявляется лишь в одинаковости ударного гласного звука. Исторически романский ассонанс служил переходом от полной безрифменности к началам ассонанса, затем к рифме. Ассонанс, наряду с аллитерацией, онomatопеей и некоторыми другими формами звуковых повторов, так же, как и рифма, рассматриваются как эвфонические средства создания ритма в рамках фонетического языкового уровня. Наиболее сложную проблему в современной поэтике представляет разграничение понятий рифмы и ассонанса. Французские лингвисты выделяют метрический и гармонический ассонансы, которые имеют разные сферы применения: первый – для поэтических текстов, второй – для прозаических. Метрический ассонанс зачастую отождествляют с рифмой, однако, несмотря на то, что множество вокалических рифм представляют собой формы ассонанса, это все же «несовершенная» рифма, т.к. она рассматривает только ударные гласные, не учитывая согласных, которые ее окружают. Явление ассонанса является предметом ожесточенных споров среди лингвистов. В настоящее время исследователи склоняются к объединению повторов согласных и гласных звуков в понятие аллитерации, а в понятие ассонанса предлагается включить рифму. При этом все же остается нерешенным вопрос разграничения ассонанса и рифмы.

Безусловно, рифму следует рассматривать как проявление тождества окончаний, включающего один и более слогов, ассонанс, – как одну из форм звуковых повторов, выражающихся в повторении гласных звуков, фонем. Безусловно, рифма также может быть выражена посредством фонемы, составляющей отдельный слог, равно как и ассонанс способен составить целый слог, в этом случае основной разграничительной характеристикой этих средств является позиция в слове и в ритмической группе.

В вопросе определения ассонанса среди французских лингвистов нет единого мнения. Одни источники указывают на понимание ассонанса как звукового повтора, проявляющегося в конечном ударном слоге, другие предлагают включать в понятие ассонанса повторы гласных звуков вне зависимости от их позиции и ударения.

Первая позиция обоснована тем, что звуковые повторы гласных в большей степени ощутимы и отчетливы тогда, когда они образуются ударяемыми гласными. Однако в этом случае довольно сложно разграничить явление ассонанса и внутренней рифмы:

<...> *j'ai moi, Colas Breugnon, bon garçon, Bourguignon, rond de façons et du bedon* (RCB, 7) [ʒ].



В ходе исследования были выявлены случаи повторения гласных звуков в неударной позиции в рамках той или иной ритмической единицы:

*Un peu de pluie tombait; au loin, les flocons de brume montaient, comme de grands fantômes.* (FBP, 134). В данном примере сочетаются два типа повторения звуков [ɔ̃-ɔ̃]: в ударной и в неударной позициях.

В действительности ассонанс во французском языке, рассматривается как повторение созвучных гласных как на конце слов в ударной позиции (в большей степени, поскольку это наиболее яркое проявление рифмы), так и в неударной позиции. Основным отличием ассонанса, расположенного на конце слов в ударной позиции, от рифмы является совпадение лишь гласных звуков без учета совпадения предшествующих или последующих согласных<sup>1</sup>. Далее в зависимости от степени совпадения согласных звуков в рифмованных окончаниях определяется богатство рифмы. Во французской поэтике выделяются моносиллабические рифмы: 1) бедная (совпадение конечной гласной, составляющей самостоятельный слог- *canaux- vaisseaux*); 2) недостаточная (тождественность двух фонем, одна из которых является ударной – *mystériex – yeux*); 3) богатая (отличается совпадением трех и более фонем (включая последнюю ударную) - *ensemble - ressemble*); дисиллабические - 1) двойная рифма (рифмуются два слога – *traverse-averse*); трисиллабические – 1) трехсложная (рифмуются три слога – *battement- délicatement*).

Случаи употребления гласных звуков внутри слова в неударной позиции исключать нельзя, поскольку они так же, как и ударные влияют на ритмику текста, на его восприятие читателем. В связи с этим, в качестве ассонанса предлагается рассматривать повторяющиеся гласные звуки, как в ударной, так и в неударной позиции на протяжении всей ритмической единицы, но исключая случаи, когда наблюдается регулярное повторение только конечного ударного звука, составляющего слог. Этот род повтора рассматривается как проявление внутренней (срединной), начальной или внешней (конечной) рифмы. В этом случае не сложно разграничить ассонанс и бедную рифму, проявляющуюся в повторе одного конечного гласного звука. Предлагается следующий способ **разграничения ассонанса и бедной рифмы**: если звуковой повтор одного гласного проявляется и в не-

---

<sup>1</sup> L'assonance pourrait, dans ce sens, être considérée comme une rime imparfaite ou élémentaire. Elle n'exige que l'homophonie de la voyelle tonique, sans tenir compte des consonnes qui la précèdent ou qui la suivent. *Chaste* et *frappe*, par exemple, forment une assonance ; *frappe* et *nappe* forment une rime.» [M. de Grève, <http://www.flsh.unilim.fr/ditl/arttest/art770.php>]

ударной позиции, и в ударной на конце слов и на конце ритмических групп на протяжении всей ритмической единицы, то имеет место проявление ассонанса. Если тождественны только ударные окончания слов как внутри, так и на конце ритмических групп – явление рифмы. Например:

*Joliment établi. Je fus.* (SRN, 215) - 2ПП – ассонанс на звук [i];

*Beaucoup chantaient. // On était gai.* (FES, 4) – 2ПП – рифма на звук [ε].

Таким образом, анализ рифмы как ритмического средства следует проводить по следующим параметрам:

1. Объем (количество слогов).
2. Степень точности рифмы.
3. Положение в стихе (в ритмической единице и в ритмической группе).
4. Дополнительные признаки.

В рамках указанных параметров выбраны следующие типы рифм:

1. С точки зрения **объема: бедные/недостаточные/богатые рифмы; добавленные; равностолбные/неравностолбные.**
2. С точки зрения **степени точности рифмы: точные / приближенные.**
3. С точки зрения **положения в ритмической единице: смежные / перекрестные/охватные; парные /тройные /четвертные / многократные (позиция в ритмической единице); начальные/ конечные/ срединные (позиция в ритмической группе).**
4. Среди **дополнительных** признаков рифмы в рамках ритмики прозаического текста выделяются **ассонансные рифмы; параллельные (грамматические) рифмы; рифмы с чередованием; замещенные рифмы.**

Повторы согласных – **аллитерация**, хотя и сохраняют ощутимость, где бы они ни стояли, но приобретают особую яркость, когда они непосредственно предшествуют ударяемым гласным:

<... > *calicots qui vendent des fourrures, c'est trop drôle !* (ZBD, 31).

К разложению аллитераций относятся такие приемы, как пролепс, когда один звук из сложной аллитерации встречается раньше (суммирующее разложение); силлепс, когда такой звук встречается позже (детализирующее разложение); интеркаляция, когда такой звук стоит между двумя повторяющимися комплексами звуков; тоталитет,

когда одно слово объединяет в себе звуки, в других словах или в другом слове стоящие разрозненно<sup>1</sup>.

Дифференцируют также неполные ассонансы и аллитерации, которые включают повторение не одинаковых, а однотипных звуков:

*Sous une tente, au bord de l'herbage ombragé de pommiers, des étrangers déjeunaient déjà, <...>(MPJ, 116).* В данном примере помимо аллитерации на звук [ʒ] присутствует также неполный ассонанс на звуки [e],[ɛ].

*Une soif chaude, une soif de soir d'été le tenait, et il pensait à la sensation délicieuse des boissons froides coulant dans la bouche. (MBA, 13)* - неполная аллитерация на звуки [s, ʃ] передает смысловое значение, соответствующее шипению газировки, пива, течению воды, которая является объектом вожделения персонажа.

Полная аллитерация в начале слов в рамках ритмической единицы называется тавтограммой и также рассматривается как ритмическое средство для поэтического текста:

*Nous découvrons **seulement celles** dont le point de **sortie se** trouve à nu. (ММО, 34).*

Кроме того, для ритмообразования значимыми являются такие фонетические средства, близкие к аллитерации и ассонансу, как **оно-матопея и звуковой символизм**, в основе которых также лежит звуковой повтор.

*Poiret parlait, raisonnait, répondait, il ne disait rien, à la vérité, en parlant, raisonnant ou répondant, car il avait l'habitude de répéter en d'autres termes ce que les autres disaient; <...> (BPG, 26).* Звукоряд данной ритмической единицы, представленный посредством повторения звуков [r], [p], [t], [d], [l] выражает задуманное автором впечатление, которое читатель должен получить о персонаже, об особенностях его речи и характера. Смысловое содержание данной ритмической единицы подчеркивает привычку персонажа к повторению чужих слов. Эта особенность подчеркивается тем, что некоторые звуки, а именно [r], [p], [t], из которых состоит звукоряд ритмической единицы, составляют **анаграмму** слова répéter.

Исследователи анаграмм определяющими фонемами считают согласные, что, с точки зрения В.С. Баевского, хорошо объясняется сравнительно большей их информативностью по сравнению с гласными [Баевский, 2001: 46].

---

<sup>1</sup> На основе выделения данных типов аллитерации проводилось исследование суггестивных текстов в диссертационном исследовании В.С. Болтаевой «Ритмическая организация суггестивного текста», 2003г.

Г.В. Векшин в подробном исследовании звуковых повторов представляет анаграмму следующим образом: «Анаграмма - не хаотическая россыпь по тексту «перекликающихся» звуками слов, а ключевое слово - не аббревиатура, а продукт сжатия и развертывания непрерывных, целостных и упорядоченных звуковых рядов. Выдвижение одного из слов в качестве центрального, узлового совершается здесь в результате действия правил звукового повтора и ассоциирования, которые реализуются в конкретных синтагматических условиях» [Векшин, 2006: 361].

Прозаический текст, так же, как и поэтический, содержит разного рода смешанные звуковые повторы, предполагающие участие как гласных звуков, так и согласных. Случаи звуковых повторов, включающих несколько фонем, рассматриваются согласно классификации В. Брюсова. Его классификация представлена следующими основными формами повторов: 1) **анафора** (скреп) — повторение начальных звуков: «Но меркнет день, настала *ночь*» (Тютчев «День и ночь»); 2) **эпифора** (концовка)<sup>1</sup> — повторение конечных звуков: «Над этой бездной безимянной» (там же); 3) **зевгма** — (стык) — повторение звука в конце одного и в начале следующего слова: «И бездна нам обнажена (то же стихотворение) и 4) **рондо** (кольцо) — повторение начального звука в одном и конечного звука в другом слове: «Вот отчего нам ночь страшна». [Брюсов, 1923].

*Les deux femmes ne l'écoutaient point, engourdis par le bien-être, émues par la vue de cet Océan couvert de navires qui couraient comme des bêtes autour de leur tanière ;<...>(MPJ, 30)* – анафорический звуковой повтор;

*<...> qu'il prenait de sa personne, son ancienne réputation de force et d'adresse, <...> (MFCM, 2)* – зевгма;

*<...> , ou peut-être en sachant unir à son charme coquet de maîtresse, un autre charme,<...> (MMO, 176)* – рондо и анафора.

К перечисленным выше средствам следует добавить также **анноминацию (парономазию)** и **таутацизм**, реализующиеся на уровне фонем, которые также рассматриваются лингвистами как стилистические фигуры.

Анноминация рассматривает слова близкие по звучанию, но различные по значению:

---

<sup>1</sup> Эпифора в данном случае является тождественной рифме, а именно различным ее типам в зависимости от позиции в ритмической группе и в ритмической единице в целом, а также в зависимости от степени точности повтора (полное совпадение – гомеотелевтон).

*<...> ainsi qu'une onde, de sa **pensée** à son **pinceau**, il en demeurerait étourdi, <...> (MFCM, 18).*

*David entrevit bientôt la belle Eve, et s'**en éprit**, comme **se prennent** les **esprits mélancoliques et méditatifs**. (BIP, 17).*

Таутаизмом называется нагромождение одинаковых слов или слогов:

*<...> il aperçut enfin la vicomtesse qui lui **dit d'un ton dont** l'émotion lui remua les fibres du coeur : <...> (BPG, 62).* Основной функцией данного средства является звуковое уподобление, аллюзия на какие-либо ощущения и чувства.

Таким образом, к собственно фонетическим средствам создания ритма, таким как длина ритмических групп, их внутреннее строение, интонация, паузирование, темп для исследования ритма в качестве основных средств на фоностилистическом уровне выделяются: различные типы **рифмы** (включая **гомеотелевтон**), **ассонанс**, **аллитерация**, **ономатопея**, а также такие формы звуковых повторов как **анафора**, **зевгма**, **рондо**, а также **парономазия** и **таутаизм**.

### §3. Лексический аспект ритмизации

Данный уровень реализации ритма в меньшей степени эксплицитен по сравнению с фонетическим уровнем ритмизации. Средства, рассматриваемые в его рамках, предполагают осуществление аналитической работы исследователя, направленной на разъяснение тех или иных лексико-стилистических явлений в контексте ритмики.

Среди **лексических средств** в рамках литературоведческой стилистики наиболее полную ритмическую картину представляет периодическое употребление **фразеологизмов**, **архаизмов**, **диалектизмов**, **неологизмов**, **заимствований**, **последовательности синонимов (амплификация)**, **антонимов** и **омонимов**. Ритмическая организация текста при помощи тропов теоретически возможна, однако, исследование такого рода осуществляется на глубинном семантическом уровне анализа текста, связанном с преобразованием значений, что представляет собой большую сложность, как для исследования, так и для восприятия ритмической структуры.

Перечисленные средства являются ритмообразующими не для каждого произведения. Для создания ритма необходима высокая частотность их употребления в тексте или во фрагменте текста. Часто данные средства характеризуют речь того или иного персонажа или используются при описании.

Немаловажной и очень сложной является проблема определения частотности употребления лексико-стилистических средств на ритмическую единицу текста. В основе выделения критериев определения объема ритмической единицы лежит множество факторов, а именно **объем, частотность, интервал употребления**. Понятие объема может быть представлено количеством слогов ритмического средства. Частотность и интервал его употребления – понятия взаимосвязанные, поскольку частота употребления напрямую зависит от расстояния между употребляемыми средствами. Однако это правило работает в том случае, когда в тексте наблюдается их регулярное, повторяющееся употребление. В этом случае остается определить, насколько частым должно быть употребление средства, чтобы стать ритмическим. Проявление ритмики наиболее очевидно при проявлении в тексте фоностилистических средств, что связано с высокой частотностью (плотностью) их употребления на страницу текста. При проявлении лексических средств ритмика текста менее очевидна и менее ощутима, и в расчет частотности их употребления берется не страница текста, а произведение в полном его объеме. При этом именно лексические средства и ритмичность их проявления имеют наиболее плотную связь с семантикой текста.

Таким образом, основным критерием проявления ритма, образованного при помощи лексических средств, является частотность их употребления в рамках довольно крупных ритмических единиц, а именно единиц, рассматриваемых в рамках структурного аспекта реализации ритма: ССЦ ↔ абзац → фрагмент → подглава → глава → часть → том → книга. Однако не исключены случаи их употребления и в меньших по объему единицах: фраза, сверхфразовый компонент, сверхфразовое единство.

Плотность употребления данных средств, как правило, довольно низкая для того, чтобы создавать ту степень ритмики, которую создает фонетический аспект. Однако существуют тексты, лексической особенностью которых является высокая частотность заимствований (в частности англицизмов, например, в произведениях Ф. Бегбедера), неологизмов (произведения Б. Виана), фразеологизмов и архаизмов («Кола Бренъон» Р. Роллана) и т.д. Периодически проявляющиеся в тексте лексические средства в некоторой степени несут ритмику на содержательном, сюжетно-образном уровне, характеризуя язык автора, подчеркивая его индивидуальность.

Периодическое повторение лексических средств в художественном тексте отражает намерение писателя более полно отобразить дей-

ствительность, наиболее четко обрисовать характер персонажа через его речь или посредством описания внешности и поведения. Повтор средств в рамках прозаического текста может служить характеристикой событий, времени, места, где происходит действие. Намеренное использование повтора, создающего ритм художественного прозаического текста, является свидетельством богатства языка писателя.

Наиболее насыщенными с точки зрения употребления ритмических средств в рамках данного аспекта являются пословицы, ритмика которых реализуется в совокупности на фонетическом, лексическом и грамматическом уровнях ритмизации:

*Après la pluie / vient le beau temps* – равенство слогов (4-4), единая метрическая схема для обеих частей – ямба.

*Après Saint-Angèle, / ne crains plus le gel* (Святая Анжель уходит, холода с собой уводит) – равенство слогов (5+5), рифма на звукоочетание [ʒɛl], с метрической точки зрения наблюдается комбинирование двух размеров двустопного ямба и трехстопного анапеста.

*Quand il pleut le jour de Notre-Dame, / il pleut jusqu'au 8 septembre* (На Успение задождало – лишь к восьмому прекратило) – соотношение слогов 9 к 7, чередование ямба (*le jour de Notre-Dame*, – 2, 3, 4 и стопы, *il pleut* – 5 стопа, *septembre* – 7 стопа) и анапеста (*Quand il pleut* – 1 стопа, *jusqu'au 8* – 6 стопа), неточная рифма на звукоочетания [dam- tɛ̃br], повтор сочетания *il pleut*.

Приведем примеры употребления фразеологизмов как наиболее распространенного лексического средства ритмизации в прозе:

<...> *vous m'avez laissée dormir comme une marmotte !* (BPG, 34);

- *C'est le brouillard, qu'est à couper au couteau.* (BPG, 34);

<...> *vos pensionnaires avaient bien le diable au corps*; <...> (BPG, 34);

<...> *elle va faire son sabbat* <...> (BPG, 34);

*Madame Couture et sa jeune personne sont allées manger le bon Dieu à Saint-Etienne dès huit heures.* (BPG, 34);

<...> *ils dorment comme des souches qui sont.* (BPG, 35);

*Cette femme-là sait lui chatouiller l'âme.* (BPG, 42).

Данные реплики с включением различного рода фразеологизмов характеризуют речь персонажей – постояльцев пансиона госпожи Воке. Приведенные примеры сосредоточены на одной странице текста, что свидетельствует о достаточно высокой частотности употребления фразеологических единиц в данном фрагменте. Однако ритм, создаваемый такого рода периодичностью, не является эксплицитным, он практически неощутим. Любые средства лексического уровня, если

они не сопровождаются какими-либо другими более явными (в первую очередь фонетическими: равенство или последовательность слогов, рифма, ассонанс, аллитерация и др.) средствами ритмизации, способствуют восприятию ритма на более сложном уровне ритмизации текста – семантическом. Основным предназначением ритма на данном уровне является выстраивание смысловых связей, осуществляемое на основе лексических микроструктур, а также выделение ассоциативно-смысловых полей ключевых лексических единиц. Следует отметить, что в поуровневом изучении текста приоритетным является именно лексический уровень, реализация средств которого складывается в некую ритмическую структуру, позволяющую в полной мере раскрыть основную идею текста.

Приведенные примеры раскрывают сущность общества пансион на госпожи Воке. Разговор постояльцев характеризуется обилием просторечной лексики и, безусловно, фразеологизмов, являющихся неотъемлемым элементом разговорного стиля речи.

В рамках употребления **диалектизмов** довольно сложно говорить о ритме, однако их появление в тексте, точнее в большинстве случаев в определенном фрагменте текста, отличается некоторой периодичностью. Так, например, при знакомстве с определенными персонажами, обладающими некоторыми диалектными особенностями речи, в их репликах появляются лексические структуры или элементы, отличные от общепринятых.

Диалект одного из регионов Франции, Оверни (Auvergnat), представлен в произведении Ги де Мопассана - «Монт-Ориоль». Носителем данного диалекта в произведении является старик Кловис, прототипом которого послужил житель Шатель-Гюйона, крестьянин Пре-Лижье. Его речь характеризуется употреблением лексем, свойственных данному диалекту:

*Baillez de la lumière, **pitiotes**.*" (ММО, 41);

***Fouchtra**, elle est chaude à cuire un oeuf, bien plus chaude que chelle à Bonnefille.*" (ММО, 50);

*Ch'est pas l' **païrè** Cloviche qu'est encore là ?"*

*Pichque tous les drougures n'ont pas pu me **guori**, ch'est pas votre eau qui l' pourra.*" (ММО, 62);

*"Ché pas vrai bougrre que t'as chauté par-dechus le foché à JeanMannezat et que t'es parti par le creux Poulin ?"* (ММО, 62);

*"Oui, oui, cha va, cha va **a lo voulounta**.*

*- Est-ce que vous commencez à marcher ?*



- Comme un lapin, Môchieu, comme un lapin. Je dancherai une *bourrée* avec ma bonne amie au premier dimanche du mois." (ММО,102);

"Ché jeux-là, voyez-vous, cha ne vaut rien, cha garit, ché vrai, et *pi* on r'tombe, mais on r'tombe prechque mort. Moi, j'avais les *jambo* qu'allaient pu, à ch't'heure, v'là que j' perds les bras, par chute de la cure. Et mes jambo, ch'est du fer, mais du fer qu'on *couperio* plutôt que d' le plier." (ММО,139);

*Ils m'ont tua*, mes bons Méchieus, *ils m'ont tua* avec leur eau. *Ils m'ont baigné par forche l'an paché*. Et me v'là, à ch't'heure, me v'là, me v'là!" (ММО,140).

Фонетические особенности произношения, проявляющиеся в замене звука [s] звуком [ʃ], связаны не с диалектом, а с индивидуальными особенностями произношения.

Безусловно, факт использования местных диалектов в произведениях очень тесно связан с биографией автора: летом 1884 года он жил в Оверни, на курорте Шатель-Гюйон, не раз упоминаемом в «Монт-Ориоле». По свидетельствам биографов Мопассан в этих местах бывал ранее и посвятил им очерк «В Оверни», а также очерк «Врачи и болезни», содержащий ряд анекдотов, встречающихся затем в «Монт-Ориоле» [Данилин, 1958]. Летом 1885 года Мопассан еще раз посетил Овернь и снова жил на курорте Шатель-Гюйон. Сообщая об этом в письме к матери (август 1885 года), он добавлял: «Я только тем и занят, что исподволь работаю над романом... Это будет довольно краткая и очень простая история, развертывающаяся на фоне этого спокойного и величественного пейзажа; сходства с «Милым другом» не будет никакого» [Данилин, 1958].

С точки зрения ритмики текста периодическое появление диалектизмов создает некоторую пульсацию, напоминающую читателю о том, что действие происходит именно в этом регионе, «окуная читателя с головой» в типичную для той или иной местности среду. Вновь и вновь при помощи ритмических средств на уровне лексики приходится обращаться к семантике текста, к его смысловому анализу.

#### §4. Грамматический аспект ритмизации

В рамках грамматического аспекта литературоведческой стилистики следует выделять морфологические и синтаксические средства ритмизации. К собственно морфологическим средствам относятся **деривация** (употребление однокоренных слов), **полиптотон** (повторение одного и того же слова в разных падежных формах при сохранении его значения, а также в разных временах и наклонениях). Син-

**таксические средства** ритмизации следует разделять на **собственно синтаксические**, употребление которых связано с позицией в предложении и сочетаемостью, и на **семантико-синтаксические** средства, значение которых выражается в тесной взаимосвязи позиции и семантики. Так, к первому подтипу следует относить следующие **группы ритмических средств**:

- 1) **лексическая анафора, синтаксическая анафора, эпифора, симплока, анадиплосис, редупликация** – средства, занимающие позицию в начале или в конце предложения или частей сложного предложения, а также на стыке частей предложения;
- 2) **хиазм** – средство, элементы которого располагаются перекрестно;
- 3) **однородные члены, цепное нанизывание предложений, много-союзие, бессоюзие** – последовательность элементов ритмической структуры, сопровождающаяся перечислительной интонацией;
- 4) **синтаксический параллелизм** – синтаксическая конструкция, представляющая собой следование подряд нескольких структурно идентичных конструкций;
- 5) **последовательность вопросительных, побудительных, восклицательных (повествовательных, вопросительных, побудительных) предложений, апозиопеза**.

Второй подтип, **семантико-синтаксические ритмические средства**, в диссертационном исследовании представлен **эпаналепсисом, градационным повтором, восходящей и нисходящей градацией, антиэллипсом<sup>1</sup>, мимезисом<sup>2</sup>, пситтацизмом<sup>3</sup>**.

Однако не следует исключать влияния употребления собственно синтаксических средств на семантику предложения. Основным предназначением употребления стилистических средств является глубокое проникновение в творческий метод автора, в его художественный замысел, в своеобразие индивидуального творчества и мастерства. Литературоведческий подход помогает взглянуть на текст как на часть выражения чего-то более значимого, чем текст, как на материал для построения модели более абстрактного уровня, а также на особенности личности писателя.

---

<sup>1</sup> Нарочитая речевая тавтологичность, избыточность с целью эмфазы, когда такой избыточности в обычных случаях избегают. [Романова, Филиппов, 2006: 210]. Эмфазис – эмоционально-выразительная фраза, заключающая в себе больший смысл, чем смысл составляющих ее компонентов [Там же, с. 390].

<sup>2</sup> Вид иронии, повторение сказанного с насмешкой или притворным удивлением, предразнавание с насмешкой. [Там же, с. 291].

<sup>3</sup> Механическое повторение слов, высказываний, значения которых говорящий не понимает [Там же, с. 336].

Исследование перечисленных средств как ритмических для прозаических текстов - довольно редкое явление. На данном языковом уровне проявление ритмики текста исследовалось в работах Г.Н. Ивановой-Лукьяновой, Ю.И. Мориц, В.В. Данилиной, Т.Н. Шишкиной и др. Повторы лексических и связанных с ними с точки зрения структуры синтаксических конструкций с варьированием смысловых значений в той или иной степени исследовались в работах перечисленных авторов.

Согласно классификации стилистических фигур, предложенных К. Фромилаг, перечисленные выше средства в большинстве своем представляют собой определенную степень трансформации смысла (*les détournements de sens*) и употребляются в рамках высказывания [Fromilhague, 1996: 184]. Некоторые стилистические фигуры проявляются одновременно на различных языковых уровнях, например, анафора (на фонетическом, стилистическом, грамматическом уровнях), эпаналепсис, эпифора, хиазм (на стилистическом, морфологосинтаксическом), анадиплоза, эпаналепсис, градация (на семантическом, грамматическом уровнях).

Основным стилистическим предназначением данных средств является сообщение определенной информации посредством повтора лексем. В качестве основной предметно-логической информации следует рассматривать выделение главной идеи или темы текста, обеспечение внутритекстовых и внетекстовых связей; восприятие дополнительной информации обеспечивается, прежде всего, определенной степенью эмоциональности текста.

Необходимо отметить, что перечисленные выше средства, заявленные как средства создания ритма в прозаическом тексте, в некоторой степени потенциальны, это значит, что их проявление в качестве ритмического средства, периодически возникающего в тексте, совершенно не обязательно.

Ритмические средства в рамках грамматического аспекта имеют тесную связь с фонетическим уровнем ритмизации ввиду того, что синтаксические конструкции, сложенные по принципу синтаксического параллелизма строятся по одной интонационной модели, равно как и однородные члены предложения, повторяющиеся конструкции с инверсией, а также предложения различные по цели высказывания:

*Il ne les méprisait point du mépris inné des hommes de famille.*  
(DFH, 32) (повторение морфем),

– *Consolez-moi.*

– *Amusez-moi.*

– *Attristez-moi*. (MPJ, 12) (повторение частей речи),  
*Cela coulait, fuyait, disparaissait*. (G. Flaubert) (однородные сказуемые)

<...> *tout ce qui est à gauche est en herbage, tout ce qui est à droite est en labour*. (BVP, 53) (синтаксический параллелизм).

Наиболее распространенным средством создания ритма на **морфологическом уровне** является **деривация**:

*Enfin, existe-t-il chose plus déplaisante qu'une maison de plaisir ?* (BPC, 2);

*Le sieur Duroy, de La Vie Française, nous donne un démenti ; et, en nous démentant, il ment*. (MBA, 107).

**Деривация** определяется как «образование новых слов при помощи аффиксов (или посредством дезаффиксации) согласно словообразовательным моделям, свойственным данному языку» [Ахманова, 1969: 129]. Тот же термин используется и в рамках стилистики для употребления однокоренных слов как стилистического средства выразительности речи. Данному понятию во французской стилистике соответствует *figure dérivative*. Кроме того, существуют некоторые «перекрестные фигуры», близкие ей по значению, например, *figura etymologica*, также представляющая собой употребление однокоренных слов. П. Барки отмечает близость данного понятия фигуре с латинским наименованием *traductio*, употребление которой заключается, во-первых, в повторе слова в различных грамматических формах, во-вторых, в повторе однокоренных слов [Васгу, 1992: 206]. Понятия *figura etymologica* и *traductio* очень близки по значению, но при этом одно включает другое. Во французских лингвистических словарях также встречается стилистическая фигура *polyptote* (m), значение которой состоит в повторе однокоренных слов или глаголов в различных грамматических формах. В отечественных словарях полиптотон (или полиптот от греч. *polus*+*ptôtos*, англ. *polyptoton*, нем. *polyptoton*) представляет собой употребление одного и того же слова в разных падежах (О.С. Ахманова, Н.Н. Романова, А.В. Филиппов). Так, является очевидным отсутствие единства понятий в русском и французском языках, при этом во французской стилистике существует множество номинаций одних и тех же явлений, что приводит к смешению понятий.

В рамках анализа ритма для обозначения повтора однокоренных слов целесообразно отобрать понятие **деривации** (*figure derivative*), как наиболее универсальное для двух языков: <...> *il vaut donc mieux être l'exploitant que d'être l'exploité*; <...> (BG, 9).

Отметим, что данное стилистическое средство активно отражает эпидигматические связи, отражающие как парадигматические, так и синтагматические отношения слова и его словоформ.

Для обозначения повтора глаголов в различных грамматических формах (в рамках реализации грамматических категорий глагола: времени, наклонения, залога, лица, числа) и для обозначения употребления конструкций существительных с различными предлогами (как эквивалент употребления слов в разных падежных формах в русском языке) существует термин **полиптóтон**: *Ces enfants me caressent comme ils caresseraient le jeune chien de chasse que l'on a acheté hier.* (SRN, 57) – употребление глаголов в Présent de l'Indicatif и в Conditionnel Présent.

*A dater de ce cadeau, elle aime le peintre, comme aiment les enfants, de cette amitié animale et caressante qui les rend si gentils et si capteurs des âmes.* (MFCM, 16) – Passé Simple - Présent de l'Indicatif;

Употребление полиптотона сводится к выявлению случаев употребления одних и тех же лексем в разных падежных формах, выражающегося в сочетаниях существительных с различными предлогами:

*Ce domaine, où le précédent propriétaire avait bâti une jolie habitation, s'était augmenté d'année en année depuis 1809, époque où le vieil Ours l'avait acquis.* (BIP, 13) – переход лексемы из формы Родительного в форму Винительного падежа.

Среди собственно-синтаксических средств в качестве средств создания ритма наибольшее распространение имеют анафора, синтаксическая анафора, конструкции с однородными членами, анадиплосис, редупликация и синтаксический параллелизм:

*Age où tout est luisant, où tout scintille et flambe ! âge de force joyeuse dont personne ne profite, <...>* (BPG, 86) - анафора ;

*Vous aurez des succès. A Paris, le succès est tout, c'est la clef du pouvoir. Si les femmes vous trouvent de l'esprit, du talent, les hommes le croiront, si vous ne les détrompez pas. Vous pourrez alors tout vouloir, vous aurez le pied partout. Vous saurez alors ce qu'est le monde, une réunion de dupes et de fripons.* (BPG, 71) – синтаксическая анафора;

*Ma seule ambition a été de voir. Voir n'est-ce pas savoir?* (BPC, 19) - симплока;

*Il n'y a pas de principes, il n'y a que des événements ; il n'y a pas de lois, il n'y a que des circonstances: <...>* (BPG, 99) - синтаксический параллелизм.

Понятие **анафоры** также нельзя назвать однозначным и не вызывающим вопросов. Во-первых, потому, что данное понятие не имеет

четкого разграничения с понятием **дейксиса**, часто представляемого как категория, объединяющая анафору и собственно дейксис (Бюлер К., Виноградов В.А., Вольф Е.М., Клебер Ж., Курилович Е., Лайонз Дж., Падучева Е.В. и др.). В этом объединении анафорические отношения отражают указание на элементы контекста, когда происходит отсылка от одного слова или словосочетания к другому [Вольф, 1974: 6]. В этом случае часто рассматривается ассоциативная анафора, тогда как для ритма наибольшее значение имеет полная (тавтологическая) анафора.

Во-вторых, в отечественной стилистике существует несколько типов анафоры как стилистической фигуры в зависимости от способов ее проявления: фонетическая, лексическая и синтаксическая. При этом одни словари рассматривают синтаксическую анафору как подтип лексической («Литературная энциклопедия»), а другие – как самостоятельный тип (Романова Н.Н., Филиппов А.В.). Во французской стилистике существует два типа анафоры: собственно анафора (*anaphore*), представляющая собой повтор слова или группы слов в начале нескольких стихов, предложений или частей предложения, и эпанафора (*épanaphore*), являющаяся по сути эквивалентом синтаксической анафоры. Однако понятие синтаксической анафоры применимо не только для повторяющегося оборота («Я не удивился бы, если бы застал в своей комнате пожар, вора, бешеную собаку... Я не удивился бы, если бы обвалился потолок, провалился пол, попадали стены...» А.П. Чехов), но и для частей высказывания одной и той же грамматической формы (Вхожу я в темные храмы, свершаю бедный обряд. А. Белый).

Эпанафора реализуется через повтор одного и того же оборота часто с незначительными изменениями (с добавлением артикля, приглагольного местоимения): «Ils commencèrent avec le voisin de Nova, <...>. Ils commencèrent plusieurs fois ce manège sur le même sujet, <...> P. Boulle; «On tue un homme: on est un assassin. On en tue des millions: on est un conquérant. On les tue tous: on est un Dieu». (J. Rostand).

Для анализа ритма целесообразно применять понятия, принятые в отечественной стилистике, а именно три типа анафоры: фонетическая, лексическая и синтаксическая как самостоятельные типы. При этом в качестве синтаксической анафоры рассматриваются повторы в начале предложений или частей предложения одних и тех же оборотов с повтором лексем и одной и той же грамматической формы различных лексем: **Le parapet de ce mur pour lequel M. de Rênal a dû faire trois voyages à Paris, car l'avant-dernier ministre de l'Intérieur s'était**

*déclaré l'ennemi mortel de la promenade de Verrières; le parapet de ce mur s'élève maintenant de quatre pieds au-dessus du sol.* (SRN, 6) – лексическая анафора;

*Il aimait cependant les lieux où grouillent les filles publiques, leurs bals, leurs cafés, leurs rues; il aimait les coudoyer, leur parler, les tutoyer, flâner leurs parfums violents, se sentir près d'elles. C'étaient des femmes enfin, des femmes d'amour.* (MBA, 13) – синтаксическая анафора с повтором лексем;

*On l'absorbe, on le comprend, on le devine dans toutes les intentions de son sourire et de sa parole; <...>* (ММО, 89) – синтаксическая анафора с употреблением одинаковых грамматических форм.

Среди **семанτικο-синтаксических средств** наибольшее распространение получил **эпаналепсис**. Понятие эпаналепсиса – одно из наиболее противоречивых в лингвистике, поскольку в зависимости от условий употребления оно может отождествляться с анафорой, эпифорой, анадиплозисом, редупликацией и другими стилистическими фигурами.

Разграничение понятий **анадиплозиса**, **эпаналепсиса** и **редупликации** представляет наибольшую трудность. Так, например, О.С. Ахманова отождествляет понятия анадиплозиса и эпаналепсиса, рассматривая их как фигуры речи, состоящие в «повторении слова или выражения в начале или в конце следующих друг за другом словосочетаний (предложений). *Je l'ai vu, de mes yeux vu, vu comme je vous vois*». [Ахманова, 1969: 526]. Однако, с нашей точки зрения, данное определение является неточным, поскольку существует множество типов повторов, выделяемых на основе различных параметров (позиции, точности повтора и т. д.). Так, данная трактовка может быть применима, например, к понятию анафоры, хотя анафора и эпаналепсис или анафора и анадиплозис далеки друг от друга, как с точки зрения содержания, так и с точки зрения выражения.

В трактовке понятия анадиплозис (греч. *ana* (снова) и *diploos* (двойной)) у большинства отечественных и французских лингвистов существует единое мнение: это повтор конечного слова одной части предложения в начале новой части или повтор конечного слова в предложении и в начале следующего предложения<sup>1</sup>. Однако, все же среди французов существуют варианты трактовки. Так, например, Д. Берже, В. Жеро и Ж.-Ж. Робрие вкладывают в данное понятие следующий смысл: «Cette figure de répétition consiste à reprendre dans une

---

<sup>1</sup> «Répétition au début de la phrase du mot qui ferme la phrase précédente» [Fromilhague C. Introduction à l'analyse stylistique. P., 1996. P. 187].

phrase (souvent au début) un mot ou un groupe de mots de la phrase précédente, de manière à établir une liaison<sup>1</sup>: *Rassemblez les hommes, vous les rendrez meilleurs; car les hommes rassemblés chercheront à se plaisir*, <...> (Robespierre, Rapport présenté au nom du Comité de salut public, 18 floréal, an II) [Berger, 2010: 23]. Так, в данном определении позиция исходного элемента анадиплозиса не определена.

Отечественные лингвисты часто трактуют анадиплозис как стык. Так, данное понятие характеризует ритмические отношения, возникающие между частями предложения или между предложениями в рамках ритмической единицы: *Ma seule ambition a été de voir. Voir n'est-ce pas savoir ? Oh ! savoir, jeune homme, n'est-ce pas jouir intuitivement?* (BPC, 19). В приведенном примере также реализуется такое стилистическое средство, как конкатенация (*concaténation*), то есть употребление цепочки повторов на стыке предложений. Данное средство часто рассматривается как форма анадиплозиса. Одной из его форм также является эпанадиплозис (*épanadiplose*), состоящий в повторе слова в начале предложения и в конце, однако такой тип повтора не имеет четких отличий от симплоки, в связи с этим в рамках исследования данное понятие не применяется.

Основное стилистическое предназначение анадиплозиса состоит в том, что он представляет собой один из способов аргументации, довольно жесткой и «не терпящей возражений»<sup>2</sup>. Кроме того, в рамках анализа семантики текста при помощи данного средства обеспечиваются структурно-семантические связи в произведении. При помощи повтора данного типа создается эффект усиления эмоционального напряжения, стремления автора или персонажа в полной мере передать определенное эмоциональное состояние.

Анадиплозис создает ритмический эффект музыкального канона или имитации, заключающихся в повторении через определенный промежуток основной темы, несущей определенный смысл.

С точки зрения Ж. Молинье, П. Бакри и многих других французских лингвистов, анадиплозис и эпанадиплозис являются частными формами **эпаналепсиса**. Данное средство является одним из наиболее противоречивых в стилистике, поскольку в зависимости от условий употребления оно может отождествляться с анафорой, эпифорой, анадиплозисом и другими стилистическими фигурами. Часто эпана-

---

<sup>1</sup> Повтор слова или группы слов одного предложения в начале следующего предложения с целью установки смысловой связи.

<sup>2</sup> <...> elle est très employée en argumentation pour lier des arguments et soutenir un raisonnement efficace et rigoureux. L'anadiplose aboutit ainsi à un effet de clôture du discours, qui ne semble pas permettre de critique [Fromilhague, 1996: 121].



леписис употребляется как понятие синонимичное простому повтору, при этом для обеих фигур существует определение этимологического парафраза<sup>1</sup>. Основной стилистической функцией данной фигуры является выражение эмоционального состояния, определенных чувств: злости, боли, отчаяния, радости и др. При этом часто повторы данного типа не лишены юмористической окраски.

Во французской стилистике многие понятия трактуются через призму поэтики; так, под эпаналепсисом понимается повтор группы слов в начале предложения или повтор стиха в нескольких строфах. В рамках диссертационного исследования для анализа прозаических текстов принимается точка зрения отечественных лингвистов, согласно которой эпаналепсис рассматривается как **повтор слова или части высказывания после промежуточных слов**<sup>2</sup>: <...> *et que personne ne devait découvrir, pas même son frère, surtout son frère.* (MPJ, 92).

В рамках анализа ритмики текста для эпаналепсиса важно определить степень распространенности его элементов. Степень распространенности повторяющихся элементов важна лишь в том случае, если **элементы распространения находятся между повторяющимися лексемами или сочетаниями. Чем меньше этот диапазон, тем более ритмичным является текст**: *D'un mari j'ai dû tout supporter; mais d'un ami, d'un simple ami, je ne veux accepter aucune de ces tyrannies d'affection qui sont les calamités des relations cordiales.* (MNC, 30).

Таким образом, эпаналепсис определяется как фигура, исключая контактные повторы на стыке частей предложения или на стыке предложений (анадиплозис), а также случаи неконтактных повторов в начале (анафора) или конце (эпифора) частей предложения и предложений, и одновременно в начале и в конце частей предложения (симплока).

---

<sup>1</sup>Epianalepse et répétition simple sont souvent employés de manière synonymique; en linguistique, on lui préfère la seconde acception). On la nomme souvent, par paraphrase étymologique, reprise à la suite mais son extension linguistique est difficile à identifier [Там же, р. 45].

<sup>2</sup>Для определения фигуры речи, состоящей в повторении одного и того же слова или словосочетания с небольшими вариациями также существует термин «эпимона». Однако данная фигура представляет собой не простой повтор, включающий два-три компонента, а задержку внимания на каком-либо предмете путем повторения одной и той же мысли часто в одних и тех же выражениях [Горте, 2007]. При этом фигура часто включает больше трех-четырёх повторяющихся компонентов.

Следует четко разграничивать понятия **эпаналепсиса** и **редупликации (палилогии)**<sup>1</sup>. Оба средства также основаны на повторе, однако редупликацией принято называть повтор слов, находящихся в контактной позиции, с целью акцентуации их семантики, а в качестве эпаналепсиса рассматривается повтор слов и словосочетаний после промежуточных слов.

Отметим, что в случае редупликации повтор часто наблюдается в начале высказывания, что обусловлено стремлением автора выделить повторяющуюся лексему, несущую определенную эмоциональную или смысловую нагрузку. Эта характеристика редупликации позволяет отличать ее от анадиплозиса: *Jamais, jamais rien de plus divin ne m'avait troublé le coeur...* (ММО, 58).

В отечественной лингвистике существует несколько подтипов редупликации, выражающихся в удвоении существительного, глагола, наречия и местоимения, прилагательного, императива, наречия образа действия, а также выделяется редупликация слова как средство уверения, уточнения [Романова, 2009: 339]. Например: Глухонаглухо; веселый-веселый; Как по морю, морю синему; Заходите-заходите! и т. д.

Повторению слова подряд, без разрыва, в контактной позиции также соответствует такое стилистическое средство, как эпизевкис (*épizeuxis*). Однако оно не определяет позицию этого повтора, что немаловажно при разграничении многих стилистических понятий. В рамках диссертационного исследования для повтора слов в контактной позиции (чаще в начале предложения) применяется понятие **редупликации**, а для контактного повтора слов между частями предложения или между предложениями в рамках ритмической единицы применяется понятие **анадиплозиса**.

Понятия **градационный повтор, восходящая и нисходящая градации** также следует четко разграничивать, поскольку каждое из них имеет свою структуру и свои функции. Так, **градационный повтор слова** – это повтор с усилением смысла дополнительно вводимым другим словом [Романова, Филиппов, 2006: 243]; **градация** – повышение (восходящая градация) или понижение (нисходящая градация) силы выражения от слова к слову членов синонимического ряда, тематической группы [Романова, Филиппов, 2006: 243].

С точки зрения ритмики текста употребление данных средств через лексический повтор, усиленный со смысловой точки зрения ли-

---

<sup>1</sup> Для редупликации Ахманова О. С. указывает термин «удвоение» [Ахманова, 1969: 382]. Во французской стилистике редупликации соответствует палилогия.

бо другим словом, либо значением лексем, выполняет определенную смысловую функцию, заключающуюся в выражении наиболее сильного эмоционального напряжения. Так, ритмическая периодичность повтора лексем в сочетании с усилением смысла создают наиболее мощный эффект восприятия текста как со смысловой, так и с ритмической точек зрения.

Наиболее распространенной частью речи, выступающей в форме **градационного повтора**, является имя прилагательное. При этом усиление его значения происходит за счет употребления количественных наречий *très, beaucoup, trop, tout, si, tellement* и др.:

<...> *il était **pâle, très pâle***. (МБА, 111).

**Градация** как средство создания ритма в прозаическом тексте выражается не только в смысловом повышении или понижении эмоционального напряжения, но и в постепенном усилении интонационного напряжения – крещендо – на фоне перечисления как фонетического средства создания ритма, а также на фоне употребления однородных членов предложения – с большей частотностью определения, сказуемого, именной части сказуемого.

Довольно частыми являются случаи **восходящей градации**. При этом наиболее распространенными компонентами градационной структуры являются глагол в функции сказуемого и прилагательное в функции определения или именной части сказуемого:

*Je t'en **prie**, restons ici. Je t'en **supplie***. (ММО, 76) ;

<...> *il se sentait **vide, incapable, inutile, condamné***. (МБА, 35).

Употребление **однородных членов предложения** имеет определенную специфику в рамках анализа ритмики текста. Французские словари стилистических терминов различных авторов (Ж.-Ж. Робрие, К. Фромилаг, П. Бакри) рассматривают понятие энумерации (*énumération*) или перечисления как последовательного употребления нескольких синтаксических элементов, соединенных сочинительной связью.

Исследование показало, что наиболее продуктивными с точки зрения ритмики являются конструкции, включающие два и более однородных члена, соединенных между собой как союзной, так и бессоюзной связью. При этом в большей степени ритмику обеспечивают конструкции, элементы которых соединены посредством соединительных и в некоторых случаях разделительных союзов. Основным критерием выделения данных типов связи является возможность включения в структуру неограниченного количества компонентов с небольшим слоговым объемом, что на фоне интонационного единства

(перечислительной интонации) усиливает восприятие ритмического повтора. В качестве однородных членов как компонентов ритмической структуры рассматриваются **однородные подлежащие, сказуемые, именные части сказуемого, дополнения, определения, обстоятельства, приложения**. Необходимо отметить, что наибольшую степень ритмизации создают неосложненные однородные члены с бессоюзной связью. Следует подчеркнуть важность определения удаленности однородных членов друг от друга: чем короче дистанция между «повторяющимися» элементами конструкции, тем выше степень ритмизации. Кроме того, большое значение имеет употребление разделительных союзов: *ni...ni, soit...soit, tantôt...tantôt*, структура которых усиливает повтор.

Сложносочиненные предложения с бессоюзной и союзной связью также обладают определенной степенью ритма, однако ввиду некоторой удаленности компонентов структуры, они представляются менее ритмичными. Конструкции данного типа рассматриваются в рамках синтаксического параллелизма, который часто их сопровождает.

Сложноподчиненные предложения с однородными придаточными также способствуют созданию ритмики текста в большей степени за счет повтора подчинительного союза, синтаксического параллелизма конструкций: *A cette heure maudite, vous rencontrerez des yeux dont le calme effraie, des visages qui vous fascinent, des regards qui soulèvent les cartes et les dévorent*. (BPC, 2). Однако совпадение данных условий не всегда возможно.

Грамматический уровень ритмизации представлен наибольшим количеством ритмических средств, однако их проявления не столь часты по сравнению с фонетическими средствами. Данное разнообразие позволяет нам судить о ритме, как о явлении, пронизывающем художественный текст, тем самым способствуя его восприятию как целостной структуры.

## §5. Структурно-композиционный аспект ритмизации

В литературоведении существуют различные точки зрения на структуру и композицию текста. В соотнесенности данных понятий единства среди исследователей нет. Так, В.С. Баевский рассматривает структуру литературного произведения как «особую организацию, взаимоотношение элементов литературного текста, при котором изменение одного из них влечет за собой изменение остальных» [Баевский, 2001: 426].

В «Стилистическом энциклопедическом словаре» структура текста трактуется как «форма существования его содержания, которой свойственны определенность, упорядоченность, членимость и целостность». [Стилистический энциклопедический словарь русского языка, 2003: 531].

С точки зрения Н.С. Болотновой, структура текста «не только выражает его содержание, но и отражает взаимосвязь элементов формального и содержательного плана текста» [Болотнова, 2009: 231].

Понятие структуры нередко отождествляется с понятием композиции. Так, по мнению Т.В. Матвеевой, композиция текста как законченного речевого целого – это строение, расположение частей, структура речевого произведения [Матвеева, 2009: 109].

Одни литературоведы рассматривают композицию как категорию, относящуюся к форме текста, как «расположение и соотносённость компонентов художественной формы, т.е. построение произведения, обусловленное его содержанием и жанром» [Хализев, 1987: 164]. Другие исследователи трактуют композицию широко, связывая ее не только с формой текста, но одновременно рассматривая ее как «систему соединения» всех его элементов. Так, Н.А. Николина дифференцирует внешнюю композицию (архитектонику) и внутреннюю композицию (содержательную), определяемую, прежде всего, «системой образов-характеров, особенностями конфликта и своеобразием сюжета» [Николина, 2003: 46]. В рамках данной концепции выделяются разные аспекты композиции: архитектура, включающая членение текста на части; система образов персонажей; смена точек зрения в структуре текста; система деталей, представленных в тексте; соотносённость друг с другом и с остальными компонентами текста его внесюжетных элементов [Николина, 2003: 45].

Такое понимание структуры и композиции не проясняет в полной мере сути данных понятий, в особенности структуры текста, которая часто заменяется понятием «архитектоника».

Точка зрения Н.А. Николиной представляется наиболее логичной, однако более целесообразным является отождествление понятий внешней композиции и структуры, выявляющих архитектуру произведения и включающих членение текста на части. В связи с этим предлагается рассматривать в качестве **структуры** произведения его **архитектонику и рамочные компоненты текста**, а в качестве **композиции** – **систему образов, характеров произведения, сюжет, пространственные и временные связи в системе событий**.

Таким образом, данные параметры характеристики художественного прозаического текста представляют собой структурно - композиционный аспект его исследования, включающий два составляющих компонента: **структурный и композиционный**, которые рассматриваются как уровни реализации ритма с точки зрения вышеупомянутого аспекта.

На структурно-композиционном уровне художественного прозаического произведения ритм проявляется через особую организацию текста, его рамочных компонентов, построения сюжетной линии, чередования эпизодов с похожим характером развития действия, смыслового параллелизма в рамках текста и многих других средств, проявление которых подкрепляется взаимодействием ритмических средств на фонетическом, лексическом и грамматическом уровнях реализации ритма.

При комплексном анализе литературного произведения первоочередным является рассмотрение внетекстовых факторов, а затем переход к описанию художественной структуры. Схема анализа ритмики вписывается в художественную структуру комплексного анализа литературного произведения, в связи с этим рассмотрение средств ритмики «нижестоящих» уровней является первоочередным.

Структура и композиция тесно взаимосвязаны, поскольку образная система произведения складывается в матрице его архитектоники. Безусловно, анализ структуры произведения и его композиционного своеобразия не может проводиться вне анализа средств ритмизации, которые имеют большое значение для связности текста. При помощи ритмических средств реализуются такие явления, как **когезия и когерентность** [Дресслер, 1978]. Данные термины, заимствованные из физики, очень точно отражают конечный результат, получаемый в ходе реализации повторов различных типов: связность линейных последовательностей, выражаемая языковыми средствами (когезия) и связность нелинейного типа, важнейшими средствами создания которой являются повторы на различных уровнях текста (когерентность). Для когезии и когерентности существуют также термины локальной и глобальной связности соответственно [Валгина, 2003: 43]. В связи с интенсивным развитием лингвистики текста особенно активно в последние годы изучается когезия на уровне высказываний и сверхфразовых единств, равно как и ритмика текста. Явление когерентности в большей степени исследуется в рамках функциональной стилистики, а исследования ритма редко затрагивают данную область. Таким образом, выделяя структурно - композицион-

ный аспект анализа ритма художественного произведения, мы предлагаем рассматривать данное явление не только в рамках когезии, но и в рамках когерентности текста.

В качестве основных параметров анализа ритмики структуры и композиции текста предлагается рассматривать:

1) Архитектонику (внешнюю композицию) произведения: **визуальный ритм** (равномерность и постоянство объемов ритмических единиц).

2) Средства ритма на композиционном уровне (система образов, характеров произведения, пространственные и временные связи в системе событий, ритм в построении сюжетной линии, чередование эпизодов, параллелизм в пределах текста, антитеза, повтор ключевых слов, фраз, предложений, эпизодов) в рамках основных структурных единиц текста (**СФЕ, абзаца, подглавы, главы, части, тома, книги**).

В художественном произведении **визуальный ритм** воплощается в **архитектонике текста: в его рамочных компонентах и в оформлении абзацного членения**. Данные параметры позволяют охарактеризовать способ подачи материала писателем, а также степень восприятия текста читателем на уровне визуальной реализации материала.

С точки зрения характеристики абзацного оформления и **рамочных компонентов** произведения для ритма основное значение имеет деление текста на составляющие компоненты. Общепринятые единицы членения текста совпадают в рамках диссертационного исследования с некоторыми ступенями иерархии ритмических единиц: **подглава, глава, часть, том, книга**. В связи с этим характеристика рамочных компонентов сочетается с анализом композиции произведения, а именно с проявлением композиционных ритмических средств.

В основе исследования ритмических средств на **композиционном** уровне, так же, как и на других уровнях реализации ритма, находится повтор. Повтор в **системе образов, характеров произведения, в реализации пространственных и временных связей в системе событий, повторы в построении сюжетной линии, в выстраивании эпизодов, параллелизм в пределах текста, повтор ключевых слов в рамках основных структурных единиц текста** (СФЕ, абзаца, подглавы, главы, части, тома, книги). Предлагаемые средства для анализа ритма по большей части являются объектом литературоведческого анализа художественного произведения, дополняющего и углубляющего представление читателя о содержании текста и творческой личности автора.

Внутренняя структура художественного произведения характеризуется функцией выражения **содержания**. Однако данное понятие очень неоднозначно, поскольку в широком смысле оно рассматривается как с точки зрения субъективной (отражает действительность, вложенную в произведение художником), так и с точки зрения объективно-исторической (т. е. включает в себя более широкие исторические сопоставления, опыт последующих поколений). В узком смысле понятие содержания включает события, поступки, разговоры, мысли, переживания персонажей, словом все то, что отражает сюжетно-композиционный аспект. Кроме того, основой содержания считаются тема и идея (идейный пафос) художественного произведения, которые сами по себе не несут ритма, но в контексте идейного единства ряда произведений одного или разных авторов может отмечаться некоторая периодичность в их обращении к той или иной проблеме. Так, например, обращение к идее социального неравенства, несправедливости прослеживается в творчестве О. де Бальзака, Стендаля, В. Гюго, Э. Золя и многих других авторов.

Ритмичность художественного произведения воплощается через систему событий, отражающуюся в упорядоченном расположении элементов сюжетной линии: *экспозиции, завязки, развития действия, кульминации и развязки*. Сюжетное объединение и группировка образов по принципу сопоставления и противопоставления, с точки зрения С.В. Калачевой, являются важнейшими видами композиционных связей [Калачева, 1977: 20].

Необходимо отметить, что наряду с понятием **сюжета** употребляется понятие **фабулы**. Большинство литературоведов рассматривают фабулу как изображенный мир, действительность автора, «событие, которое лежит в основе сюжета, событие жизненное, этическое, политическое, историческое и иное» [Бахтин, 1993: 119], как систему основных событий, фактов (Б.В. Томашевский, С.В. Калачева, Л.П. Крысин).

По словам М.М. Бахтина «сюжет развертывается в реальном времени исполнения и восприятия – чтения или слушания. Линия сюжета – кривая дорога отступлений, торможений, задержек, обходов и пр.» [Бахтин, 1976: 119].

Б.В. Томашевский противопоставляет эти два понятия: «Фабулой называется совокупность событий, связанных между собой, о которых сообщается в произведении <...>. Фабуле противостоит сюжет: те же события, но в их изложении, в том порядке, в каком они сооб-



щены в произведении, в той связи, в какой даны в произведении сообщения о них» [Томашевский, 1929: 117].

Однако существует и противоположная точка зрения: С.С. Наровчатов утверждает, что сюжет – это динамическая основа композиции и архитектоники, последовательное изложение событий, «ствол» художественного произведения, фабула же раскрывает события в деталях, являясь «ветвями и листьями» композиции. С его точки зрения, сюжет и фабула соотносятся как «общий план с его разработкой» [Наровчатов, 1973: 324].

Для анализа процесса ритмизации важны составляющие фабулы и сюжета. С точки зрения большинства отечественных литературоведов, именно сюжет включает такие важные ритмообразующие элементы композиции, как экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация и развязка. Однако **фабула**, понимаемая нами как **цепь событий, сюжетная основа**, также может отражать ритмическую последовательность действий, основных событий произведения. Таким образом, при анализе ритма художественных произведений с точки зрения структурно-композиционного аспекта следует использовать оба термина с целью передать всё разнообразие ритмических структур того или иного прозаического текста.

Однако данные элементы сюжетной линии назвать ритмическими единицами с точки зрения композиционного аспекта не представляется возможным, поскольку экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация и развязка являются скорее фоном для реализации ритмических характеристик текста.

Большое значение для ритмики художественного прозаического текста имеет **повторение** значимых, **ключевых слов**, при помощи которого задается *лексический тон* произведению. Из лексических, семантических, тематических повторов складываются *тематические (семантические) поля*, при помощи которых строится *тематический каркас или сетка текста*.

По определению Н.С. Болотновой к ключевым словам относятся «намеренно актуализированные автором в тексте слова и сверхсловные образования, важные для выражения его темы и идеи, служащие своеобразной «точкой контакта» между автором и читателем». [Болотнова, 2009: 281]. В качестве ключевых единиц текста автор также рассматривает названия произведений.

Рассмотрение повторов ключевых слов и выражений соответствует как лексическому, грамматическому, так и структурно - компо-

зиционному аспектам анализа ритма, поскольку отражает суть и идею образа, картины, характера, произведения в целом.

Употребление повтора любого типа является многофункциональным: это и фактор связности в рамках текста и в то же время средство, выполняющее усилительно-выделительную функцию. С точки зрения Н.А. Николиной, повтор слов образует «тематическую сетку произведения и связан с его содержательной стороной», а также, «если он устойчив, выделяет точку зрения персонажа или повествователя» [Николина, 2003: 34].

Особая роль в процессе ритмообразования в рамках структурно-композиционного аспекта анализа художественного прозаического текста отводится **образу автора**, рассматриваемому как синтезирующая основа текста, которая обуславливает «распределение света и тени с помощью выразительных речевых средств, экспрессивное движение стиля, переходы и сочетания экспрессивно-стилевых красок, характер оценок, выражаемых посредством подбора и смены слов и фраз...» [Виноградов, 1980: 83]. Концепция образа автора является всеобъемлющей, учитывающей разные уровни текста и его единицы, закономерности текстовой организации, принципы и способы передачи и воздействия на адресата. Именно образ автора является организующим началом макроструктуры текста, поскольку на его основе выстраивается противопоставление или соответствие другим характеристикам произведения, их речевым особенностям, а также специфике образного построения. Кроме того, образ автора, ритмика его повествования служат фоном проявления более ярких образов и характеров произведения, отличающихся своей особенной ритмикой.

### Выводы

Таким образом, основными средствами ритмизации текста являются:

**1. Фонетические средства.** Они подразделяются на **собственно фонетические и фоностилистические**. К собственно фонетическим относятся: равенство и последовательность ритмических групп, характеристика внутреннего строения ритмического блока, интонационные характеристики звучащего текста (мелодика, темп, тембр, интенсивность, паузы). К фоностилистическим средствам относятся: ассонанс, аллитерация, рифма, онomatопея, анаграмма, анноминация, таутацизм.

**2. Лексические средства ритмизации** выражаются в частотности употребления архаизмов, диалектизмов, заимствований, неологизмов,

антонимов, синонимов, омонимов, фразеологизмов, пословиц и поговорок.

**3. Грамматические средства** подразделяются на **морфологические и синтаксические**. В рамках данного деления среди **морфологических средств** выделяются деривация, полиптон. Синтаксические средства делятся на **собственно синтаксические и семантико-синтаксические**. Среди собственно синтаксических выделяются: анафора, эпифора, симплока, анадиплосис, редупликация, хиазм, однородные члены предложения, многосоюзие, бессоюзие, цепное наизывание предложений, синтаксический параллелизм, вопросительные, побудительные, восклицательные (повествовательные, побудительные, вопросительные) предложения, апозиопеза. К семантико-синтаксическим средствам относятся: эпаналепсис, градационный повтор, восходящая и нисходящая градации, антиэллипс, мимезис пситтацизм.

**4. Структурно-композиционный аспект** предполагает анализ архитектоники художественного произведения, рамочных компонентов текста, абзацное членение на **структурном уровне** и анализ системы образов, характеров произведения, пространственных и временных связей в системе событий, ритм в построении сюжетной линии текста, параллелизм и антитеза, повтор ключевых слов, фраз, предложений, эпизодов на **композиционном уровне**.

## ГЛАВА III. МЕТОДИКА АНАЛИЗА РИТМА

### §1. Восприятие ритма текста реципиентом

На фоне в значительной степени разработанных проблем фонетического и лексико-грамматического аспектов ритмической организации прозаического текста малоизученными остаются прагматический и коммуникативный аспекты ритма, а именно его способность передавать смысл произведения, создавать экспрессивное звучание и воздействовать на адресата.

Проблемы восприятия и понимания текста, а также его оценка читателем непосредственно связаны со стереотипами, возникающими у человека в процессе его деятельности. При этом важную роль в формировании внутренних стереотипов играет окружающий индивидуума социум. Зачастую наблюдается расхождение авторского и читательского концепта, что во многом зависит от имеющегося у читателя текста стереотипа и образа мира.

Процесс восприятия также непосредственно связан с оценочными способностями человека, под которыми понимаются формирующиеся и развивающиеся в общении способности человека правильно ориентироваться в людях, верно понимать и оценивать личностные качества, мотивы поступков, причины тех или иных действий окружающих и свои собственные.

По мнению А.Е. Наговицына, вопросы, связанные с восприятием, пониманием и оценкой текстов, связаны с социальным и субъективным опытом, картиной мира, которые, в свою очередь, могут быть выражены через семантические координаты и понятие семантического пространства. Семантическое пространство с точки зрения автора зависит от «ритмо-фонетической структуры текста и влияет на оценку данного текста его потребителями» [Наговицын, 2005: 45].

При рассмотрении текста обычно опираются на такие категории, как смысловая и информационная составляющие, психологическое и эмоциональное воздействие на слушателя, динамика сюжета, логичность и последовательность изложения материала, художественные достоинства текста. Ритмика текста имеет способность проявляться во всех перечисленных выше категориях исследования. Ритм проявляется в построении сюжетной канвы текста, в его архитектонике и, в особенности, в системе средств выразительности языка, при помощи которых создаются образы художественного произведения. В процессе чтения читатель испытывает ощущения неприятия, симпатии, боли, разочарования, сопереживания, радости, полноты жизни. Эти

ощущения – результат психологического и эмоционального воздействия, которое в числе прочих образных средств создается и при помощи ритма, проявлением которого является повтор, реализующийся на фонетическом, лексическом, грамматическом и структурно - композиционных уровнях произведения.

Ритмика произведения не столько осмысливается потребителем текста, сколько воспринимается на эмоциональном уровне. При этом велико влияние ритмической структуры на активное восприятие человеком содержания текста. В понимании текста особое значение принимает его ритмическая природа, как облегчающая восприятие текстового материала.

А.Е. Наговицыным в работе «Особенности ритмо-фонетической структуры текста: Смысловое наполнение фонетических знаков» был проведен анализ процесса восприятия художественного произведения, а именно его ритмико-фонетической структуры подростками и молодежью. В результате исследования автор пришел к следующим выводам: 1) специфика понимания текста проявляется в разрешении определенных задач и проблемных ситуаций, в нахождении ответов на вопросы, которые текст вызывает у читателя; 2) отмечается большая роль эмоционально-оценочных процессов, что важно для запоминания и понимания текста учащимися; 3) «читатель должен на первом этапе понимания «принять» саму текстовую структуру в ее ритмо-фонетическом выражении, и чем легче будет такое «принятие» или восприятие, тем легче будет проводиться работа понимания учебного текста учащимися на дальнейших этапах» [Наговицын, 2005: 24, 28, 30].

С точки зрения автора, рассматривая ритмо-фонетическую структуру текста, необходимо пояснить, каким образом различные смысловые элементы текста соотносятся с его ритмо-фонетической структурой и как, воздействуя на эту структуру, можно повлиять на процессы понимания. При этом под ритмической структурой понимается «монтаж текста», который совершается на нескольких уровнях: «на первом уровне целью монтажа является приведение формы и содержания в некое соответствие, которое позволяет объединить смысловые единицы текста в смысловые блоки (главы, части). Окончательный монтаж всего текста – это соотнесение смыслов различных уровней со структурными единицами соответствующих уровней, приводящий к образованию новой смысловой единицы – концепта текста» [Наговицын, 2005: 34].

Несомненно, реализация ритма на разных структурных уровнях текста выстраивается в некоторую систему отношений, на которой основана концепция всего произведения, его основная идея. Однако понимание автором термина «ритмическая структура» сосредоточено в большей степени на преувеличенной роли синтаксиса в организации ритмической структуры текста, а именно порядка слов в предложении. В своем исследовании А.Е. Наговицын рассматривает ритмическую структуру как функцию порядка слов. В связи с этим автор ставит вопрос о причине влияния изменения порядка слов в предложении на отношение потребителей к данному тексту [Наговицын, 2005:9].

Безусловно, синтаксис играет важную роль в восприятии ритмики текста и его содержания, однако не совсем правомерно включать в понятие «ритм» лишь синтаксический аспект. Кроме того, автор отмечает: «Многомерность текста может иметь место только при рассмотрении многомерности самих средств выражения этого текста: семантических, морфологических, синтаксических, фонетических и ритмических» [Наговицын, 2005:37]. Не следует ставить в один ряд ритмические средства выражения текста с вышеперечисленными автором средствами выразительности речи, поскольку, понятие ритмической структуры текста сосредоточивает в себе множество различных аспектов, располагающихся на разных уровнях языка. Это гораздо более широкое понятие, нежели порядок слов, реализующее себя и на фонетическом, и на синтаксическом уровнях, а также проявляющееся в различного рода повторях на лексико-стилистическом, морфологическом и структурно-композиционном уровнях.

В восприятии ритма немаловажным является вопрос умения читателя работать с текстом. Скорость прочтения может соотноситься с восприятием ритмики текста. По мнению Л.С. Выготского, это напоминает восприятие музыкального произведения, которое возможно воспринять только в определенном темпе. Прослушивание этого же произведения по отдельным нотам не даст возможности правильно понять само произведение [Выготский, 1962: 32]. Однако для каждого музыкального произведения композитором указывается свой темп, размер и ритм, которые каждый исполнитель стремится соблюдать. Исключения могут составлять вариации на тему того или иного произведения или, например, его джазовые обработки, когда меняется не только темп, размер и ритм, но порой и гармония. Для художественного текста таких указателей нет (в некотором роде исключением можно считать пьесы, содержащие функциональные авторские ремарки); чтецы вольны в выборе манеры, темпа, тембра чтения. Кроме

того, мы можем предположить и отражение личностных качеств данного субъекта в ритмических характеристиках прочитанных текстов, как отражающих его специфические, одному ему присущие просодические особенности в использовании языка.

Умение работать с текстом также предполагает правильную организацию самого процесса чтения. Целесообразно этот процесс разделить на два этапа: первое прочтение – восприятие содержания текста и его ритмики на эмоциональном уровне, второе прочтение – собственно анализ языковой ткани текста. С точки зрения З.И. Хованской при первичном восприятии произведения подавляющее большинство читателей совсем не обращает внимания на языковую ткань произведения. Повторное чтение дает противоположный результат: гораздо больший интерес к языковой ткани и одновременно изменение в соотношении эмоционального и рационального аспектов восприятия – ослабление первого и усиление второго. [Хованская, 1980: 260]. При многократном прочтении того или иного эпизода, вызывающего у читателя определенное чувство, эмоциональное напряжение ослабевает, и все внимание сосредоточивается на языковых характеристиках и особенностях текста.

При первом прочтении восприятие ритма текста происходит на подсознательном уровне. Читатель не задумывается над тем, почему так четко и стройно звучит тот или иной эпизод, почему так явно представляется тот или иной образ, почему так «легко читается». И напротив, аритмичный текст может давать читателю совершенно противоположные ощущения – в этом особенность ритма прозаического текста в отличие от стихотворного.

Одной из функций художественного текста является передача эмоций от автора читателю. Так, Ж. Вандриес в работе «Язык» писал о том, что «человек говорит не только для того, чтобы выразить мысль. Человек говорит также, чтобы подействовать на других и выразить свои собственные чувства. ... » [Вандриес, 1990: 146]. Это воздействие напрямую связано с ритмической формой художественного произведения. Как утверждал Гумбольдт, «благодаря ритмической и музыкальной форме, присущей звуку в его сочетаниях, язык усиливает наши впечатления от красоты в природе, еще и независимо от этих впечатлений воздействуя со своей стороны одной лишь мелодией речи на нашу душевную настроенность» [Гумбольдт, 1984: 81].

Душевная настроенность, эмоции, воздействие, впечатление, чувства – все это составляющие суггестивности художественного произведения, которая заключается в его «универсальности, в том,

что ему можно приписать бесконечное множество смыслов. А также в том, что к нему хочется возвращаться неоднократно» [Черепанова, 1999: 166]. В рамках суггестии особенно интересен взгляд на ритм текста как на способ включения человека в чувственный (сенсорный) диалог с суггестором<sup>1</sup> или миром. Намеренно или спонтанно при помощи ритмических средств автор вовлекает нас в событийный мир произведения, в сюжетные перипетии, заставляет переживать, любить, плакать и смеяться. Так, между ритмом и внушением (а точнее воздействием<sup>2</sup>) можно выстроить определенные отношения, а именно реализация одного посредством другого - выражение воздействия при помощи ритмических средств. Эти отношения являются безусловными, что подтверждает опыт исследований в области суггестивной лингвистики.

Существует множество исследований в области психологии и психолингвистики, посвященных звуко-ритмическому воздействию: Сидис, 1902; Бехтерев, 1911, 1994; Рожнов, 1954; Дрогалина, Налимов, 1978; Spence, 1979; Алякринский, 1985; Степанова, 1985; Калачев, 1991; Сеницын, 1994; Черепанова, 1999; Болтаева, 2003; Черток 2006 и др. Глубокий интерес к данной проблеме обусловлен, прежде всего, тем, что звуко-ритмическое воздействие лежит в основе любой религиозной системы, а вопросы в этой области как наименее изученной, а значит, наиболее таинственной всегда будут привлекать исследователей.

Многочисленные ритмические повторения простой и краткой молитвы, вроде «Святой Боже, Святой Крепкий, Святой Бессмертный, помилуй мя» направлены, по существу, к тому, чтобы привести себя в гипнотическое состояние, отключающее сознание от насущных проблем, от мирских забот и направляющее мысли в одно русло – Бог и бессмертие. На основании объективного лингвистического анализа молитв вполне можно согласиться с утверждением В. Ахромовича [Ахромович, 1990: 26] и Х.М. Алиева [Алиев, 1990: 42-43] о целебном влиянии молитвы на физико-химическую и психофизиологическую основы человека. В этом целебном влиянии немалая роль принадлежит ритму. В связи с этим необходимо отметить, что ритм является одним из средств создания суггестивного текста. При этом ритм связан не только с правильной повторяемостью, но и с трудно объясни-

---

<sup>1</sup> Суггестором является в данном случае автор художественного произведения.

<sup>2</sup> С нашей точки зрения, понятие внушения более применимо к текстам прямого суггестивного назначения, а термин «воздействие» как менее «специальный» может быть использован в рамках анализа художественного текста.



мым «чувством жизни», захватывающей силой устремления вперед, тогда ритм можно определить как реальное динамическое строение речи в противоположность отвлеченной ритмической схеме.

И.Ю. Черепанова, исследовав суггестивные тексты на примере заговоров, выделила 5 уровней суггестивно-лингвистического анализа: фонологический, просодический, лексико-стилистический, лексико-грамматический, морфо-синтаксический. Автор включает в анализ измерение следующих параметров суггестивных текстов:

- 1) отклонение частотности употребления отдельных звуков от нормальной частотности;
- 2) фонетическое значение текстов;
- 3) звуко-цветовые соответствия;
- 4) звуковые повторы, превышающие нормальную частотность;
- 5) соотношение количества высоких и низких звуков (в %%%);
- 6) длина слова в слогах;
- 7) соответствие «золотого сечения» кульминации текста;
- 8) лексико-стилистические показатели;
- 9) грамматический состав текстов [Черепанова, 1999: 48].

О.А. Коломийцева, анализируя языковой код А. Кашпировского, выделила ряд средств и приемов отвлечения сознания и введения в сферу восприятия адресата единиц кода бессознательного. К таким средствам и приемам О.А. Коломийцева относит: семантические, прагматические парадоксы, тавтологические высказывания, восклицательные предложения, риторические вопросы, повторы, полисиндетон, «много-словие», номинативные предложения, прием нарастания, сочленение вместо подчинения, параллельные конструкции и др<sup>1</sup>.

С.В. Болтаева усматривает прагматическую силу суггестивного текста в особом способе ритмической организации, основанной на взаимосвязанном повторении лексико-семантических и фонетических единиц, причем фонетическая ритмизация подчинена лексической. С точки зрения автора, такой тип строения отличает суггестивный текст от текстов информационной направленности. В качестве формального признака ритма автор рассматривает повтор чувственно ощутимых элементов – в контексте исследования суггестивных текстов – это повтор прагматически сильных слов и звуков речи. По мнению С.В. Болтаевой, адресат испытывает двойное воздействие фонетиче-

---

<sup>1</sup> Подробнее см. Коломийцева О. А. Лингвистический аспект психотерапевтического воздействия А. М. Кашпировского // Психотерапевтический и духовный феномен Кашпировского. Материалы 1-й Украинской научно-практической конференции — Киев, 28-30 января, 1991.—С. 124-139.

ского и лексического ритмов. В соответствии с этими уровнями автор выделяет средства ритмизации суггестивного текста, имеющие некоторое сходство со средствами ритмизации художественного прозаического текста<sup>1</sup>:

- 1) На фонетическом уровне автор выделяет такие приемы разложения аллитераций, как пролепс, силлепс, интеркаляцию и тоталитет.
- 2) Лексический ритм реализуется эксплицитно посредством употребления анафоры, полного лексического повтора и имплицитно через повторную репрезентацию уже названного понятия с помощью синонимов его первичной номинации, использования словообразовательных дериватов, лексики, семантически близкой данному понятию на уровне ассоциаций, а также контактных и дистантных, простых и сложных, точных и неточных, обратных повторов. Повторы объединяются в системы: последовательную, перекрестную или обхватную.

Смена ритмических схем, перебивание ритма в отдельных фрагментах речи также представлена автором как средство воздействия на реципиента. Перебивание ритма «разрушает трансовое состояние, созданное повторяющимися стимулами. Адресат впадает в замешательство и содержание речи воспринимается наиболее полно» [Болтаева, 2003:18].

Все эти приемы осуществляют переход к бессознательному, обнаруживают непосредственную связь с символикой бессознательного, характеризующейся континуальностью, метафоричностью, ритмичностью, эмоциональной окрашенностью, парадоксальностью, амбивалентностью.

Рассмотренные выше параметры анализа суггестивных текстов применимы к любому художественному прозаическому тексту, что подчеркивает некоторое родство между художественным текстом и суггестивным. Это родство заключается не только в средствах анализа ритмической структуры текстов, но и в их функциональном назначении: обращение суггестора к пациенту в некотором роде подобно обращению автора к читателю. Цель обоих – вызвать определенные чувства в сознании адресата, внушить определенную мысль, создать некий образ действительности и сформировать отношение читателя к этому образу.

Например, через употребление аллитерации на звуки [f, s, ʃ, z] в следующей фразе автор (в приведенном примере G. de Maupassant) вызывает у читателя очень явное представление о **жажде**, мучившей

---

<sup>1</sup> Необходимо отметить, что в качестве ритмической единицы автор рассматривает фрагмент речи, составляющий, как правило, часть фразы [Болтаева, 2003:17].

героя, о напитках, **пенящихся, шипящих** в бокалах посетителей уличных кафе и это впечатление еще более усилено семантикой фразы. Но денег нет, утолить **жажду** не на что, и оттого **жажда** усиливается, и у читателя пересыхает во рту:

*Une soif chaude, une soif de soir d'été le tenait, et il pensait à la sensation délicieuse des boissons froides coulant dans la bouche.* (МБА, 13).

В данном примере чувствами читателя управляет фонетика. О том, что фонетическая значимость текста влияет на читателя, увеличивая вероятность тех или иных его суждений и оценок, и этим влиянием можно управлять, свидетельствуют многие исследователи. Исследованием соответствия звукописи и смысла звука занимались А.П. Журавлев, 1991; В.С. Баевский, 2001.

По мнению А.П. Журавлева, фонетическая значимость текста не осознается ни читателем, ни даже автором. Для того, чтобы доказать, что автор, тем не менее, чувствует эту значимость и организует ее в соответствии с общей эмоциональной тональностью произведения, автор нашел способ «автоматического» анализа звуковой содержательности всего произведения<sup>1</sup>, способ, который «беспристрастно» регистрирует взаимоотношения между содержанием и звуковым оформлением текста [Журавлев, 1991: 151]. При помощи компьютера определяется общая тональность произведения в зависимости от преобладающих в нем звуков, различающихся по оттенкам цвета: например, если нагнетаются «светлые» звуки, то этот признак и будет характеризовать содержательность звучания всего текста, произведение будет звучать в «светлом» тоне. Эффект усилится, если в то же время «темных» звуков в тексте будет заметно меньше нормы. [Журавлев, 1991: 157]. Автор присваивает гласным звукам в русском языке следующие цвета:

- А — густо-красный
- Я — ярко-красный
- О — светло-желтый или белый
- Е — зеленый
- Е — желто-зеленый
- Э — зеленоватый
- И — синий
- Й — синеватый
- У — темно-синий, сине-зеленый, лиловый
- Ю — голубоватый, сиреневый

---

<sup>1</sup> Необходимо отметить, что материалом для исследования в работе А.П. Журавлева послужили стихотворные тексты.

Ы — мрачный темно-коричневый или черный.

При этом в работе отмечается некоторое соответствие цветowych характеристик русских гласных и гласных во французском языке [Журавлев, 1991: 118].

Цветовой анализ текста, а именно анализ звуков и букв, отраженных в том или ином цвете, имеет свою определенную функцию — отражение своеобразия языка писателя, цвет его стиля, его настроения и его намерений, что, безусловно, тесно связано с его индивидуально-личностными характеристиками, а также основной идеей и темой произведения.

Комплексный анализ литературного текста немислим без отражения первичных, самых сильных эмоциональных впечатлений, произведенных текстом. Понимание текста, его структуры и зачастую сюжета при первом прочтении является довольно поверхностным, но именно первичные ощущения, имеют наиболее тесную связь с бессознательным. Именно на бессознательном уровне воспринимается ритм текста, когда, еще не осознавая при помощи каких средств и на каком языковом уровне, выстраивается ритмический рисунок, в некоторой степени напоминающий стихи.

Безусловно, наиболее явно проявляются ритмические средства именно на фонетическом уровне. При этом даже если в тексте присутствуют однородные члены, параллельные синтаксические конструкции или повторяющиеся лексемы, их последовательность объединена определенной интонацией, которую улавливает читатель.

При анализе ритмики текста отражение таких впечатлений очень важно именно для того, чтобы выстроить взаимосвязь с намерением автора, прочувствовать его настроение, а также с большей ясностью представить себе те образы, которые нам рисует авторское воображение.

В нашу эпоху ускорения, увеличения темпов человек все меньше времени может тратить на такое занятие, как чтение книги. Поэтому возник компромиссный вариант: аудиокниги. Во время прослушивания аудиокниг читатель, а точнее реципиент вынужден воспринимать текст таким, каким его преподнес чтец, актер. Здесь большую роль играет темп чтения, паузы, цезуры, синкопы, интонация и смысловые ударения, и, наконец, голос, тембр чтеца.

В процессе восприятия какой-либо информации роль голоса очень велика. Исследования психологов свидетельствуют о том, что информация, преподнесенная приятным голосом, запоминается сложнее, но оказывает приятное впечатление на реципиента, и напро-

тив, резкий, неприятный голос повышает эффективность восприятия информации.

В первой главе описывалась взаимосвязь темпа чтения и тембра голоса. Оба параметра имеют большое влияние на восприятие художественного текста. Если для суггестивных текстов характерны монотонность, отсутствие эмоционального напряжения, спокойный, ровный тон, то для художественного текста, несмотря на то, что он в некоторой степени имеет черты суггестивного, свойственно сочетание тембров, различных высот тона, разных типов интонирования, поскольку художественный текст – это мир персонажей различных по характеру, это мир образов, отличающихся по своей сущности и природе.

В устной речи для каждой эмоции характерен свой набор отличительных акустических признаков голоса. Например, горе — наибольшая длительность слога, медленное нарастание и спад силы звука, характерные «подъезды» и «съезды» в высоте звуков нот, создающие плачущую интонацию. Гнев характеризуется резкими «рублеными» фронтами и обрывами звука, большой силой голоса, зловещим шипящим или звенящим тембром. Страх — резкие перепады силы голоса, сильное нарушение ритма мелодии, резкое увеличение пауз. Радость — пение «на улыбке» — расширение ротового отверстия приводит к смещению формантных частот в более высокочастотную область.

**Роль анализа голосовых параметров** в рамках анализа ритма заключается в установлении соответствий между манерой чтеца и собственным **восприятием по следующим параметрам:**

- 1) тембральность, характеризующая персонажей;
- 2) звуковысотные характеристики реплик персонажей, установление интервалов звучащей речи;
- 3) темповые характеристики речи персонажей и слов автора;
- 4) интенсивность речи;
- 5) смысловые паузы;
- 6) частотность цезур и сусентаций.

Данные интонационные характеристики звучащего текста оказывают большое влияние на восприятие этого текста, его смысла и функциональной значимости.

Таким образом, художественный текст, является отчасти суггестивным ввиду того, что своей структурой, художественными образами, манерой подачи (для аудиотекстов) и многими другими средствами, оказывает на читателя-реципиента определенное воздействие в восприятии образов и персонажей, идеи текста и его темы.

Аспект отражения восприятия текста читателем непременно должен быть включен в комплексный анализ художественного текста, а первичное восприятие ритмики текста следует отражать в общей схеме анализа ритмики произведения. При этом необходимо учитывать существование аудиоварианта книги и при анализе интонационных характеристик ритма выявлять соответствия или, напротив, несовпадения манеры актерского прочтения (навязанной читателю-слушателю) и собственного варианта восприятия текста, поскольку данные параметры часто могут не совпадать.

Таким образом, схематично **анализ ритма, отражающий восприятие текста после первого прочтения, должен включать следующие параметры:**

- 1) первое впечатление от прочитанного на предмет наличия/отсутствия ритма;
- 2) анализ интонационных характеристик звучащего текста (периодичность смены темпа, тембральные характеристики, мелодика – звуковысотные характеристики, интенсивность произнесения реплик в сравнении со словами автора и реплик различных персонажей, частотность сустантаций и цезур и их связь со смысловыми характеристиками текста).

Что касается звукоцветового восприятия настроения текста и поиска соответствия его с содержанием (выявление частотности употребления тех или иных звуков или лексем, отражающих цветовую палитру текста), то это является достаточно сложной задачей для первичного прочтения, поскольку для этого необходимо провести подробный фонетический анализ, а именно исследование, по меньшей мере, таких средств, как аллитерация, ассонанс и др.

## **§2. Статус ритма в общей схеме анализа художественного произведения**

Существование большого количества версий способов проявления ритма в тексте, высказанных отечественными и зарубежными исследователями, усложняет проблему выделения средств и способов его реализации. Кроме того, остается недостаточно изученным вопрос статуса ритма в общей канве анализа текста.

Основы филологического анализа литературного произведения заложены в трудах выдающихся отечественных лингвистов (А.А. Потебни, Г.О. Винокура, В.В. Виноградова, Б.А. Ларина, Л.П. Якубинского), литературоведов, постоянно обращавшихся к вопросам формы, и философов (М.М. Бахтина, В.М. Жирмунского, Ю.Н. Тынянова,

А.П. Скафтымова и др.), неоднократно подчеркивавших взаимообусловленность содержания и формы художественного произведения и отмечавших необходимость его многоаспектного рассмотрения. В современном литературоведении известны труды Г.Н. Ивановой-Лукьяновой, Л.Г. Бабенко, Ю.В. Казарина, Н.С. Болотновой, И.Р. Гальперина, Н.Д. Зарубиной, С.Г. Ильенко, С.В. Калачевой, Н.А. Купиной, Д.М. Магомедовой, В.А. Масловой, Н.А. Николиной, А.Ю. Корбут, Л. Жерен, Б. де Корнюлье, Ж. Дессона, С. Фрейермута, Ж.Э. Лессара и др.

Однако лишь некоторые из перечисленных выше исследователей предпринимали попытки разработать методику анализа текста с включением такого аспекта, как анализ ритма: А. Лефевр, Ж.Э. Лессар, Л. Жерен, Б. де Корнюлье. Большинство отечественных исследователей рассматривает лишь некий аспект ритма на материале того или иного стиля или жанра произведения в различных языках. Так, существуют исследования отечественных лингвистов, посвященные анализу ритмической структуры текста (М.В. Давыдов, О.С. Рубинова, К.К. Барышникова, Р.А. Шунтова, Н.А. Змиевская, Е.Т. Кононенко, В.В. Потапов, Ю.А. Богатова (на материале английского и американского языков)), синтаксическому, фонетическому аспектам анализа ритмики, ритму песни и проблемам перевода, связанным с передачей ритма, особенностям ритма в структуре современного короткого рассказа (И.А. Афонина, Ю.В. Степанюк, Т.В. Сотникова, Ю.А. Сергеева (на материале французского языка)), ритмическим особенностям политической ораторской речи (В.В. Данилина, Н.Ю. Лозюк), композиционному аспекту ритма (Ж.А. Дрогалина), семантике ритма (В.В. Налимов), ритмической организации суггестивного текста (С.В. Болтаева, И.Ю. Черепанова), ритму диалоговой речи (Г.Ф. Хажиева, И.Д. Егорова), ритмическим особенностям текста сказки (Н.Ф. Немченко), единицам ритма (Л.В. Златоустова) (на материале русского языка), особенностям ритмической организации потока речи китайского языка (Т.П. Задоев), стилеобразующей роли ритма в ораторской речи (М.М. Раевская) (на материале испанского языка), ритмической организации художественной прозы, диалогической речи на материале немецкого языка (О.Н. Серикова, А.Б. Бабичева, М.Г. Мирианашвили, З.С. Моссиенко), а также ритмической организации публицистической, научной речи и деловой прозы в работах В.В. Потапова (на материале чешского, болгарского и русского языков).

Рассмотрим некоторые схемы: схему общего филологического анализа текста (З.И. Хованской), а также схемы, содержащие элементы анализа ритма (Л.Г. Бабенко, Ю.В. Казарина, Н.А. Николиной, А.Е. Наговицына, Ж.Э. Лессара).

В 70-е годы в связи с разработкой методики исследования художественного произведения проблема структурной организации текста становится наиболее актуальной. Так, В.В. Виноградовым намечаются два пути анализа художественного текста: один – «от анализа и понимания цельного словесно-художественного произведения как эстетического единства» [Виноградов, 1971: 32]; другой «от самых первичных «непосредственно составляющих» их элементов – от звуков и фоном [Виноградов, 1971: 40].

Анализ текста по З.И. Хованской предполагает рассмотрение внетекстовых факторов, а именно мировоззрения писателя (эстетического идеала, эстетического кредо) и индивидуально-психологических особенностей, а также анализ художественной структуры, включающий три уровня: эстетический, представленный эстетическим намерением, и два уровня композиции – литературный и речевой [Хованская, 1980: 220].

Л.Г. Бабенко и Ю.В. Казарин в рамках алгоритма комплексного лингвистического анализа художественного текста выделяют следующие основные параметры анализа: 1) определение функционально-стилевой принадлежности художественного текста; 2) анализ семантического пространства текста; 3) анализ структурной организации текста; 4) анализ коммуникативной организации текста; 5) характеристика используемых в тексте приемов актуализации смысла (выявление текстовых доминант); 6) обобщение результатов лингвистического анализа художественного текста [Бабенко, Казарин, 2003: 220]. Некоторые описанные средства ритмизации, присутствуют в алгоритме анализа данных авторов, а именно выявление набора ключевых слов текста в рамках анализа семантического пространства текста (пункт 2 алгоритма), а также частотность повторяющихся синтаксических структур в рамках выявления текстовых доминант (пункт 5 алгоритма). Анализ ритма как такового отсутствует в данной схеме.

С точки зрения Н.А. Николиной филологический анализ текста предполагает взаимодействие литературоведческого и лингвистического подходов к нему и включает следующие этапы: 1) определение жанра произведения; 2) характеристику архитектоники текста и выделение в его структуре сквозных повторов; 3) рассмотрение структуры повествования; 4) анализ пространственно-временной организа-



ции произведения; 5) рассмотрение системы образов текста; 6) выявление элементов интертекста, определяющих связь рассматриваемого произведения с другими произведениями русской и мировой литературы; 7) обобщающую характеристику идейно-эстетического содержания текста [Николина, 2003: 14]. Автор уточняет, что данные параметры характерны для анализа прозаического текста и добавляет, что «анализ поэтического текста требует также рассмотрения метра и ритма, звуковой организации стиха, системы его рифмовки, графического облика произведения» [Николина, 2003: 15]. Так, с точки зрения исследователя схема анализа прозаического текста не предполагает анализа ритма, но включает рассмотрение повторов как «важнейшего средства создания когерентности (прежде всего слов с общими семантическими компонентами)» [Николина, 2003: 27].

С точки зрения автора, повтор актуализирует отношения сопоставления и противопоставления в тексте: «в сходстве проявляется контраст, а в противопоставлении — сходство» [Николина, 2003: 29]. Повторы и оппозиции (противопоставления) определяют смысловую структуру художественного текста и являются важнейшими композиционными приемами. Значимость повтора для анализа композиции художественного текста автор усматривает в обеспечении когезии и когерентности для текста, выявлении семантических перекличек в частях текста; в установлении связи повествовательной структуры текста с его внешней композицией [Николина, 2003: 32].

В процессе анализа романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» автор выделяет следующие типы повторов: семантический (точный лексический повтор, синонимический повтор, корневой повтор, повтор тропов (прежде всего метафор), деривационный повтор, или повтор слов, построенных по одной и той же словообразовательной модели) и повтор синтаксических конструкций одной структуры или их частей, имеющих одинаковую структуру.

Ритмический анализ включает значительно большее количество параметров исследования и поэтому является своего рода элементом филологического анализа, поскольку затрагивает не только лингвистический аспект исследования своеобразия языка текста, но и образный строй текста, его композиционные особенности и сюжетное своеобразие. Эта мысль подтверждается Н.А. Николиной: «Повтор не только выделяет основные семантические линии текста, но и выполняет важнейшие композиционные функции — функцию устойчивой характеристики персонажей функцию сближения (противопоставления) разных пространственно-временных планов, ситуаций, образов».

В связи с этим автор выделяет основные функции повтора: усиительно-выделительную и композиционную [Николина, 2003: 45].

А.Е. Наговицын, проводя ритмо-фонетический анализ текста (на материале стихотворений, стихотворений в прозе, директивных древних текстов, а также текстов из Евангелия от Матфея), не вписывает данный аспект в общую схему анализа текста. В ходе исследования автором проводится построение графиков ритмической структуры текста по смысловым единицам на основе деления согласных фонетических знаков на две группы, одна из которых «несет смысловой оттенок абстрактных космогонических мировоззрений, другая оттенок понятий, приобретенных в непосредственной предметной деятельности и, в первую очередь, связана с деятельностью в организованной социальной среде» [Наговицын, 2005: 332]. Пример значения согласного звука: «Р» - активное действие, принцип рождения. В психологическом плане указывает на активность, а при переизбытке на хаотичную активную деятельность и даже агрессивность» [Наговицын, 2005: 330]. Также автор приводит предполагаемые значения гласных фонетических знаков, например, «А» - первое, великое, изначальное. В психологическом плане попытка выделить нечто из общего контекста, в ряде случаев склонность к разрушению» [Наговицын, 2005: 333].

Выделение значений звуков играет очень большую роль в анализе таких ритмо-фонетических средств, как аллитерация и ассонанс. Кроме того, важнейшим является сопоставление фрагмента, включающего повторение данных звуков, с характером персонажа, или с образом, описываемым с помощью тех или иных повторяющихся звуков. Так, характеристику, данную автором для согласного «Р» в русском языке можно применить и для французского языка. В следующем примере подчеркнутое повторение этого звука с точностью характеризует персонажа, произносящего данную реплику. Некоторая агрессивность и вспыльчивость характерны для Вотрэна в произведении О. де Бальзака «Отец Горио»:

*Vous m'avez l'air d'être un peu **rageur**, <...> (BPG, 90).*

Значения фонетических знаков, представленные А.Е. Наговицыным, могут быть использованы в анализе аллитерации и ассонанса во французском языке, но лишь в приблизительном звучании и с приблизительным, не безусловным значением. Отметим при этом, что большую степень приближенности будут иметь согласные звуки и их звуковые значения.

Однако следует учесть, что такое звуко-смысловое соответствие является в высшей степени субъективным. Подтверждение приведенных выше смысловых значений звуков, а также соответствие смысла звуков в русском и во французском языке может быть получено только опытным путем.

Схема анализа художественного текста, предложенная канадским исследователем Ж.Э.Лессаром предполагает анализ содержания и формы; в рамках анализа содержания рассматриваются: 1) знакомство с текстом, первое впечатление; 2) внетекстовые факторы; 3) определение жанра; 4) анализ темы; 5) анализ сюжетного развития; 6) определение намерений автора, способы воздействия на читателя.

В рамках анализа формы художественного текста автор рассматривает следующие аспекты: 1) лексический; 2) риторический; 3) музыкальный; 4) грамматический и синтаксический [Lessard, 2001]. Анализ ритма Лессар проводит в рамках музыкального аспекта анализа, разграничивающего средства создания ритма и средства создания эвфонии, благозвучия. К первым автор относит все типы ударения (*l'accent d'intensité* (*accent tonique*), *l'accent d'intonation grammaticale*, *l'accent mélodique*, *l'accent d'insistance*), метр и разграничение по типам ритма (двойной, тройной и возрастающий - *le rythme binaire*, *le rythme ternaire*, *le rythme croissant*), ко вторым – ассонанс и аллитерацию. [Lessard, 2001]. С нашей точки зрения, было бы недостаточно раскрыть лишь перечисленные в приведенной схеме этапы анализа ритмики художественного произведения. Наиболее интересным является выделение типов ритма текста (в рамках схемы анализа типы ритма выделяются на примере поэтического текста). Двойным является ритм поэтического текста, стих которого делится на два такта с одинаковым количеством слогов; тройной ритм – деление стиха на три такта и возрастающий ритм отличается делением стиха на неопределенное количество тактов с возрастающим количеством слогов.

Для прозаического текста такое выделение типов ритма может быть применимо лишь к определенному аспекту ритмизации, а именно к соотношению количества слогов в ритмических единицах в рамках фонетического аспекта реализации ритма. Вообще вопрос выделения типов ритма и определение ритмических рисунков является очень сложной проблемой в связи с тем, что унифицировать все ритмические комбинации просто невозможно, их великое множество. Кроме того, каждое произведение уникально и привести к единому знаменателю все существующие ритмические формы не представляется возможным. Напротив, одной из основных задач исследований,

посвященных ритму, является раскрытие уникальности и неповторимости текста, а также поиск особенностей идиостиля писателя.

Необходимо подчеркнуть, что ритмические явления свойственны всей структуре художественного текста и затрагивают не только все его речевые аспекты, но и его композицию, форму и содержание, а также претерпевают влияние внетекстовых факторов произведения. В связи с этим представляется целесообразным включить анализ ритма в анализ художественной структуры произведения (в рамках схемы анализа текста по З.И. Хованской<sup>1</sup>), включающей эстетический, литературный и речевой уровни. При этом важно непременно отражение особенностей ритма, связанных с внетекстовыми факторами, например, с биографией писателя, поскольку некоторые стороны жизни автора произведения также отражаются на ритмике текста.

Анализ ритмики включает четыре основных уровня: фонетический, лексический, грамматический и структурно-композиционный. Данные уровни пересекаются и с литературным, и с речевым, и с эстетическим аспектами анализа текста, но в то же время отражают специфику идиостиля писателя, его индивидуально-психологические особенности, т.е. тесно взаимосвязаны с внетекстовыми факторами произведения. Так, разветвленная структура ритма, его «вездесущность» несколько осложняет задачу присвоения ритму определенного места в общей схеме анализа произведения.

Средства ритмизации, которыми представлен анализ ритма на перечисленных выше уровнях (фонетическом, лексическом, грамматическом и структурно-композиционном), формально могут быть включены в аспект анализа художественной структуры произведения. При этом в процессе анализа ритма, отражающего особенности языка писателя, должна осуществляться взаимосвязь с анализом внетекстовых факторов.

Так, учитывая перечисленные параметры анализа ритма, а также параметры анализа первичного восприятия ритма, описанные в предыдущем параграфе, представим общую полную схему ритмического анализа художественного прозаического текста.

---

<sup>1</sup> Схема филологического анализа литературного произведения З.И. Хованской наиболее полно отражает особенности текста, его структуру и композиционное строение, в связи с этим, данная схема рассматривается как основа комплексного анализа художественного прозаического текста.

## Схема ритмического анализа художественного прозаического текста

### I. Внетекстовые факторы:

1. Мировоззрение писателя (эстетический идеал, эстетическое credo) и степень его отражения в произведении посредством периодически повторяющихся мыслей и идей, связанных с мировосприятием автора.
2. Индивидуально-психологические особенности личности писателя и периодичность возникновения в тексте определенных тем, связанных с его биографией.
3. Анализ восприятия ритма текста читателем.
  - 3.1. Первое впечатление от прочитанного на предмет наличия/отсутствия ритма;
  - 3.2. Анализ интонационных характеристик звучащего текста<sup>1</sup> (периодичность смены темпа, тембральные характеристики, мелодика – звуковысотные характеристики, интенсивность произнесения реплик в сравнении со словами автора и реплик различных персонажей, частотность сустантаций и цезур и их связь со смысловыми характеристиками текста).

### II. Художественная структура текста:

1. Речевой уровень – словесная ткань произведения.
  - 1.1. *Фонетический уровень ритма* – ритмические единицы, длина ритмических групп, составляющих ритмическую единицу (их равенство или ритмические последовательности), внутреннее строение ритмической единицы (ударение, междуударные интервалы, анакруза, клаузула), рифма, метр, аллитерация, ассонанс, ономатопея, анаграмма, параномазия, таутаизм. Звукоцветовое восприятие настроения текста и соответствие его с содержанием (выявление частотности употребления тех или иных звуков или лексем, отражающих цветовую палитру текста);
  - 1.2. *Лексический уровень ритма* – частота повторения синонимов, антонимов, архаизмов, диалектизмов, фразеологизмов, пословиц.
  - 1.3. *Грамматический уровень ритма* –

---

<sup>1</sup> Для оценки текста с данной точки зрения необходимо провести анализ аудиоварианта произведения. В этом случае во внимание будут приняты особенности мелодики и интонации определенного чтеца.

Морфологические средства – деривация, полиптотон.

Собственно синтаксические средства – лексическая анафора, синтаксическая анафора, эпифора, симплока, анадиплозис, редупликация, хиазм, однородные члены предложения, цепное наизывание предложений с многосоюзием и бессоюзием, синтаксический параллелизм, последовательность вопросительных, побудительных и восклицательных (повествовательных, побудительных, вопросительных) предложений, апозиопеза.

Семантико-синтаксические средства – эпанафлоризм, градационный повтор, восходящая и нисходящая градации, антиэллипс, мимезис, пситтацизм.

## 2. Литературный уровень – сюжет и персонажи.

### 2.1. *Структурно-композиционный уровень ритма* – архитектура, рамочные компоненты, построение сюжетной линии, чередование эпизодов с похожим характером развития действия, смысловый параллелизм в рамках текста.

Порядок данных этапов анализа может быть изменен, поскольку в зависимости от особенностей текста, его структуры, индивидуального стиля автора и других параметров текста ритм может в большей или меньшей степени проявлять себя в рамках того или иного этапа анализа.

Несмотря на четкое разделение этапов анализа ритма, все же необходимо проследить взаимосвязь проявлений средств выразительности речевого уровня и структуры произведения, его содержательной ткани, сюжета. Так, наиболее естественным является параллельный анализ речевых средств и элементов литературного уровня. Кроме того, необходимо отметить тесную взаимосвязь литературного уровня и внетекстовых факторов, а также средств, способствующих восприятию текста и средств, образующих его ритмику. Так, комплексный анализ ритма произведения представляет сложную систему отношений между уровнями, отражающими различные аспекты его формы и содержания.

Для исследования ритма художественного текста необходимо избрать методы, способствующие наиболее точной передаче особенностей структуры и смысла. К этим методам относятся как общенаучные, общелингвистические, так и частные методы, свойственные лингвистическому анализу художественного текста в целом. Среди общенаучных следует отметить следующие<sup>1</sup>:

---

<sup>1</sup> Согласно классификации Н.С. Болотновой [Болотнова, 2007: 402]

- 1) наблюдение;
- 2) количественно-статистический анализ;
- 3) сравнительно-сопоставительный анализ;

Среди общефилологических методов анализа текста в анализе ритма участвуют:

- 1) Метод лингвистического эксперимента – трансформация, изменение структуры синтаксической конструкции при сохранении понятийного содержания фразы, отрывка. Данный метод позволяет выстраивать «недорисованные», но подразумеваемые схемы ритма текста в особенности на фонетическом уровне анализа ритма при рассмотрении рифмы и метра.
- 2) Дистрибутивный анализ – основанный на учете всех окружений слова, данный метод также важен и для анализа ритма, поскольку возможные нарушения типичной лексической и синтаксической сочетаемости слов, значимые для формирования образов и выражения авторской оценки, сказываются на ритмической структуре текста, характере его звучания.
- 3) Контекстологический – изучение языковой единицы в контексте исключительно важно для осмысления художественного содержания произведения. При этом учитывается и исторический, и биографический, и литературный контексты. В рамках анализа ритмики текста данный метод участвует в установлении внешних и внутренних связей текста, в установлении параллелей между значениями слов, употребленных в контексте, на фоне общепринятых в узусе моделей сочетаемости.
- 4) Компонентный - метод выборочного рассмотрения, анализа и объяснения языковых трудностей, индивидуально-авторских отклонений от общезыковых норм с привлечением словарей. Изучая авторское словоупотребление в сопоставлении с другими возможными и соотносительными с ним единицами, можно приобщиться к творческой лаборатории писателя, изучить его стиль и характер письма. Данный метод анализа касается лексического и грамматического уровней анализа ритма.
- 5) Композиционный анализ - метод сквозного и комплексного анализа всего произведения в целом, его композиционной, образной и языковой структуры. С точки зрения анализа ритма данный метод выявляет ритмические особенности расположения материала, композиционных планов текста, выделение семантических центров и периферий, анализ расположения эпизодов.

6) Структурный метод – анализ литературного произведения с преимущественным вниманием к элементам текстовой структуры и функционированию текста. Данный метод касается не только различных уровней текста, поскольку текст иерархичен, но и уровней образования ритма, а именно иерархии ритмических единиц, которая в полной мере отображается в структуре любого художественного текста. В постижении и осмыслении через структуру текста системно представленного индивидуального стиля писателя заключается эвристичность данного метода.

7) Семиотический анализ предполагает изучение ритма как структурной основы метра, рифм, повторов на фонетическом уровне, на уровне грамматических элементов, а также лексических – в их единстве. Главным для данного метода является изучение текстовой организации в соответствии со знаковой системой элементов текста (а именно изучение повтора, антитезы, аналогии и т.д.). С точки зрения Ю.М. Лотмана, этапы анализа с использованием данного метода среди прочего включают поуровневое детальное изучение текстовых единиц (анализ звуковой и грамматической организации; исследование лексико-семантического уровня), анализ рифм, ритмики<sup>1</sup>.

8) Концептуальный анализ необходим на уровне выстраивания образов произведения. Ритмическое повторение ключевых слов, фраз и выражений способствует формированию концептуальной идеи произведения, отражению специфики изображаемого мира.

К частным методам относятся:

1) Интертекстуальный анализ – при рассмотрении ритмической картины текста данный метод необходим при установлении параллелей между образами и идеями в широком литературном контексте. Средствами такого выстраивания параллелей могут являться интертекстуальные связи, воплощенные в периодически повторяемых аллюзиях, в цитатах и эпиграфах.

2) Семантико-стилистический метод – метод, основанный на поиске нюансов отдельных выразительных элементов – слов, оборотов, ударений и т.д. во всем разнообразии ритмических рисунков, в основе которых и находятся анализируемые элементы.

3) Метод «слово-образ» с ритмической точки зрения воспринимается как отражение взаимодействия ритмически организованной структуры построения средств речи, участвующих в создании образа и собственно характера рисуемого образа. Это метод построчного анализа связного текста в его динамической протяженности и целост-

---

<sup>1</sup> Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста: Структура стиха, Л., 1972.



ности, который основан на выявлении взаимосвязанности микро- и макрообразов и который требует рассмотрения строгой, художественно ненарушаемой последовательности и динамики этих образов в тексте произведения.

4) Сопоставительно-стилистический метод в рамках данного исследования может быть отражен в поисках соответствий и различий в языковом оформлении (в большей степени фонетическом) одного и того же содержания в его восприятии как печатного текста и как его аудиоварианта.

5) Метод, близкий к эксперименту – заключается в сопоставлении «черновых вариантов строк с их авторским комментарием»<sup>1</sup> и связан с тем, что авторская оценка текста не всегда совпадает с читательской, равно как и прочтение текста актером в аудиоварианте книги не всегда совпадает с видением образа или ситуации читателем.

6) Биографический метод необходим для глубокого понимания идеи произведения, поскольку за любым текстом стоит языковая личность художника слова.

7) Мотивный анализ чрезвычайно важен для построения полной ритмической картины на структурно-композиционном уровне произведения. Сближаясь с интертекстуальным и контекстологическим анализом, мотивный анализ основывается на определенной периодичности, повторяемости, семантической насыщенности и эстетической значимости.

Таким образом, предложенная в данном разделе версия определения статуса ритма в общей канве филологического анализа художественного текста, основывается на понимании ритма как периодической повторяемости средств выразительности речи на различных языковых и структурных уровнях, а также на взаимосвязи проявлений средств выразительности речевого уровня и структуры произведения, его содержательной ткани, сюжета. При этом ритмический анализ включается в общую канву анализа художественного текста, составляя его неотъемлемую часть, не в качестве определенного этапа анализа, а в качестве параллельно осуществляемого наблюдения за ритмикой всего произведения, включая также внетекстовые факторы. Для анализа ритма произведения используются те же методы, что и для анализа художественного произведения в целом. Одной из основных задач анализа ритма прозаического текста является создание одного или нескольких ритмических рисунков, воплощающих основ-

---

<sup>1</sup> Тимофеев Л. И. Возможен ли эксперимент в фонетике? // Вопросы литературы. 1977 №6. С.185-216.

ную идею произведения, отражающих специфику языка автора и создающих определенное движение и энергию, которые, передаваясь реципиенту на подсознательном уровне, приводили бы его в определенное психологическое состояние.

### §3. Пример комплексного анализа ритма социально-психологического романа Г. де Мопассана «Милый друг» 1885 г.

Для того, чтобы продемонстрировать функционирование предложенной схемы анализа ритма, проведем подробный ритмический анализ романа Г. де Мопассана «Милый друг».

Заметим, что в связи с отсутствием аналитических комментариев авторов к романам (т.е. комментариев к употреблению языковых средств и их связи с содержанием), в процессе анализа художественного текста нам представляются некорректными формулировки, отражающие мнение автора, такие, например, как: тем или иным приемом автор хотел сказать, показать, раскрыть и т.д. То, что «хотел сказать автор», следует оставить на суд читателя, в связи с этим при анализе ритма текста высказываются предположения о средствах проявления ритма в данном конкретном произведении, о взаимосвязи ритмических средств и сюжета текста.

#### **Внетекстовые факторы**

Ги де Мопассан выступал ярким критиком буржуазного общества, но вместе с тем не принимая новые методы борьбы с низменностью и продажностью этого социального слоя. Писатель, не надеясь на успешный исход этого непримиримого противостояния, чувствовал себя бесконечно одиноким во взглядах на существующий строй и видел безысходность положения простого народа, который был ему так близок. В связи с этим, творческий путь Мопассана пронизан пессимистическими настроениями, которые приобретали все более углубленную и обостренную форму и, безусловно, отражались в тематике его произведений («Пышка», сб. «Заведение Телье», рассказы «Наследство», «Дело госпожи Люно», «Мать уродов», и др., романы «Жизнь», «Милый друг», «Монт-Ориоль», «Сильна как смерть»).

19 век во Франции был полон революционных событий: июльская революция 1830г., продолжающаяся с середины 18в. промышленная революция, восстания в Лионе, национально-освободительные революции 1948-1949 гг., падение Второй республики. После падения Второй республики установилась Вторая империя (1852-1870). По своему содержанию буржуазно-демократическая революция потерпе-

ла поражение. Руководящая роль в ней принадлежала буржуазии, но все демократические преобразования были осуществлены под прямым давлением вооруженных рабочих. События истории Франции 70-х годов только способствовали нарастанию пессимистических воззрений Мопассана.

Такая последовательность исторических событий не могла не найти отражения в произведениях писателя, столь уважительно и трепетно относящегося к народу, угнетаемому буржуазным строем. Возобновление революционных действий, направленных против ненавистного класса, постоянное недовольство народа, подверженное социальному ритму, как эхо звучит в тематике перечисленных выше произведений.

Роман Г. де Мопассана «Милый друг» оценивается критиками как роман-памфлет, как одно из наиболее резких обличительных выступлений французского критического реализма конца XIX века, разоблачительного повествования о возвышении отрицательного героя.

По мнению критика и публициста Ю.В. Данилина буржуазное литературоведение, стараясь всячески преуменьшить значение "Милого друга" как социального романа-памфлета, пытается выдать его только за повествование об отрицательных качествах ловеласа Жоржа Дюруа, за собрание галантных эротических эстампов. Но если эротические мотивы и фривольные сцены занимают в романе немало места, то они представляют для Мопассана вовсе не самоцель, а играют роль служебную: они призваны разоблачать Жоржа Дюруа или окружающую его среду, пошлость, низменность и вульгарность ее интересов. Разоблачение отрицательного персонажа при помощи эротической ситуации было вообще одним из частых приемов у Мопассана (например, разоблачение Жюльена в романе «Жизнь»). В обоих романах персонажи живут в атмосфере вечного обмана, лжи, продажности. Подлость, всякого рода мошенничества, тайные преступления на каждом шагу [Данилин, 1994].

Особенно ярко показывает Мопассан присущую французскому буржуазному обществу продажность, показывает, как она проявляется в жизни прессы, политических сфер, французской культуры и вообще повсюду. Данная тема выявления непорядочности, низменности, сребролюбия в буржуазном обществе является характерной для романа XIX века (произведения О. де Бальзака, Г. Флобера, Стендаля, Э. Золя подчеркивают это). Мысли и идеи о неравенстве становятся темой, ритмически воспроизводимой в произведениях перечисле-

ных авторов, а также в творчестве каждого из них, все выше и сильнее раскачивая маятник революционных настроений.

С точки зрения Ю.В. Данилина, Жорж Дюруа - социальный тип. Это подлинный "типический характер в типических обстоятельствах". Это тип преуспевающего карьериста, выросшего в благоприятной среде продажной журналистики. Выродившийся потомок балзаковских карьеристов, Дюруа отличается от Растиньяка и Люсьена де Рюбампре полной невежественностью, вульгарностью, неутомимейшей циничной жадностью и истинным талантом к беззастенчивой эксплуатации других людей. Он отличается от балзаковских карьеристов и полным отсутствием каких-либо колебаний, угрызений совести; он совершенно аморален. Тем легче ему идти от триумфа к триумфу, чтобы на последней странице романа достигнуть подлинного апофеоза - венчания в церкви Мадлен, благословения и торжественной речи епископа [Данилин, 1994].

Литературный критик Ж. де Лаказ-Дютье удостоверяет широкую типичность Дюруа именно для Третьей республики. «Милый друг, - пишет он, - это предок многих поколений карьеристов, наследовавших друг друга после 1885 года. Видеть, как маневрирует Милый друг, - значит видеть, как маневрируют его сыновья и внуки. Приемы те же самые - с легкими вариациями...» [Lacaze-Duthiers, 1926: 37]. Такая преемственность поколений является прямым отражением повторяющихся событий в жизни общества, которые создают определенную модель поведения, переходящую как эстафетная палочка от одного поколения к другому. В этой модели поведения, продиктованной ритмической последовательностью исторических событий, просматривается и социальный ритм.

### **Анализ восприятия ритма текста читателем**

При восприятии аудиоварианта текста очень важны голосовые характеристики чтеца. В связи с тем, что голос вообще является способностью интонировать речь, рассмотрим основные характеристики, отражающие особенности интонирования: высоту, тип голоса, мелодику, диапазон, регистр, громкость, тембр, темп чтения.

Проанализируем аудиовариант текста романа, представленный французской актрисой Николь Делаж. При прослушивании текста выявлены следующие голосовые особенности:

1. **Качественная характеристика речевой продукции:** речь быстрая, средней громкости на уровне меццо пиано, практически без отклонений, в некоторой степени монотонная, мало выразительная, что

в основном зависит от темперамента и характера индивида (чтеца). Исключения составляют восклицательные реплики по цели высказывания: *Bravo!* (часть 1, глава 7).

2. **Тембральные характеристики** отличаются креативностью – характеристикой, свойственной голосам поставленным, профессиональным. Креативность служит для выражения в голосе тех эмоций и красок, которые имеют прямое отношение к данной речевой задаче. В речи ярко выражена высокая форманта, в связи с этим голосу присуща металличность, звонкость, при этом речь нельзя назвать полетной, ей в большей степени присуща прерывистость и резкость звучания без каких-либо призвуков. Тембр также можно охарактеризовать как задавленный, острый, холодный<sup>1</sup>.

3. С точки зрения относительной **высоты звучания** тип голоса можно отнести к типу меццо-сопрано – голосу средней высоты для женщин.

4. Речь актрисы отличается хорошей **дикцией**, обусловленной активной и точной артикуляцией звуков речи, слогов и слов.

5. **Диапазон** чтения текста колеблется в пределах от малой терции (например, в сцене смерти Форестье (Ч.1, гл.8)) до октавы в оживленных репликах (например, в диалогах Жоржа Дюруа и Клотильды (Ч.2, гл.6)). Большая часть текста читается на средней высоте, в «зоне облегченной фонации», в «разговорной доминирующей тональности»<sup>2</sup>.

6. Чтение текста осуществляется в среднем **темпе**, с небольшими отклонениями от нормы<sup>3</sup> в сторону увеличения темпа, в особенности при чтении реплик персонажей и при перечислении в повествовании.

7. Наиболее часто встречаются следующие интонационно-мелодические модели: вопросительная, восклицательная модели и модель с интонацией перечисления.

При прослушивании текста выявлены следующие ритмические характеристики текста, вытекающие из указанных выше голосовых особенностей чтеца:

- Особым, наиболее активным ритмом отмечена первая глава первой части произведения, которая знакомит читателя с главным персонажем – Жоржем Дюруа. Данная часть текста отличается более размеренным темпом, большим количеством смысловых пауз, наиболее четкой дикцией и суггестивностью речи. Преобладающая интонация

---

<sup>1</sup> Согласно классификации, приведенной А.А. Князьковым.

<sup>2</sup> По терминологии А.А. Князькова - небольшой ряд тонов (обычно в середине диапазона), на которые изначально настроен голосовой аппарат данного человека, и которые поэтому извлекаются с большей легкостью и естественностью.

<sup>3</sup> За норму здесь принимается средний темп чтения.

– интонация перечисления в рамках повествовательного предложения. Темп чтения последующих глав выше, уровень дикции ниже, тембр становится менее гибким, разнообразным и выразительным. Изменение голосовых характеристик скорее связано не с содержанием текста романа, а с физическим и психо-эмоциональным состоянием чтеца, которые могут являться выразителями усталости, смены настроения и др.

- Текст романа не является ритмичным от начала и до конца. В процессе прослушивания выявляются отдельные реплики, отдельные фрагменты, обладающие ритмом. В качестве проявлений ритма на данном этапе исследования рассматриваются повторяемость интонационных моделей, т.е. употребление конструкций с однородными членами, а также случаи употребления рифмы, ассонанса и аллитерации, наиболее ярко выраженных, и лексические повторы.

- В большей степени ритмичными с мелодической точки зрения являются фрагменты, содержащие конструкции с однородными членами, т.о. преобладающей интонацией повествования является интонация перечисления.

- Во второй части четвертой главы во фрагменте, повествующем о встрече М. Вальтер и Ж. Дюруа в церкви содержится наибольшее количество суспензий; суспензия отражает растерянность М. Вальтер в обращении к Ж. Дюруа, в репликах, обращенных к объекту обожания:

- *Je me sens coupable et méprisable... moi... qui ai deux filles... mais je ne peux pas... je ne peux pas... Je n'aurais pas cru... je n'aurais jamais pensé... c'est plus fort... plus fort que moi. Écoutez... écoutez... je n'ai jamais aimé... que vous... je vous le jure. (MBA, 180).*

### **Художественная структура ритма текста: речевой уровень во взаимодействии с литературным**

Во всей ткани текста средства ритма на фонетическом, лексическом и грамматическом уровнях проявляются по большей части в рамках фразы как грамматического понятия, т.е. в рамках сложносочиненного и сложноподчиненного предложений (38 %). В два раза реже, чем во фразе средства ритма проявляются во фразовом компоненте (17 %), далее по убывающей в рамках простого предложения (15 %), ритмического блока (12 %), сферхфразового компонента (7%), абзаца (5,8 %) и ССЦ (5 %) <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> При расчете процентного соотношения ритмических единиц за 100% принимается общее количество всех типов ритмических единиц в тексте.

### Фонетический аспект анализа ритма

**Длина ритмических групп, содержащих равное количество слогов**, составляющих ритмические единицы, колеблется в пределах от 2 до 6 слогов:

*Je crève de faim, / tout simplement. (MBM, 16) – 4-4*

**Длина ритмических групп, содержащих последовательно возрастающее или убывающее количество слогов**, также колеблется в пределах от 2 до 6 слогов. При этом слоговые рисунки различны: 3-4, 5-6, 4-5-6, 3-3-4-4, 3-4-3-4, 2-3-3-3, 4-4-4-2. Наиболее ритмично звучат последовательности, состоящие из двух ритмических групп с разницей в один слог, например:

*Avec moi /on ne paie pas. (MBM, 19) 3-4*

Равенство слогов или их последовательность в составе ритмических групп в большинстве случаев выделяется на основе употребления конструкций с однородными членами, а также на основе тождества окончаний или рифмы:

*Ce qui change, par exemple, c'est leur tête, [leur nom, leurs titres, leur âge, leur suite.] (MBM, 51) 2-2-2-2* – именная часть сказуемого в рамках ритмического блока – минимальной ритмической единицы;

*Son journal, qui est officieux, [catholique, /libéral, /républicain, /orléaniste], tarte à la crème et boutique à treize, n'a été fondé que pour soutenir ses opérations de bourse et ses entreprises de toute sorte. (MBM, 50) 3-3-4-4* – однородные определения в рамках ритмического блока;

*Que devenez-vous ? On ne vous voit plus. (MBM, 24) 4-5* – выделение ритмической единицы (сверхфразового компонента) на основе тождества окончаний и аллитерации на звук [v];

*C'est bien compris, / mon cher ami? (MBM, 192) 4-4* – выделение ритмической единицы (простого предложения) на основе рифмы на звук [i].

Текст романа характеризуется наличием большого количества различных типов **рифмы**, что придает стройность повествованию, создает яркие образы персонажей с их речевыми особенностями, при этом некоторые высказывания приобретают сатирический оттенок.

Примеры ассонансной рифмы и гомеотелевтона:

*Mais il n'avait point répondu / à cette gentillesse /dans la crainte d'être vu/ par sa maîtresse, /<...> (MBA, 80)* – неравносложная перекрестная ассонансная рифма на звук [y] и гомеотелевтон на звуки [ɛs]. Проявление ритмического средства в рамках фразового компонента, включающего 4 ритмические группы.

*Il faut s'imposer /et non pas demander.* (MBA, 16) - равносложная ассонансная глагольная рифма на звук [е], объединяющая однородные члены (инфинитивная часть сложного глагольного сказуемого) в рамках простого предложения.

*Il répondit:/ Mais oui, /ma chérie,/ <...>* (MBA, 72) - смежная неравносложная ассонансная рифма на звук [i] в рамках двух фразовых компонентов, один из которых представлен словами автора, а другой – прямой речью. Данный тип рифмы на звук [i] довольно часто встречается в репликах Жоржа по отношению к Клотильде, что подчеркивает неискренность их отношений, поскольку данный звук является закрытым по своим фонетическим характеристикам. Согласно исследованиям А.П. Журавлева данному звуку соответствует синий цвет, цвет темный. По А.Е. Наговицыну данный звук в психологическом плане обозначает «склонность к созданию социальных и духовных содружеств, единства, которое существует по своим законам» [Наговицын, 2005: 333]. Таким образом, в отношениях Жоржа и Клотильды существует некоторая противоречивость: с одной стороны дружба и единение, с другой – неискренность и ложь.

*A l'autre bout de la grande table, un petit homme très pâle, bouffi, très gras, chauve, [avec un crâne / tout blanc et luisant], [écrivait, / le nez sur son papier,] par suite d'une myopie excessive.* (MBA, 49) - сочетание неравносложной смежной ассонансной рифмы на звуки [ε-е] [an-ā] в указанных ритмических единицах, а именно в ритмических блоках, включающих по две ритмических группы, с приблизительной. При этом в обоих случаях первая группа содержит звуки фонетически подобные звукам, содержащимся во второй группе [a-ā; ε-е], но функционально (фонологически) различные. В данном примере, включение рифмы в описание Сэн-Потэна создает некоторый комический, сатирический эффект, связанный с продиктованным читателю восприятием данного персонажа.

*L'été se passa, / puis l'automne, / sans qu'aucun soupçon / vînt à personne,/<...>*(MBA, 136) – сочетание равносложной недостаточной рифмы на звуки [ɔп] с приблизительной на [ɔп-ō] в рамках трех фразовых компонентов, включающих четыре ритмические группы.

*[Quand ils passèrent / le pont d'Asnières,/ une gaieté les saisit / à la vue de la rivière] couverte de bateaux, de pêcheurs et de canotiers.* (MBA, 141) – недостаточная рифма на звуки [ε:г- је:г] в рамках ритмического блока<sup>1</sup>, включающего четыре ритмические группы. Употребление

<sup>1</sup> Данная единица не является фразовым компонентом ввиду того, что последующие его члены не включены в рамки ритмической единицы, выделяемой на основе рифмы.



рифмы на звук [ɛ] открытый по своим фонетическим характеристикам отражает чувства персонажей, их радость при виде реки, по которой двигались лодочки, на берегах которой сидели рыбаки.

*Il se paya un déjeuner succulent / dans un bon restaurant / à prix modérés /qu'il connaissait;* <...> (MBA, 48) – бедная рифма на звук [ã] и приблизительная рифма на звуки [e]-[ɛ] в рамках двух фразовых компонентов.

Частым в романе является употребление дефектной рифмы. Причем, как видно из приведенных примеров, и как показывает следующий пример, наиболее часто встречается противопоставление звуков [e] - [ɛ]:

*Après cinq minutes d'attente, on le fit entrer dans le cabinet où il avait passé une si bonne matinée.* (MBA, 52) - рифмованное чередование звуков и различным по своим функциям, но схожим по звучанию. При этом, слоговый состав рифмованных слов в перекрестной позиции является одинаковым: *entrer – passé* (по 2 слога), *cabinet – matinée* (по 3 слога).

Большое количество ритмических единиц в тексте романа выделено на основе неточной, приблизительной рифмы (рифмоида):

*Ils arrivèrent tous les deux / en avance au rendez-vous.* (MBA, 71) – в данном примере восприятию приблизительной равносложной рифмы на звуки [ø]-[u] также способствует равное количество слогов в ритмических группах (7-7), которые можно назвать эквивалентами стиховых рядов или стихов.

*Il s'assit devant sa table, / trempa sa plume dans l'encrier, / prit son front dans sa main / et chercha des idées. // Ce fut en vain. // Rien ne venait.* (MBA, 36) – в рамках абзаца наблюдается несколько типов рифмы: односложная приблизительная на звуки [a] – [ɛ̃] и неравносложная приблизительная на звуки [e]-[ɛ]. С точки зрения расположения в прозаической строфе рифму можно охарактеризовать как перекрестную. Кроме того, рифма подкрепляется как равным, так и последовательным количеством слогов в ритмических группах, составляющих ритмическую единицу. В первых двух группах – 7-8 слогов, в последующих двух – по 6 слогов и в двух последних – по 4.

Также многочисленными являются примеры внутренней приблизительной рифмы чаще в рамках одного или нескольких фразовых компонентов:

<...> *et il se sentait examiné, / inspecté des pieds à la tête, / pesé, / jugé.* (MBA, 25);

*[Il reçut la tasse, / et comme il se penchait plein d'angoisse / pour cueillir avec la pince d'argent] / un morceau de sucre dans le sucrier /que portait la petite fille, la jeune femme lui dit à mi-voix: <...> (MBA, 31) – внутренняя приблизительная рифма на звуки [as]-[ês] в пределах фразового компонента и ритмического блока.*

Так, следует отметить, что в романе преобладает употребление приблизительной, ассонансной, неравносложной, в большей степени бедной рифмы на звуки [e], [ɛ], [i]. При этом в большинстве случаев рифмованными являются существительные, прилагательные, глаголы и причастия. Наиболее часто рифма наблюдается в рамках ритмического блока, фразовых компонентов, фразы и абзаца.

В связи с тем, что в романе присутствуют фрагменты, содержащие рифмованные слова, целесообразным будет рассмотреть и **метрические схемы**, складывающиеся на основе этих рифмовок, а также на основе равенства слогов в ритмических группах ритмических единиц. Для того, чтобы более явно представить метрические рисунки, необходимо разделить ритмические единицы, выделенные на основе рифмы или равенства слогов, на стиховые ряды или стихи, размер которых соответствует размеру ритмической группы как вспомогательной ритмической единицы. Затем необходимо определить метр и размер приведенного фрагмента.

Так, в романе присутствуют следующие метрические схемы:

*I / l é / tait /*

*bien / chan / gé, /*

*bien / mû / ri. / (MBA, 15)* - данное расположение ритмических групп свидетельствует о том, что метрической схемой фрагмента является анапест, но при линейном расположении элементов необходимо уточнить размер – трехстопный анапест. В поэзии данный рисунок может быть охарактеризован как холостой стих, в котором присутствуют незарифмованные строки.

*Je / crève / de / faim. /*

*Tout / sim / ple / ment. / (MBA, 16)* – в данном примере двустопный ямб в первой строке сочетается с пеоном<sup>1</sup> во второй строке, в которой ударным является четвертый слог стопы. Данный тип рисунка можно охарактеризовать как монорим с приблизительной рифмой.

---

<sup>1</sup> Четырёхсложная стихотворная стопа с 1-м ударным и 3-мя безударными слогами. В зависимости от того, на какой слог стопы приходится ударение, различаются пеоны на 1-й, 2-й, 3-й и 4-й слог стопы. Пеон часто представляет собой частный случай ямба и хорея.

*Fo/res/tier/ en/trait/*,

*Du/roy/ l'a/rrê/ta:/ <...>* (MBA, 19) – удвоенная дефектная рифма в обеих строках фрагмента вписывается в довольно сложный метрический рисунок: сочетание анапеста и ямба в первой строке и его зеркальное отображение во второй. Можно предположить, что данный тип рисунка имеет некоторые черты холостого стиха, однако в обеих строках присутствует внутренняя рифма, что по рисунку приближает эти строчки к метрическому рисунку детской считалочки:

*Bateau, ciseau*

*La rivière, la rivière*

*Bateau, ciseau*

*La rivière au bord de l'eau.*

*La rivière a débordé*

*Dans le jardin de monsieur le curé<sup>1</sup>.*

Метрический рисунок следующего примера также сочетает в себе два разных метра: двустопный анапест и трехстопный ямб. Смена рисунка осуществляется на второй строке через пентон<sup>2</sup>:

*Ce /qui /change/, pa/r e/xemple,/*

*c'est/ leur/ tête,/ leur/ nom,/*

*leurs /titres,/ leu/r âge,/ leur/ suite./* (MBA, 51)

Данный пример является подобием безрифменного стиха.

В тексте также встречаются примеры следующих метрических рисунков:

*Il/ faut/ s'im/po/ser/ et/ non/ pas/ de/man/der/. (MBA, 16)* - дактиль с анакрузой перед первым иктом и усечением в конце строки;

*George/ mur/mu/ra:/*

*"Do/nnez/-moi/*

*Vo/tre[ə]/ main,/*

*que je[kəʒ]/ la/touche,/*

*que je[kəʒ]/ la /presse.../*(MBA, 181) – анапест с сильной первой долей в первой строке. В данном фрагменте не достает последней трехсложной строчки. Это ощущение возникает в связи с отсутствием баланса в количестве стиховых рядов двух смысловых частей. Чтобы сделать метрический рисунок полноценным, возникает желание завершить данный фрагмент, заменив многоточие, например, такой строкой: *que je l'embrasse.*

<sup>1</sup> <http://www.comptines.net/comptines/dodo4.htm>

<sup>2</sup> Стихотворный размер из пяти слогов с ударением на 3 слоге. Пентон разработан А.В. Кольцовым и употребляется только в народных песнях. Рифма, как правило, отсутствует.

Так, среди метрических рисунков романа наиболее часто встречающимися являются анапест, дактиль и двустопный ямб с некоторыми отклонениями от общей схемы, а именно включением анакрузы, пентона, а также со сменой метра и размера. При этом основными стиховыми формами, характерными для данного прозаического текста, являются монорим или холостой стих.

Среди фонетических средств ритмизации текста помимо рифмы и метра, а также слогового состава ритмических единиц довольно значимыми являются **ассонанс и аллитерация**, употребление которых тесно связано со смысловой характеристикой текста, с его сюжетной линией, особенностями образов персонажей, их внешности, специфики речи, а также сюжетно-образной структурой текста.

Так, следующий пример демонстрирует явную взаимосвязь ритмической повторяемости звуков [s, ʃ, f, z] с семантикой образа. Автор вызывает у читателя очень явное представление о жажде, мучившей героя, о напитках, пенящихся, шипящих в бокалах посетителей уличных кафе и это впечатление еще более усилено семантикой фразы:

*Une soif chaude, une soif de soir d'été le tenait, et il pensait à la sensation délicieuse des boissons froides coulant dans la bouche.* (MBA, 13).

Следующая ритмическая единица (сверхфразовый компонент) также выделена на основе повтора согласного [s], однако связь со значением несколько иная – звук [с] в психологическом плане означает склонность к дружбе, сотрудничеству [Наговицын, 2005: 333]:

*Vous savez, nous sommes ici sans cérémonie, sans façon et sans pose. C'est entendu, n'est-ce pas ?* (MBA, 26) – семантика фразы подтверждает психологическое значение звука.

*[Pressés, poussés, serrés], ballottés, ils allaient, ayant devant les yeux un peuple de chapeaux.* (MBA, 21) – в рамках ритмического блока, объединяющего три причастия прошедшего времени явным является повтор согласных звуков [p, s, r], с семантической точки зрения объяснимый раздражением, связанным с ситуацией, в которую попали Дюруа и Форестье.

Повтор согласных звуков [r, ʒ, p] с подобным смысловым значением встречается довольно часто. Таковыми, например, являются ситуации, касающиеся выплаты денежных средств, отсутствие которых раздражает Жоржа Дюруа, в особенности в ситуации, когда долг необходимо отдать женщине (в контексте романа – г-же де Марель, любовнице Жоржа):

*Je la paierai quand je pourrai.* (MBA, 83)

Следующий пример посредством аллитерации объединяет способы выражения чувств персонажей по отношению к ситуации (в данном случае к полной, важной даме, разделившей Шарля и Жоржа), средства описания внешности дамы (в основном отталкивающие характеристики – раскрасневшаяся, покрасневшие руки, тяжело ступающая), а также способы, при помощи которых автор формирует мнение читателя, влияя на восприятие данного образа.

*Ils furent séparés / par une grosse dame qui entrait, / une grosse dame décolletée, / aux bras rouges, / aux joues rouges, / vêtue et coiffée avec prétention, / et marchant si lourdement / qu'on sentait, / à la voir aller, / le poids / et l'épaisseur de ses cuisses.*// (MBA, 95).

Так, ритмические повторы звуков [s, p, r, d, ʒ] выражают различные чувства и отражают различные характеристики образа: чередование звуков [s, ʃ] в 7, 8 и 11 ритмических группах - шелест платья в сочетании со звуками [p, r, d], которые в анаграмме составляют слово *parade*, венчающее смысловой образ полной дамы, претенциозно одетой и причесанной, важно и тяжело ступающей; в то же время данные звуки выражают и восприятие этой дамы другими персонажами, а именно Жоржем и Шарлем, бессознательно чувствующими к ней неприязнь и раздражение. Это восприятие подкрепляется лексическим повтором. С психологической точки зрения, наиболее часто повторяющиеся звуки [r, s, p] отражают следующие значения: агрессивность, дружба, сотрудничество и склонность считать себя выше окружающих [Наговицын, 2005: 331]. Так, в повторяемости этих звуков отражается смысловое наполнение фразы: агрессивность отражает впечатление персонажей от проходившей мимо них дамы, сотрудничество – отношения между Форестье и Дюруа и склонность считать себя выше других – жизненная позиция проходящей дамы.

*Dès qu'ils se sentirent en route, / ils se regardèrent / et se mirent à rire /, pour cacher une certaine gêne, / qu'ils ne voulaient point laisser voir.*// (MBA, 141) - в данном примере значение перечисленных выше согласных звуков несколько меняется: те же звуки [s, r] изображают раскатистый смех персонажей (Клотильды и Жоржа), при этом частота употребления звука [r] возрастает к середине фразы, а именно к третьей ритмической группе фразы. Интересно отметить, что по формуле вычисления золотого сечения<sup>1</sup> именно третья группа является «золотой», то есть несущей наибольшую смысловую нагрузку. По мнению А.Е. Наговицына, смысловым значением звука [r] является

---

<sup>1</sup> Общее количество ритмических групп (в данном случае 5) делится на число Ф, равное 1, 618.

активная деятельность и, как было упомянуто выше, раздражительность, злоба, напряженность, агрессивность [Наговицын, 2005: 330]. Эта напряженность чувствуется и в отношениях любовников, поскольку ни один из них не доверяет друг другу до конца, и автор подчеркивает эту неискренность отношений.

Аллитерация на звук [r] имеет высокую частотность в тексте романа. Это, вероятно, подтверждение активности действий Жоржа Дюруа, направленных на удовлетворение собственных амбиций, на утоление жажды под названием «тщеславие». Его действия и поступки, не подчиняющиеся законам добропорядочности, обладают своим ритмом. Та холодность и то равнодушие, с которым он меняет своих женщин, любовниц, помогающих подняться ему на вершину тщеславия, поражает своей методичностью и регулярностью. И в этом ритм его поступков, натяжение нерва, вовсе не сопровождающееся болью в его душе, но раздражительностью, вызываемой собственной нищетой на первых этапах пребывания в Париже, а также собственной непригодностью и бездарностью, и в связи с этим возникает стремление доказать всем свою значимость. Жорж Дюруа непременно хочет заполучить все и сразу, поэтому смысловыми значениями согласного [r] также могут быть скорость, быстрые форсированные действия, усиление каких-либо признаков и поэтому частое употребление глаголов движения, содержащих этот звук:

*Puis vinrent MM. Porion et Lapalme, / un maître et un amateur / qui se livrèrent à une gymnastique effrénée, / courant l'un sur l'autre avec furie, / forçant les juges à fuir / en emportant leurs chaises, / traversant et retraversant / l'estrade d'un bout à l'autre, / l'un avançant et l'autre reculant / par bonds vigoureux et comiques. (MBA, 170);*

*Alors six dames se mirent à circuler entre les banquettes et on entendit un petit bruit d'argent tombant dans les bourses. (MBA, 171).*

В последнем примере также имеет место аллитерация на звуки [p, b, d] (в особенности во втором фразовом компоненте), смысловое значение которой заключается в изображении денег, падающих в кошельки, но это не звон монет, а глухой безрадостный на тот момент звук для Жоржа Дюруа, еще не ощутившего свободы состоятельного человека. Удивительным является тот факт, что звук [b] по А.Е. Наговицыну имеет следующую характеристику: «склонность к экономности, сбирательству, даже скупости» [Наговицын, 2005: 329].

Тема денег очень часто реализуется в тексте: иногда явно при помощи лексических средств, иногда в завуалированной форме через прием аллитерации, например:

*Et je fais ma liste. C'est un jeu, un petit jeu très gentil auquel on joue dans tous les salons parisiens à chaque trépas d'immortel : " Le jeu de la mort et des quarante vieillards." (MBA, 88)*

Повтор звука [ʒ] в подобном лексическом окружении (jeu, gentil, joue) наводит читателя на мысль о деньгах, являющихся основным действующим лицом в игровых салонах – при этом лексема *argent* отсутствует в тексте ритмической единицы.

Следующий пример объединяет звуки [m, f, r, s], встречающиеся в лексемах, характеризующих женщину, ее мировосприятие (зрелость, семья, мать, мир, вспыльчивость, слезы, противоречивость), поэтому в качестве ключевого слова фразы можно выделить многозначную лексему *femme*, ритмически повторяющуюся на протяжении всего романа:

*<...> elle mûre, mère de famille, femme du monde, elle devait se livrer gravement, avec une sorte d'emportement contenu, sévère, avec des larmes peut-être, mais avec les larmes de Didon, <...> (MBA, 193)*

При этом с точки зрения А.Е. Наговицына значением звука [m] является «склонность к опеке кого-либо, иногда мелочной, склонность к домовитости и заботе о семье, но под своим попечительством» [Наговицын, 2005: 331]. Данные значения очень точно характеризуют Мадам Вальтер и ее отношение к Жоржу и к своей семье. Наиболее интересным является тот факт, что повторение звука [f] означает «прочные отношения с людьми, входящими в окружение субъекта и преобладание чисто материальных интересов» [Наговицын, 2005: 331]. Данный звук и его психологические характеристики удивительно четко отражают отношение Жоржа к Мадам Вальтер.

Таким образом, в тексте романа «Милый друг» наиболее частой является ритмически повторяющаяся аллитерация на звуки [r, s, m, f, ʒ, b, d]. Так, с психологической точки зрения общая консонантическая характеристика романа отражается в следующих значениях: агрессивность, сотрудничество, опека, преобладание чисто материальных интересов, хорошее физическое самочувствие [ʒ], склонность к экономности, собирательству, даже скупости, склонность к работе, материалистические устремления, конкретность в выражении своих чувств и желаний [d].

Несомненный интерес представляет характеристика ритмически повторяющихся гласных звуков в тексте романа и соответственно их связь со значением и структурой текста. Наиболее часто повторяемыми являются неносовые звуки [a, o, y, i, e-ε, u]:

*Quand Georges Duroy parvint au boulevard, il s'arrêta encore, indécis sur ce qu'il allait faire. Il avait envie maintenant de gagner les Champs-Élysées et l'avenue du bois de Boulogne pour trouver un peu d'air frais sous les arbres ; mais un désir aussi le travaillait, celui d'une rencontre amoureuse.* (MBA, 13) – в данном примере чередуются звук [a] и близкие к нему по звучанию [wa, ê, â] ;

*L'autre l'interrompit : "Allons, c'est bon. Encore un bock, n'est-ce pas ?" Et il cria : "Garçon, deux bocks !" (MBA, 18)* - чередование близких по звучанию [o, ɔ, ô] ;

*[S'il avait pu en tenir un au coin d'une rue, dans l'ombre bien noire, il lui aurait tordu le cou, ma foi, sans scrupule.] comme il faisait aux volailles des paysans, aux jours de grandes manoeuvres.* (MBA, 14) – употребление звуков [y, ɥi] в ритмической единице (двух фразовых компонентах), выделенной квадратными скобками;

*Sacristi, il fait rudement bon ici, comparativement à Paris.* (MBA, 12) – повтор звука [i] в рамках простого предложения.

В рамках одной ритмической единицы могут проявляться одновременно повторы нескольких гласных звуков. Так, следующий пример демонстрирует ритмическое повторение звуков [ɥ, e, ɛ] в рамках фразы:

*Grand, bien fait, blond, d'un blond châtain vaguement roussi, avec une moustache retroussée, qui semblait mousser sur sa lèvre, des yeux bleus, clairs, troués d'une pupille toute petite, des cheveux frisés naturellement, séparés par une raie au milieu du crâne, il ressemblait bien au mauvais sujet des romans populaires.* (MBA, 12).

С психологической точки зрения ритмическая повторяемость перечисленных выше звуков, наиболее часто употребляемых в романе в рамках сверхфразового компонента, фразы, простого предложения и абзаца, имеет следующие значения: склонность к разрушению, жадности, к созданию содружеств, существующих по своим законам, повышенная сексуальность, стремление к агрессии, разрушению, подражательности, передразниванию.

Кроме того, в тексте встречаются примеры паронимии (анноминации), стилистической фигуры, состоящей в комическом или образном сближении слов, которые вследствие сходства в звучании и частичного совпадения морфемного состава могут иногда ошибочно, но чаще каламбурно использоваться в речи:

*Je fais le Sénat au Salut,* (MBA, 15)

*Je la paierai quand je pourrai.* (MBA, 83)



*Eh bien, voilà, mon cher, je suis comme toutes les femmes, j'ai mes... mes faiblesses, mes petites, j'aime ce qui brille, ce qui sonne. (MBA, 137).*

В приведенных примерах в рамках ритмического блока, фразы и двух фразовых компонентов соответственно порядку указанных ритмических единиц употреблены анноминации, тесно связанные со смыслом фрагментов. Комичность, а точнее сатира автора по отношению к действиям персонажа и его окружению проявляется в первом примере в игре слов *Senat* и *Salut* (название газеты, где Форестье писал очерки о членах Сената). *Сенат* и *Спасение* – ирония автора усматривается в том, что спасение, выход из сложившейся политической и социальной ситуации в стране, невозможно найти через *Сенат*, поскольку никто ни за что не отвечает, все стремятся к обеспечению собственного блага.

Второй пример – реплика Жоржа Форестье, обращенная к Клотильде: «Верну, когда смогу» – речь, конечно, о деньгах. О том, что блещит и звенит, и следующая фраза – реплика Мадлен, обращенная к Жоржу. Страсть к деньгам, стремление к обогащению за счет других – вот основные пороки Жоржа и общества, его окружающего, отраженные в романе не только при помощи лексико-стилистических приемов, но и посредством фонетических повторов – аллитерации, ассонанса и анноминации.

### Лексический аспект анализа ритма

В рамках данного уровня наиболее распространенными средствами для произведения «Милый друг» являются употребление диалектизмов и пословиц, последние при этом не нуждаются в высокой частотности проявлений, что связано с их богатой ритмической структурой.

В рамках употребления **диалектизмов** в анализируемом произведении довольно сложно говорить о ритме, однако их появление в тексте, точнее в большинстве случаев в определенном фрагменте текста, отличается некоторой периодичностью. Так, например, при знакомстве с определенными персонажами, обладающими некоторыми диалектными особенностями речи, в их репликах появляются лексические структуры или элементы, отличные от общепринятых:

*C'est comme ça. Je ne connais pas les femmes, moi, - na, - et vous connaissez les hommes, vous, puisque vous êtes veuve, - na, - c'est vous qui allez ce soir, - na, - et vous pouvez même commencer tout de suite, si vous voulez, - na. " (MBA, 144).*

Диалектное употребление частицы *na* в речи отца Жоржа Дюруа, выходца из нормандских крестьян, является особенностью северного нормандского диалекта (Normand) на территории Франции. Использование данного диалекта как художественного средства не случайно и связано с определенными фактами биографии автора, в частности с тем, что Г. де Мопассан родился в Нормандии и не раз возвращался на родину.

**Пословицы** являются «благодатным» материалом для создания ритмичности текста как с фонетической точки зрения (количество слогов, чередование ударений и наполнение ритмических групп), так и с точки зрения грамматической (синтаксический параллелизм, однородные члены и т.д.).

*Qui vivra, verra.* (MBA, 190) – двухчастная структура пословицы имеет соотношение слогов 3 к 2, однако за счет цезуры звучит как равенство, кроме того, аллитерационный повтор согласных [v,r] обогащает звучание и дополняется паронимазией *vivra - verra*.

### Грамматический аспект анализа ритма.

#### Морфологические средства

С точки зрения грамматического аспекта ритмизации наиболее характерным средством создания ритма в романе Ги де Мопассана является **повторение морфем** в рамках определенной ритмической единицы. При этом для текста романа в большей степени характерно повторение корневых морфем в рамках **конверсии**:

*Grand, bien fait, blond, d'un blond châtain vaguement roussi, avec une moustache retroussée, <...>* (MBA, 12) – повтор лексемы *blond* в значении прилагательного и существительного в рамках ритмического блока.

*Elle avait les yeux gris, d'un gris azuré.* (MBA, 25) – то же сочетание частей речи с повторением корневой морфемы в рамках простого предложения; в обоих случаях смысловое значение повторов заключается в уточнении признака предмета, а также в рамках **деривации**:

*Il ne les méprisait point du mépris inné des hommes de famille.* (MBA, 13) – в рамках простого предложения обнаруживается сочетание двух однокоренных слов – глагола и существительного. Повторение корневой морфемы *mépris* - усиливает ощущение неприязни и чувства презрения женатых мужчин по отношению к женщинам вольного поведения.

*Puis il sourit, d'un drôle de sourire* <...> (MBA, 51) – в данном примере в рамках фразового компонента в составе глагола и существительного повторяется корневая морфема *souri-*.

*Le sieur Duroy, de La Vie Française, [nous donne un démenti ; et, en nous démentant, il ment.]* (MBA, 107) – в данном фрагменте текста квадратными скобками выделена ритмическая единица (два фразовых компонента), в рамках которой наблюдается повтор корневой морфемы *-ment-*, в составе двух глаголов и деепричастия. Повтор лексем с данным элементом подчеркивает сарказм и иронию автора статьи, написанной с целью опровергнуть информацию, содержащуюся в статье Ж. Дюруа.

В тексте романа также встречаются ритмические единицы, включающие в свой состав глаголы со значением возобновления действия, выраженным посредством префикса *re-*:

*Et on flanquait un abattage au ministre, et on lui en reflanquait un autre le lendemain et un troisième le jour suivant.* (MBA, 156). В данной ритмической единице (фразе – сложносочиненном предложении) повторяющейся является корневая морфема *-flanq-*.

### **Грамматический аспект анализа ритма. Собственно синтаксические средства**

В рамках данного аспекта анализа в тексте романа с наибольшей частотностью употребляются следующие средства: **анафора, анадиплозис, однородные члены предложения, синтаксический параллелизм**. Среди прочих отмечаются **бессоюзие, апозиопеза, хиазм**.

Одними из наиболее часто употребляемых типов повтора по сравнению с синтаксическими и звуковыми анафорами являются **анафористические лексические повторы** в начальных частях речевого потока:

*Une gaieté délicieuse entrait en lui ; une gaieté chaude, qui lui montait du ventre à la tête, lui courait dans les membres, le pénétrait tout entier.* (MBA, 27) – лексическая анафора с повтором существительного.

*On manoeuvre, on esquive la difficulté, on tourne l'obstacle, et on colle les autres au moyen d'un dictionnaire.* (MBA, 16) – лексическая анафора, отраженная в повторе подлежащего, выраженного неопределенно личным местоимением.

*Chaque pas m'approche d'elle, chaque mouvement, chaque souffle hâte son odieuse besogne.* (MBA, 98) - анафорический повтор неопределенного прилагательного *chaque*.

*Il avait baissé les yeux; il préparait son début. Il commença d'une voix lente: <...> (MBA, 140)* – повтор подлежащего, выраженного личным местоимением.

*Je me sens coupable et méprisable... moi... qui ai deux filles... mais je ne peux pas... je ne peux pas... Je n'aurais pas cru... je n'aurais jamais pensé... c'est plus fort... plus fort que moi. Écoutez... écoutez... je n'ai jamais aimé... que vous... je vous le jure. (MBA, 180)* – в данном примере наблюдается сочетание лексической (\_\_\_\_), синтаксической анафор (==) и простого повтора (.....).

*Il aimait cependant les lieux où grouillent les filles publiques, leurs bals, leurs cafés, leurs rues ; il aimait les coudoyer, leur parler, les tutoyer, flairer leurs parfums violents, se sentir près d'elles. (MBA, 13)* – синтаксическая анафора, элементами которой являются подлежащее и сказуемое – предикативное ядро предложения.

Так, среди анафорических повторов наиболее распространенными в романе являются повторы местоимений различных типов. Существительные обладают меньшей частотностью, а наиболее редкими являются синтаксические повторы.

Смысловое значение анафоры заключается в том, что данный прием ритмизует высказывание, придает ему большую музыкальность, подчеркивает значимость выделенного слова или конструкции, усиливает значение и эмоциональное восприятие сказанного, концентрирует внимание читателя на выделенной лексической единице.

Дублирование наиболее значимой информации в романе также реализуется при помощи **анадиплозиса** – разновидности повтора, заключающегося в повторение конечного слова одной части предложения в начале новой части:

*Duroy s'assit et attendit. Il attendit longtemps. (MBA, 58)* – в данном фрагменте дублирование глагола с семой ожидания подчеркивает то нетерпение, ту нервозность, с которой Дюруа ожидал приема, а также изображает неспешное течение времени тогда, когда хочется, чтобы оно пролетело быстро;

*Il y eut un long silence ; un silence douloureux et profond. (MBA, 122)* – данный пример также очень явно изображает затянувшееся гнетущее молчание, сопровождающее последние дни жизни Форестье, молчание и тишина, означающие близость конца.

С синтаксической точки зрения текст романа отличается большим количеством ритмических единиц, выделенных на основе **употребления однородных членов**, а также ритмических единиц, вклю-

чающих несколько (две и более) различных с функциональной точки зрения групп однородных членов.

В последующих примерах в качестве однородных членов в рамках ритмического блока, простого предложения, фразового компонента и фразы выступают:

причастия прошедшего времени в функции обстоятельств образа действия:

*Pressés, poussés, serrés, ballottés, ils allaient, ayant devant les yeux un peuple de chapeaux.* (MBA, 21);

причастия прошедшего времени в рамках простого глагольного сказуемого:

*Pendant quelques années il avait vécu, mangé, ri, aimé, espéré, comme tout le monde.* (MBA, 129);

- прилагательные, причастия прошедшего времени и существительного в функции именной части сказуемого:

*Autrefois il était maigre, mince et souple, étourdi, casseur d'assiettes, tapageur toujours en train.* (MBA, 15);

- глаголы в неопределенной форме в функции подлежащего: *Respirer, dormir, boire, manger, travailler, rêver, tout ce que nous faisons, c'est mourir.* (MBA, 98).

Последующие примеры содержат несколько групп однородных членов, при этом часты случаи, когда одна группа включает в себя элементы другой, или группы следуют друг за другом, тем самым создавая сложный ритмический рисунок с перебивающимся ритмом (полиритмия):

*[Il avait maintenant une allure, une tenue, un costume (d'homme posé, sûr de lui), et un ventre d'homme qui dîne bien].* (MBA, 98);

*[Et les filles, deux par deux, passaient dans cette foule d'hommes, la traversaient avec facilité, glissaient] [entre les coudes, entre les poitrines, entre les dos], comme si elles eussent été [bien chez elles, bien à l'aise, à la façon des poissons dans l'eau], au milieu de ce flot de mâles.* (MBA, 21).

*[Il eut des rapports continus avec des ministres, des concierges, des généraux, des agents de police, des princes, des souteneurs, des courtisanes, des ambassadeurs, des évêques, des proxénètes, des rastaquouères, des hommes du monde, des grecs, des cochers de fiacre, des garçons de café et bien d'autres], [étant devenu l'ami (intéressé et indifférent) de tous ces gens, les confondant dans son estime, les toisant à la même mesure, les jugeant avec le même oeil], [à force de les voir (tous les jours, à toute heure, sans transition d'esprit), et de parler avec eux tous des mêmes affaires concernant son métier].* (MBA, 56)

В тексте романа большинство однородных членов в группах связаны между собой при помощи запятой и соединительного союза *et*. Наибольшее количество конструкций с однородными членами содержится в повествовании или описании в словах автора, обладающих меньшей эмоциональностью по сравнению с репликами персонажей, но большей ритмичностью в связи с частым употреблением однородных членов. Кроме того, употребление однородных членов сопровождается фонетическими средствами создания ритма, а именно интонацией, типичной для перечисления, равенством или определенной последовательностью слогов в рамках группы однородных членов, а значит и ритмической единицы, а также звуковыми средствами (аллитерацией, ассонансом и т.д.) и соответствующими средствами на лексическом и грамматическом уровнях.

Безусловно, в рамках данного романа, и, возможно, в рамках любого художественного прозаического текста употребление однородных членов является наиболее распространенным, обладающим наибольшей частотностью средством ритмизации. Без их употребления мало возможно описание, повествование или рассуждение. Для ритмики произведения этот фактор очень важен; тем более, если учесть связь употребления однородных членов с интонированием, а именно с интонацией перечисления, которая настолько ощутима, что когда читаешь текст человеку, не знающему французского языка, он слышит интонацию перечисления и соглашается: «Да, здесь присутствует ритм».

Помимо частого употребления однородных членов в тексте романа над созданием ритма «трудятся» и **сложноподчиненные предложения с однородными придаточными**, связанными между собой подчинительными союзами простыми и сложными по составу:

*C'est par eux qu'on lance les nouvelles, qu'on fait courir les bruits, qu'on agit sur le public et sur la rente.* (MBA, 89) ;

*Tout cela s'était fait inopinément, sans qu'il y prît part, sans qu'il dût un mot, sans qu'il donnât son avis, sans qu'il acceptât ou refusât, et avec tant de rapidité qu'il demeurerait étourdi, effaré, sans trop comprendre ce qui se passait.* (MBA, 109) ;

*Eh bien, voilà, mon cher, je suis comme toutes les femmes, j'ai mes... mes faiblesses, mes petites, j'aime ce qui brille, ce qui sonne.* (MBA, 137).

Помимо морфологического повтора подчинительных союзов в рамках однородных придаточных ритм единицы подкрепляется также интонацией перечисления. В приведенных примерах употребление однородных придаточных сочетается также с синтаксическим парал-

лелизмом, который играет большую роль в создании ритма текста романа.

Значимость **синтаксического параллелизма** для ритма текста также проявляется и в рамках сложносочиненных предложений, включающих в свой состав два и более простых, соединенных в большинстве случаев пунктуационно – через запятую:

*Une vie ! quelques jours, et puis plus rien ! On naît, on grandit, on est heureux, on attend, puis on meurt.* (MBA, 129);

*Je t'aime beaucoup, je t'aime vraiment du fond du coeur, <...>* (MBA, 139);

*Chaque cerise avalée lui donnait une sensation d'une faute commise, chaque goutte du liquid brûlant et poivré descendant en sa gorge lui procurait un plaisir âcre, la joie d'une jouissance scélérate et défendue.* (MBA, 74).

В приведенных примерах ритм также подкрепляется употреблением лексической и синтаксической анафоры.

В связи с тем, что сюжет романа строится на отношениях главного персонажа – Жоржа Дюруа – с представительницами прекрасного пола, служащими средством достижения его цели, реплики в тексте романа обладают большой степенью эмоциональности и поэтому довольно распространенными являются ритмические единицы (чаще абзацы) с умолчанием. Вот некоторые примеры **апозиопезы** – умолчания вследствие наплыва чувств:

- *Mais vous êtes fou !*

- *Pourquoi ?*

- *Pourquoi... pourquoi... pourquoi... (MBA, 50) ;*

*Laissez-moi... laissez-moi, maintenant... allez-vous-en... allez-vous-en... seulement cinq minutes ; je souffre trop, près de vous... je veux prier... je ne peux pas... allez-vous-en... laissez-moi prier... seule... cinq minutes... je ne peux pas... laissez-moi implorer Dieu qu'il me pardonne... qu'il me sauve... laissez-moi... cinq minutes... (MBA, 181)*

Такая прерывистая речь создает рваный ритм с постоянными перебоями, но эти перебои сосредотачивают внимание персонажа и читателя на содержании реплик и на эмоциональном состоянии г-жи Вальтер, столь эмоционально воспринявшей проявление чувств со стороны Жоржа по отношению к ней.

Помимо перечисленных средств на грамматическом уровне в тексте романа также можно обнаружить:

- **бессоюзие**

*Il neige, il grêle, il pleut, il fait sombre à allumer les lampes dès trois heures de l'après-midi.* (MBA, 121);

- **Хиазм**

*Cela représentait deux dîners sans déjeuners, ou deux déjeuners sans dîners, au choix.* (MBA, 12) – смысловое значение данного приема в рамках примера заключается в том, что Дюруа, не имея средств к существованию, вынужден был выбирать: два ужина или два завтрака, есть или не есть, пить или не пить.

## **Грамматический аспект анализа ритма.**

### **Семантико-синтаксические средства**

Среди средств данного типа наиболее распространенными в романе «Милый друг» являются эпаналепсис, градационный повтор, восходящая градация.

Наиболее распространенным является эпаналепсис в форме простого повтора наречий образа действия, существительных, глагольных конструкций, причастий прошедшего времени, имен собственных в обращении, количественных наречий и наречий высокой степени интенсивности:

*Ma petite Made, je sens que je t'aime beaucoup... beaucoup... beaucoup...* (MBA, 146) – ритмический повтор наречий высокой степени интенсивности.

*Et... nous repartirons pour Paris demain ?*

- *Oui, demain..*

- *Demain matin ?*

- *Demain matin, si tu veux."* (MBA, 152) – повтор обстоятельного наречия времени.

*Ils passaient, passaient, les deux êtres de chaque fiacre, allongés sur les coussins, muets, serrés l'un contre l'autre, perdus dans d'hallucination du désir, frémissant dans l'attente de l'étreinte prochaine.* (MBA, 160) – повтор сказуемого, выраженного глаголом во временной форме Imparfait.

Смысловой значимостью простых повторов в контексте романа является усиление определенного эмоционального состояния, дублирование наиболее значимой информации, а также некоторая степень растерянности в моменты, когда нечего сказать (реплики, обращенные к Мадлен), в случае с повторением сказуемого – непрерывное действие, монотонность.

В романе довольно частым является употребление эпаналепсиса в форме повтора после промежуточных слов:



<...> *il s'était pris pour un autre, pour un homme du monde, qu'il avait trouvé fort bien, fort chic, au premier coup d'oeil.* (MBA, 24) – повтор предлогов и наречия высокой степени интенсивности.

*Clo, ma petite Clo, comprends bien ma situation, comprends bien ce que je suis.* (MBA, 140) – повтор имени собственного и глагола в форме повелительного наклонения в положительной степени в сочетании с наречием образа действия.

*Oh ! ne pleure pas, Clo, ne pleure pas, je t'en supplie.* (MBA, 140) – повтор глагола в форме повелительного наклонения в отрицательной степени.

В большинстве случаев употребление такого рода повторов свойственно репликам персонажей в рамках прямой речи, что придает большую эмоциональность, выразительность речи. Заметим, что в тексте романа наибольшее количество повторов содержат реплики Жоржа по отношению к своим любовницам, в особенности (как это подтверждают примеры, приведенные выше) по отношению к Клотильде, отношения Жоржа с которой были наиболее эмоциональны и неуравновешенны.

Смысловое значение усиления эмоционального состояния, а также в некоторой степени уточнения выражается в тексте романа при помощи **градационного повтора**. Усиление значения прилагательного или причастия прошедшего времени происходит за счет наречий образа действия, а также наречий высокой степени интенсивности:

*Je lui dirai que tu m'as forcé, absolument forcé à venir la trouver.* (MBA, 38);

<...> *et il était pâle, certes, il était pâle, très pâle.* (MBA, 111);

*C'était une grosse affaire, une très grosse affaire, <...>* (MBA, 197);

**Восходящая градация** – еще один прием, основой которого является периодическое повторение значимых лексем или конструкций. Восходящая градация по частоте употребления уступает перечисленным выше приемам, однако по своей смысловой значимости она оказывается столь же интенсивной с точки зрения выражения эмоционального подъема или напряжения.

Последующие примеры демонстрируют в первом случае беспомощность Дюруа в деле журналистики, осознание им своей неспособности оформить свои мысли при написании первой статьи и в связи с этим растущее негодование и разочарование, а во втором – усиливающаяся просьба, мольба Жоржа, обращенная к Клотильде, желающей прогуляться вечером, но встреченная любовником с неприятием из-за отсутствия денег:

C'était fini ; tout était fini, il ne ferait rien ; il ne serait rien ; il se sentait vide, incapable, inutile, condamné. (MBA, 35);

Je t'en prie, restons ici. Je t'en supplie. (MBA, 76).

В тексте романа также встречаются приемы, оказывающие влияние на восприятие текста как ритмического, но не являющиеся регулярными и часто повторяющимися:

- **антиэллипс**

Et, tout à coup, il éprouva le désir de lire lui-même cet article, de le lire dans un endroit public, dans un café, bien en vue. (MBA, 47) – повтор, нарочитая тавтология отражает непреодолимое желание Жоржа прочесть свою статью в газете;

Monsieur a déjà demandé monsieur deux ou trois fois. Si monsieur veut monter chez monsieur. (MBA, 123) – ирония над услужливостью управляющего, показывает недоразвитость его речи.

- **мимезис**

-Avez-vous passé à la caisse ?

- Non. Pourquoi ?

- Pourquoi ? Pour vous faire payer. (MBA, 54) – повторение с некоторой насмешкой над тем, что само собой разумеется;

Таким образом, с количественной точки зрения текст романа, а точнее характеристика употребления в нем ритмических средств выглядит следующим образом:

- в романе преобладают в общей сумме средства фонетического уровня (41%), а именно интонирование при употреблении однородных членов – интонация перечисления (41%), рифма (39%)<sup>1</sup>, аллитерация (29%), а также равенство (29%) или последовательность (20%) слогов в рамках ритмической единицы в порядке убывания их частотности;
- в связи с тем, что употребление однородных членов является количественно наиболее распространенным средством ритмизации, грамматический аспект создания ритма должен был бы выйти на первый план. Однако поскольку однородные члены, а точнее их перечисление обладают определенной интонацией, узнаваемой и четко дифференцируемой, все количество однородных членов дублируется и в рамках фонетического аспекта, таким образом, средства фонетического аспекта преобладают над грамматическими

---

<sup>1</sup> При данном расчете за 100% принимается вся сумма фонетических средств в процентах, а именно 41%.

(27% от общего количества фонетических, лексических и грамматических средств);

- промежуточные положения занимают собственно синтаксические и семантико-синтаксические средства (31%). Наиболее частотными в романе являются простой повтор (42%), эпаналепсис (23%), анафора (19%).

### **Структурно-композиционный аспект анализа ритма**

Данный аспект анализа не поддается количественной обработке. Его элементы частично были представлены выше, однако для ритмики произведения как целого необходим анализ по следующим критериям:

- определение архитектоники художественного произведения, его рамочных компонентов; абзацное членение текста;
- выявление пространственных, временных связей в системе событий и отражение ритма пространственно-временных связей;
- выявление ритма в построении сюжетной линии (поиск чередования эпизодов с похожим характером развития действия, смысловой параллелизм в рамках текста);
- система образов, характеров произведения;
- повтор ключевых слов, фраз, предложений.

Роман состоит из двух частей, включающих восемь и десять глав соответственно. Смысловое значение разделения текста на две части заключается в том, чтобы представить жизнь Жоржа Дюруа в двух планах – в антагонистическом взаимодействии и в совместной деятельности с Форестье, и в самостоятельном развитии и подъеме по служебной лестнице, реализуемом такими средствами, как ложь, неискренность, самолюбие и эгоизм. Дерзость Дюруа все в большей степени начинает проявляться именно после смерти Форестье: и в жизни и в работе он занимает место своего приятеля. Дюруа без всякого стеснения проживает чужую жизнь, пользуясь благами, не принадлежащими ему по праву. В этой замене Форестье Жоржем Дюруа просматривается стремление автора подчеркнуть цинизм протагониста, его безудержное стремление, во что бы то ни стало, быть во главе «толпы» – так в своих мыслях он называет общество, поднявшее его на возделенную вершину, апогей низменных человеческих желаний – богатство и статус. В философском плане эта замена является отражением мысли о смене, целесообразном, целенаправленном замещении одного объекта другим, смене акцентуации осмысления бытия. На смену одному всегда приходит другое: смена социокультур, цивили-

лизаций, явлений, объектов. В этом отчасти усматривается и ритмическая составляющая романа.

Для определения архитектуры произведения немаловажным является абзацное членение текста. Членение на абзацы в разных видах текста имеет общую основу – логико-смысловую, однако есть специфические различия в использовании абзаца. Эта специфика создается разным характером воздействия на читателя: для текстов, направленных только на интеллектуальное восприятие, показательны абзацы, построенные по принципу тематическому (новый абзац раскрывает новую тему), для текстов, рассчитанных не только на интеллектуальное, но и на эмоциональное восприятие, – абзацы акцентные, экспрессивно-выделительные. При этом не следует забывать и о чисто субъективном моменте – авторской манере организации текста посредством абзацного членения. Известно, что объем текста между абзацными отступами у разных авторов различен, и объясняется это многими причинами: жанровыми особенностями произведения, его функционально-стилевой принадлежностью, стилистической тональностью, общим объемом произведения, его назначением, авторской манерой изложения и т.д. Отметим также, что современные писатели значительно активнее используют абзацное членение, чем писатели XIX века. И это связано не только с индивидуальными пристрастиями, но и с общими тенденциями в синтаксисе современного французского языка: он становится более динамичным, расчлененным и актуализированным.

Абзацное членение текста романа Ги де Мопассана «Милый друг» отличается частой сменой типов членения: логико-смыслового, акцентного, эмоционально-экспрессивного и формального. В связи с тем, что основными типами речи в тексте являются повествование, описание, а также диалогическая речь, логико-смысловой принцип в чистом виде или усиленный акцентно-выделительным нарушается в угоду придания тексту эмоциональных качеств, следовательно, вступает в силу принцип экспрессивно-эмоционального членения текста, перемежающийся с формальным принципом, продиктованным диалогической речью.

Что касается формального принципа членения текста романа, то его проявления наиболее часты по сравнению, например, с эмоционально-экспрессивным абзацным членением, поскольку именно при помощи формального принципа идет выделение диалогической речи в тексте. Наиболее интересными являются случаи эмоционально-

экспрессивного и логико-смыслового абзацного членения текста романа. Приведем примеры:

*Elle balbutiait : "Jésus ! - Jésus ! - Jésus !" Et le mot "Georges" lui venait aux lèvres. Tout à coup, elle pensa qu'à cette heure même, Georges, peut-être, possédait sa fille. Il était seul avec elle, quelque part, dans une chambre. Lui ! lui ! avec Suzanne !*

*Elle répétait : "Jésus !... Jésus !" Mais elle pensait à eux... à sa fille et à son amant ! Ils étaient seuls, dans une chambre... et c'était la nuit. Elle les voyait. Elle les voyait si nettement qu'ils se dressaient devant elle, la place du tableau. Ils se souriaient. Ils s'embrassaient.*

*La chambre était sombre, le lit entrouvert. Elle se souleva pour aller vers eux, pour prendre sa fille par les cheveux et l'arracher à cette étreinte. Elle allait la saisir à la gorge, l'étrangler, sa fille qu'elle haïssait, sa fille qui se donnait à cet homme. Elle la touchait...ses mains rencontrèrent la toile. Elle heurtait les pieds du Christ.*

*Elle poussa un grand cri et tomba sur le dos. Sa bougie, renversée, s'éteignit.*

*Que se passa-t-il ensuite ? Elle rêva longtemps des choses étranges, effrayantes. Toujours Georges et Suzanne passaient devant ses yeux, enlacés, avec Jésus-Christ qui bénissait leur horrible amour.*

*Elle sentait vaguement qu'elle n'était point chez elle. Elle voulait se lever, fuir, elle ne le pouvait pas. Une torpeur l'avait envahie, qui liait ses membres et ne lui laissait que sa pensée en éveil, trouble cependant, torturée par des images affreuses, irréelles, fantastiques, perdue dans un songe malsain, le songe étrange et parfois mortel que font entrer dans les cerveaux humains les plantes endormieuses des pays chauds, aux formes bizarres et aux parfums épais (MBA, 231).*

В данном фрагменте при помощи абзацного членения явно просматривается идея все возрастающего сумасшествия, кричащего и раздирающего душу бессилия и ненависти Мадам Вальтер, не желающей принять мысль о том, что ее дочь и любовник вместе. Апофеозом смешанных чувств – ненависти и любви как к Сюзанне, так и к Жоржу, является строка, выделенная в отдельный абзац:

*Elle poussa un grand cri et tomba sur le dos. Sa bougie, renversée, s'éteignit.*

Свеча погасла, силы оставили героиню, лишь мысли, странные, путающиеся мысли...

В данном абзацном членении преимущественную роль выполняет эмоционально-экспрессивный принцип. Ритм при таком членении особо остро ощущается не только благодаря лексическим и фонети-

ческим повторам, но и благодаря проявлению интонационных характеристик членения текста (сустентаций, риторических вопросов, восклицаний, увеличения темпа, а также быстрой его смены – ускорения, замедления – смены интенсивности звучащего голоса, а также его тембра). Восприятие ритма усиливается также за счет частой смены его характера: первый абзац – преобладающие восклицания – эмоциональный взрыв, надрыв, ненависть. Второй абзац – апозипеза, умолчание вследствие наплыва чувств, некоторое замедление темпа, размышление, задумчивость. Третий абзац – преимущественно утвердительные предложения – уверенность в своих намерениях, решительность действий (желаемых, но не предпринятых). Четвертый абзац – меньший по объему, чем предыдущие и последующие, однако представляющий собой смысловую кульминацию фрагмента, крик души, все эмоции, вместе взятые в одном звуке, в одном жесте. Пятый абзац – спадающее напряжение, но мысли все о том же, и наконец, шестой абзац – полное бессилие, и физическое и моральное. Ритмические особенности этого фрагмента с фонетической точки зрения проявляются при помощи аллитерации, сложного интонирования, на семантико-синтаксическом уровне – при помощи лексических повторов, а также с точки зрения синтаксической при помощи однородных членов, в особенности в последних двух абзацах.

Следующий пример демонстрирует распределение по абзацам в зависимости от логико-смыслового членения текста, являющегося преобладающим в тексте романа:

*Une odeur étrange, particulière, inexprimable, l'odeur des salles de rédaction, flottait dans ce lieu. Duroy demeurait immobile, un peu intimidé, surpris surtout. De temps en temps des hommes passaient devant lui, en courant, entrés par une porte et partis par l'autre avant qu'il eût le temps de les regarder.*

*C'étaient tantôt des jeunes gens, très jeunes, l'air affairé, et tenant à la main une feuille de papier qui palpitait au vent de leur course ; tantôt des ouvriers compositeurs, dont la blouse de toile tachée d'encre laissait voir un col de chemise bien blanc et un pantalon de drap pareil à celui des gens du monde ; et ils portaient avec précaution des bandes de papier imprimé, des épreuves fraîches, tout humides. Quelquefois un petit monsieur entrait, vêtu avec une élégance trop apparente, la taille trop serrée dans la redingote, la jambe trop moulée sous l'étoffe, le pied étreint dans un soulier trop pointu, quelque reporter mondain apportant les échos de la soirée.*

*D'autres encore arrivaient, graves, importants, coiffés de hauts chapeaux à bords plats, comme si cette forme les eût distingués du reste des hommes.*

*Forestier reparut tenant par le bras un grand garçon maigre, de trente à quarante ans, en habit noir et en cravate blanche, très brun, la moustache roulée en pointes aiguës, et qui avait l'air insolent et content de lui (MBA, 27).*

Размеренный ритм данного фрагмента, разделенного на 4 абзаца, примерно одинаковых по длине, продиктован не только смысловыми характеристиками текста, но и определенными ритмическими средствами, такими, как употребление однородных членов, незаменимых при описании (*Une odeur étrange, particulière, inexprimable, <...>*), лексическими повторами (*C'étaient tantôt des jeunes gens, très jeunes, <...>*), синтаксическим параллелизмом (*<...> la taille trop serrée dans la redingote, la jambe trop moulée sous l'étoffe <...>*), а также приемом аллитерации (*Forestier reparut tenant par le bras un grand garçon maigre, de trente à quarante ans, en habit noir et en cravate blanche, très brun, <...>*).

Произведение разворачивается перед читателем в определенной последовательности, т.е. по определенным линиям, образующим схему и при восприятии дающим некоторый определенный ритм. Произведение – это запись ритма образов, осуществляемого в пространстве и во времени.

На композиционном уровне ритм складывается из пульсации, сгущения, разрежения, замедления, ускорения. Организация времени достигается расчленением, т.е. прерывностью. Но и у непрерывно текущего однородного времени есть свой определенный ритм.

Такие смыслонесущие категории, как ритм и симметрия, есть не что иное, как взаимообратимая связь пространства и времени, основанная на единстве дискретного и континуального начал. Такая связь, а точнее единство пространственных и временных параметров, направленное на выражение определенного смысла, называют хронотопом. Хронотоп индивидуален для каждого смысла (для смысла, который вкладывает автор в произведение или для смысла, который улавливает читатель), поэтому художественное произведение с этой точки зрения имеет многослойную (полифоническую) структуру. Полифонический прием, отражая многомерность мира, как бы воспроизводит эту многомерность во внутреннем мире читателя и создает тот эффект, который был назван Бахтиным «расширением сознания».

Так, в рамках романа «Милый друг» пространственные рамки не пересекают границы Франции, а именно городов Парижа, Руана и Канн. При этом большая часть действия романа происходит в Париже, но на стыке первой и второй частей произведения, в момент, который отмечается для Дюруа потерей друга Форестье и коренным изменением в жизни, на несколько шагов приближающим его к заветной цели, автор описывает путешествия Жоржа в Канн и в Руан. Так, качественные изменения в жизни персонажа происходят не только с точки зрения пространственной, но и с точки зрения бытовой, статусной. Возвращение в Париж после путешествия на родину не является возвращением к прежней жизни, здесь происходит скачок на качественно новый уровень, более высокий с точки зрения положения в обществе, но с другой стороны являющийся, в некоторой степени, моральным падением персонажа.

С точки зрения временной организации рамки романа можно вписать в несколько месяцев – так стремительно развивались действия, и так стремительно росла карьера Жоржа. В этой временной стремительности не похвала Жоржу, а напротив, его обличение как любителя легкой наживы, лицемерного лгуна, подлеца и ловеласа.

Так, хронотоп романа заключается в выявлении сущности главного героя, его нравственности, а точнее безнравственности, основных черт его характера и манеры добиваться своего несмотря ни на что. На более высоком уровне хронотоп раскрывает существующую не только для того времени, но и для настоящего, определенной модели действий, направленных для достижения поставленной цели и отличающуюся определенным цинизмом, равнодушием, жестокостью. В этой многослойности восприятия текста и состоит полифоничность его структуры.

С момента возвращения Жоржа в Париж действия романа приобретают большую интенсивность, насыщенность, прежде всего, с эмоциональной точки зрения, ритмический рисунок меняется в сторону увеличения количества лексических и грамматических средств ритмизации, уменьшения аллитераций и тождества окончаний, так часто употребляемых в первой части. Возможно, это связано с изменением мироощущения персонажа, он стал более уверенным в себе, точнее самоуверенным, с изменением восприятия окружающей действительности, основанным не на чувствах, а на холодном расчете.

Завязка романа – встреча Жоржа с Форестье, развитие действия – знакомства и продвижение по службе, кульминация – с точки зрения идеи произведения – разговор с Клотильдой, раскрывающий



сущность Жоржа Дюруа, его истинные намерения и особенности личности, с точки зрения жизненной позиции протагониста, цели его существования – церемония бракосочетания в церкви Мадлен и его «вознесение над толпой». Ритмическая составляющая сюжета в большей степени выражена в развитии действия: встречи, прощания, огорчения, разочарования, удачи, измены, лицемерие, возрастающее по своей силе и достигающее своего апогея во время церемонии в церкви Святой Марии Магдалины. В тексте отмечаются следующие сюжетные ритмические особенности:

- Появление успеха в работе, приобретение новых знакомств и развитие любовных отношений подкрепляется увеличением количества стилистических повторов разных типов (простых, градационных повторов, эпаналепсиса, анадиплозы).
- С момента знакомства Жоржа с Мадам де Марель в тексте наблюдается частое употребление лексем, объединенных семой «деньги» (повторение лексем *franc, sous, bourse* и числительных).
- Некоторый смысловой параллелизм наблюдается также в том, что «полезные» для Жоржа знакомства (с Мадам де Марэль, с Мадам Вальтер) приобретаются им с подачи Мадлен Форестье. Кроме того, как уже говорилось выше, в тексте описаны судьбы женщин, отвергнутых с необыкновенной циничностью и покинутых ради достижения цели - таковыми были отношения Жоржа с Рашель, Клотильдой, Мадлен, Мадам Вальтер и Сюзанной.
- Определенной ритмической составляющей является тема смерти, троекратно освещенная в романе: во время ночной беседы с Н. де Вареном, в момент дуэли Ж. Дюруа и Л. Лангредмона, и в момент смерти Форестье. Все три эпизода сопровождаются определенными ритмическими средствами выразительности речи: простой повтор, градационный повтор, риторический вопрос, однородные члены, синтаксический параллелизм. Например:  
*Elle me gâte tout ce que je fais, tout ce que je vois, ce que je mange et ce que je bois, tout ce que j'aime, les clairs de lune, les levers de soleil.* (MBA, 98) ;  
*Est-ce que j'aurais peur ? <...> Mais s'il tremblait ? Mais si'il perdait connaissance ? <...> Que vais-je faire ? que vais-je devenir ?* (MBA, 111) ;

*Une terreur confuse, immense, écrasante, pesait sur l'âme de Duroy, la terreur de ce néant illimité, inévitable, détruisant indéfiniment toutes les existences si rapides et si misérables.* (MBA, 129).

Наиболее ярким образом романа с ритмической точки зрения представляется Мадам Вальтер. Ее речь эмоциональна, изобилует простыми повторами, апозиопезами, аллитерацией, а также конструкциями с восклицанием:

*Et voilà maintenant comment tu me parles! Comment tu me reçois! Mon Dieu! mon Dieu! que tu me fais mal!* (MBA, 196);

*Laissez-moi... laissez-moi, maintenant, allez-vous-en... allez-vous-en... seulement cinq minutes... <...>* (MBA, 181).

Необходимо отметить, что определенным суггестивным эффектом в создании ритмики произведения обладают повторения ключевых слов и выражений. Среди наиболее часто повторяющихся лексем, которые можно назвать ключевыми для романа, являются: лексема *femme* в форме единственного и множественного числа, как в значении «женщина», так и в значении «жена» (296), лексема *franc* преимущественно во множественном числе (92), глагол *aimer* в различных формах, чаще в форме первого лица единственного числа или третьего лица единственного числа (58), а также морфема *amour*, встречающаяся в формах единственного и множественного числа существительного, в формах мужского и женского рода прилагательного, а также в составе наречия *amoureusement* (55).

Смысловое содержание выявленных ключевых слов явно подчеркивает основную идею произведения, выявляет намерения главного персонажа, и раскрывает его жизненное кредо: добиться власти и богатства во что бы то ни стало, используя для своей цели любовь «выгодных» для этого женщин. Не имея каких-либо моральных принципов, не испытав истинного чувства любви, дружбы, Дюруа стал исключительно отрицательным героем своего времени. Завершив роман высоким социальным взлетом Дюруа, Ги де Мопассан посылает в будущее мысль о том, что личность Дюруа обладает широкой типичностью не только для своего поколения, но и для последующих поколений. Подтверждение данного факта мы видим в беседе Н. де Варена и Ж. Риваля на церемонии в церкви Мадлен: *Eh bien! <...> l'avenir est aux malins!* (MBA, 248).

Таким образом, по результатам ритмического анализа романа Г. де Мопассана «Милый друг» следует сделать вывод о том, что благодаря разнообразию выявленных средств создания ритма, высокой частотности их проявлений данное произведение можно считать рит-

мичным. Однако следует заметить, что ритмичным весь текст романа назвать нельзя: определенные средства ритмизации проявляются в рамках определенных ритмических единиц, из чего следует, что ритм данного произведения имеет прерывистый характер. В большей степени в романе проявили себя фоностилистические средства (аллитерация, ассонанс, рифмованные окончания), а также семантико-синтаксические (эпаналепсис, градационный повтор) и собственно синтаксические средства (конструкции с однородными членами, синтаксический параллелизм) на грамматическом уровне. В своей совокупности употребление данных средств способствует более чувственному восприятию художественного замысла произведения.

### **Выводы**

Анализ ритма является важной составляющей комплексного анализа художественного произведения. Это связано, прежде всего, с тем, что ритм, как всепроникающее явление сопровождает человека повсюду, а художественное произведение есть не что иное, как отражение поведенческих типов человека, его речи, характера, поступков. Более того, художественное произведение зачастую является воплощением черт характера и мировосприятия самого автора, что объясняет в некоторых случаях тесную связь авторской биографии и сюжета.

Важной составляющей анализа ритма является описание восприятия, первого впечатления от прочитанного, поскольку именно на данном этапе ритм, как явление суггестивное, оказывает на читателя наибольшее воздействие.

Неприемлемо проводить анализ ритма в отрыве от сюжета, композиции текста, выстраивания фабулы, а также внетекстовых факторов. В связи с этим, комплексный анализ ритма должен проводиться в совокупности с другими средствами выразительности языка в рамках литературоведческого и лингвистического подходов. Так, любое художественное произведение следует анализировать через призму ритмики, не выделяя ритм в отдельный «пункт» анализа, а «вплетая» в матрицу ритма текстовые характеристики.

Так, **алгоритм анализа ритма художественного текста** включает два основных этапа:

- 1. Внетекстовые факторы – 1) Мировоззрение писателя** и степень его отражения в произведении посредством периодически повторяющихся мыслей и идей, связанных с мировосприятием автора, **2) Индивидуально-психологические особенности его**

**личности** и периодичность возникновения в тексте определенных тем, связанных с его биографией, **3) Анализ восприятия ритмики текста читателем** (собственно фонетический аспект).

**II. Художественная структура текста – 1) Речевой уровень** (фоностилистические, лексические и грамматические средства), **2) Литературный уровень** (структурно-композиционный аспект анализа ритма).

Данные пункты анализа являются дополнительными в общей схеме комплексного анализа произведения, не замещающими, а дополняющими его литературоведческую интерпретацию.

## ГЛАВА 4. КОМПЬЮТЕРНЫЙ АНАЛИЗ РИТМА ТЕКСТА

Аспект исследования, описанный в данной главе, представлен одним из методов работы с текстом в рамках компьютерной лингвистики, в частности, таких ее направлений, как системная обработка текста, автоматическое извлечение фактов. Извлечение информации из текста определяется конкретным коммуникативным намерением исследователя. В современной компьютерной лингвистике существует множество программ, направленных на исследование текста с точки зрения различных его аспектов.

В рамках автоматической обработки текста реализации фонетического и лексико-грамматического анализа посвящено множество исследований. Так, например, Л.-К. Пакен и Ж. Бошмен рассматривают роль исследователя в процессе автоматизированного выявления лексико-грамматических особенностей текста. Делая акцент на взаимосвязи морфологического, семантического, лексического и синтагматического аспектов, которую в большей степени устанавливает исследователь, авторы приходят к выводу о невозможности полной автоматизации чтения текста [Raquin, 1989].

Основные аспекты компьютерного анализа текста описаны также в исследовании Ф.Х. Санчес Перес. Автор делает акцент на методологии, рассматривая в качестве основных методов распознавание и количественную обработку данных, изучение лексикометрических показателей (ранжирование слов по определенным параметрам – иерархическим, количественным, алфавитным, контекстным и т. д.) [Sanchez Perez, 1993].

Исследования ритма текста при помощи компьютерных приложений, описанные в научных статьях, не многочисленны. Среди них следует отметить работу П. Куранжу и Б. Лашамбра. Анализ ритмики текста тесно связан со стилистикой, а стилистические особенности проявляются на фоне определенных грамматических структур. На основе данной концепции французские исследователи провели анализ грамматической структуры предложений и их ритмики. На материале прозаических текстов Селин был проведен подсчет слогов в предложениях и в соответствии с их количеством для определенных фрагментов текста была выстроена кривая ритма [Couranjou, 1989].

Анализ ритмической структуры текста в работах Ж.-Ф. Массони основан на повторе наиболее часто употребляемых слов. В соответствии с этим текст делится на смысловые части [Massonnie, 1990].

Американские исследователи Э. Грин, Т. Бодрумлю, К. Найт проводят анализ ритма поэтического текста, основанный на метрике стиха и ориентированный на осуществление наиболее близкого к оригиналу (с точки зрения метра) перевода [Greene, 2010].

Для анализа ритма может использоваться определенное специализированное программное обеспечение (ПО). Так, ПО *Alceste* ([www.image-zafar.com/](http://www.image-zafar.com/)), разработанное обществом Image, при сотрудничестве с Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) осуществляет детальный анализ лексики текста, группируя слова по лексико-семантическому признаку, а также по частотности употребления. В зависимости от этого текст делится на части. Этот метод позволяет выделить наиболее значимые со смысловой точки зрения фразы и сочетания слов. Данное ПО может быть использовано для поиска ключевых слов произведения и для выделения основных смысловых частей текста.

В рамках анализа ритма на материале русского, английского и французского языков при помощи ПО «Rhymes» Н. Кецариса (<http://rifimovnik.ru/>) проводится обработка текста с целью выявления рифмы. На основе грамматического словаря русского языка А.А. Зализняка осуществляется сортировка списка рифм по алфавиту, качеству или части речи. Список рифм можно ограничить словами определенной части речи, ритмической длины. Кроме того, возможен вывод синонимов и антонимов к заданному слову. Словарная база построена на основе Словаря синонимов А.П. Евгеньевой.

Программа проверки стихотворного ритма «Ritminme» С.И. Зигули (<http://ritminme.ru/>) осуществляет анализ метрических схем поэтических текстов. На основе выявления ударных и безударных слогов происходит определение используемой метрической схемы. Кроме того, осуществляется подбор рифмы к выбранному слову.

На основе работ Р. Гильоне, психолога и специалиста по курсу, была создана программа «Tropes» на материале французского языка [Molette, 2009]. Данный метод ориентирован на определение лексико-семантического поля текста, на анализ его морфологической структуры, на определение функционально-семантических типов текста (повествование, описание, рассуждение). При помощи данного метода осуществляется анализ лексико-семантических групп слов с определением их частотности в тексте, а также дается список глаго-

лов, существительных, прилагательных, наречий, союзов, местоимений, имеющих различные семантические значения в рамках конкретного фрагмента. При этом глаголы классифицируются в зависимости от смысловых типов.

Представленные методы играют большую роль в процессе обработки текста. Каждый из них ориентирован на совокупность определенных средств анализа ритма. Для анализа ритма на фонетическом, лексическом и грамматическом уровнях его реализации, наиболее значимым является последний метод («Tropes»). Он позволяет, во-первых, работать с текстами на французском языке, во-вторых, оценивать количество вхождений в текст повторяющихся слов (выраженных различными частями речи).

Однако, использования данного метода не достаточно для определения степени ритмичности текста, поскольку ритм, как комплексное явление, реализуется через совокупность средств на различных языковых уровнях.

В настоящее время анализом ритма занимаются следующие исследователи:

1) Т.В. Андрусенко в статье «Синергетический аспект формирования ритма научного текста» описывает формирование ритма научного текста в синергетическом аспекте. Целью исследования является изучение на основе изменения размера предложения процессов стабилизации и дестабилизации в тексте как синергетической системе. В результате исследования были установлены участки, где скорость развития физического пространства текста ускоряется и, наоборот, замедляется. Изменение ритма сопоставлено с такими системными процессами, как симметрия и асимметрия [Андрусенко, 2017] .

2) Исследование, описанное в статье К.И. Белоусова, Г.Ф. Дусаковой, Д.В. Леонова, посвящено разработке нового метода атрибуции текстов, основанного на анализе ритмики размеров предложений в тексте. Программная реализация метода осуществляется в приложении «Анализатор ритмической структуры текста»: обработка ритмики текста, выявление последовательности размеров, следующих друг за другом предложений, вычисление матрицы переходов типов предложений текста и корреляции между матрицами переходов размеров предложений анализируемого текста с эталонными авторскими матрицами [Белоусова, 2017: 49-51].

3) В исследовании Л.В. Кишаловой «Анализ особенностей ритмической структуры разных стилей речи» обсуждаются возможные направления, в рамках которых удаётся декодировать суггестивный по-

тенциал языковой модели. Ритм прозаического текста рассматривается как инструмент анализа его суггестивного потенциала. Анализ прозаических отрывков на уровне текста проводится с помощью созданной коллективом авторов компьютерной программы «ПУЛЬС». Отмечается значимость учета среднеарифметического показателя всех безударных слогов при анализе ритмической структуры текста. Выявляются характерные отличия ритмической структуры текстов, принадлежащих разным функциональным стилям [Кишалова, 2016: 257-262].

В основу этих программных приложений положены разные факторы определения ритмичности текста, а именно размер предложений и среднеарифметический показатель безударных слогов.

Новейший метод, поостренный на основе описанных в данной монографии характеристик, получивший название «Rythmanalyse», позволяет оценить ритм текста не только с позиций грамматики, но и с точки зрения проявления фоностилистических (ассонанс, аллитерация, рифма, ритмические единицы) и лексико-грамматических средств ритмизации (повторы различных типов – эпаналепсис, редупликация, анадиплосис и др.).

Ряд ритмических составляющих в рамках фонетического аспекта, а именно просодических средств, зависящих от субъективных факторов, в частности от манеры чтения, от темпа речи, от стиля изложения во внимание не принимаются. Анализ акустических характеристик текста, лексического уровня литературоведческой стилистики с выявлением лексических средств (фразеологизмов, пословиц, антонимов, синонимов), а также некоторые средства грамматического уровня в приложение не включены по ряду причин.

Причиной отказа от поиска в тексте лексических средств на данном этапе стал слишком большой объем фактического материала, необходимого для обработки текста, а именно содержание всех существующих тематических словарей с учетом изменения словоформ. Исключение из анализа некоторых грамматических средств обусловлено невозможностью формулировки алгоритма для их поиска, например, для поиска такого средства, как синтаксический параллелизм, необходимо сформулировать для программы правило, позволяющее выявлять подлежащее и сказуемое, что на данном этапе представляется маловероятным.

Структурно-композиционный аспект анализа художественного текста с точки зрения наличия/отсутствия ритма включает лишь поиск ключевых слов произведения.



Необходимо отметить, что приложением выявляется частотность проявления перечисленных средств, позволяющая судить о периодичности их употребления в тексте, а, следовательно, о ритмичности текста. Наполнение прозаического текста теми или иными ритмическими средствами в свою очередь позволяет выявить особенности языка того или иного писателя, его идиостиля. Важно отметить, что приложение обрабатывает лишь тексты на французском языке, а также является кроссплатформенным, т. е. работает во всех основных операционных системах: Microsoft Windows XP/7/8/8.1, Mac OS X, Linux.

### **§1. Демонстрация работы приложения на фонетическом уровне реализации ритма**

В рамках данного аспекта предлагается анализ таких средств, как длина ритмических единиц (равенство и последовательность слогов), ассонанс, аллитерация и рифма.

**Длина ритмических единиц.** Основной задачей в рамках определения равенства или последовательности слогов явилось деление на слоги. Правила, которые позволяют делить текст на слоги, сформулировать довольно сложно, в первую очередь в связи с тем, что компьютер воспринимает не звуки, фонемы или буквы, а знаки. В основу формулировки данной задачи заложены основные правила слогоделения во французском языке с учетом связывания звуков в речевом потоке. К этим правилам присоединяются правила чтения, выявляются всевозможные звуковые сочетания, дифтонги, которые должны распознаваться как один слог, например, *iè, ieu, eai, ueu, oï ou, oi, ai, ie, eoi, ui, io, oi, au, ie, ye, aî, aient, ea, eai, eu, ui, ai, oui, ie, ie, eu, ee, ei, ou, au, eai, oi, æi* и др., а также всевозможные позиции согласных, звучание которых зависит от ближайшего окружения, например, *s* в позиции между гласными, *ll* в позиции после *i* (*ill*) и т. д.

В приложении прописан алгоритм произношения *e* беглого, что составило большую трудность, поскольку четко регламентированных правил произношения этого звука нет, все зависит от стиля, от темпа и многих других факторов. Безусловно, за основу приняты правила произношения беглого *e* в позиции двух согласных перед третьей, однако здесь также вводились исключения в виде позиции на стыке слов и в сочетаниях следующего типа: *n+согласная+e+пробел, m+согласная+пробел: nbe, nce, nde, nfe, nge, nle, nme, nne, npe, nqe, nre, nse, nte, nve, nze, mbe, mce, mde, mfe, mge, mle, mme, mne, mpe, mqe, mre, mse, mte, mve, mze.*

К случаям произношения **е** в односложных словах типа *le, me, te, se, ne, de* добавлена схема *пробел+согласная+е*: *be, ce, de, fe, ge, je, ke, le, me, ne, pe, re, se, te, ve, ze*, что означает начальную позицию этих сочетаний.

С целью исключения случаев смешения произносимых/ непроизносимых сочетаний *-ent* на конце слов были сформулированы следующие правила:

- 1) *-ent* на конце слов не произносится. Исключение составляют слова, оканчивающиеся на *-ment* и *-scent*. Здесь окончание произносится и составляет один слог. К этому исключению добавлены слова на *-ent*, содержащие два или более слогов (кроме слов на *-ment* и *-scent*), которые вводятся в качестве исключений, например: *argent, abat-vent, abstinent, accent, accident, adent, adhérent, adjacent, afférent* и т. д.
- 2) выявляются глаголы на *-ent* непроизносимое с основой, оканчивающейся на *-m-* с целью избежать смешения с произносимым (*-ment*), например, *affament, afferment, affirment, aiment, allument, animent, apostument* и т. д.

Кроме того, программа прописывает случаи сокращений, типа *Мме, М.*, которые составляют по два слога, в отличие от сокращенного варианта.

Приложение предусматривает деление текста на ритмические единицы. Данные единицы нельзя назвать ритмическими группами, их выделение в рамках приложения сложно подчинить общим правилам, существующим в фонетике. В связи с этим были использованы правила деления при помощи графических знаков, а именно запятых, двоеточий, точки с запятой, тире, а также союзов как сочинительных, так и подчинительных. Безусловно, такое деление нельзя назвать точным, однако на данном этапе можно назвать это делением не на ритмические группы, а на определенные ритмические единицы, приближающиеся по объему и структуре к ритмическим группам, облегчающие работу с ритмом текста.

С целью более наглядного восприятия фрагментов текста с разным количеством слогов, расположенных в порядке возрастания или убывания, каждому количеству был присвоен свой шифр цвета. Так, последовательность слогов в 2, 3 и 4 слога цветом показывая нарастающие количества слогов в ритмических группах, будет выглядеть следующим образом: lala, [2] lalala, [3] lalalala [4].

Для того, чтобы произвести анализ ритмических единиц, пользователь вводит исходный текст в текстовое поле. Алгоритм анализа

введенного текста состоит из двух этапов: 1) разделение на ритмические единицы, 2) подсчет количества слогов.

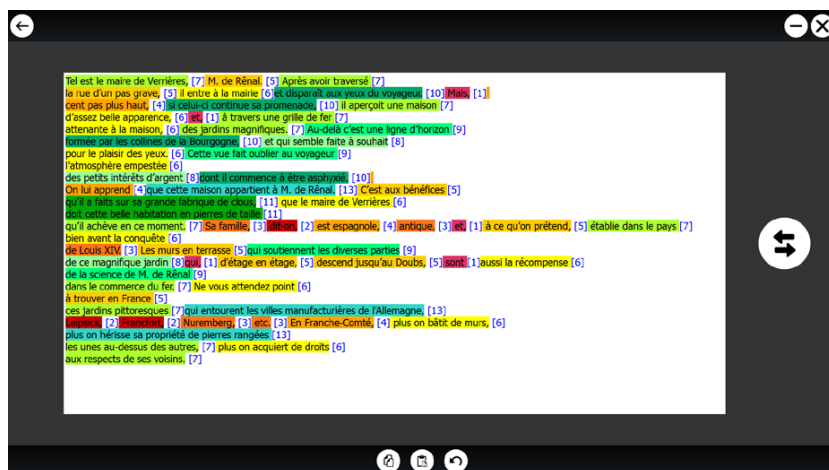


Рис. 10. Равенство и последовательность слогов

**Аллитерация.** С целью выявления повторяющихся согласных в определенном фрагменте текста были сформулированы правила, позволяющие дифференцировать произносимые/ непроизносимые согласные в зависимости от их позиции и сочетаемости.

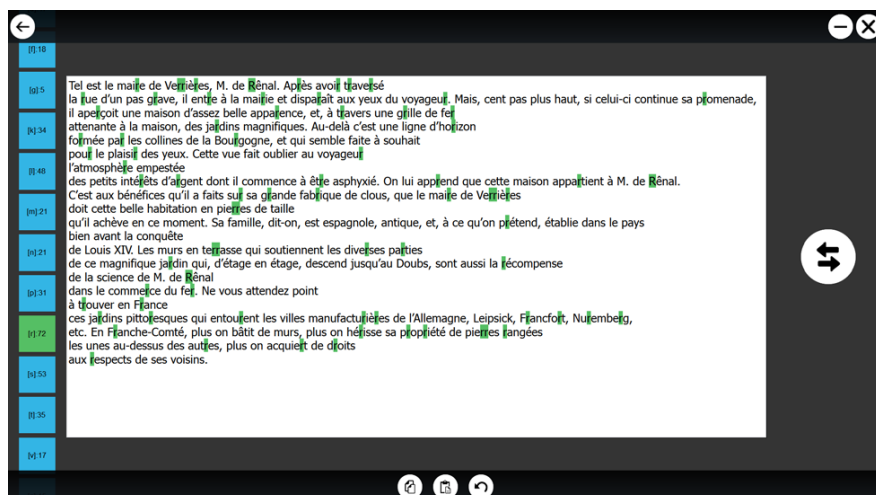


Рис. 11. Поиск аллитерации

Каждому знаку присвоен свой цвет с той целью, чтобы восприятие аллитерационных повторений звуков было более наглядным при работе с большими фрагментами текста.

Для того, чтобы произвести поиск аллитерации, пользователь вводит текст в текстовое поле. Приложение определяет количество вхождений каждого из согласных звуков в анализируемый текст в соответствии со сформулированными правилами и выводит результат в виде пар (звук, количество вхождений). При клике пользователя по какому-либо из звуков, подсвечиваются все его вхождения в исходный текст.

**Ассонанс.** Основываясь на понимании ассонанса, принятом в диссертационном исследовании, программе задается поиск ассонирующих, повторяющихся гласных в определенном фрагменте текста или во всем тексте согласно спискам сочетаний символов для его поиска. При этом для заданного фрагмента указывается количество повторяющихся гласных, что позволяет выявить наиболее частотные звуки.

Сценарий взаимодействия приложения с пользователем такой же, как и в случае с поиском аллитерации: пользователь вводит текст в текстовое поле. Приложение определяет количество вхождений каждого из гласных звуков в анализируемый текст и выводит результат в виде пар (звук, количество вхождений). При клике пользователя по какому-либо из звуков, подсвечиваются все его вхождения в исходный текст.

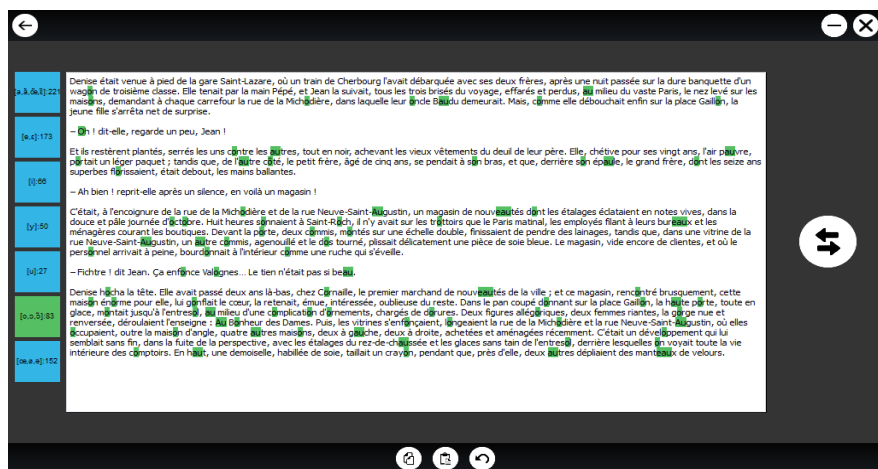


Рис. 12. Поиск ассонанса

**Рифма.** Выявление рифмованных окончаний для программы вдвойне сложная задача, во-первых, поскольку четких, регламентированных правил сложения рифмы не существует, во-вторых, существует множество типов рифмы, выделяемых в зависимости от большого количества параметров различной степени сложности. Так, методом сплошной выборки из словарей рифмы, были отобраны всевозможные варианты рифмующихся окончаний.

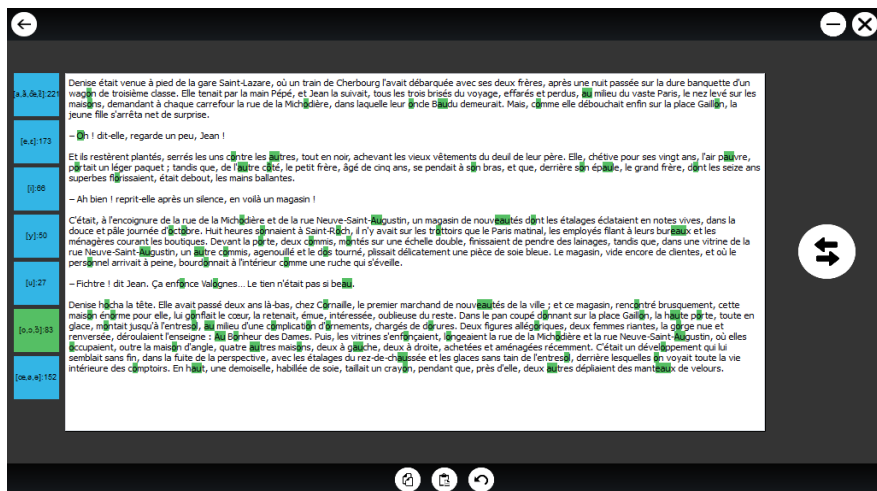


Рис. 13. Поиск рифмы

При этом приложением предусмотрено выявление трех основных **типов рифмы**, выделенных на основании количества совпадающих звуков: **бедная** (один конечный гласный звук - ассонансная), **недостаточная** (совпадение двух звуков), **богатая** рифма (совпадение трех и более звуков).

## §2. Лексико-грамматический аспект ритмизации

В рамках лексического аспекта приложением предусмотрена функция поиска повтора «ключевых слов» произведения в зависимости от количества их проявлений в тексте. При анализе учитываются повторы знаменательных слов. В результате приложение выдает рейтинг наиболее часто повторяющихся лексем с указанием их частотности.

В рамках грамматического уровня литературоведческой стилистики приложение позволяет анализировать такие средства ритмизации, как *анафора*, *эпифора*, *симп्लока*, *анадиплозис*, *редупликация*, *однородные члены предложения*, *многосоюзиe*, *последовательность вопросительных*, *восклицательных предложений* и *апозиопеза* на **соб-**

ственно синтаксическом, а также *эпаналепсис* и *градационный повтор* на **семантико-синтаксическом** подуровне анализа ритма.

Алгоритм анализа введенного текста при выявлении **лексической анафоры, эпифоры и симплоки** включает поиск повторов в начале, конце предложений, а также на стыке предложений и частей предложения. Для определения позиции искомого слова задан критерий пунктуации (точка, запятая, точка с запятой, восклицательный и вопросительный знаки, многоточие).

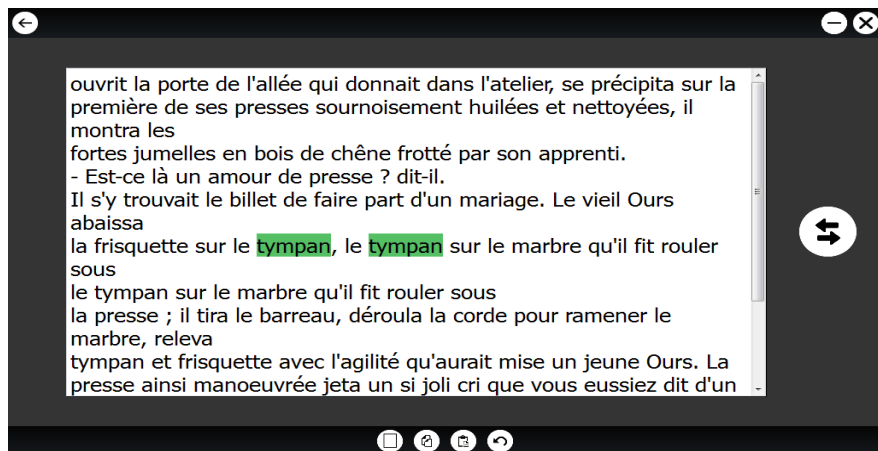


Рис. 14. Поиск анадиплозиса

Принцип функционирования приложения при поиске **анадиплозиса, эпаналепсиса и редупликации** также основан на позиции и повторяемости. Для выявления анадиплозиса программе предлагается поиск повтора слов через запятую без изменения форм вне зависимости от позиции в предложении.

Для выявления редупликации программе задается поиск повтора слов через запятую без изменения словоформ в начале предложения.

При работе с **эпаналепсисом** следует учитывать повтор слов, не находящихся в контактной позиции по отношению друг к другу, однако располагающихся в рамках небольшой по объему ритмической единицы (от ритмической группы до фразы).

Поиск **однородных членов предложения** является чрезвычайно сложной задачей, поскольку задать критерии, существующие в грамматике для выделения однородных членов, а именно 1) выполнение одной и той же синтаксической функции, 2) одинаковое синтаксическое отношение к одному и тому же члену предложения, – представляется невозможным. Единственный возможный критерий – это объ-

единение однородных членов предложения сочинительной связью (с союзом или без союза). Таким образом, во введенном тексте приложение осуществляет поиск слов (двух и более), расположенных в контактной позиции через запятую или через соединительный и разделительный союзы *et, ni...ni*.

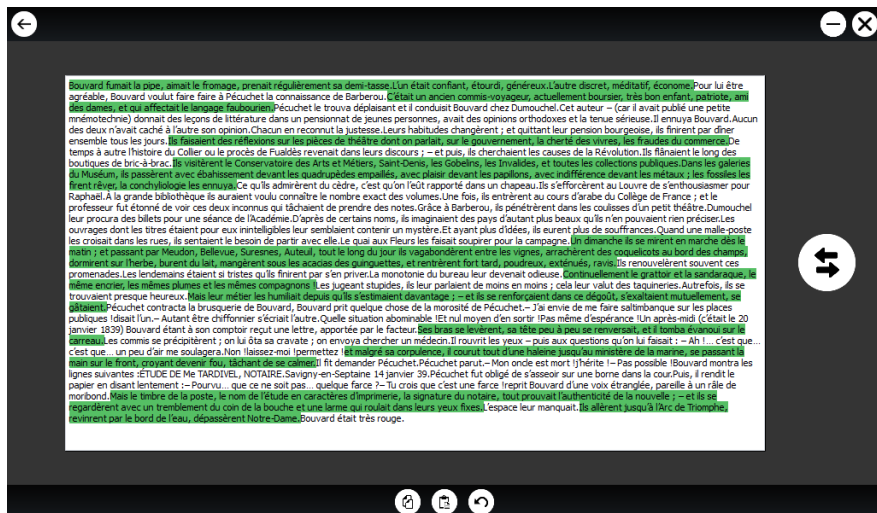


Рис. 15. Поиск однородных членов предложения

Для поиска **многосоюзия** задан критерий близкого расположения повторяющихся сочинительных и подчинительных союзов различных типов в заданном тексте. Приложением обнаруживаются повторы сочинительных союзов *et, ni, ou, dont, où, lequel, ni...ni, plus...plus, moins...moins, tantôt... tantôt*, а также повторы подчинительных *que* (соответственно все варианты подчинительных союзов с данным элементом), *qui, quand, comme, lorsque, car*. В качестве оптимального объема для таких конструкций была выбрана такая ритмическая единица, как сложное предложение (в терминологии диссертации – фраза).

Такое ритмическое средство, как **последовательность вопросительных, восклицательных предложений и апозиопезы** заключается в выявлении во введенном в текстовое поле тексте двух и более предложений одинаковых по цели высказывания, находящихся в контактной позиции. При этом поиск не ограничивается объемом текста.

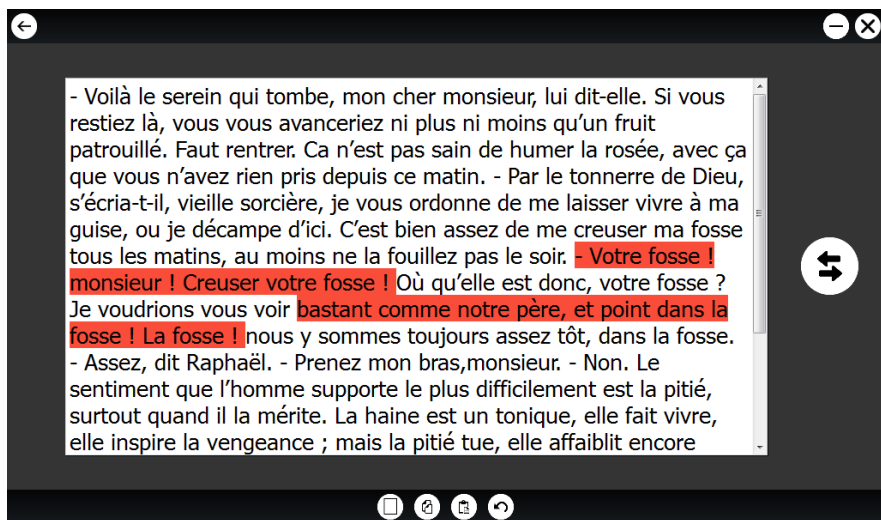


Рис. 16. Поиск одинаковых по цели высказывания предложений

Для поиска **градационного повтора** используются количественные и модальные наречия со значением усиления признака, сопровождающие повторяющуюся лексику: *très, beaucoup, beaucoup de, trop, trop de, tout, si* (исключения *Si u, si*), *tellement, tant, tant de, autant, autant de, combien, combien de, davantage, encore, fort, plus, plus de, absolument, complètement* и др. Для данного средства важна близость расположения повторяющихся элементов по отношению к исходному, в связи с этим поиск ограничивается небольшими по объему ритмическими единицами, а именно диапазоном от ритмической единицы до фразы.

С целью определения эффективности работы приложения был проведен эксперимент, в ходе которого было выявлено следующее:

1. Время, затраченное на обработку текстов при помощи предлагаемого метода, значительно сократилось. На анализ произведения по предлагаемым параметрам вручную было затрачено в 15 раз больше времени, чем при использовании компьютерного метода анализа ритма. Так, выявление ритмических средств в тексте Г. де Мопассана «Милый друг» осуществлялось в общей сложности в течение приблизительно 28 часов (2 часа в день на протяжении 14 дней). Обработка данного текста с целью выявления тех же средств ритмизации при помощи программы заняла 1 час.

2. Создание программы анализа ритма текста позволяет снизить влияние человеческого фактора на результат исследования. Исклю-



чаются случаи погрешностей и просчетов, допускаемых исследователем при ручной обработке текста.

3. Предлагаемый метод значительно упрощает работу по таким параметрам, как подсчет слогов для выявления их равенства или последовательности, механическое выявление повторов.

Так, анализ ритма с использованием предлагаемого подхода значительно ускоряет работу над составлением типологии ритмических структур, создаваемых ритмическими средствами на различных языковых уровнях. ПО «Rythmanalyse» способствует оптимизации сравнительно-сопоставительного анализа ритмики текстов различных эпох, авторов, стилей, литературных течений.

### Выводы

1. Компьютерные методы исследования текста все активнее проникают в лингвистику и филологию, заменяя в некоторых случаях человека. Для этого явления существует простое объяснение: во-первых, компьютерные приложения, созданные для произведения определенных манипуляций с текстом, экономят время исследователя, во-вторых, они исключают погрешность, связанную с человеческим фактором, в-третьих, позволяют анализировать большие объемы материала. Предлагаемый метод анализа ритма текста ориентирован не только на лингвистов и филологов, занимающихся исследованием текста, но и на простых школьников, которые могут опираться на результаты работы приложения при анализе поэтических текстов. Отметим, что компьютерная обработка материала не исключает мыслительного процесса исследователя, она лишь заменяет некоторые механические операции с целью экономии времени и сил человека.

2. Следует отметить, что приложение не является узкоспециализированным, направленным только на анализ художественных прозаических текстов. Предлагаемый комплекс средств и алгоритм их анализа могут быть применимы как к поэтическим текстам, так и к прозаическим в рамках других функциональных стилей, например, научного, делового и др.

3. Программа осуществляет анализ по определенным параметрам. В рамках **фонетического** аспекта исследуется *внутреннее строение ритмических единиц и фоностилистические* средства: выявление равенства и последовательности слогов в ритмических группах, поиск ассонанса, аллитерации, рифмы четырех типов (бедной, недостаточной, богатой, гомеотелевтона). На **грамматическом** уровне литературоведческой стилистики анализ ритмических средств предполагает

поиск лексической анафоры, эпитеты, симплочи, анадиплосиса, редуPLICATION, однородных членов предложения, многосоюзия, последовательности вопросительных, восклицательных предложений и апозиопезы (в рамках собственно синтаксического подуровня), а также поиск эпанафиса и градационного повтора (в рамках семантико-синтаксического подуровня).

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Ритм является довольно сложным явлением, порождающим все новые и новые проблемы, ставящим все более сложные вопросы перед исследователями. И чем глубже проникает процесс исследования, тем больше возникает вопросов. Очевидно, что проблемы существования ритма в прозаических текстах, к которым все чаще обращаются лингвисты и литературоведы, не существует, но существуют проблемы иного рода: отождествление ритма с другими понятиями (метром, рифмой, темпом и др.), выяснение объема минимальной ритмической единицы и ее номинация, выделение ритмических средств, предназначение анализа ритма и многие другие. Четких ответов на данные вопросы пока у науки нет, однако существуют попытки их решения. И одну из таких попыток представляет данное исследование.

В монографии определены основные понятия и проблемы, связанные с ритмом, дано обобщение существующих теорий ритма, предложена иерархия ритмических единиц, ритмических средств, а также алгоритм анализа ритмики художественного прозаического текста. В работе дано понятие ритма прозы, разграничены понятия ритма и ритмики, ритмизованной, ритмической и метризованной прозы, определен статус метра по отношению к ритму, а также статус ритма в общей системе лингвистических и экстралингвистических средств выразительности языка. С учетом предложенной иерархии единиц на уровне реализации ритма определена совокупность ритмических средств, способствующих образованию ритма на фонетическом, лексическом, грамматическом и структурно-композиционном уровнях, а также поэтапно описан алгоритм компьютерного анализа ритма.

Работа охватывает очень большой спектр вопросов в различных областях филологии и лингвистики, находясь на пересечении теоретического и прикладного разделов науки о языке. Ритм – одно из явлений в лингвистике, тесно взаимодействующих с другими направлениями науки и другими науками в целом. Так, ритмические закономерности действуют в физике, биологии, архитектуре, музыке, литературе. В связи с этим в данном исследовании с целью унификации понятий, связанных с ритмом, некоторые закономерности перенесены из области музыки в литературу с определенными поправками на особенности прозаических текстов.

Одной из первых и наиболее значимых явилась проблема определения понятия **ритма прозы**. Определения, существующие в отечественном и зарубежном литературоведении, в основном складываются из характеристик ритма на фонетическом уровне его реализации

(интонационного членения, слогового состава и др.), однако ритм прозы, как явление комплексное, включает также характеристики, проявление которых возможно благодаря средствам ритмизации на других языковых и текстовых уровнях. В связи с этим в монографии ритм прозы понимается как *периодическое проявление фонетических, лексических, грамматических средств выразительности речи в рамках той или иной ритмической единицы на соответствующих уровнях реализации данных средств, а также периодическая последовательность сегментов, частей текста и упорядоченная смена элементов сюжетно-образной системы художественного произведения на структурно-композиционном уровне реализации ритма.*

При этом важно разграничивать уровни образования и уровни реализации ритма. Под **уровнем образования** ритма понимается тот или иной ярус в иерархической структуре ритмических единиц, в рамках которого наблюдается употребление ритмического средства. Среди уровней **реализации ритма** выделяются **фонетический, лексический, грамматический и структурно-композиционный**, рассматриваемые через призму литературоведческой стилистики, поскольку большинство реализуемых средств на данных уровнях являются художественными средствами выразительности языка.

Другой важной и довольно сложной задачей явилось определение **минимальной ритмической единицы** прозаического текста и ее места в общей **иерархической системе ритмических единиц**. В этом вопросе среди исследователей также нет единого мнения. В качестве минимальной ритмической единицы в работах отечественных и зарубежных лингвистов и литературоведов рассматриваются слог, слово, ритмическая группа, речевой такт, синтагма, колон. В монографии была предложена новая единица, наиболее точно, по нашему мнению, отражающая специфику ритмообразования в рамках французского прозаического текста, - **ритмический блок**, как *некоторая совокупность ритмических групп, не имеющая постоянного, неизменного объема, но объединенная некоторыми фонетическими, семантическими, синтаксическими, а также стилистическими признаками*. При этом участие слога и ритмической группы в иерархии единиц не исключается, напротив, им придается особое значение: слогу – как базовой единице, ритмической группе – как вспомогательной единице ритма. Проведенное исследование позволило установить следующие характеристики ритмического блока:

- для его выделения достаточно одного средства ритмизации на фонетическом, лексическом или грамматическом уровнях реализации ритма;

- границы ритмического блока определяются средством ритмизации, а именно его употреблением на протяжении определенного количества ритмических групп. Ритмические группы включены в блок в полном объеме. Блок объединяет ритмические группы в рамках меньших по объему, чем следующая по величине единица образования ритма.
- ритмический блок может быть прерывистым;
- структура ритмического блока представляет собой деление на внешний и внутренний блоки;
- в рамках одного ритмоблока могут сочетаться средства всех уровней реализации ритма.

В целом звенья иерархической цепочки ритмических единиц представлены следующим образом: *слог (базовая единица ритма) → ритмическая группа (вспомогательная единица ритма) → ритмический блок (минимальная ритмическая единица) (РБ) → простое предложение или фразовый компонент (ПП, ФК) → фраза (Ф) → сверхфразовый компонент (СФК) → СФЕ ↔ абзац (А) → фрагмент → подглава → глава → часть → том → книга.*

В качестве фразового компонента рассматривается компонент сложного предложения. Фраза представлена как грамматическое понятие, а именно как сложносочиненное или сложноподчиненное предложение (по аналогии с фр. *phrase complexe*). Сверхфразовый компонент рассматривается как единица, объединяющая: 1) фразу и еще одну или несколько ритмических групп последующей или предыдущей фразы (или простого предложения), 2) фразу с фразовым компонентом предыдущей или последующей фразы, 3) несколько фраз, не являющихся сверхфразовым единством. Сверхфразовое единство понимается как отрезок речи в форме последовательности двух и более самостоятельных предложений (простых или сложных), часто объединенных общностью темы в смысловые блоки.

Ритмические единицы выделяются на основе проявляющихся в их рамках средств образования ритма, и их объем определяется в зависимости от границ употребления того или иного средства. Проблема выделения и типологии средств ритмизации является наиболее сложной. Связано это, прежде всего, с отсутствием единой трактовки некоторых ритмических средств. Кроме того, такие уровни реализации ритма, как структурно-композиционный, лексический (в рамках литературоведческой стилистики) не были до сих пор представлены в исследованиях, посвященных ритму прозаического текста. Вместе с тем систематизация ритмических средств явилась одной из основных

задач в рамках исследования, поскольку проявление тех или иных средств в анализируемых текстах позволяет в большей мере раскрыть специфику текста с разных сторон.

В рамках **фонетического аспекта** выделены следующие группы средств ритмизации: внутреннее строение ритмических единиц, просодические и фоностилистические средства. Наиболее подробный анализ ритма представлен в рамках *внутреннего строения ритмических единиц* (выявление равенства и последовательности слогов), анализ *метрических схем*. Фоностилистический подуровень включает исследование *рифмы, ассонанса, аллитерации, ономатопеи, звуковой анафоры, зевгмы, рондо, анаграммы, параномазии, тауатализма*.

Анализ **лексического уровня** реализации ритма предполагал исследование специфики употребления *синонимов, антонимов, фразеологизмов, пословиц* в рамках ритмических единиц. Критериями определения ритмичности текста при употреблении данных средств являются: 1) высокая частотность для фразеологизмов; 2) особый мелодический контур для антонимов (восходяще-нисходящий) и синонимов (нисходящий); 3) ритмическая структура пословиц.

В рамках **грамматического аспекта** было рассмотрено два подуровня реализации ритма: морфологический и синтаксический. К морфологическим средствам ритмизации в рамках данного исследования относятся словообразовательные средства (*деривация*), стилистические фигуры (*полиптотон*). Синтаксические средства ритмизации разделены на собственно синтаксические, употребление которых связано с позицией в предложении и сочетаемостью, и на семантико-синтаксические, значение которых в большей степени по сравнению с собственно синтаксическими выражается в тесной взаимосвязи позиции и семантики. В рамках синтаксических средств ритмизации в зависимости от позиции элементов и от цели высказывания к собственно синтаксическим средствам были отнесены следующие группы ритмических средств:

- *лексическая анафора, синтаксическая анафора, эпифора, симплока, анадиплозис, редупликация;*
- *хиазм;*
- *однородные члены, цепное нанизывание предложений, много-союзиe, бессоюзиe;*
- *синтаксический параллелизм;*
- *последовательность вопросительных, побудительных, восклицательных (повествовательных, вопросительных, побудительных) предложений, апозиопеза.*

Второй подтип, семантико-ситаксические ритмические средства, представляют *эпаналепсис, градационный повтор, восходящая и нисходящая градации, антиэллипс, мимезис, пситтацизм*.

Некоторые фоностилистические средства и стилистические фигуры, представленные как средства ритмообразования, не имеют четких формулировок, и часто одни понятия смешиваются с другими. В связи с этим возникла необходимость уточнить некоторые понятия, используемые для анализа ритма, как например, понятия рифмы и гомеотелевтона, рифмы и ассонанса.

Среди стилистических фигур, выделенных как грамматические ритмические средства, трудность представляли соотношения **эпаналепсиса, анадиплозиса, редупликации**. Данные стилистические средства были разделены на собственно синтаксические (анадиплозис, редупликация) и семантико-синтаксические (эпаналепсис) на основе позиции повторяющихся элементов.

Основой выделенных ритмических средств является повтор, структура которого включает исходный элемент и повторяющиеся элементы. При этом **частотность и плотность употребления повторяющихся элементов на ритмическую единицу определяет степень ритмичности текста**.

С целью облегчить задачу поиска в тексте некоторых ритмических средств, было создано компьютерное приложение *Rythmanalyse*, позволяющее автоматически выявлять *равенства и последовательности слогов в ритмических единицах, ассонанс, аллитерацию, рифму трех типов (бедную, недостаточную, богатую), лексическую анафору, эпифору, симплоку, анадиплозис, редупликацию, однородные члены предложения, многосоюзие, последовательности вопросительных, восклицательных предложений и апозиопезу, эпаналепсис и градационный повтор*.

Следует отметить, что инструмент, равно как и алгоритм анализа ритма, не является узкоспециализированным, направленным только на анализ художественных прозаических текстов. Предлагаемый комплекс средств при соответствующей корректировке может быть применен как к поэтическим, так и к прозаическим текстам в рамках других функциональных стилей, например, научного, делового, публицистического.

Одной из наиболее важных отраслей применения знаний о специфике ритма является атрибуция текста, поскольку ритм представляет собой одну из характеристик индивидуального авторского стиля. Общность ритмических характеристик в большинстве случаев свой-

ственной совокупности произведений определенного автора. Чаще всего наиболее эксплицитно в художественных текстах представлены ритмические средства фонетического и грамматического уровней: на фонетическом уровне – равенство и последовательность слогов, чередование ударных и неударных слогов, складывающееся в определенные метрические схемы, а также аллитерация, ассонанс и рифма; на грамматическом уровне – однородные члены предложения, синтаксический параллелизм, лексическая и синтаксическая анафора, а также различные типы повторов: эпаналепсис, анадиплозис, редупликация. Согласно результатам исследования, проведенного на материале французских романов XIX в., ритм создает пульсацию произведения посредством периодических проявлений определенных повторов. Наслаиваясь друг на друга, повторы различных типов создают определенные комбинации ритмических средств, ритмические структуры, наиболее типичными из которых являются: 1) равенство и последовательность слогов, на фоне которых проявляются аллитерация, ассонанс, рифма, лексические повторы, однородные члены; 2) синтаксический параллелизм в сочетании с эпаналепсисом, лексической анафорой, бессоюзием, антиэллипсом; 3) восходящая и нисходящая градации, градационный повтор, употребление антонимов и синонимов часто представляют собой конструкции с однородными членами; 4) часты комбинации эпаналепсиса и однородных членов. Складывающиеся ритмические рисунки и структуры позволяют рассматривать художественное произведение как целостную систему, в которой все элементы находятся в тесной взаимосвязи друг с другом. Прерывистость ритма текста компенсируется ритмическими средствами на структурно-композиционном уровне произведения, когда сюжетные и образные параллели и повторы создают целостную картину романа.

Теоретическая значимость проведенного исследования определяется, в первую очередь, возможностью применения его результатов в дальнейшей разработке проблем ритмической организации прозаического текста и в изучении ряда других вопросов, связанных с комплексным анализом художественного текста. Так, с анализом ритма связан следующий ряд проблем: 1) возможность выделения и типологии ритмических структур, создаваемых ритмическими средствами на различных языковых уровнях, 2) сравнительно-сопоставительный анализ ритмики текстов различных эпох, авторов, стилей, литературных течений, 3) влияние функционально-смысловых типов речи на ритмику текста, 4) передача описанных ритмических средств при переводе текста, 5) взаимосвязь выделенных ритмических средств с акустическими па-



раметрами при анализе аудиокниг, 6) исследование явлений текстовой аритмии и ритмической полифонии, 7) функционирование правила «золотого сечения» при выявлении ритмических схем в прозаических текстах, 8) совершенствование алгоритма анализа ритма, представленного созданной компьютерной программой и многие другие.

В рамках трансдисциплинарного подхода к изучению ритма результаты данного исследования могут способствовать решению ряда проблем в рамках пара- и психолингвистики, юриспруденции: 1) дальнейшее исследование фонационных средств паралингвистики, способствующих созданию ритма, влияющего на восприятие информации, 2) речевые воздействия при помощи ритмических средств в пропаганде и в деятельности средств массовой коммуникации, 3) исследование ритмики речи в зависимости от гендерных факторов, от социальной и возрастной группы, 4) исследование тактических способов опознания по особенностям ритмики речи и другие.

Результаты проведенного исследования могут быть применимы не только к художественным прозаическим текстам, но и к поэтическим, а также к текстам других функциональных стилей, (научного, делового, публицистического).

С практической точки зрения результаты исследования ритма и алгоритм его анализа могут быть применимы при составлении вузовских курсов и спецкурсов лекций по стилистике, лексикологии в области стилистических средств и их реализации, в области филологического анализа текста с целью более глубокого понимания сути, авторской идеи и концепции произведения. Результаты данного исследования имеют и более широкое применение: концепция ритма текста со временем станет главенствующей в определении авторства текстов неизвестных авторов. Специфика ритма того или иного писателя, особенности средств, используемых для ритмизации произведения, ритмическая архитектура текста, его визуальный ритм, рано или поздно будут выявлены для каждого из них, и тогда станет возможной задача определения авторства текстов тех авторов, которые уже зарегистрированы в определенной базе ритмических данных. Специфика ритма может быть определена не только для прозаиков, но и для поэтов, журналистов, теле- и радиоведущих, ораторов. Кроме того, результаты исследования ритмики французских писателей, алгоритм компьютерного анализа текста могут быть широко применимы и для других языков.

## СЛОВАРЬ СТИЛИСТИЧЕСКИХ СРЕДСТВ, ИСПОЛЪЗУЕМЫХ ДЛЪ АНАЛИЗА РИТМИКИ ТЕКСТА

**Аллитерация** - повторы согласных звуков с высокой частотностью их проявлений (два и более на одну ритмическую группу): <...> *calicots qui vendent des fourrures, c'est trop drôle !* (Zola, 31).

**Анаграмма** – повтор звуков (чаще согласных ввиду их большей информативности), формирующих ключевое слово высказывания: *Il monta le perron la mort dans l'âme.* (Balzac, 58).

**Аннотинация** – употребление в рамках одной ритмической единицы слов близких по звучанию, но различных по значению. Аннотинация фонетически близка к рифме. Основным разграничением является расположение рифмованных и аннотинационных слов, а также степень совпадения звуков. Наиболее ритмичным является аннотинация с проявлением рифмы в конце ритмических групп, составляющих ритмическую единицу. Для аннотинации в большей степени свойственно употребление слов близких по звучанию в рамках одной ритмической группы. *Il tousse / qu'il en secoue / toute sa maison, / et j'ai bien peur / que prochainement / il ne lui faille / plutôt un paletot de sapin / qu'une camisole de flanelle ?* (Flaubert, 114).

**Антиэллипс**<sup>1</sup> - нарочитая речевая тавтологичность, избыточность с целью эмфазы, когда такой избыточности в обычных случаях избегают. При помощи данного средства, основанного на повторе, автор акцентирует внимание читателя на смысловом компоненте фразы, подчеркивает характер действия или усиливает специфику качества предмета, акцентирует внимание читателя на персонаже или на происходящих событиях <...> *il ne s'agissait pas de treize semaines, mais bien de treize mois. Les treize mois s'écoulèrent, et la prospérité de la France semblait s'augmenter tous les jours.* (Stendhal, 13).

**Антонимия** - стилистический оборот, употребление в художественной речи лексических единиц, имеющих противоположное значение. Данные конструкции часто употребляются в рамках ритмических блоков, фразовых компонентов, простых предложений и фраз: *Les trous étant creusés, ils coupèrent l'extrémité de toutes les racines, bonnes ou mauvaises,* <...> (Flaubert, 48).

**Апозиопеза** – умолчание, внезапная остановка речи вследствие наплыва чувств, колебания, сомнения, размышления. При употреблении данного средства для ритмики текста наибольшее значение имеет интонационное, а также зачастую и синтаксическое единство данных структур. *Laissez-moi... laissez-moi, maintenant... allez-vous-en... allez-vous-en... seulement cinq minutes; <...>* (Maupassant, 181).

---

<sup>1</sup> Здесь и в некоторых других случаях используются определения Романовой Н.Н., Филиппова А.В. [Романова, Филиппов, 2009].

**Архаизм** – лексическая единица или грамматическая конструкция, вышедшие из употребления, и имеющие высокую частотность употребления во всем произведении или в рамках определенного фрагмента: *Un grand homme sec, en habit râpé, tenait un registre d'une main, et de l'autre une épingle pour marquer les passes de la Rouge ou de la Noire.*(Balzac, 3).

**Ассонанс** - повторение гласных звуков, как в ударной, так и в неударной позиции на протяжении ритмической единицы, за исключением случаев, регулярного повторения только конечного ударного звука, составляющего слог. Последний тип повтора рассматривается как проявление внутренней (срединной), начальной или внешней (конечной) рифмы. Для разграничения ассонанса и бедной рифмы, проявляющейся в повторе одного конечного гласного звука, применяется следующий способ: звуковой повтор одного гласного, как в неударной, так и в ударной позициях на конце слов и на конце ритмических групп на протяжении всей ритмической единицы рассматривается как проявление ассонанса. Тождество ударных окончаний слов как внутри, так и на конце ритмических групп – явление рифмы. Например:*Joliment établi. Je fuis.* (Stendhal, 215) – ассонанс на звук [i]; *Beaucoup chantaient.* // *On était gai.* (Flaubert, 4) – рифма на звук [ε].

**Бессоюзие (асиндетон)** – употребление нескольких знаменательных слов без соединительных элементов, опущение соединительных частиц и союзов с целью оживления речи. Диапазон ритмических единиц: фраза – абзац. *Il eut des rapports continus avec des ministres, des concierges, des généraux, des agents de police, des princes, des souteneurs, des courtisanes, des ambassadeurs, des évêques, des proxénètes, des rastaquouères, des hommes du monde, des grecs, des cochers de fiacre, des garçons de café et bien d'autres, <...>* (Maupassant, 56).

**Гомеотелевтон** – тип рифмы, допускающий только полное совпадение окончаний (как графическое, так и фонетическое) (*plateau/rateau*). В отличие от внешней рифмы может проявляться на всем протяжении ритмической единицы.

**Градационный повтор** - повтор с усилением смысла дополнительно вводимым другим словом. Наиболее распространенной частью речи, выступающей в форме градационного повтора, является имя прилагательное. Усиление его значения происходит за счет употребления количественных наречий *très, beaucoup, trop, tout, si, tellement* и др.: *<...> il était pâle, très pâle.* (Zola, 111).

**Грация** - как средство создания ритма выражается не только в смысловом повышении или понижении эмоционального напряжения, но и в постепенном усилении интонационного напряжения – крещендо – на фоне перечисления как фонетического средства создания ритма, а также на фоне употребления однородных членов предложения – с большей частотностью определения, именной части сказуемого, сказуемого. Восходящая грация:

*Je t'en prie, restons ici. Je t'en supplie.*(Maurois, 23). Нисходящая градация: <...>*on disait autrefois que la fortune était aveugle, je crois qu'elle était simplement myope ou malicieuse* (Maupassant, 71).

**Деривация** – употребление в одной ритмической единице двух и более однокорневых слов. Величина ритмических единиц колеблется в диапазоне от ритмического блока до абзаца, но с большей частотностью употребляется в рамках ритмического блока и одного или нескольких фразовых компонентов, простого предложения. *Le sieur Duroy, de La Vie Française, nous donne un démenti; et, en nous démentant, il ment.*(Maupassant, 107).

**Диалектизм** – лексическая единица, употребление которой ограничено определенной территорией. В рамках анализа ритмики текста – это единица, имеющая высокую частотность употребления во всем произведении или в рамках определенного фрагмента: *C'est comme ça. Je ne connais pas les femmes, moi, - na, - et vous connaissez les hommes, vous, puisque vous êtes veuve, - na, - c'est vous qui allez ce soir, - na, - et vous pouvez même commencer tout de suite, si vous voulez, - na.*" (Maupassant, 144).

**Займствование** - слово или оборот, вошедшие в язык в результате перехода элементов одного языка в систему другого как следствие более или менее длительных контактов между этими языками. В рамках анализа ритмики текста наибольшее значение имеет частотность употребления слов такого рода. Частотность их употребления и степень ритмизации прямопропорциональны.

**Метр** - периодически повторяющаяся последовательность акцентируемых и неакцентируемых равнодлительных отрезков времени (словов). Метр является опорой для ритма. В рамках французского художественного прозаического текста наиболее часто наблюдается употребление метров с ударением на последнем слоге стопы, а именно ямба и анапеста с разным количеством стоп.

*Eugène / craignit /  
que son / voisin /  
ne se /trouvât /  
indis-/posé. (Balzac, 31)* – двустопный ямб

**Мимезис** - вид иронии, повторение сказанного с насмешкой или притворным удивлением, передразнивание с насмешкой. С ритмической точки зрения данное средство представляет собой повтор с определенной смысловой нагрузкой, повтор, сопровождающийся какими-либо другими ритмическими средствами: - *Mais la diète affaiblit le principe vital ! - Qu'est-ce que vous me chantez avec votre principe vital !* (Flaubert, 85).

**Многосоюзие (полисиндетон)** - повтор союза в рамках той или иной ритмической единицы (часто фразы, абзаца) с целью выразительности, с целью

усиления напряжения внимания и выделения однородных членов. *Tu y serais fort apprécié, d'abord **parce que** tu joues du violon en perfection, ensuite **parce qu'on a dit beaucoup de bien de toi dans la maison, enfin parce que** tu passes pour n'être pas banal et point prodigue de tes visites.* (Maupassant, 1).

**Неологизм** - новое словообразование, вызванное отсутствием в языке слова, соответствующего новому явлению, понятию, ощущению. Высокая частотность употребления данного средства, то есть определенная периодичность проявления новых словообразований во всем произведении или в его фрагменте создает определенную смысловую пульсацию, обращая читателя к новым понятиям, и определенным образом в зависимости от контекста характеризует тот или иной эпизод.

**Однородные члены предложения** - матрица ритма. В качестве компонентов ритмической структуры рассматриваются однородные подлежащие, сказуемые, именные части сказуемого, дополнения, определения, обстоятельства, приложения, соединенные бессоюзной связью и сочинительной связью посредством соединительных и разделительных союзов. Наибольшую степень ритмизации создают неосложненные однородные члены с бессоюзной связью. Чем короче дистанция между «повторяющимися» элементами конструкции, тем выше степень ритмизации. В рамках союзной связи большое значение имеют повторы компонентов соединительных и разделительных союзов: *ni...ni, soit...soit, tantôt...tantôt*. Основные ритмические единицы – ритмический блок, фразовый компонент, простое предложение, фраза. *<...> il les indiquait, les promettait, les esquissait, les suggérait, mais ne les énonçait pas.* (Maupassant, 51).

**Омонимия** - стилистический оборот, употребление в художественной речи лексических единиц, основанное на звуковом совпадении разных языковых единиц, значения которых не связаны друг с другом. Среди омонимов в рамках ритмики произведения рассматриваются как омографы, так и омофоны, как лексическая, так и грамматическая омонимия. *Nous **avons** des avions. Il n'y a pas de traces de pas sur le sable.*

**Ономатопея** – звукоподражание, основанное на фонетическом уподоблении неречевым звукокомплексам. В рамках анализа ритма в качестве средства ритмизации также рассматривается ономатопеический эффект без ономатопеических слов: *Poiret parlait, raisonnait, répondait, il ne disait rien, à la vérité, en parlant, raisonnant ou répondant, car il avait l'habitude de répéter en d'autres termes ce que les autres disaient; <...>* (Balzac, 26) – в основе данного средства находится аллитерация со значением уподобления специфике речи персонажа. Создание ономатопеического эффекта заключается здесь в повторе звука [г], выражающем эмоциональность, раскатистость его речи, а также привычку много говорить, перефразируя слова других.

**Полиптотон** - употребление лексем в разных падежах в рамках ритмической единицы. Диапазон ритмических единиц – от ритмического блока до

абзаца. *À huit ou dix pieds d'élévation, au milieu du hangar, on voit **une scie** qui monte et descend, tandis qu'un mécanisme fort simple pousse **contre cette scie** une pièce de bois. C'est une roue mise en mouvement par le ruisseau qui fait aller ce double mécanisme ; celui **de la scie** qui monte et descend, et celui qui pousse doucement la pièce de bois **vers la scie**, qui la débite en planches.* (Stendhal, 15).

**Пословицы и поговорки** - структура данных единиц сама по себе ритмична. Часто данные единицы сопровождаются употреблением других ритмических средств, а именно равенством слогов, рифмой, аллитерацией, ассонансом, синтаксическим параллелизмом и др. Наиболее ритмичны двух и четырехчастные структуры: ***Les bons amis font les bons comptes.***

**Психтагизм** – механическое повторение слов, высказываний, значения которых говорящий не понимает. *«Vive Henri Quatre, Vive ce roi vaillant! – пропел Морель, подмигивая глазом. – Ce diable a quatre...» - «Виварика! Вуф серувару! Сидябляка...» - повторил солдат, взмахнув рукой и действительно уловив напев* (Л. Толстой, 132).

**Рифма** - тождество окончаний различной степени совпадения конечных фонем в словах, располагающихся на конце ритмических единиц: ритмических групп, ритмических блоков, фразовых компонентов, простых предложений, фраз. Для анализа ритма выбраны следующие типы рифм:

1. С точки зрения объема: бедные/недостаточные/богатые рифмы (*batu / perdu; final / Bancale; porte / morte*); добавленные (*écus/ceinture*); равносложные/нервносложные (*carreau/barreaux; carreau/avaro*).

2. С точки зрения положения в ритмической единице: смежные/перекрестные/охватные (*Ce compliment étreignit / le coeur d'Eugénie / et le fit palpiter de joie, / quoiqu'elle n'y comprît rien.* – смежная; *Il amena Hulot / à un endroit / du plateau* – перекрестная; *Elle m'écoute / d'un air si doux, / même quand je lui avoue / coûte que coûte/ les souffrances / de mon orgueil!* – охватная); парные /тройные /четвертные / многократные (*Pressés, / poussés, / serrés, / ballottés, / ils allaient, / ayant devant les yeux / un peuple de chapeaux.* - многократная рифма); начальные/ конечные/ срединные (позиция в ритмической группе).

3. С точки зрения степени точности рифмы: точные / приблизительные (*accoucha/toucha; joie/soldat*).

Среди дополнительных признаков рифмы в рамках ритмики прозаического текста выделяются ассонансные рифмы (*porté/volé*); параллельные (грамматические) рифмы (*faire/défaire*); рифмы с чередованием (*rude/dure*); замещенные рифмы (*blanche/branche*).

**Синонимия** - стилистический оборот, употребление в художественной речи параллельных синонимов, т. е. слов и выражений, разных по звучанию, но близких или одинаковых по значению. Данные конструкции часто употребляются в рамках ритмических блоков, фразовых компонентов, простых предложений и фраз: *On s'appelait, on se réunissait par hôtels, par **classes**, par*

*castes*. (Maupassant, 22) – синонимия в рамках ритмического блока, включающего две ритмические группы.

**Синтаксический параллелизм** – синтаксическая конструкция, элементы которой характеризуются синтаксической тождественностью и логико-смысловой общностью. С точки зрения ритмики текста параллелизм, представляет собой совокупность фонетических и синтаксических средств ритмизации, а именно интонационного единства, основанного на однородности синтаксических структур, многосоюзия или бессоюзия, анафоры, эпифоры или симплоки. *Il n'y a pas de principes, il n'y a que des événements ; il n'y a pas de lois, il n'y a que des circonstances: <...> (Balzac, 99).*

**Тауатализм** – нагромождение одинаковых, однозвучных слов или слогов <...> *il aperçut enfin la vicomtesse qui lui dit d'un ton dont l'émotion lui remua les fibres du coeur : <...> (Balzac, 62).*

**Фразеологизм** - как средство создания ритма текста представляет собой включение различного рода устойчивых по составу и структуре, лексически неделимых и целостных по значению словосочетаний или предложений, выполняющих функции отдельных лексем (словарных единиц) в канву текста или определенного фрагмента. Для ритмики наибольшее значение имеет частотность употребления фразеологизмов: интенсивность ритма и частотность прямопропорциональны.

**Цепное нанизывание предложений** - длинное синтаксическое построение из многих отдельных частей – простых предложений, присоединяемых сочинительным союзом. Ритм выстраивается на основе повтора союзов, синтаксического параллелизма, часто лексической и синтаксической анафор и др. средств: *Et quand cette fortune m'est arrivée, tu es devenu enragé, et tu m'as détesté, et tu l'as montré de toutes les manières, et tu as fait souffrir tout le monde, et tu n'es pas une heure sans cracher la bile qui t'étouffe.* (Maupassant, 134).

**Эпаналепсис** – тип лексического повтора. Имеет два подтипа: 1) простой повтор (в том числе редупликация), элементы которого следуют друг за другом без изменений (при этом исключаются случаи анадиплозы). В этом случае повтор зачастую наблюдается в начале высказывания: *Jamais, jamais rien de plus divin ne m'avait troublé le coeur...* (Maupassant, 58); 2) эпаналепсис, элементы которого имеют определенную степень распространенности при повторе. Степень распространенности повторяющихся элементов важна лишь в том случае, если элементы распространения находятся между повторяющимися лексемами или сочетаниями. Чем меньше этот диапазон, тем более ритмичным является текст. *D'un mari j'ai dû tout supporter; mais d'un ami, d'un simple ami, je ne veux accepter aucune de ces tyrannies d'affection qui sont les calamités des relations cordiales.*(Maupassant, 30).

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Abercrombie, D. A phonetician's view of verse structure [Текст] / D. Abercrombie // *Studies in Phonetics and Linguistics*. Oxford: Oxford University Press, 1965. - P.16-25.
2. Adams, C. *English Speech Rhythm and the Foreign Learner*. The Hague [Текст] / C. Adams; Paris: Mouton Publishers, 1979. 350p.
3. Akhmanova, O. Registers and Rhythm [Текст] / O. Akhmanova T. Shishkina; Москва: МГУ им. М.В. Ломоносова, 1957. – 170с.
4. Anger, V. Henri Meschonnic? Le rythme ? Le poème ? [Электронный ресурс] // *Le Bulletin des lettres*, n°683, 2009 . URL: <http://www.editions-verdier.fr/france/auteurs/meschonnic.htm>. (дата обращения: 13.04.2011).
5. Bachelard, G. *La rythmanalyse. La dialectique de la durée* [Текст] / G. Bachelard; P.: PUF, 1950. – 322p.
6. Baum, P. *The Other Harmony of Prose* [Текст] / P. Baum = *An Essay in English Prose Rhythm*. - Durham: Duke University Press, 1952. – 241p.
7. Baylon, Chr. *Grammaire systématique de la langue française*, Nathan [Text] / P. Baylon, Chr. et Fabre. – Paris, 1978. – 354p.
8. Benveniste, E. La notion de « rythme » dans son expression linguistique. [Текст] = *Problèmes de linguistique générale*, T. 2, Ch., XXVI. P.: Gallimard, 1974, p.p.327-335.
9. Bergez, D. *Vocabulaire de l'analyse littéraire*. [Текст] / V. Géraud, J.-J. Robrieux; 2<sup>e</sup> edition. – Paris: Armand Colin, 2010. – 274p.
10. Bigot, M. Rythme syntaxique et rythme textuel // *Rhuthmos*, 2010 [Электронный ресурс]. URL: <http://rhuthmos.eu/spip.php?article207> (дата обращения: 12.12.2011).
11. Bisson, F. Le pouvoir paradoxal du batteur de jazz [Текст] / F. Bisson, Y.Citton // *Multitudes* - Paris: Editions Amsterdam, mineure « Rythmanalyses », 2011. - n°46- P. 207-210.
12. Bordas, É. Le rythme de la prose [Электронный ресурс] / É. Bordas // *Semen*, №16, Rythme de la prose. URL : <http://semen.revues.org/document2664.html>. 2003 (дата обращения: 14.05.2012).
13. Boubnova, G. L'accentuation en français et en russe: effet de miroir [Текст] / G. Boubnova // *Вестник МГУ. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация*, №3. – Москва: Изд-во МГУ, 2004. – С.21-33.
14. Boudreault, M. Rythme et mélodie de la phrase parlée en France et au Québec [Текст] / M. Boudreault; P.: Librairie C. Klincksieck, 1968. – 137p.
15. Bourassa, L. La forme du mouvement (sur la notion de rythme) [Электронный ресурс] L. Bourassa // *Rhuthmos*, 2011 URL: <http://rhuthmos.eu/spip.php?article234> (дата обращения: 4.06.2011).
16. Brik, O. Rythme et syntaxe [Текст] / O. Brik, T. Todorov // *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*. - Paris, Le Seuil, 1965, p. 143-153.
17. Brown, E. *Rhythm in the Novel* [Текст] / E. Brown; Toronto: University of Toronto Press, 1967. - 350p.



18. Callamand, M. L'intonation expressive [Текст]: Exercices systématiques de perfectionnement / M. Callamand. – P.: Librairie Hachette et Larousse, 1973. – 173p.
19. Carton, F. Introduction à la phonétique du français [Текст] / F. Carton; Paris/Bruxelles/Montréal: Bordas, 1974. – 250p.
20. Chailley, J. Rythme verbal et rythme gestuel [Текст]: Essai sur l'organisation musicale du temps // Psychologie, №1, 1971. – P. 13-18.
21. Champagne-Muzar, C. Le point sur la phonétique [Текст] / C. Champagne-Muzar, J.S. Bourdages; P.: CLE International, 1998. – 119p.
22. Chatman, S. Story and discourse: Narrative structure in fiction and film [Текст] / S. Chatman; London: Cornell University Press. Ithaca, 1978. – 277p.
23. Chertok, L. L'Hypnose entre la psychanalyse et la biologie [Текст] / L. Chertok; P.: Odile Jacob, 2006. – 232p.
24. Citton, Y. Improvisation, rythmes et mondialisation [Электронный ресурс] / Y. Citton / Quatorze thèses sur la fluidification sociale et les résistances idiorrythmiques // Rhuthmos, 2010. URL: <http://rhuthmos.eu/spip.php?article22> (дата обращения: 10.06.2013).
25. Cornulier, B. de Problèmes d'analyse rythmique du non-métrique [Электронный ресурс] / B. Cornulier // Semen №16, Rythme de la prose, 2003, 2007. URL: <http://semen.revues.org/document2736.html> (дата обращения: 30.05. 2009).
26. Croll, M. Style, Rhetoric and Rhythm [Текст]: Essays by Moris W. Croll / M. Croll; New Jersey, Princeton: Princeton University Press, 1966. – 500p.
27. Delattre, P. Les dix intonations de base du français [Текст]: The French Review / P. Delattre. - Vol. XI. - №1. - 1966. – P.1-14.
28. Dessons, G. Le négatif de la prose [Электронный ресурс] : Crise de prose / J.-N. Illouz, J. Neefs // Semen № 16. – P.: éd., PUV, 2002. – P. <http://semen.revues.org/2710?id=2710#ftn1> (дата обращения: 13.01.2010).
29. Dessons, G. Traité du rythme. [Текст]: Des vers et des proses / G. Dessons, H. Meschonnic. – P.: Dunod, 1998. – 143p.
30. Di Cristo, A. De la métrique et du rythme de la parole ordinaire: l'exemple du français [Электронный ресурс] / A. di Cristo // Semen, №16 / Rythme de la prose, 2003. URL: <http://semen.revues.org/2944> (дата обращения: 25.03.2011).
31. Doumet, C. Question de rythmes, questions de rythme [Текст] / C. Doumet, A. Wald Lasowski // Rythmes de l'homme, rythmes du monde, Séminaire de l'ENS de la rue d'Ulm 2006-2008. – P.: Hermann, 2010. - P. 13-24.
32. Dumesnil, R. Le rythme musical [Текст] / R. Dumesnil – P.: La Colombe, 1949. – 208p.
33. Éladan, J. Extraits de presse. [Электронный ресурс]: L'Arche / 1995. URL: <http://www.editions-verdier.fr/v3/oeuvrepolitrythme.html>, politique ||||rythme (дата обращения: 22.12.2010).
34. Faure, G. Recherches sur les caractères et le rôle des éléments musicaux dans la prononciation anglaise [Текст] / G. Faure. – P.: Didier, 1962. - 175p.

35. Fixot, A.-M. Le don est un rythme... À la rencontre de Marcel Mauss et d'Henri Lefebvre [Электронный ресурс] / A.-M. Fixot // Rhuthmos, 2010. URL: <http://rhuthmos.eu/spip.php?article223> (дата обращения: 1.09.2011).
36. Forster, E.M. Aspects du roman [Текст] / E.M. Forster. – Paris: Christian Bourgois Editeur. – 1993. – 213p.
37. Foulet, L. Petite syntaxe de l'ancien français [Текст] / L. Foulet. – Paris : Champion, 1968. – P. 57.
38. Freyermuth, S. Poétique de la prose ou prose poétique ? Le rythme contre le prosaïsme [Электронный ресурс] / S. Freyermuth // Questions de style, №6. – 2009. URL: <http://www.unicaen.fr/puc/revues/thl/questionsdestyle/print.php?dossier=dossier6&file=03freyermuth.xml> (дата обращения: 23.12.2010).
39. Fromilhague, C. Introduction à l'analyse stylistique [Текст] / C. Fromilhague, A. Sancier-Chateau. – P.: Dunod, 1996. – 273p.
40. Gauthier, M. Système euphonique et rythmique du vers français [Текст] / M. Gauthier. – P.: Librairie C. Klincksieck, 1974. – 166p.
41. Gérard, Ch. Sémantique et linéarité du texte. La place du rythme en sémantique des textes [Электронный ресурс] / Ch. Gérard / Vol. XI, №1 // Université de Toulouse Le Mirail, 2006. URL: [http://www.revue-texto.net/inédits/gerard/gerard\\_linearite.html](http://www.revue-texto.net/inédits/gerard/gerard_linearite.html) (дата обращения: 3.04.2011).
42. Gérin, L. Analyser un poème en prose [Электронный ресурс] / L. Gérin // Correspondance, Vol. 9, № 2. – Montréal: Collège Jean-de-Brébeuf, 2003. URL: <http://www.ccdmd.qc.ca/correspo/Corr9-2/Poeme.html> (дата обращения: 12.12.2010).
43. Goux, J.-P. De l'allure [Электронный ресурс] / J.-P. Goux // Semen, № 16, Rythme de la prose, 2009. RL : <http://semen.revues.org/document2664.html> (дата обращения 05.01.2010).
44. Grammont, M. La prononciation française [Текст]: Traité pratique / M. Grammont. – P.: Librairie Delagrave, 1963. – 241p.
45. Grammont, M. Le vers français [Текст] / M. Grammont. – P.: Editions Edouard Champion, 1923. – 126p.
46. Greene, E. Automatic Analysis of Rhythmic Poetry with Applications to Generation and Translation [Электронный ресурс] / E. Green, T. Bodrumlu, K. Knight // EMNLP, 2010. – Режим доступа : <http://www.aclweb.org/anthology/D10-1051>.
47. Guillaume, G. Le problème de l'article et sa solution dans la langue française [Текст] / G. Guillaume. – P. : Librairie Nizet, 1975. – 132p.
48. Guiraud, P. Langage et versification, d'après l'oeuvre de Paul Valéry [Текст] / P. Guiraud. – P.: Librairie C. Klincksieck, 1953. – 237p.
49. Hamesse, J. L'informatique et l'analyse des textes [Электронный ресурс] / J. Hamesse // Revue Philosophique de Louvain /V. 75/ № 26. - Belgique – 1977. URL: [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/phlou\\_0035-3841\\_1977\\_num\\_75\\_26\\_5936](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/phlou_0035-3841_1977_num_75_26_5936) (дата обращения: 23.03.2011).
50. Lefebvre, H. Eléments de rythmanalyse [Текст] / H. Lefebvre / Introduction à la connaissance des rythmes. – P.: Syllepse, 1992.

51. Herschberg-Pierrot, A. Stylistique de la prose [Электронный ресурс] / A. Herschberg-Pierrot // Ponctuation et rythme de la prose/ URL: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/science/nature/8404025.stm>. 2003. - p.265-279 (дата обращения: 23.03.2011).
52. Imbs, P. L'emploi des temps verbaux en français moderne [Текст] / P. Imbs. - Paris : Klincksieck, 1960. – 215p.
53. Jousset, P. La prose sous la prose [Электронный ресурс] / P. Jousset // Semen № 16, 2003. URL : <http://semen.revues.org/document2695.html> (дата обращения: 30.05.2009).
54. Kawczynski, M. Essai comparatif sur l'origine et l'histoire des rythmes [Электронный ресурс] / M. Kawczynski, 1889. URL : [http://www.rhuthmos.eu/IMG/pdf/Maximilien\\_Kawczynski\\_Essai\\_comparatif\\_sur\\_l\\_origine\\_et\\_l\\_histoire\\_des\\_rythmes.pdf](http://www.rhuthmos.eu/IMG/pdf/Maximilien_Kawczynski_Essai_comparatif_sur_l_origine_et_l_histoire_des_rythmes.pdf) (дата обращения: 10.10.2011).
55. Lacaze-Duthiers, G. de Guy de Maupassant [Текст] / G. Lacaze-Duthiers. - P.: Nouvelle Revue Critique, 1926. – P. 23-34.
56. Lamouche, A. Rythmologie universelle et métaphysique de l'harmonie [Текст] / A. Lamouche. - P.: Dunod, 1966. – 241p.
57. Lamy, J. Actualité de la recherche en rythmanalyse(s) : quelques éléments pour un état des lieux, suivis d'un retour sur quelques malentendus [Текст] / J. Lamy, J.-J. Wunenburger // Rythmanalyse(s), actes de la 1<sup>re</sup> journée d'études. - Lyon, 2011.
58. Larue-Tondeur, J. Le rythme à l'articulation de la psychanalyse et de la linguistique [Электронный ресурс] / J. Larue-Tondeur // Rhuthmos, 2011. URL : <http://rhuthmos.eu/spip.php?article429> (дата обращения: 3.05.2012).
59. Le Pelletier-Beaufond, S. Accordage des rythmes en hypnose [Электронный ресурс] / S. Le Pelletier-Beaufond // Revue SENSUS, No. 1. Actes du 2<sup>eme</sup> Forum Francophone d'Hypnose et de Thérapies Brèves, Tome I. - Oraison: Editions de l'Arbousiers, 2001. URL: <http://cercle-hypnose-contemporaine.viabloga.com/news/hypnose-et-rythmes> (дата обращения: 23.03.2012).
60. Lefebvre, H. Éléments de rythmanalyse. Introduction à la connaissance des rythmes [Текст] / H. Lefebvre. – P.: Syllepse. – 1992. – 254p.
61. Legrand, G. Le réalisme dans le roman français au 19<sup>s</sup>. [Текст] / G. Legrand // Revue néo-scholastique. - Vol.9. - № 34, 1902. – pp. 173-198.
62. Leguen, B. Réflexions sur le roman contemporain français; une littérature de rupture [Текст] / B. Leguen // Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses / 2004. - № 19. – Madrid :Universidad Nacional de Educación a Distancia Departamento de Filología Francesa, 2004. – P. 57-63.
63. Léon, M. Exercices systématiques de prononciation française [Текст] / M. Léon. - P.: Librairies Hachette et Larousse, 1976. – 183p.
64. Lessard, C.- E. Analyse du texte littéraire [Электронный ресурс]. – Québec, 2001. URL: <http://www.mels.gouv.qc.ca/sections/viepedagogique/149/index.asp> (дата обращения: 1.12.2012).

65. Malmberg, B. Analyse des faits prosodiques. Problèmes et méthodes [Текст] / B. Malmberg / Cahiers de linguistique théorique et appliqué, III. – Bucarest, 1966. – 254p.
66. Malmberg, B. La phonétique [Текст] / B. Malmberg. – P.: Presses universitaires de France, 1966. – 128p.
67. Martin, E.-L. Les symétries du français littéraire [Текст] / E.-L. Martin. – P.: Didier, 1924. – 229p.
68. Massonie, J.-Ph. Analyse informatisée des textes / J.-Ph. Massonie. – Besançon : Annales littéraires de l'Université de Besançon., 1990. – 154 p.
69. Mathon, G., Présence ou absence du rythme dans les musiques d'aujourd'hui [Текст] / G. Mathon, E. Dufour // Filigrane. - n° 10 « Le rythme ». – Sampzon: Editions Delatour France, 2009. - P. 87-100.
70. Meschonnic, H. Critique du rythme. Anthropologie historique du langage [Текст] / H. Meschonnic. - Lagrasse, Verdier: coll. "Verdier Poche", 2009. – 736 p.
71. Meschonnic, H. Politique du rythme, politique du sujet [Текст] / H. Meschonnic. - P.: Verdier, 1995. – 615p.
72. Meschonnic, H. Pour la poétique III [Текст] / H. Meschonnic / Une parole écrite. – P: Editions Gallimard, 1973. – 345p.
73. Michon, P. Ossip Mandelstam : de l'utopie rythmique à la métrique soviétique [Электронный ресурс] / P. Michon // Rhuthmos, 2011. URL : <http://rhuthmos.eu/spip.php?article459> (дата обращения: 23.09.2012).
74. Michon, P. Rythme, langage et subjectivation selon Henri Meschonnic [Электронный ресурс] / P. Michon // Rhuthmos, № 15, 2010. URL: <http://rhuthmos.eu/spip.php?article32> (дата обращения: 13.04.2012).
75. Michon, P. Idiorythmie ou eurythmie ? Réponse à Yves Citton [Электронный ресурс] / P. Michon // Rhuthmos, 2010. URL : <http://rhuthmos.eu/spip.php?article94> (дата обращения: 13.04.2012).
76. Milly J. Poétique des textes. [Текст] / J. Milly. - P.: Editions Nathan, 1992. – 313p.
77. Molette, P. De l'APD à Tropes : comment un outil d'analyse de contenu peut évoluer en logiciel de classification sémantique generalist [Электронный ресурс] / P. Molette // Psychologie Sociale et Communication. – Tarbes, 2009. – Режим доступа : <http://www.tropes.fr/> PierreMolette Communication Colloque Psycho TarbesJuin2009.pdf.
78. Molino, J. Introduction à l'analyse de la poésie. Vers et figures [Текст] / J. Molino, J. Gardes-Tamine. – P.:Presses Universitaires de France, 1982. – 245p.
79. Mourot, J. Le génie d'un style. Chateaubriand. Rythme et sonorité dans Les Mémoires d'outre-tombe [Текст] / J. Mourot. – Paris: Librairie Armand Colin, 1960. – 236p.
80. Nejâdmohammad, V. Quand le rythme syncope, chez L. F. Céline [Электронный ресурс] / V. Nejâdmohammad // La Revue de Téhéran, № 27. – 2008. URL: <http://www.teheran.ir/spip.php?article35> (дата обращения: 7.11.2012).

81. Paquin, L.-C. Apport de l'ordinateur à l'analyse des données textuelles [Электронный ресурс] / L.-C. Paquin, J. Beauchemin. – Montréal, 1989. – Режим доступа : <http://www2.lingue.unibo.it/dese/didactique/bibliographie/Siat%20Bibliografia.pdf>.
82. Patterson, W.M. The Rhythm of Prose [Текст] / W.M. Patterson. - New York, 1916. - 221 p.
83. Pétillon, S. Les parenthèses comme « forme » graphique du rythme. Successivité et enchâssement : deux chorégraphies graphico-rythmiques de la phrase [Электронный ресурс] / S. Pétillon // Semen, № 16. – 2003, 2007. URL : <http://semen.revues.org/document2669.html> (дата обращения: 30.05.2009).
84. Peyroutet, C. Style et rhétorique [Текст] / C. Peyroutet Style et rhétorique, P.: Editions Nathan, 1994. – 160p.
85. Pike, K.L. Phonetics, a Critical Analysis of Phonetic Theory and a Technique for the Practical Description of Sounds [Текст] / K.L. Pike. – Ann Arbor: University of Michigan Press, 1943. – С. 46.
86. Pinaéva, V. Aperçu de l'intonation française. A l'usage des étudiants des instituts pédagogiques [Текст] / V. Pinaeva. – M.: Editions «Ecole Supérieure», 1965. – 86p.
87. Richter, H. Rhythm [Текст] / H. Richter //The Little Review. - № 11. -1926. – p. 21.
88. Robrieux, J.-J. Les figures de style et de rhétorique [Текст] / J.-J. Robrieux. - P.:Dunod, 1998. – 128 p.
89. Saint-Gérard, J.-P. Du rythme: le désir du poète et le dire des dictionnaires (1780-1914) [Электронный ресурс] / J.-P. Saint-Gérard // Semen. - № 16. – 2003. URL : <http://semen.revues.org/document2675.html> (дата обращения: 30.05.2009).
90. Sanchez Perez, F. J. Qu'est-ce que l'analyse relationnelle informatique des textes? [Электронный ресурс] / F. J. Sanchez Perez // La Revue Informatique et Statistique dans les Sciences humaines XXIX, 1 à 4. – P., 1993. – Режим доступа: <http://promethee.philo.ulg.ac.be/RISSHPdf/Annee1993/Articles/FPerez.pdf>.
91. Sauvanet, P. Le rythme : premier bilan d'une recherche [Электронный ресурс] / P. Sauvanet // Le Rythme, Actes des 2<sup>es</sup> Rencontres Interartistiques de l'Observatoire Musical Français / dir. D. Pistone / 23 mars 2005 / Série « Conférences et Séminaires » / n° 24 / dir. P. Lalitte. – P. :Université Paris-Sorbonne Paris-IV, 2006. URL: <http://rhuthmos.eu/spip.php?article447> (дата обращения: 7.06.2013).
92. Sauvanet, P. Retour sur quelques malentendus en matière de théorie du rythme [Электронный ресурс] / P. Sauvanet // Rhuthmos, 2011. URL : <http://rhuthmos.eu/spip.php?article447> (дата обращения: 30.05.2009).
93. Sauvanet, P. A quelles conditions un discours philosophique sur le rythme est-il possible ? (Réponse à Henri Meschonnic) [Текст] / P. Sauvanet, J.-J. Wunenburger // Rythmes et Philosophie. - P. : Kimé, 1996. - P. 23-39.

94. Spence, D. Language in psychotherapy [Текст] / D. Spens // Psycholinguistic research: Erlbaum Associates, 1979. – P. 471-496.
95. Bernard, S. Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours [Текст] / S. Bernard. - P.: Nizet, 1978. - 143p.
96. Medina, S.L. The impact of rhythm upon verbal memory. [Электронный ресурс] / S.L. Medina / California: California State University, Dominguez Hills, 1994. URL: <http://www.scribd.com/doc/48477187/The-Effects-of-Music-Upon-Second-Language-Vocabulary-Acquisition-ERIC> (дата обращения: 20.01.2012).
97. Tempest, N.R. The Rhythm of English Prose [Текст] / N.R. Tempest ; Cambridge: University Press, 1930. - 405p.
98. Verrier, P. Essai sur les principes de la métrique anglaise [Текст] / P. Verrier /1-re partie. – Paris: Librairie Universitaire, 1909. – 143p.
99. Wenk, B. Is French really syllable-timed? [Текст] / B. Wenk, F. Wioland // Journal of Phonetics. – 1992. - №10/2. – P.193-216.
100. Абрамович, Г.Л. Введение в литературоведение [Текст] / Г.Л. Фбрамович / 6-е изд. испр. и доп. – М.: «Просвещение», 1975. - 353с.
101. Алексеева, М.В. Научный текст как полилог [Текст] / М.В. Алексеева / Монография. – М.: Издательство МПУ «СигналЪ», 2001. – 162с.
102. Алиев, Х. М. Ключ к себе. Этюды о саморегуляции [Текст] / Х. М. Алиев. – М.: НОМО FUTURUS; ТАНТРА, 1990. – 223 с.
103. Алякринский, Б.С. По закону ритма [Текст] / Б.С. Алякринский, С.И. Степанова. – М.: Наука, 1985. – 176 с.
104. Английские пословицы и поговорки и их русские эквиваленты (более 3000 статей) [Текст] / Сост. В.С. Модестов. – М.: Худож.лит., 2000. – 415с.
105. Т.В. Андрусенко в статье «Синергетический аспект формирования ритма научного текста» Филологические науки. Вопросы теории и практики. - Тамбов: Грамота, 2017. № 7(73): в 3-х ч. Ч. 2. С. 69-72. ISSN 1997-2911
106. Антипова, А.М. Беседы о ритме [Текст] / А.М. Антипова // Иностранные языки в школе. 1985. - № 5. - С. 18-23.
107. Антипова А.М. Ритм как компонент интонации [Текст] / А.М. Антипова // Интонация / Под ред. Ю.А. Жлуктенко, Л.Р. Зиндера. Киев: Вища школа, 1978. - С.206-217.
108. Антипова, А.М. Ритмическая система английской речи [Текст] / А.М. Антипова /№ 1. - М.,1984.-119с.
109. Антипова, А.М. Типы речевого ритма (на материале английского языка) [Текст] / А.М. Антипова // Вопросы фонетики романских и германских языков: Сб .научн.тр. / Под ред. А.М. Антиповой. М: Изд-во МГПИИЯ, 1977. -Вып. 108.-С. 26-29.
110. Антипова, А.М. Основные проблемы в изучении речевого ритма [Текст] / А.М. Антипова // Вопросы языкознания. 1990. №5. С. 124-134.

111. Антипова, А.М. Ритмическая система английской речи [Текст] / А.М. Антипова / Учебное пособие для педагогических институтов. – Москва: Издательство «Высшая школа», 1984. – 119с.
112. Арановский, М.Г. Синтаксическая структура мелодии: Исследование [Текст] / М.Г. Арановский. – Москва: Музыка, 1991. – 320с.
113. Арнольд, И.В. Стилистика Современный английский язык: Учебник для вузов [Текст] / И.В. Арнольд / 5-е изд., испр. и доп. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 384с.
114. Арнольд, И.В. Стилистическая функция контекста и ритм [Текст] / И.В. Арнольд / В сб.: Вопросы теории английского и русского языков. – Вологда, 1973.
115. Арнольд, И.В. Ритм как составная часть микроконтекста [Текст] / И.В. Арнольд, Е.Т. Кононенко / В.сб.: Вопросы английской контекстологии. – Вып.1 – Л., 1974.
116. Артемов, В.А. Единство анализа и синтеза при структурно-функциональном изучении речевой интонации [Текст] / В.А. Артемов // Всесоюзная научная конференция «Анализ и синтез как взаимообусловленные методы экспериментально-фонетических исследований речи». Материалы конференции. – Минск: Минский государственный педагогический институт иностранных языков, 1973. – С.6 – 22.
117. Артемов, В.А. Речевая интонация [Текст] / В.А. Артемов // Экспериментальная фонетика / Выпуск 3. – Минск: Издательство БГУ им. В.И. Ленина, 1971. – С. 196 – 213.
118. Арутюнова, Н.Д. О синтаксических типах художественной прозы [Текст] / Н.Д. Арутюнова // Общее и романское языкознание. – М., 1972. С. 189–199.
119. Афонина, И.А. Статистические параметры трансляции ритмико-фонетических особенностей французской речи при переводе на русский язык [Текст] / И.А. Афонина / Дисс. ... канд. филол. наук. – Тюмень: Тюменский государственный университет, 2008. – 235с.
120. Ахромович, В. Школа молитвы [Текст] / В. Ахромович // Наука и религия / №10 – 1991. –С. 24-27.
121. Бабенко, Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста: учебник, практикум [Текст] / Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин. – М.: Флинта: Наука, 2005. – 495 с.
122. Бабенко, Л.Г. Филологический анализ текста. Практикум [Текст] / Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин / Под. ред. Л.Г. Бабенко. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2003. – 400с.
123. Бабичева, А.Б. Особенности ритмической организации спонтанной немецкой диалогической речи на супraseгментном уровне (экспериментально-фонетическое исследование) [Текст] / А.Б. Бабичева: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М.: МГЛУ, 2003. – 24 с.
124. Баевский, В.С. Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы [Текст] / В.С. Баевский. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 151с.

125. Баевский, В.С. Структура [Текст] / В.С. Баевский // Литературный энциклопедический словарь. - М.: Советская энциклопедия, 1987. - С. 57.
126. Барышникова, К.К. О просодических единицах [Текст] / К.К. Барышникова // Экспериментальная фонетика. - Минск: Минский государственный педагогический институт иностранных языков, 1972. - С.3-17.
127. Барышникова, К.К. О ритме диалогической речи (на материале французского языка) [Текст] / К.К. Барышникова // Экспериментальная фонетика. Выпуск 3. - Минск: Издательство БГУ им. В.И. Ленина, 1971. - С. 3 – 19.
128. Барышникова, К.К. Об экспериментально-фонетических исследованиях просодических характеристик речи [Текст] / К.К. Барышникова // Всесоюзная научная конференция «Анализ и синтез как взаимообусловленные методы экспериментально-фонетических исследований речи». Материалы конференции. - Минск: Минский государственный педагогический институт иностранных языков, 1973. - С.42 – 53.
129. Барышникова, К.К. Ритм и интонация [Текст] / К.К. Барышникова // Экспериментально-фонетические исследования речи Выпуск 2. Материалы межвузовского симпозиума. - Минск: Издательство «Высшая школа», 1969. - С.15 – 26.
130. Барышникова, К.К. Из опыта анализа ритмической структуры фразы через синтез по правилам (на материале английского языка) [Текст] / К.К. Барышникова, Р.А. Шунтова // Всесоюзная научная конференция «Анализ и синтез как взаимообусловленные методы экспериментально-фонетических исследований речи». Материалы конференции. - Минск: Минский государственный педагогический институт иностранных языков, 1973. - С.77 – 85.
131. Бахтин, М.М. Проблемы творчества Достоевского [Текст] / М.М. Бахтин. - М.: Алконост, 1994. - 171с.
132. Бахтин, М.М. Формальный метод в литературоведении [Текст] / М.М. Бахтин. - М.: Лабиринт, 1993. - 205с.
133. Бахтин, М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике [Текст] / М.М. Бахтин / В кн. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Лабиринт, 1976. - 352с.
134. Белоусова К.И., Дусакова Г.Ф., Леонов Д.В. Анализатор ритмической структуры текста: атрибуция текстов на основе ритмических паттернов // Цифровая гуманитаристика: ресурсы, методы, исследования: материалы Междунар. науч. конф. (г. Пермь, 16–18 мая 2017 г.): в 2 ч. / Перм. гос. нац. исслед. ун-т. – Пермь, 2017. –Ч. 1. – С. 49-51
135. Бехтерев, В. М. Гипноз, внушение, телепатия [Текст] / В.М. Бехтерев. - М.: Мысль, 1994. - 364 с.
136. Блохина, Л.П. . Просодические факторы при подборе экспериментального материала в интонационных исследованиях [Текст] / Л.П. Блохина, Р.К. Потапова // Экспериментальная фонетика. Выпуск 3. - Минск: Издательство БГУ им. В.И. Ленина, 1971. - С. 214 – 229.



137. Блохинская, Л.О. К вопросу о строевой единице текста [Текст] / Л.О. Блохинская // Вестник АмГУ, №10. – Благовещенск: Амурский государственный университет, 2000. – С. 69-71.
138. Богатова, Ю.А. Ритмика художественного текста и стилистическая манера автора [Электронный ресурс] / Ю.А. Богатова. Тула: ТГПУ им. Л.Н. Толстого, 2003 – 33с. URL: [http://www.edit.muh.ru/content/mag/trudy/01\\_2010/12.pdf](http://www.edit.muh.ru/content/mag/trudy/01_2010/12.pdf) (дата обращения: 22.01.2012).
139. Богатова, Ю.А. Экспрессивно-синтаксические особенности ритма английской художественной прозы [Текст] / Ю.А. Богатова / Дисс. ... канд. филол. наук. – Тула: ТГПУ им. Л.Н. Толстого, 2004. – 120с.
140. Богомолова, Е.И. Пособие по литературе для слушателей подготовительных отделений высших учебных заведений: Учеб. пособие [Текст] / Е.И. Богомолова, Т.К. Жаров, М.М. Кедрова / 3-е изд., испр. и доп. – М.: Высшая школа, 1989. – 448с.
141. Болотнова, Н.С. Филологический анализ текста: учеб. пособие [Текст] / Н.С. Болотнова. / 4-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2009. – 520с.
142. Болтаева, С.В. Ритмическая организация суггестивного текста [Текст] / С.В. Болтаева / Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Екатеринбург – 2003. – 54с.
143. Бондарко, Л. В. Звуковой строй современного русского языка [Текст] / Л.В. Бондарко. - М.: Просвещение, 1977. – 175 с.
144. Бонди, С.М. О ритме [Текст] / С.М. Бонди // Контекст. Литературно-теоретические исследования. - М.: Наука, 1977. С. 100-129.
145. Борисова, О.М. Морфология пословиц [Электронный ресурс] / О.М. Борисова // Вестник ПГЛУ Пятигорский государственный лингвистический университет, 2008 / №6. / С.13-21. URL: [http://www.pglu.ru/lib/publications/University\\_Reading/2008/VI/uch\\_2008\\_VI\\_00001.pdf](http://www.pglu.ru/lib/publications/University_Reading/2008/VI/uch_2008_VI_00001.pdf) (дата обращения: 09.07.2012).
146. Брюсов, В. Избранные сочинения в двух томах [Текст] / В. Брюсов / Т. 2. / Переводы. Статьи. - М.: Государственное издательство художественной литературы, 1955, с. 480-498.
147. Бурая, Е. А. К вопросу о периодичности как основе ритма [Текст] / Е. А.Бурая // Сб.научн. тр. / Под ред. А.М. Антиповой. - М: Изд-во МГПИ-ИЯ, 1983. - Вып. 216.-С. 118-130.
148. Бычкова, О.И. Акустические особенности реализации ритмической структуры в стихотворной и прозаической речи [Текст] / О.И. Бычкова. – Казань: Казанский гос. университет., 1973. – 365с.
149. Валгина, Н.С. Синтаксис современного русского языка: Учебник [Текст] / Н.С. Валгина. - М.: Агар, 2000. - 416 с.
150. Валгина, Н.С. Теория текста: Учебное пособие [Текст] / Н.С. Валгина. - М: Логос, 2003.
151. Вандриес, Ж. Язык [Текст] / Ж. Вандриес, С.В. Воронин // Фоносемантические идеи в зарубежном языкознании. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1990. – С. 146 - 153.

152. Васильева, Н.М. Сочетание самостоятельных предложений с союзом «et» во французском языке (структурно-семантическая и прагматическая характеристика) / Н.М. Васильева // Функционально-структурные особенности романских языков. – М.: Изд-во МГОУ, 2013 – С.16-24.
153. Васина-Гроссман, В.А. Музыка и поэтическое слово [Текст] / В.А. Васина-Гроссман / Ч.1. Ритмика. - М.: Музыка, 1972. - 150 с.
154. Васина-Гроссман, В.А. Музыка и поэтическое слово [Текст] / В.А. Васина-Гроссман / Ч.2. Интонация /Ч.3. Композиция. - М.: Музыка, 1978. - 368 с.
155. Вахромеев, В.А. Элементарная теория музыки [Текст] / В.А. Вахромеев. – Москва: Изд-во «Музыка», 2007. – 256с.
156. Введение в литературоведение: Литературное произведение: Основные понятия и термины: Учеб. пособие [Текст] / Под ред. Л. В. Чернец. М.: Высшая школа; Издательский центр «Академия», 2000. - 556 с.
157. Виноградов, В.В. О теории художественной речи: учебное пособие [Текст] / В.В. Виноградов / 2-е издание, исправленное. – Москва: Издательство «Высшая школа», 2005. – 287с.
158. Виноградов, В.В. О языке художественной литературы [Текст] / В.В. Виноградов. – М.: ГИХЛ, 1959. – 367с.
159. Виноградов, В.В. О языке художественной прозы. Избранные труды [Текст] / В.В. Виноградов. – Ленинград: Издательство «Наука», 1980. – 360с.
160. Виноградов, В.В. Понятие синтагмы в синтаксисе русского языка [Текст] / В.В. Виноградов / В сб. Вопросы синтаксиса современного русского языка. – Москва: Государственное учебно-педагогическое изд-во Министерства просвещения РСФСР, 1950. – С.183-275.
161. Винокур, Г.О. Избранные работы по русскому языку [Текст] / Г.О. Винокур. – М., 1959. – 292с.
162. Волкова, Е.В. Ритм как объект эстетического анализа (методологические проблемы) [Текст] / Е.В. Волкова // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. - Л.: Наука, 1974. - С. 73-85.
163. Выготский, Л.С. О влиянии речевого ритма на дыхание [Текст] / Л.С. Выготский // Проблемы современной психологии. - Л., 1962. – 176с.
164. Гальперин, И. Р. Текст как объект лингвистического исследования [Текст] / И. Р. Гальперин. – М.: Наука, 1981. – 139 с.
165. Гальперин, И.Р. Информативность единиц языка: пособие по курсу общего языкознания [Текст] / И.Р. Гальперин. - М.: Высш. школа, 1974. – 254с.
166. Гаспаров, М.Л. Ритм [Текст] / М.Л. Гаспаров // Литературный энциклопедический словарь / Под. ред. В. М. Кожевникова. - М., 1987. - С. 326.
167. Гаспаров, М.Л. Русские стихи 1890-х—1925-го годов в комментариях [Текст] / М.Л. Гаспаров. - М., 1993. – 214с.
168. Гиндин, С.И. Советская лингвистика текста [Текст] / С.И. Гиндин // Известия АН СССР. Серия литературы и языка / Т. 36 (1977) / № 4

- Новое в зарубежной лингвистике / Вып. VIII. Лингвистика текста. - М., 1978. Синтаксис текста. М., 1979.
169. Гиршман, М. М. Ритм художественной прозы [Текст] / М.М. Гиршман. – Москва: Изд-во «Советский писатель», 1982. – 272с.
  170. Гиршман, М. М. Проблемы изучения ритма художественной прозы [Текст] / М.М. Гиршман, Е.Н. Орлов. – М.:Русская литература, 1972, № 2 - С. 110.
  171. Головкин Е.Б. Бармина Е.А. Грамматическая структура пословиц в английском и испанском языках [Электронный ресурс] / Е.Б. Головкин, Е.А. Бармина // Вестник СевНТУ. - Севастополь: Севастопольский национальный технический университет, 2003. URL: <http://sevntu.com.ua/jspui/bitstream/123456789/562/1/filolog.51.2002.140-149.pdf> (дата обращения: 23.04.2012).
  172. Гончаров, Б.П. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы [Текст] / Б.П. Гончаров. - М., 1973. - 186с.
  173. Гордина, М.В. Фонетика французского языка [Текст] / М.В. Гордина. – Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1997. – 304с.
  174. Горнфельд, А. Фигура в поэтике и риторике [Текст] / А. Горнфельд /в кн.: Вопросы теории и психологии творчества /т. I, изд. 2. - Харьков, 1911.- 98с.
  175. Горожанина, Н.И. Особенности немецко-русской интерференции применительно к акцентно-ритмической организации звучащей речи [Текст] / Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М.: Московский государственный университет путей сообщения (МИИТ), 2004. – 189с.
  176. Гумбольдт, В. фон. Избранные труды по языкознанию [Текст] / В. фон Гумбольдт. - М.: Прогресс, 1984. - 394 с.
  177. Гумовская, Г.Н. Ритм как фактор выразительности художественного текста (на материале английского языка) [Текст] / Г.Н. Гумовская / Автореф. дис.докт. филол.наук. - М., 2000. - 30с.
  178. Гурьянова, Т.А. Ритм и интонация как стилиобразующие факторы прозаического текста [Текст] / Т.А. Гурьянова // Лексико-семантические и прагматические особенности текста: методика обучения иностранным языкам. - СПб., 1993. - С.24-32.
  179. Давыдов, М.В. Ритм английского языка [Текст] / М.В. Давыдов, О.С. Рубинова. – Москва: Диалог – МГУ им. М.В. Ломоносова, 1997. – 116с.
  180. Данилин, Ю.В. Историко-литературная справка к 5 тому [Электронный ресурс] / Ю.В. Данилин // Ги де Мопассан. Собрание сочинений в 10 тт. / Том 5. - МП "Аурика", 1994. URL: <http://ocr.krossw.ru>, март 2007 (дата обращения: 23.10.2012).
  181. Данилин, Ю.В. Творчество Мопассана [Текст] / Ю.В. Данилин // Ги де Мопассан. Полное собрание сочинений в 12 тт. /Том 1. - Библиотека "Огонек", Изд. "Правда", М.: 1958. - 254с.
  182. Данилина, В.В. Ритмические особенности политической ораторской речи [Текст] / В.В. Данилина // Вестник МГУ. Серия 19. Лингвистика и

- межкультурная коммуникация, №4. – Москва: Изд-во МГУ, 2002. – С.33-45.
183. Дечева, С.В. Слоговое деление в английской речи (когнитивная синтактика) [Текст] / С.В. Дечева / Автореферат ... дисс. канд. филол. наук. – Москва: МГУ им. М.В. Ломоносова, 1995. – 34с.
184. Дешевицын, М.П. Об интонационном членении некоторых видов монологической речи (на материале французского языка) [Текст] / М.П. Дешевицын // Экспериментальная фонетика. Выпуск 3. – Минск: Издательство БГУ им. В.И. Ленина, 1971. – С. 106 – 115.
185. Дионисий Галикарнасский О сочетании имен. Античные теории языка и стиля / Под общей ред. О.М. Фрейденберг. – 1936. – С.227.
186. Дорохова, М.В. Ритмическая организация американской речи [Текст] / М.В. Дорохова / Дисс. ... канд. филол. наук. – Москва: РУДН, 1996. – 322с.
187. Дрогалина, Ж. А. Семантика ритма: ритм как непосредственное вхождение в континуальный поток образов [Текст] / Ж.А. Дрогалина, В. В. Налимов // Бессознательное. Т. III. – Тбилиси: Мецниереба, 1978. – С. 293-301.
188. Дубровина, С.Н. Теория ритма Анри Мешонника и исследование поэтики драматического текста XX в. [Текст] / С.Н. Дубровина // Литература XX века: итоги и перспективы изучения / Материалы Четвертых Андреевских чтений. – М.: Экон, 2006. С. 3-8.
189. Дымарский, М.Я. Проблемы текстообразования и художественный текст (на материале русской прозы XIX-XX вв.) [Текст] / М.Я. Дымарский / 2-е изд., испр. и доп. М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 342с.
190. Дьякова, М.Л. Роль длительности в акустической структуре ритма [Текст] / М.Л. Дьякова // Всесоюзная научная конференция «Анализ и синтез как взаимообусловленные методы экспериментально-фонетических исследований речи». Материалы конференции. – Минск: Минский государственный педагогический институт иностранных языков, 1973. – С. 165 – 180.
191. Егорова, И. Д. Ритмико-мелодические модели диалоговой речи (на материале русского языка) [Текст] / И.Д. Егорова / Дисс. ... канд. филол. наук. – МГУ им. М. В. Ломоносова. М., 1990. – 235с.
192. Жирмунский, В.М. О ритмической прозе [Текст] / В.М. Жирмунский // Русская литература. – 1966. № 4. – С. 107.
193. Жирмунский, В.М. Рифма. Ее история и теория [Текст] / В.М. Жирмунский. – Пг., 1923. – 265с.
194. Жирмунский, В.М. Введение в метрику. Теория стиха [Текст] / В.М. Жирмунский. – Ленинград: Academia, 1925. – 286с.
195. Жирмунский, В.М. К вопросу о стихотворном ритме [Текст] / В.М. Жирмунский // Историко-филологические исследования. – М.: Наука, 1974. С. 27-37.
196. Жирмунский, В.М. О ритмической прозе [Текст] / В.М. Жирмунский // Теория стиха. – Л., 1975. – 649с.

197. Жирмунский, В.М. Поэтика Александра Блока [Электронный ресурс] / В.М. Жирмунский, 1923. URL: <http://lib.rus.ec/b/211779/read> (дата обращения: 12.09.2011).
198. Журавлев, А.П. Звук и смысл. Книга для учащихся [Текст] / А.П. Журавлев. – М.: Просвещение, 1991. – 242 с.
199. Заботина, М.В. Категория временного порядка в художественном тексте (на материале французского и русского языков) [Текст] / М.В. Заботина / Дисс. ... канд. филол. наук. – Великий Новгород: Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого, 2003. – 208с.
200. Зарубина Н.Д. Текст: лингвистический и методический аспекты [Текст] / Н.Д. Зарубина. - М.: Рус. яз., 1981. - 245с.
201. Зенкин, С.Н. Работы по французской литературе [Текст] / С.Н. Зенкин. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 1999. – 320с.
202. Зиндер, Л.Р. Влияние темпа речи на образование отдельных звуков [Текст] / Л.Р. Зиндер // Вопросы фонетики. Ученые записки ЛГУ (Ленинградского ордена Ленина Государственного ун-та им. А.А. Жданова), №325. Серия филологических наук, вып.69. – Ленинград: Издательство ЛГУ, 1964. – С.3-44.
203. Златоустова, Л.В. О единице ритма стиха и прозы [Текст] / Л.В. Златоустова // Актуальные вопросы структурной и прикладной лингвистики. - М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 1980. С.61-75.
204. Златоустова, Л.В. Об иерархии уровней ритмического компонента русской речи / [Текст] / Л.В. Златоустова, А.А. Банин // Вестник МГУ, сер. 9: Филология. — М.: Изд-во МГУ, 1978. Вып. 2. - С. 35-43.
205. Златоустова, Л.В. Частотность единиц ритма русской речи [Текст] / Л.В. Златоустова, М.В. Хитина // Вестник МГУ, сер. 9: Филология. М.: Изд-во МГУ, 1988.-Вып. 1.-С. 31-39.
206. Змиевская, Н.А. Лингвостилистические особенности дистантного повтора и его роль в организации текста (на материале англ. и амер. прозы) [Текст] / Н.А. Змиевская / Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1978. – 37с.
207. Зоз, Е.А. Пространственно -временная и ритмическая организация текста [Текст] / Е.А. Зоз // Пространственно - временная и ритмическая организация текста, № 265. - М., 1986. - с. 34-56.
208. Золотова, Г.А. К вопросу о конститутивных единицах текста [Текст] / Г.А. Золотова // Русский язык. Функционирование грамматических категорий. Текст и контекст. - М., 1984. – С. 25-37.
209. Иванов, А.В. К вопросу о иерархической структуре единиц ритмической системы [Текст] / А.В. Иванов // «Аспирант»: Сб. научн. трудов аспирантов Нижегородского гос. лингвистического ун-та им. Н.А. Добролюбова / Вып. II. Часть 2. - Нижний Новгород: НГЛУ им. Н.А. Добролюбова, 1998. – С. 24-31.
210. Иванов, А.В. Метаязык фонетики и метрики [Текст] / А.В. Иванов / Дисс.... доктора филол. наук. – Москва: МГЛУ, 2005. - 632с.

211. Иванов, А.В. Метаязык фонетики и метрики [Электронный ресурс] / А.В. Иванов / Монография. – Архангельск: Поморский государственный университет, 2004. URL: <http://www.scribd.com/doc/18639382/> (дата обращения: 13.02.2010).
212. Иванов, А.В. Модификации фразового ритмического контура и прогнозирование смены речевого ритма (на материале немецкого языка) [Текст] / А.В. Иванов // Аспекты лингвистических и методических исследований: Сб. научн. трудов. - Архангельск: ПГУ им. М.В. Ломоносова, 1999. – С. 50-55.
213. Иванов, А.В. Роль темпа и ритма в реализации прагматики речевого акта [Текст] / А.В. Иванов // Ломоносовские чтения-VIII: Сб. мат-лов конф. - Архангельск: ПМПУ, 1996. – С. 71-73.
214. Иванов, А.В. Темп и ритм высказывания как объекты взаимодействия экстралингвистических факторов речевого взаимодействия [Текст] / А.В. Иванов // Вариативность в языке и речи: Сб. на-учн. статей. Архангельск: ПГУ им. М.В. Ломоносова, 2001. – С. 25-37.
215. Иванов, А.В. Функционально-прагматический аспект варьирования темпо-ритмической организации высказывания (на материале австрийского варианта немецкого языка) [Текст] / А.В. Иванов / Дисс. ... канд. филол. наук. - Н. Новгород: НГЛУ, 1998.
216. Иванова, Г.Н. О ритме прозы [Текст] / Г.Н. Иванова // Уч. зап. МГПИ им. В.И.Ленина, - М., 1968, №292. - С. 37-49.
217. Иванова-Лукьянова, Г. Н. О восприятии звуков [Текст] / Г.Н. Иванова-Лукьянова // Развитие фонетики современного русского языка. - М.: Наука, 1966. – С. 136-143.
218. Иванова-Лукьянова, Г.Н. Культура устной речи: интонация, паузирование, логическое ударение, темп, ритм [Текст] / Г.Н. Иванова-Лукьянова / Учебное пособие / 6-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2004. – 200с.
219. Иванова-Лукьянова, Г.Н. О позициях в интонации [Текст] / Г.Н. Иванова-Лукьянова // Фортунатовский сборник. Материалы научной конференции, посвященной 100-летию Московской лингвистической школы 1897-1997г.г. / Под ред. Е.В. Красильниковой. – Москва: Эдиториал УРСС, 2000. – С.39-46.
220. Иванова-Лукьянова, Г.Н. Пути анализа текста бесконечны и разнообразны [Текст] / Г.Н. Иванова-Лукьянова // Русский язык, № 4, 2006. – С.23-28.
221. Ильенко, С.Г. Три аспекта композиционно-стилистического анализа художественного текста как целостного образования [Текст] / С.Г. Ильенко // Художественный текст: Аспекты сверхфразовой организации. - СПб., 1997. - С. 5-19.
222. Казарин, Ю.В. Филологический анализ поэтического текста [Текст] / Ю.В. Казарин / Учебник для вузов. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2004. – 432с.

223. Калачева, С.В. Выразительные возможности русского стиха [Текст] / С.В. Калачева. – Москва: Издательство Московского университета, 1977. – 176с.
224. Калачева, С.В. Методика анализа сюжета и композиции литературного произведения [Текст] / С.В. Калачева. – Москва: Издательство Московского университета, 1973. – 96с.
225. Калачева, С.В. Стих и ритм (О закономерностях стихосложения) [Текст] / С.В. Калачева. - М.: Знание, 1978. - 96 с.
226. Калачева С.В., Тимофеев Л.И. Краткий очерк теории литературы. – М.: «Знание», 1974. – 128с.
227. Качалова, К.Н. Практическая грамматика английского языка [Текст] / К.Н. Качалова, Е.Е. Израилевич – М.: ЮНВЕС ЛИСТ, 2000. – 717с.
228. Квятковский, А. П. Рифма [Электронный ресурс] // Квятковский А. П. / Поэтический словарь. - М.: Сов. Энцикл., 1966. URL: <http://feb-web.ru/feb/kps/kps-abc/kps/kps-2481.htm> (дата обращения: 23.04.2011).
229. Кедров, К. Хронотоп Бахтина [Текст] / К. Кедров // Известия, № 215. – М., 2010. – с.3
230. Кишалова Л.В. Анализ особенностей ритмической структуры разных стилей речи Вестник Брянского государственного университета. - Брянск: изд-во ФГБОУ ВПО «Брянский государственный университет им. акад. И.Г. Петровского», № 1. - 2016. – С. 257-262
231. Кожевникова, Н.С. Ритм и синтаксис прозы А. Белого [Текст] / Н.С. Кожевникова // Библиотечка учителя / вып. LX, 1992 – С. 23-35.
232. Колмогоров, А.Н. К изучению ритмики Маяковского [Текст] / А.Н. Колмогоров // Вopr. языкознания. - 1963. №4. - С. 64-71.
233. Кольцова, Л.М. Художественный текст через призму авторской пунктуации [Текст] / Л.М. Кольцова / Автореф. дисс. ... доктора филол. наук. – Воронеж: ВГУ, 2007. – 49с.
234. Кононенко, Е.Т. Ритмико-синтаксическая структура художественной прозы (на материале прозы Ш. О'Кейси) [Текст] / Е.Т. Кононенко / Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. – Ленинград: ЛГУ им. А.А.Жданова, 1973. – 23с.
235. Корбут, А.Ю. Влияние повторов на формирование семантики текста: результаты психо-лингвистического эксперимента / А.Ю. Корбут // Семантика и ее изучение в школе и вузе: Межвуз. сб. науч. тр. - Н.Новгород: ННГУ, 1993. - С.175-176.
236. Корбут, А.Ю. Лингвистический анализ художественного текста: Учеб. пособие. [Текст] / А.Ю. Корбут. - Иркутск: Изд-во Иркут. гос. пед. ун-та 2000. – 76 с.
237. Корбут, А.Ю. Методика исследования текста [Текст] / А.Ю. Корбут // Методы исследования в лингвистике и методике преподавания русского языка: Учебно-метод. пособие для студентов педвузов. - Иркутск: Изд-во Иркут. гос. пед. ун-та, 2001. - С.4-12.

238. Корбут, А.Ю. Повтор как средство структурной организации художественного прозаического текста (элементы симметрии) [Текст] / А.Ю. Корбут / Дисс. ... канд. филол. наук. - М., 1995. – 324с.
239. Корбут, А.Ю. Текстосимметрия как раздел общей теории текста [Текст] / А.Ю. Корбут / Автореф. дис. доктора филол. наук / А.Ю. Корбут. - Барнаул, 2005. – 34с.
240. Кривнова, О.Ф. Ритмизация и интонационное членение текста в «процессе речи-мысли» (опыт теоретико-экспериментального исследования) [Текст] / О.Ф. Кривнова / Дисс. ... доктора филол. наук. – Москва: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2007. – 356с.
241. Круглова, С. Л. Монолог в полилоге [Текст] / С.Л. Круглова // Ярославский педагогический вестник, №1. – 1997. – С. 45-49.
242. Кунин, А.В. Фразеология современного английского языка [Текст] / А.В. Кунин. - М.: Международные отношения, 1972. - 288 с.
243. Купина, Н.А. Смысл художественного текста и аспекты лингвосемантического анализа [Текст] / Н.А. Купина. - Красноярск, 1983. – 275с.
244. Лазутин, С.Г. Поэтика русского фольклора [Электронный ресурс] / С.Г. Лазутин / Учебное пособие для студентов филологических специальностей. URL: [http://www.infoliolib.info/philol/lazutin/2\\_1.html](http://www.infoliolib.info/philol/lazutin/2_1.html) (дата обращения: 22.06.2013).
245. Лозюк, Н.Ю. Композиционный ритм в новеллах И.А. Бунина [Текст] / Н.Ю. Лозюк / Дисс. ... канд. филол. наук. – Новосибирск: Новосибирский государственный технический университет, 2009. – 289с.
246. Лосева, Л.М. К изучению межфразовой связи (Абзац и сложное синтаксическое целое) [Текст] / Л.М. Лосева // Русский язык в школе, № 1. – 1967. - С. 92.
247. Лотман, Ю.М. Лекции по структуральной поэтике [Текст] / Ю. М. Лотман // Труды по знаковым системам / Вып. 1. - Тарту: Тартус. ун-т., 1964. – С.54-76.
248. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста [Текст] / Ю. М. Лотман. – Москва: Изд-во «Искусство», 1970. – 383с.
249. Магомедова, Д.М. Филологический анализ лирического стихотворения [Текст] / Д.М. Магомедова / Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 192с.
250. Мазель, Л.А. Анализ музыкальных произведений [Текст] / Л.А. Мазель, В.А. Цукерман. – Москва: 1967.
251. Маккьюин, К. Дискурсивные стратегии для синтаксиса текста на естественном языке [Текст] / К. Маккьюин / В сб.: Новое в зарубежной лингвистике / вып. XXIV. Компьютерная лингвистика. - М., 1989. – С. 34-87.
252. Маланова, С.М. Тенденции развития повествовательной структуры современного прозаического текста (на материале русской прозы конца XX – начала XXI века) [Текст] / С.М. Маланова / Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. – Ярославль: ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, 2007. – 19с.



253. Мальченко, А.А. Повтор как средство текстуальной связи в сверхфразовых единствах присоединительного и встречного типа [Текст] / А.А. Мальченко // Вопросы теории английского языка - М., 1975. - с. 114-125.
254. Маслова, В.А. Филологический анализ художественного текста [Текст] / В.А. Маслова / монография. – Минск, 1999. – 209с.
255. Матюшечкина, Г.Г. Сверхфразовое единство как ритмическая единица текста [Текст] / Г.Г. Матюшечкина // Речевой ритм и его функции: Сб. научн. тр. / Под ред. А.М. Антиповой, Д.А. Шахбаговой. М: Изд-во МГПИИЯ, 1987 / Вып. 293. - С. 79-87.
256. Маяковский, В. В. Как делать стихи? (1926) [Электронный ресурс] / В.В. Маяковский / Сочинения в двух томах. - Москва, издательство «Правда», 1987/8 г. URL: [http://ru.wikisource.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%BA\\_%D0%B4%D0%B5%D0%BB%D0%B0%D1%82%D1%8C\\_%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%85%D0%B8%3F\\_%28%D0%9C%D0%B0%D1%8F%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9%29](http://ru.wikisource.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%BA_%D0%B4%D0%B5%D0%BB%D0%B0%D1%82%D1%8C_%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%85%D0%B8%3F_%28%D0%9C%D0%B0%D1%8F%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9%29) (дата обращения: 24.03.2012).
257. Мирианшвили, М.Г. Ритмическая организация немецкой звучащей речи [Текст] / / М.Г. Мирианшвили / Дисс. ... доктора филол. наук. -М. - 1994. – 392с.
258. Мориц, Ю.И. Мелодия на два голоса: содержательность ритмов словесно-речевого уровня в романе Германа Гессе «Нарцисс и Гольдмунд» [Текст] / Ю.И. Мориц // Литературоведение, №3, 1999. – с.34-45.
259. Моссиенко, З.С. О ритме немецкой монологической речи [Текст] / З.С. Моссиенко // Сб. научн. тр. / Под ред. А.М. Антиповой. М: Изд-во МГПИИЯ, 1980. -Вып. 169. - 145-153 с.
260. Моссиенко, З.С. Ритмическая характеристика немецкой спонтанной речи [Текст] / З.С. Моссиенко / Дисс. ... канд. филол. наук. - М., 1981. - 191 с.
261. Наговицын, А.Е. Особенности ритмо-фонетической структуры текста: Смысловое наполнение фонетических знаков [Текст] / А.Е. Наговицын // Учебное пособие. – М.: МПСИ: Флинта, 2005. – 408с.
262. Назайкинский, Е.В. О музыкальном темпе [Текст] / Е.В. Назайкинский. – Москва: Музыка, 1964. – 95с.
263. Наровчатов, С.С. Необычное литературоведение [Текст] / С.С. Наровчатов / 2-е изд. дополненное. – М.: «Молодая гвардия», 1973. – 400с.
264. Немченко, Н. Ф. Некоторые аспекты ритмической организации текста сказки [Текст] / Н. Ф. Немченко // Сб. научн. тр. / Под ред. А.М. Антиповой. М: Изд-во МГПИИЯ, 1983. - Вып. 216. - С. 189-210.
265. Николина, Н.А Филологический анализ текста [Текст] / Н.А. Николина / Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. - М.: Издательский центр «Академия», 2003. - 256 с.
266. Никонова, Е.Э. Ритмическая организация текста как средство разграничения регистров (на материале научной и художественной прозы) [Текст] / Е.Э. Никонова / Дисс. ... канд. филол. наук. - М., 1990. - 137с.

267. Нуралиева, Ф.Н. Функционирование лингвистических единиц в системе языка [Текст] / Ф.Н. Нуралиева // Иностранные языки в высшей школе / Научный журнал / Вып.6 (2). – Рязань: Рязанский государственный университет им. С.А. Есенина, 2008. – С.118-123.
268. Орлова, Е.В. О восприятии звуков [Текст] / Е.В. Орлова // Развитие фонетики современного русского языка. – М., 1966. – С. 144-154.
269. Охременова, Е.А. Художественный текст как объект межкультурной адаптации [Текст] / Е.А. Охременова. Дисс. ... канд. филол. наук. – Белгород: Белгородский государственный университет, 2002. – 214с.
270. Пешковский, А.М. Русский синтаксис в научном освещении [Текст] / А.М. Пешковский / Изд.9. – М.: Книжный дом «Либроком», 2009. – 432с.
271. Пинаева, В. Н. Очерки по интонации французского языка: учебное пособие [Текст] / В. Н. Пинаева. - М.: Высшая школа, 1965. - 86 с.
272. Польщикова, Л.Д. Интонация как проблема поэтики [Текст] / Л.Д. Польщикова / Дисс. ... филол. наук. – Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 2002. – 206с.
273. Потапов, В.В. Контрастивное исследование речевого ритма в диахронии и синхронии [Текст] / В.В. Потапов / Автореф. дисс. ... на соискание ученой степени доктора филологических наук / МГУ им. М. В. Ломоносова. М., 1998. – 23с.
274. Потапов, В.В. Ритмическая организация публицистической и научной речи (на материале чешского, болгарского и русского языков) [Текст] / В.В. Потапов / Автореф. дисс. ... канд. филол. наук / МГУ им. М. В. Ломоносова. - М., 1990. – 25с.
275. Потапов, В.В. Динамика и статика речевого ритма. Сравнительное исследование на материале славянских и германских языков [Текст] / В.В. Потапов. – М.: УРСС, 2004. - 344 с.
276. Потапов В.В. К проблеме ритмической организации английской прозаической речи [Текст] / В.В. Потапов // Актуальные проблемы англистики / Межвузовский сборник научных трудов. – Архангельск , 1992. – С.5-16.
277. Потапов, В.В. Перцептивный анализ ритмической организации текстов деловой прозы (в русском, болгарском и чешском языках) [Текст] / В.В. Потапов. - М., 1988.-т. 54.-С. 4-11.
278. Потапов, В.В. Речевой ритм в диахронии и синхронии [Текст] / В.В. Потапов. - М.: Изд-во МГЛУ, 1996. - 180 с.
279. Потапов, В.В. Языковая специфика структурно-компонентной актуализации ритма речи [Текст] / В.В. Потапов // Вопросы языкознания. 1993. - № 5. - С. 83-97.
280. Проскурнин, Б.М. История зарубежной литературы XIX века: западно-европейская реалистическая проза [Текст] / Б.М. Проскурнин, Р.Ф. Яшенкина. - М.: Флинта, Наука, 2004. – 365с.

281. Раевская, М.М. О стилеобразующей роли ритма в ораторской речи (на материале испанского языка) [Текст] / М.М. Раевская // Вестник МГУ. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация / №2. – М.: Изд-во МГУ, 2003. – С.99-111.
282. Реизов, Б.Г. Французский роман 19 в. [Текст] / Б.Г. Реизов. – М.: Высшая школа, 1977. – 304с.
283. Рогоцкая, И.В. Стихотворение в прозе в современной французской поэзии (анализ теоретических подходов к определению статусных характеристик) [Текст] / И.В. Рогоцкая // Ярославский педагогический вестник. – 2004. №4. – С. 45-51.
284. Родионова, О.С. К вопросу о единицах членения текста [Текст] / О.С. Родионова // Известия высших учебных заведений / Поволжский регион. Гуманитарные науки / №1. – Пенза: Пензенский государственный университет, 2008 – С.81-84.
285. Рожнов, В.В. Гипноз в медицине [Текст] / В.В. Рожнов. – М.: МЕДГИЗ, 1954. – 118с.
286. Романова, Н.Н. Стилистика и стили [Текст] / Н.Н. Романова, А.В. Филиппов / Учебное пособие. – М.: Издательство «Флинта», 2009. – 405с.
287. Рудзит, Г.А. К опросу о сверхфразовом единстве в речи [Текст] / Г.А. Рудзит // Экспериментальная фонетика. – Минск: Минский государственный педагогический институт иностранных языков, 1972. – С.146-162.
288. Руднев, А.Г. Синтаксис современного русского языка [Текст] / А.Г. Руднев. – М.: Высшая школа, 1963. – 364с.
289. Саакян, А.Г. Акцентное членение фразы в современном французском языке (экспериментально-фонетическое исследование) [Текст] / А.Г. Саакян // Экспериментально-фонетические исследования речи / Выпуск 2. Материалы межвузовского симпозиума. – Минск: Издательство «Высшая школа», 1969. – С. 174 -187.
290. Савинский, В. Г. Анализ ритмической организации разных видов текста (монолог-чтение, монолог-пересказ, монолог спонтанный) [Текст] / В.Г. Савинский / Дисс. ... канд. филол. наук. - МГУ им. М. В. Ломоносова. - М, 1982. – 176с.
291. Светозарова, Н.Д. Интонационная система русского языка [Текст] / Н.Д. Светозарова. – Ленинград: Изд-во Ленинградского университета, 1982. – 176с.
292. Севбо, И.П. Структура связного текста и автоматизация реферирования [Текст] / И.П. Севбо. - М., 1969. – 143с.
293. Сенкевич, М.П. Литературное редактирование (лингвостилистические основы) [Текст] / М.П. Сенкевич, М.Д. Феллер / Учебное пособие. - М.: Высшая школа, 1968. – 368с.
294. Сергеева, Ю.А. Ритм в структуре современного короткого рассказа (на материале произведений Фей Уэлдон и Анни Сомон) [Текст] / Ю.А. Сергеева / Дисс. ... канд. филол. наук. – Москва: МГОУ, 2008. – 204с.

295. Серикова, О.Н. Ритмическая организация немецкой художественной прозы (на материале произведений Т. Шторма и Т. Фонтане) [Текст] / О.Н. Серикова / Дисс. ... канд. филол. наук. – Воронеж: Воронежский государственный университет, 2007. – 216с.
296. Сидис, Б. Психология внушения [Текст] / Б. Сидис – СПб.: Типография и Литография В. А. Тиханова, 1902. – 394с.
297. Скребков, С.С. Некоторые данные об агогике авторского исполнения Скрябина [Текст] / С.С. Скребков / в сб.: А. Н. Скрябин. К 25-летию со дня смерти. - М., 1940.
298. Соколова В.С. Речевой ритм и его функции [Текст] / В.С. Соколова // Сб. научн. тр. / Под ред. А.М. Антиповой, Д.А. Шахбаговой. М: Изд-во МГПИИЯ, 1987. - Вып. 293. - С. 45-55.
299. Соколова, В.С. Фонетика французского языка. Учебное пособие для институтов и факультетов иностранных языков [Текст] / В.С. Соколова. – Москва: «Высшая школа», 1990. – 167с.
300. Солганик, Г.Я. Стилистика текста [Текст] / Г.Я. Солганик / Учеб. пособие / 8-е изд. - М.: Флинта: Наука, 2005. – 264с.
301. Сорокин, Ю.А. Психолингвистические проблемы восприятия и оценки текста [Текст] / Сорокин Ю.А. // Психолингвистические аспекты изучения текста. - М., 1985. – 167 с. – С. 5-34.
302. Сотникова, Т.В. Некоторые особенности ритмической организации устной речи в современном французском языке [Электронный ресурс] / Т.В. Сотникова // Language and literature / Вып. №8. - Тюмень: ТюмГУ, 2010. URL: <http://frgf.utmn.ru/last/No8/text5.htm> (дата обращения: 12.12.2010).
303. Сотникова, Т.В. Особенности ритмико-фонетической организации песни [Электронный ресурс] / Т.В. Сотникова // Language and literature / Вып. №6. - Тюмень: ТюмГУ, 2010. URL: <http://frgf.utmn.ru/last/No8/text5.htm> (дата обращения: 07.07.2011).
304. Способин, И.В. Музыкальная форма [Текст] / И.В. Способин. – Москва: 1947. – 275с.
305. Степанов, В.Н. Дыхательные паузы и их синтаксическое окружение в спонтанном публичном тексте [Текст] / В.Н. Степанов // Ярославский педагогический вестник, №1. – 1998. – С. 87-92.
306. Степанюк, Ю.В. Ритмическая организация прозаического текста и ее передача при переводе (на материале русского и французского языков) [Текст] / Ю.В. Степанюк / Дисс. ... канд. филол. наук. – Москва: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2001. – 293с.
307. Тарасов, Л.Ф. К методике лингвистического поэтического произведения [Текст] / Л.Ф. Тарасов // Рус. язык в школе. - 1972, №4. С. 15-19.
308. Тарланов, З.К. Русские пословицы: синтаксис и поэтика [Текст] / З.К. Тарланов / Петрозавод. гос. ун-т. – Петрозаводск: Российский гуманитарный научный фонд (РГНФ), 1999. – 448 с.
309. Тимофеев, Л. И. Возможен ли эксперимент в фонетике? [Текст] / Л.И. Тимофеев // Вопросы литературы. – 1977 - №6. - С.185-216.

310. Тимофеев, Л. И. Ритм стиха и ритм прозы [Текст] / Л.И. Тимофеев // «На литературном посту». - № 19. - М., 1928.
311. Тимофеев, Л.И. Основы теории литературы [Текст] / Л.И. Тимофеев. – М.: «Просвещение», 1971.
312. Томашевский, Б.В. Краткий курс поэтики [Текст] / Б.В. Томашевский / 2-е изд. - Москва-Ленинград: Государственное изд-во, 1929. – 132с.
313. Тураева, З.Я. Лингвистика текста [Текст] / З.Я. Тураева. - М., 1986. – 254с.
314. Тюлин, Ю.Н. Строение музыкальной речи [Текст] / Ю.Н. Тюлин. – Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1962. – 207с.
315. Федичева, О.В. К проблеме механизма формирования речевого ритма определенного этноса [Текст] / О.В. Федичева // Лингводидактические проблемы обучения иностранным языкам: Межвузовский сборник / Отв. Редактор Г.А. Баева, Н.В. Баграмова. – СПб: Издательство Санкт-Петербургского ун-та, 2001. – С.16-21.
316. Фортунатов, Н.М. Ритм художественной прозы [Текст] / Н.М. Фортунатов // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974. — С.170-181.
317. Фрадкина, Л.Е. Сложные ритмические единицы в английской речи (сложная ритмическая группа в составе современной английской прозы) [Текст] / Л.Е. Фрадкина / Дисс. ... канд. филол. наук. -М., 1990. - 242с.
318. Хажиева, Г.Ф. Ритм прозы Ф.М. Достоевского (на примере «фантастического рассказа» «Сон смешного человека») [Текст] / Г.Ф. Хажиева / Дисс. ... канд. филол. наук. – Уфа: ГОУ ВПО "Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы", 2009. – 214с.
319. Харлап, М.Г. Ритм и метр в музыке устной традиции [Текст] / М.Г. Харлап. – Москва: Музыка, 1986. – 104с.
320. Харлап, М.Г. Тактовая система музыкальной ритмики. Проблемы музыкального ритма [Текст] / М.Г. Харлап // Сборник статей / Сост. В.Н. Холопова. – Москва: Музыка, 1978. – 293с.
321. Хитина, М. В. Единицы ритма русской речи и их использование в различных текстах [Текст] / Дисс. ... канд. филол. наук. - МГУ им. М. В. Ломоносова. М, 1986. – 207с.
322. Хованская, З.И. Анализ литературного произведения в современной французской филологии [Текст] / З.И. Хованская / для ин-тов и фак. иностр. яз. – М.: Высшая школа, 1980. – 303с.
323. Холопова, В.Н. Музыкальный ритм. Очерк [Текст] / В.Н. Холопова. – Москва: Музыка, 1980. – 71с.
324. Христов, Димитр Йорданов. Теоретические основы мелодики. Опыт описания аналитического подхода к отдельной мелодии [Текст] / Димитр Йорданов Христов / Пер. с болг., вступит. статья и коммент. Е. Абызовой. – Москва: Музыка, 1980. – 256с.
325. Художественный текст в современной лингвистической парадигме. Учебно-методическое пособие для вузов [Текст] / Составители: Л. М. Кольцова, О.А. Лунина. – Воронеж: ВГУ, 2007. – 51с.

326. Цумарев, А.Э. Парцелляция в современной газетной речи [Текст] / Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. – Москва: Институт русского языка и. В.В. Виноградова РАН, 2003. – 25с.
327. Черемисина, Н.В. Ритм и интонация русской художественной речи [Текст] / Н.В. Черемисина. - М., 1971. 238 с.
328. Черепанова, И.Ю. Дом колдуньи. Язык творческого Бессознательного [Текст] / И.Ю. Черепанова. - М.: «КСП+», 1999. – 416 с.
329. Черепанова, И.Ю. Язык, суггестия и таинство трансцендентальной медитации [Текст] / И.Ю. Черепанова // Йога: Проблемы оздоровления и самосовершенствования человека /Ч. 1 / Философия и практика йоги. – М., 1990. – С. 84-89.
330. Черепанова, И.Ю. К вопросу о прагматическом анализе текста [Текст] / И.Ю. Черепанова // Новое мышление и актуальные проблемы гуманитарного знания. – Пермь, 1987. – С. 94-95.
331. Черепанова, И.Ю. Фоносемантический аспект суггестии [Текст] / И.Ю. Черепанова // Фоносемантика и прагматика / Тезисы докладов Всероссийской конференции. - Москва, 1993. – С. 20-21.
332. Чернухина И.Я. Элементы организации художественного прозаического текста. Воронеж: Изд-во ВГУ, 1984.
333. Шейкин, Р.Л. К анализу возникновения пауз в речи [Текст] / Р.Л. Шейкин / В сб.: Механизмы речеобразования и восприятия сложных звуков. – Москва-Ленинград: 1966. – С. 23.-43.
334. Шишкина, Т.Н. К вопросу о ритмическом построении речи [Текст] / Т.Н. Шишкина / Дисс. ... канд. филол. наук. – Москва: МГУ им. М.В. Ломоносова, 1974. – 178с.
335. Шмакова, С.И. Ритмические параметры русской и немецкой звучащей речи [Текст] / С.И. Шмакова: Дисс. ... канд. филол. наук. - Воронеж, 1998. -198с.
336. Шноль, С.Э. Возможные биохимические и биофизические основы творчества и восприятия ритмических характеристик художественных произведений [Текст] / С.Э. Шноль, А.А. Замятин // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. - Л.: Наука, 1974. - С. 289-297.
337. Штокмар М.П. Фоника [Текст] / М.П. Штокмар // Литературная энциклопедия / В 11 т., 1929 - 1939. - Т. 11. - М.: Худож. лит., 1939.-Стб. 803-804.
338. Щерба, Л.В. Фонетика французского языка [Текст] / Л.В. Щерба. – М.: «Иностранная литература», 1957. – 376с.
339. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона в 82 тт. и 4 доп. тт. — М.: Терра, 2001. — 40 726 с.
340. Эткинд, Е.Г. Ритм поэтического произведения как фактор содержания [Текст] / Е. Г. Эткинд // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. - Л., 1974, с. 104 -121.

## СЛОВАРИ И ЭНЦИКЛОПЕДИИ

1. Bescherelle Ainé, M. Dictionnaire national ou Dictionnaire universelle de la langue française. [Текст] / M. Bescherelle Ainé; 2nd vol. – P.: Chez Simon, 1847. – P. 978.
2. Boiste Pierre, C.-V. Dictionnaire universel de la langue française. – Paris: Desray, 1800. – P. 356.
3. Dictionnaire de L'académie française [Электронный ресурс]: 8 ème édition. Version informatisée. URL : <http://atilf.atilf.fr/academie.htm> (дата обращения: 10.11.2011).
4. Dictionnaire de philosophie [Текст] / J.-P. Zarader. - Paris : Ellipses, 2007. - P. 517-518.
5. Dubois, J. Dictionnaire de linguistique [Текст] / J. Dubois, M. Giacomo, L. Guespin, Ch. Marcellesi, J.-B. Marcellesi, J.-P. Mevel / Dictionnaire de linguistique. - P.: Larousse, 1973. – 516p.
6. Giusti, G. Dizionario dei Proverbi Italiani (Raccolta di proverbi toscani) [Электронный ресурс]: G. Giusti. - FIRENZE: FELICE LE MONNIER, 1853URL:  
<http://books.google.it/books?id=9SUKkCk1e24C&pg=PA249&lpg=PA249&dq=Vanelli+Laura:+Strutture+tematiche+in+italiano+antico+in:+Stammerjohann:+Tema+%E2%80%93+rema+in+italiano&source=bl&ots=P1oSZhcKzr&sig=jW4-eVvAGVpl6-G9TfEfojXrLnA&hl=it&sa=X&ei=YqBnT4KVDsT74QStIijCQ&ved=0CCMQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false> (дата обращения 1.03.2012).
7. Van Gorp, H. Dictionnaire des termes littéraires [Текст] / H. Van Corp, D. Delabastita, G. Legros, R. Grutman et al. - P. : Honoré Champion, 2005. - 553p.
8. Morier, H. Dictionnaire de poétique et de rhétorique [Текст] / H. Morier ; P. : Presses Universitaires de France, coll. «Grands Dictionnaires», 1998. – 1264p.
9. Jouve, D. Dictionnaire International des Termes Littéraires [Электронный ресурс] / D. Jouve / article «Prose». URL: <http://www.ditl.info/arttest/art3292.php> (дата обращения: 24.05.2011).
10. Junceda, L. Diccionario de refranes, dichos y proverbios [Электронный ресурс] : Diccionario de refranes, dichos y proverbios. - Madrid: Espasa Calpe, 2006. URL: <http://www.refranesysusignificado.com/> (дата обращения 15.02.2012).
11. Landais, Dictionnaire général et grammatical des dictionnaires français [Текст] / Landais / Extrait et Complément de tous les dictionnaires anciens et modernes les plus célèbres. - 9e éd. - 1er vol. – Paris: Didier, 1847. – P. 786.
12. Larousse, P. Grand dictionnaire universel du XIXe siècle: français, historique, géographique, mythologique, bibliographique [Текст] / P. Larousse / 13ième vol. - P.: Administration du grand Dictionnaire universel, 1866-1877. – P.768.
13. Littré, E. Dictionnaire de la langue française [Текст] / E. Littré / 4 volumes. – P.: Librairie Hachette et Cie, 1889 – 1302p.

14. Ricalens-Pouchot, N. Dictionnaire des figures de style [Текст] / N. Ricalens-Pouchot. – P. : Armand Colin, 2003. – 218p.
15. Ripert P. Dictionnaire des dictons, proverbes et maximes français [Текст] / P. Ripert. – UE: Maxi-Poche Références, 1998. – 380p.
16. Ахманова, О.С. Словарь лингвистических терминов [Текст] / О.С. Ахманова. – М.: Советская Энциклопедия, 1969. – 608с.
17. Большая Советская Энциклопедия. [Электронный ресурс] / Гл.ред.: А. М. Прохоров и др. /В 30-ти томах. - М.: Советская энциклопедия, 1971. URL: <http://bse.sci-lib.com/article092150.html> (дата обращения 4.09.2012).
18. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка [Текст] / В.И. Даль / репринт изд. 1880—1884 / тт. 1-4. - М., 1978.
19. Ефремова, Т.Ф. Современный толковый словарь русского языка [Текст] / Т.Ф. Ефремова / В 3 томах. – Москва: Харвест Астрель АСТ, 2006.
20. Жуков, В.П. Словарь русских пословиц и поговорок [Текст] / В.П. Жуков – М.: «Русский язык», 2000. – 544с.
21. Крысин, Л.П. Толковый словарь иноязычных слов [Текст] / Л.П. Крысин. – Москва: Изд-во Эксмо, 2005. – 944с.
22. Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. / Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чешихина-Ветринского. - Москва; Ленинград: Изд-во Л. Д. Френкель, - 1925.
23. Матвеева, Т.Н. Учебный словарь: русский язык, культура речи, стилистика, риторика [Текст] / Т.Н. Матвеева. - М.: Флинта: Наука, 2003.
24. Музыкальная энциклопедия [Текст] / в 6 томах / под ред. Келдыш Ю.В. - М.: Советская энциклопедия, 1973-1982. – 6432с.
25. Стилистический энциклопедический словарь русского языка [Текст] / Под ред. М.Н. Кожинной. - М.: Флинта: Наука, 2003.
26. Торсуева, И.Г. Ритм [Текст] / И.Г. Торсуева // Языкознание. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Яцева. - М., 1998. - С. 416.

## ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. **BC** - Balzac, H.de Les Chouans ou la Bretagne en 1799 [Электронный ресурс] / H. de Balzac. URL: [http://fr.wikisource.org/wiki/Les\\_Chouans\\_ou\\_la\\_Bretagne\\_en\\_1799](http://fr.wikisource.org/wiki/Les_Chouans_ou_la_Bretagne_en_1799).
2. **BCC** - Balzac, H.de Le Colonel Chabert [Электронный ресурс] / H. de Balzac. URL:[http://fr.wikisource.org/wiki/Le\\_Colonel\\_Chabert](http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Colonel_Chabert).
3. **BG** – Balzac, H. de Gobseck [Электронный ресурс] / H. de Balzac. URL: <http://lirenligne.net/livre/Honor%C3%A9%20de%20BALZAC/Gobseck/562>.
4. **BIP** - Balzac, H.de Illusions perdues [Электронный ресурс] / H. de Balzac. URL:[http://fr.wikisource.org/wiki/Illusions\\_perdues](http://fr.wikisource.org/wiki/Illusions_perdues).
5. **BPC** – Balzac, H. de La peau de Chagrin [Электронный ресурс] / H. de Balzac. URL: [http://www.pitbook.com/textes/pdf/peau\\_chagrin.pdf](http://www.pitbook.com/textes/pdf/peau_chagrin.pdf) .



6. **BPG** – Balzac, H. de Le Pere Goriot [Электронный ресурс] / H. de Balzac. URL: <http://www.lire-des-livres.com/le-pere-goriot/>.
7. **DFH** – Druon, M. Rendez-vous aux enfers [Текст] / M. Druon // La fin des hommes. – P. : R.Juillard, 1951. – 305p.
8. **FBP** - Flaubert, G. Bouvard et Pécuchet [Электронный ресурс] / G. Flaubert. URL: <http://www.gutenberg.org/ebooks/25014>.
9. **FES** - Flaubert, G. Education sentimentale Pécuchet [Электронный ресурс] / G. Flaubert. URL: <http://abu.cnam.fr/cgi-bin/go?educati1>.
10. **FMB** – Flaubert, G. Madame Bovary [Электронный ресурс] / G. Flaubert. URL: <http://www.inlibroveritas.net/lire/oeuvre1941.html>.
11. **FS** - Flaubert, G. Salammbô [Электронный ресурс] / G. Flaubert. URL: <http://abu.cnam.fr/cgi-bin/go?salammb1>.
12. **MBA** – Maupassant, G. de Bel ami [Электронный ресурс] / G. de Maupassant. URL: <http://www.inlibroveritas.net/lire/oeuvre25276.html>.
13. **MBC** - Maurois, A. Bonsoir, Chérie [Электронный ресурс] / A. Maurois. URL : <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=2095598>
14. **MC** - Maurois, A. Carrière [Электронный ресурс] / A. Maurois. URL : <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=2095598>
15. **MFCM** - Maupassant, G. de Fort comme la mort [Электронный ресурс] / G. de Maupassant. URL: [http://fr.wikisource.org/wiki/Fort\\_comme\\_la\\_mort](http://fr.wikisource.org/wiki/Fort_comme_la_mort).
16. **MH**- Maupassant, G. de Le Horla [Электронный ресурс] / G. de Maupassant. URL: <http://www.inlibroveritas.net/lire/oeuvre2590.html>.
17. **MLMO** - Maurois, A. La malédiction de l'or [Электронный ресурс] / A. Maurois. URL : <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=2095598>
18. **MMO** – Maupassant, G. de Mont-Oriol [Электронный ресурс] / G. de Maupassant. URL: <http://www.inlibroveritas.net/auteur122-oeuvres.html>.
19. **MNC** - Maupassant, G. de Notre coeur [Электронный ресурс] / G. de Maupassant. URL: [http://fr.wikisource.org/wiki/Notre\\_C%C5%93ur](http://fr.wikisource.org/wiki/Notre_C%C5%93ur)
20. **MP** - Maurois, A. La pèlerine [Электронный ресурс] / A. Maurois. URL : <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=2095598>
21. **MPB** - Modiano, P. La Petite Bijou [Электронный ресурс] / P. Modiano. URL : <https://livre.relay.com/fr/ebook/9782072376313/la-petite-bijou+patrick-modiano>.
22. **MPE** - Modiano, P. La place de l'étoile [Текст] / P. Modiano. – P. : Gallimard, 1968. – 243p.
23. **MPJ** - Maupassant, G. de Pierre et Jean [Электронный ресурс] / G. de Maupassant. URL: [http://textes.libres.free.fr/francais/guy-de-maupassant\\_pierre-et-jean.htm](http://textes.libres.free.fr/francais/guy-de-maupassant_pierre-et-jean.htm).
24. **MPJ**- Maupassant, G. de Pierre et Jean [Электронный ресурс] / G. de Maupassant. URL: [http://textes.libres.free.fr/francais/guy-de-maupassant\\_pierre-et-jean.htm](http://textes.libres.free.fr/francais/guy-de-maupassant_pierre-et-jean.htm).
25. **MRP** - Maurois, A. Le retour du prisonnier [Электронный ресурс] / A. Maurois. URL : <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=2095598>

26. **MTPH** – Maurois, A. Thanatos Palace Hotel [Электронный ресурс] / A. Maurois. URL : <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=209559820Noir/216>.
27. **MV** – Maupassant, G. de Une vie [Электронный ресурс] / G. de Maupassant. URL: [http://lirenligne.net/livre/Guy%20de%20MAU PAS-SANTUne%20vie/1094](http://lirenligne.net/livre/Guy%20de%20MAU%20PASA%20Tune%20vie/1094).
28. **MVH** - Maurois, A. La vie des hommes [Электронный ресурс] / A. Maurois. URL : <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=2095598>
29. **RCB** –Rolland, R. Colas Breugnon [Электронный ресурс] / R. Rolland. URL : [http://www.ebooksgratuits.com/ebooks.php?auteur=Rolland\\_Romain](http://www.ebooksgratuits.com/ebooks.php?auteur=Rolland_Romain).
30. **SCP** – Stendhal Chartreuse de Parme [Электронный ресурс] / Stendhal. URL: <http://abu.cnam.fr/cgi-bin/go?chartre1>.
31. **SLL** – Stendhal, Lucien Leuwen [Электронный ресурс] / Stendhal. URL: <http://lirenligne.net/livre/%20STENDHAL/Lucien%20Leuwen/219>.
32. **SRN** – Stendhal, Le Rouge et le Noir [Электронный ресурс] / Stendhal. URL : <http://lirenligne.net/livre/%20STENDHAL/Le%20Rouge%20et%20le%20>.
33. **VCL** – Vaillant-Couturier, P. Lettres à mes amis (1918-1919) [Текст] / P. Vaillant-Couturier. – P. : Editions Flammarion, 1920. – 287p.
34. **ZBD** – Zola, E. Au bonheur des dames [Электронный ресурс] / E. Zola. URL : <http://lirenligne.net/livre/Emile%20ZOLA%20/Au%20bonheur%20des%20dames/52>.

## СХЕМАТИЧНОЕ ИЗЛОЖЕНИЕ ОСНОВНЫХ ВОПРОСОВ АНАЛИЗА РИТМА ПРОЗЫ В СЛАЙДАХ

### ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ РИТМА ПРОЗЫ

Определение  
понятия ритма  
прозы;

Статус ритма в  
системе средств  
выразительности  
речи;

Минимальная  
ритмическая  
единица;

Система средств  
реализации  
ритма;

Разграничение  
стилистических  
средств создания  
ритма и другие.

### ПОНЯТИЕ РИТМА ПРОЗЫ

#### периодическое проявление

- фонетических,
- лексических,
- грамматических  
средств  
выразительности речи  
в рамках той или иной  
ритмической единицы

#### периодическая последовательность

- частей текста
- упорядоченная смена  
элементов сюжетно-  
образной системы на  
структурно-  
композиционном  
уровне реализации  
ритма.

## УРОВНИ РИТМИЗАЦИИ ТЕКСТА

### Уровни образования ритма

- определенный ярус в иерархической структуре ритмических единиц, в рамках которого наблюдается употребление ритмического средства

### Уровни реализации ритма

фонетический

лексический

грамматический

структурно-композиционный

## МИНИМАЛЬНАЯ РИТМИЧЕСКАЯ ЕДИНИЦА

РИТМИЧЕСКИЙ БЛОК -

совокупность ритмических групп, не имеющая постоянного объема, но объединенная некоторыми фонетическими, семантическими, синтаксическими, стилистическими признаками.

## ИЕРАРХИЯ РИТМИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ

слог (базовая единица ритма) →	абзац (А) →
ритмическая группа (вспомогательная единица ритма) →	фрагмент →
ритмический блок (минимальная ритмическая единица) (РБ) →	подглава →
простое предложение, фразовый компонент (ПП, ФК) →	глава →
фраза (Ф) →	часть →
сверхфразовый компонент (СФК) →	том →
СФЕ ↔	книга
абзац (А) →	

## ФОНЕТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА РИТМИЗАЦИИ

### Сегментные средства

- Внутреннее строение ритмических единиц
- Равенство и последовательность слогов
- Метр

### Фоностилистические средства

- Ассонанс
- Аллитерация
- Рифма
- Ономавтопия
- Звуковая анафора
- Звуковая зевгма
- Рондо
- Анаграмма
- Парономазия
- Таутоцизм

## ЛЕКСИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА РИТМИЗАЦИИ

### Употребление

- Антонимов
- Синонимов
- Фразеологизмов
- Пословиц

### Признаки ритма

- Высокая частотность употребления
- Особый мелодический контур
- Ритмическая структура

## ГРАММАТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА РИТМИЗАЦИИ

### Морфологический подуровень

- Деривация
- Полиптон

### Синтаксический подуровень

- Собственно синтаксические средства
- Семантико-синтаксические средства

## СТРУКТУРНО-КОМПОЗИЦИОННЫЙ УРОВЕНЬ РИТМИЗАЦИИ

### Структура произведения

- Архитектоника  
(Визуальный ритм: объем абзаца, наличие диалогической речи)
- Рамочные компоненты текста

### Композиция произведения

- Система образов, характеров произведения
- Сюжет
- Пространственные и временные связи в системе событий

## АЛГОРИТМ АНАЛИЗА РИТМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

### Анализ внетекстовых факторов

- периодичность возникновения в тексте определенных тем, связанных с биографией писателя
- анализ восприятия ритмики текста читателем

### Анализ художественной структуры текста

- речевой уровень
- литературный уровень

*Научное издание*

**ЕЛЕНА ИГОРЕВНА БОЙЧУК**  
**Анализ ритма прозы**  
**(на материале французского языка)**  
**Монография**

Книга издается в авторской редакции  
Подготовка оригинал-макета  
и спуск полос – В. В. Зайцман, Г.С. Беляева  
Дизайн обложки – Г.С. Беляева

Подписано в печать 20.03.2019 г.  
Формат 64х90/16. Бумага офсетная. Гарнитура Таймс.  
Печать цифровая. Усл. печ. л. 14,5.  
Тираж 1000 экз. Заказ № 57832

Отпечатано с предоставленных оригинал-макетов  
в типографии ИД «Канцлер»  
150008, г. Ярославль, ул. Полушкина роща, 16  
Сайт: [www.kancleprint.ru](http://www.kancleprint.ru), E-mail: [kancle2007@yandex.ru](mailto:kancle2007@yandex.ru)