

**М. В. Профорок**

**Ритмико-просодические особенности изображения литературного героя:  
прагмафоностилистический подход**

В статье рассматривается прагмафоностилистический аспект вопроса о филологическом чтении. С помощью методов филологической фонетики, лингвостилистики и прагмалингвистики проводится сопоставление оригинального текста с его звучащими вариантами для выявления особенностей ритма и просодии психологического портрета литературного героя, характерных для авторской литературной манеры.

**Ключевые слова:** прагмафоностилистика, филологическая фонетика, филологическое чтение, ритм, просодия, словесное ударение, фразировка, ритмические единицы.

**M. V. Proforuk**

**Rhythmic-Prosodic Features of the Literary Hero's Image: a Pragmaphonostylistic Approach**

The article is devoted to the pragmaphonostylistic aspect of philological reading. The confrontation of the original text and its oral variants carried out in the paper is based on the methods of philological phonetics, linguostylistics and pragmalinguistics. The final goal here is to highlight the main peculiarities of the rhythm and prosody of the psychological portrait of a character, which are typical for the author's literary manner.

**Keywords:** pragmaphonostylistics, philological phonetics, philological reading, rhythm, prosody, accent, phrasing, rhythm-units.

Проблема чтения художественного текста неоднократно становилась предметом филологических дискуссий, особенно в отечественной науке. Еще в первые десятилетия XX в. А. М. Пешковский подчеркивал тесную зависимость понимания текста [8, 9, 10] от способности выразительно его прочитать. При этом ученый значительное внимание уделял имеющимся в тексте знакам препинания [7], полагая, что при чтении каждый из них может приобретать некое обобщенное значение, а также предсказуемую интонационную реализацию.

К позиции А. М. Пешковского был близок и акад. Л. В. Щерба, указывавший на особую природу чтения художественной прозы и настаивавший на том, что современный читатель должен всегда обращать внимание на «показ тех лингвистических средств, посредством которых выражается идейное и связанное с ним эмоциональное содержание литературных произведений» [11, с. 97].

В 50-е гг. XX века акад. В. В. Виноградов очертил направление развития лингвистических исследований в данной области: «Изучение художественного произведения, ... должно опираться на ... разностороннее знание культуры, литературы и искусства этой эпохи, на ясное представление о состоянии ... языка и его стилей

в то время, на глубокое проникновение в творческий метод автора...» [3, с. 171].

Проблема чтения и понимания художественного текста широко обсуждается и в отечественной англистике. Важный вклад в рассмотрение данного вопроса внесли ученые кафедры английского языкознания филологического факультета МГУ, где с 70-х гг. XX века подробно разрабатывается вопрос о филологическом чтении, которое предполагает детальный анализ всех лингвистических элементов художественного текста для выявления на его основе общего творческого замысла автора. При этом утверждается, что для понимания текста на филологическом уровне необходимо учитывать и тот объем звучания, который «заложен» в него автором и который читателю необходимо извлечь при чтении. Иначе говоря, для решения задач филологического чтения принципиально важными оказались положения филологической фонетики [13] (направления, разработанного в середине 80-х годов XX века), расширяющей классическую дихотомию «устная речь / письменная речь» за счет включения в нее так называемой «внутренней речи» [13]. Существование последней обсуждалось учеными, начиная с конца XIX в. [5], и в 30-е гг. XX в. было изучено отечественными психологами как особенно важное для чтения. По словам

Л. С. Выготского, «внутренняя речь ... противоположна внешней. Внешняя речь есть процесс превращения мысли в слова... Внутренняя – процесс, ... испарения речи в мысль» [4].

Опорными для настоящей работы явились положения, разработанные филологической фонетикой, а также прагмалингвистикой как одним из направлений функциональной стилистики, изучающим произведения речи, принадлежащие к моделирующему регистру [2, 6]. К настоящему времени подробнее всего данное направление исследовало область фонетики и грамматики. Однако его стилистический раздел, в силу своей специфики, по-прежнему требует особых усилий. В целом, в задачи прагмастилистического изучения художественного текста входит разработка способов и методов демонстрации тех особенностей произведения, которые составляют литературную манеру автора и необходимы для его понимания, и создание лингвистических материалов, выполняющих эту демонстрирующую функцию.

За последние двадцать лет прагмастилистическому изучению были подвергнуты многие элементы художественного текста. При этом основу прагмастилистической разработки произведения словесно-художественного творчества составляло выявление главных особенностей звучания, заложенных в письменном тексте как часть общего авторского замысла и непосредственно влияющих на полноту нашего понимания того, что задумано писателем. Именно поэтому данный раздел прагмалингвистики предпочитают называть «прагма**фоно**стилистикой». В настоящее время, когда «экранная» культура наступает на «книжную», актуальность прагмафоностилистических исследований неуклонно растёт.

В настоящей работе была предпринята попытка разработать прагмафоностилистически одно из произведений современной британской художественной литературы – роман Иэна Макьюэна (Ian McEwan) «На берегу» («On Chesil Beach» [12]). Рассматривается вопрос о том, как с помощью ритма и просодии автор «рисует» своих героев. Для того чтобы извлечь из текста «заложенный» в него автором объем звучания, применялись следующие методы: метод лингвостилистического анализа текста; аудитивный и инструментальный анализ аудиоматериала; метод прагмафоностилистического сопоставления оригинального текста и его звучащих вариантов. В данном случае было рассмотрено пять вариантов каждого из двух анализируемых отрывков из романа: письменный текст оригинала

(вариант 0); текст с оригинальной пунктуацией, прочитанный самим писателем (вариант 1); текст с оригинальной пунктуацией, прочитанный филологом-англичанином (вариант 2); а также два варианта с экспериментально измененной пунктуацией (варианты 3 и 4). С помощью этих методов удалось выявить наиболее характерные элементы оригинального текста.

Несколько слов о содержании романа. Перед читателем разыгрывается драма: Флоренс и Эдвард, искренне любящие друг друга, не могут найти общий язык. Толчком к разрыву служит их ссора в первую брачную ночь. Ошеломленная и растерянная, Флоренс бежит к берегу моря, чтобы в одиночестве обдумать свои действия. Через некоторое время ее догоняет Эдвард, и между молодыми людьми происходит бурное объяснение, после которого они принимают парадоксальное решение о разводе. Причем автор показывает нам одну и ту же ситуацию глазами обоих героев.

Подчеркнем, что и Флоренс, и Эдвард – герои рефлексивные. Особый интерес здесь представляет то, как писатель рисует манеру думать каждого из них. Это позволяет ему сопоставлять и противопоставлять героев, их видение ситуации, что, в целом, не только создает художественную ткань произведения, но и наиболее полно характеризует каждого персонажа. Рассмотрим, как эта ситуация представляется Флоренс:

*She watched him coming along the strand, his form at first no more than an indigo stain against the darkening shingle, sometimes appearing motionless, flickering and dissolving at its outlines, and at others suddenly closer, as though moved like a chess piece a few squares towards her. The last glow of daylight lay along the shore, and behind her, away to the east, there were points of light on Portland, and the cloud base reflected dully a yellowish glow of street lamps from a distant town. She watched him, willing him to go slower, for she was guiltily afraid of him, and was desperate for more time to herself. Whatever conversation they were about to have, she dreaded it. As she understood it, there were no words to name what had happened, there existed no shared language in which two sane adults could describe such events to each other. And to argue about it was even further beyond her imagining. There could be no discussion. She did not want to think about it, and she hoped he felt the same. But what else were they to talk about? Why else were they out here? The matter lay between them, as solid as a geographical feature, a mountain, a headland. Unnameable, unavoidable. And*

*she was ashamed. The aftershock of her own behavior reverberated through her, and even seemed to sound in her ears. That was why she had run so far along the beach, through the heavy shingle in her going-away shoes, to flee the room and all that had happened in it, and to escape herself. She had behaved abominably. Abominably. She let the clumsy, sociable word repeat itself in her thoughts several times. It was ultimately a forgiving term – she played tennis abominably, her sister played the piano abominably – and Florence knew that it masked rather than described her behaviour.*

В смысловом плане отрывок распадается на две части: большая из них посвящена непосредственной передаче переживаний Флоренс, меньшая – описанию окружающего пейзажа, как бы перекликающегося с ее чувствами. Эмоции героини выражаются главным образом с помощью оценочных слов и окказионализмов («*to dread*», «*desperate*», «*ashamed*», «*an aftershock*», «*abominably*», «*unnameable*»), которые выделяются в устной речи с помощью словесного ударения и паузации не только самим автором, но и филологом, озвучившим экспериментальные варианты (2, 3, 4).

Звуковая выразительность текста «подсказана» его синтаксическим построением – и, следовательно, своеобразием его ритмического рисунка. Особенно ярко ритм оригинала проявляется в сопоставлении с экспериментально разработанными вариантами (3 и 4). Ритм последних – «некомпактный» [1], так как длина некоторых синтагм увеличена по сравнению с оригиналом (см., например, вариант 3, где, как и далее в тексте статьи, в квадратных скобках жирным шрифтом указано количество простых ритмических единиц, входящих в состав одной сложной: «...*the last glow of daylight lay along the shore and behind her, away to the east, there were points of light on Portland and the cloud base reflected dully a yellowish glow of street lamps from a distant town.* || [18]»). В оригинале же преобладают короткие сложные ритмические единицы, состоящие из 1–4 простых ритмических единиц. С одной стороны, такой ритм способствует передаче внутреннего состояния героини: одно ощущение сменяет другое, и тем сложнее становится подобрать слова, чтобы описать его. С другой стороны, это приводит к большому количеству пауз в устном исполнении, и, следовательно, значительное количество слов оказывается в синтаксически сильной позиции перед паузой или после нее. Как правило, это и есть те «ключевые» слова, о которых было сказано выше. Поэтому слушающий в первую очередь будет обращать внимание

на описание внутреннего состояния героини и стремиться понять мотивы ее поведения и поступков, исходя из ее переменчивых чувств.

Кроме того, оригинальный текст отличается особой фразировкой. Автор употребляет бессоюзные пунктуированные последовательности однородных членов предложения («*a geographical feature, a mountain, a headland*»), а также синтаксически и лексически параллельных конструкций («...*there were no words..., there existed no shared language...*»). Эти последовательности выделяются во всех сопоставляемых вариантах посредством словесных ударений, постепенного нарастания громкости и темпа. Они приобретают особое значение с точки зрения фоностилистики, показывая растерянность и отчаяние героини.

Данное впечатление поддерживается как парентетическими внесениями в двоянные тире («– *she played tennis abominably, her sister played the piano abominably* –»), так и риторическими вопросами, где настойчиво повторяется слово «else» («*But what else were they to talk about? Why else were they out here?*»). Они «разбивают» текст: парентетическое внесение смещается в низкий участок диапазона, темп ускоряется, а риторические вопросы изобилуют различными разновидностями словесного ударения.

Парцелляция в тексте также отличается своеобразием. Так, например, в письменном оригинале слова «*Unnameable, unavoidable*» выделены в отдельное предложение, что позволяет воспринимать их как мысли самой героини, прорывающиеся сквозь авторскую речь. Показательно, что во всех звучащих вариантах они акцентированы паузами и словесным ударением. Если же воспроизвести их как парентетическое внесение (как это было сделано в варианте 4), то есть понизить уровень и уменьшить громкость («*The matter lay between them, as solid as a geographical feature, a mountain, a headland – unnameable, unavoidable – and she was ashamed*»), то это будет воспринято как сделанное мимоходом авторское замечание.

Следующий абзац – описание того, как второй главный герой, Эдвард, видит ту же самую ситуацию:

*When he thought of her, it rather amazed him, that he had let that girl with her violin go. Now, of course, he saw that her self-effacing proposal was quite irrelevant. All she had needed was the certainty of his love, and his reassurance that there was no hurry when a lifetime lay ahead of them. Love and patience – if only he had had them both at once – would surely have seen them both through. And then what unborn children might have had their chances, what young girl with an Alice band might*

*have become his loved familiar? This is how the entire course of a life can be changed – by doing nothing. On Chesil Beach he could have called out to Florence, he could have gone after her. He did not know, or would not have cared to know, that as she ran away from him, certain in her distress that she was about to lose him, she had never loved him more, or more hopelessly, and that the sound of his voice would have been a deliverance, and she would have turned back. Instead, he stood in cold and righteous silence in the summer's dusk, watching her hurry along the shore, the sound of her difficult progress lost to the breaking of small waves, until she was a blurred, receding point against the immense straight road of shingle gleaming in the pallid light.*

Как и в предыдущем абзаце, здесь обнаруживается несколько лексико-тематических групп: характеристика чувств героя, описание окружающего пейзажа, а также выражение сожаления. Входящие в эти группы слова выделяет словесным ударением как автор, так и филолог. Это объясняется не только значением этих слов и сочетаний с ними в общем контексте отрывка и романа, но и, с одной стороны, ингерентной коннотативностью («*amazed*», «*cold silence*»), а с другой – синтаксически сильной позицией перед паузой или после нее («*certainty of his love*», «*love and patience*», «*amazed him*», «*his loved familiar*», «*hopelessly*»). В результате внимание слушающего привлекается к основным мотивам повествования. Однако, в отличие от первого отрывка, здесь появляется нечто новое: подчеркивается временная дистанция между героем и теми событиями, которые он вспоминает, а также передается ощущение потери, упущенных возможностей, сожаления (что выражено, в основном, с помощью модальных глаголов).

Ритм данного отрывка в целом можно охарактеризовать как «отрывистый» [1] с элементами «переменного» [1]. Такой «рисунок» достигается за счет использования писателем коротких сложных ритмических единиц (от 1 до 4 простых ритмических единиц), особенно тогда, когда непосредственно описываются чувства и воспоминания Эдварда (см. предложения № 7 и 8, где наблюдается следующий ритмический рисунок [5] / [2] / [1] / [3] / [2] / [3] / [2] / [2] / [3]). Однако к концу абзаца ритмические единицы значительно удлиняются – вплоть до 8 простых ритмических единиц (см. предложение № 9: [1] / [6] / [3] / [7] / [2] / [8]). В авторском прочтении текста это отражается, в первую очередь, в меньшем количестве пауз по сравнению с остальными предложениями в отрывке. Создается эффект постепен-

но растворяющегося в сумерках «убывающего пятнышка» («*receding point*») – через много лет Эдварду представляется лишь размытый образ идущей по берегу молодой женщины.

Писатель также склонен употреблять короткие простые ритмические единицы в конце синтагмы – своеобразные «ритмические точки». Особенно хорошо это заметно на примере рассмотренного выше предложения, которое, будучи очень протяженным, оканчивается короткой одноударной ритмической единицей, тем самым как бы подводя итог всему описанию: «...until she was a blurred, receding point against the immense straight road of shingle gleaming in the pallid light».

Еще один ритмический прием, который активно применяет автор, это использование «симметричных» простых ритмических единиц для подчеркивания ключевых мотивов романа. «*Love and patience*» – вот, чего Эдварду и Флоренс не хватило. «*Doing nothing*» – причина разрыва. Каждая из этих последовательностей состоит из двух трохеических единиц, что, с одной стороны, сближает их в восприятии слушающего, а с другой – придает звучанию некоторую афористичность.

Фразировка текста задает его ритм и помогает читающему расставлять акценты. Предложения разделены на короткие части, для чего используются различные синтаксические конструкции: парентетические внесения, риторические вопросы, части предложения, разделенные с помощью тире, например: «*This is how the entire course of a life can be changed – by doing nothing*». Благодаря этому внимание читателя привлекается к основному мотиву – мотиву бездействия. В экспериментально разработанных текстах это предложение состоит только из одной синтагмы, и перед сочетанием «*by doing nothing*» нет знака препинания, а значит, и паузы в устных вариантах. Следовательно, эти слова не подчеркиваются ни в письменной речи, ни в устной. Предложение звучит как общее замечание, относящееся ко всем ошибкам Эдварда, а не только к главной из них.

Итак, прагмафоностилистическое изучение материала позволило сделать ряд выводов. В первую очередь, прагмафоностилистический подход к анализу изображения литературного героя позволяет выявить наиболее существенные стилистические черты, отличающие изображение того или иного героя и, в то же время, особую художественную манеру писателя. Кроме того, данный подход позволяет «извлечь» определенный

объем «звучания», изначально заложенного в письменный текст, и выявить то впечатление, которое формируется у читателя в его «внутреннем слухе». Во-вторых, сопоставление различных вариантов (как письменных, так и устных) одного текста помогает создавать прагмафоно-стилистические материалы, изучение которых позволяет сосредоточиться на особенностях изображения того или иного персонажа. В-третьих, для характеристики каждого из героев автор пользуется различными фоностилистическими приемами: как свойственными манере писателя в целом, так и присущими для изображения лишь данного конкретного персонажа.

Предложенный подход к изучению художественного произведения сегодня особенно актуален, так как он позволяет более подробно рассмотреть те аспекты художественного текста, которые еще не были разработаны прагмафоно-стилистика. Результаты подобного исследования могут способствовать дальнейшему развитию филологической фонетики и прагмалингвистики, а также найти применение в практике обучения филологическому чтению. В то же время данные исследования могут быть полезны при создании аудиокниг, экранизаций художественных произведений, разработке учебных пособий и т. п.

#### Библиографический список

1. Александрова, О. В. Проблемы экспрессивного синтаксиса [Текст] / О. В. Александрова. – М.: Высшая школа, 1984.
2. Ахманова, О. С., Магидова, И. М. Прагматическая лингвистика, прагмалингвистика и лингвистическая прагматика [Текст] / О. С. Ахманова, И. М. Магидова // Вопросы языкознания. – 1978. – № 3.
3. Виноградов, В. В. О языке художественной литературы [Текст] / В. В. Виноградов. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. – 171 с.
4. Выготский, Л. С. Мышление и речь [Текст] / Л. С. Выготский. – М.: Лабиринт, 1999.
5. Глухов, В. П. Основы психолингвистики [Текст] / В. П. Глухов. – М.: АСТ: Астрель, 2008.
6. Магидова, И. М. Теория и практика прагмалингвистического регистра английской речи [Текст] : дис. ... д-ра филол. наук / И. М. Магидова – М., 1989.
7. Парамонов, О. Новые принципы в пунктуации [Текст] / О. Парамонов // Русский язык в советской школе. – 1930. – № 4.
8. Пешковский, А. М. Навыки чтения, письма и устной речи в школах для малограмотных [Текст] / А. М. Пешковский // Вопросы методики родного языка, лингвистики и стилистики. – М.; Л., 1930.

9. Пешковский, А. М. Роль выразительного чтения в обучении знакам препинания [Текст] / А. М. Пешковский // Избр. тр. – М., 1959.

10. Пешковский, А. М. Русский синтаксис в научном освещении [Текст] / А. М. Пешковский. – М.: Языки славянской культуры, 2001.

11. Щерба, Л. В. Опыты лингвистического толкования стихотворений [Текст] / Л. В. Щерба // Избранные работы по русскому языку. – М.: Гос. учеб.-пед. изд-во М-ва просвещения РСФСР, 1957. – 97 с.

12. McEwan, Ian. On Chesil Beach / Ian McEwan. – London: Vintage, 2008.

13. Philological phonetics / О. С. Ахманова [и др.]; под общ. ред. О. С. Ахмановой. – М.: Изд-во МГУ, 1986.

#### Bibliograficheskij spisok

1. Aleksandrova, O. V. Problemy ehkspressivnogo sintaksisa [Tekst] / O. V. Aleksandrova. – M.: Vysshaya shkola, 1984.

2. Akhmanova, O. S., Magidova, I. M. Pragmaticheskaya lingvistika, pragmalingvistika i lingvisticheskaya pragmatika [Tekst] / O. S. Akhmanova, I. M. Magidova // Voprosy yazykoznanija. – 1978. – № 3.

3. Vinogradov, V. V. O yazyke khudozhestvennoj literatury [Tekst] / V. V. Vinogradov. – M.: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoj literatury, 1959. – 171 s.

4. Vygotskij, L. S. Myshlenie i rech' [Tekst] / L. S. Vygotskij. – M.: Labirint, 1999.

5. Glukhov, V. P. Osnovy psikholingvistiki [Tekst]. / V. P. Glukhov. – M.: AST: Astrel', 2008.

6. Magidova, I. M. Teoriya i praktika pragmalingvisticheskogo registra anglijskoj rechi [Tekst] : dis. ... d-ra filol. nauk / I. M. Magidova – M., 1989.

7. Paramonov, O. Novye printsipy v punktuatsii [Tekst] / O. Paramonov // Russkij yazyk v sovetskoj shkole. – 1930. – № 4.

8. Peshkovskij, A. M. Navyki chteniya, pis'ma i ustnoj rechi v shkolakh dlya malogramotnykh [Tekst] / A. M. Peshkovskij // Voprosy metodiki rodnogo yazyka, lingvistiki i stilistiki. – M.–L.: 1930.

9. Peshkovskij, A. M. Rol' vyrazitel'nogo chteniya v obuchenii znakam prepiniya [Tekst] / A. M. Peshkovskij // Izbr. tr. – M., 1959.

10. Peshkovskij, A. M. Russkij sintaksis v nauchnom osveshhenii [Tekst] / A. M. Peshkovskij. – M.: YAzyki slavyanskoj kul'tury, 2001.

11. SHHerba, L. V. Opyty lingvisticheskogo tolkovaniya stikhotvorenij [Tekst] / L. V. SHHerba // Izbrannye raboty po russkomu yazyku. – M.: Gos. ucheb.-ped. izd-vo M-va prosveshheniya RSFSR, 1957. – 97 s.

12. McEwan, Ian. On Chesil Beach / Ian McEwan. – London: Vintage, 2008.

13. Philological phonetics / O. S. Akhmanova [i dr.]; pod obshh. red. O. S. Akhmanovoj. – M.: Izd-vo MGU, 1986.