

**Поэтика художественной прозы:
в поисках скрытых смыслов**

Е. Г. Беляевская

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

Аннотация. Рассматривается возможность применения фреймовых семантик к исследованию поэтики художественной прозы для выявления тех смыслов и особенностей текста, которые не удастся обнаружить посредством обычных процедур анализа дискурса. Опираясь на положение Р. Якобсона о том, что поэтика прозаического текста определяется двуединством звучания и значения, анализируются два типа репрезентации звука в прозаическом произведении. Во-первых, указание на звук содержится во фреймах, лежащих в основе конструирования фикциональной реальности, и одно упоминание звука способно во многом восстановить исходный фрейм. Во-вторых, изучение звуковых эффектов, формируемых в английском языке чередованием односложных слов с долгими и краткими гласными или последовательностью слов, расположенных по возрастанию (или по убыванию) слогового состава в русском языке, позволяет сделать определенные выводы об авторской интонации и авторской манере изложения как о метадискурсивной составляющей художественной прозы, раскрывающей способы подачи информации в процессе текстоформирования.

Ключевые слова: художественная проза, поэтическая функция, фреймы, звуковые фреймы, сопоставительное изучение языков.

УДК 81-13

DOI 10.25205/2307-1737-2019-2-146-157

Контактная информация: Беляевская Елена Георгиевна, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры лексикологии английского языка факультета английского языка Московского государственного лингвистического университета (ул. Остоженка 38, Москва, 119034, Россия, lexicology143@yandex.ru)

Беляевская Е. Г. Поэтика художественной прозы: в поисках скрытых смыслов // Критика и семиотика. 2019. № 2. С. 146–157.

ISSN 2307-1737. Критика и семиотика. 2019. № 2
© Е. Г. Беляевская, 2019

Лингвистическое исследование поэтической функции художественной прозы в большинстве случаев опирается на рассмотрение близости языка прозаических произведений и языка поэзии. Сама постановка этой задачи опровергает целый ряд представлений, глубоко укоренившихся в современной лингвистике. Как принято считать, речемыслительная деятельность человека осуществляется в разных формах, в определенном смысле противопоставленных друг другу. Так, хорошо известно, что существует устная речь и письменная речь, и они строятся на разных принципах. Это утверждение находит отражение в учебных курсах по теории языка в высших учебных заведениях, а также в многочисленных практических заданиях по анализу дискурса, где студентам предлагается выделить в тексте языковые средства, которые указывают на то, что это текст письменный, а не устный. Так же хорошо известно, что проза и поэзия суть две разные формы художественного дискурса, которые настолько непохожи друг на друга, что любой человек может легко отличить одно от другого по чисто формальным признакам. Однако при этом из поля зрения уходит тот факт, что, несмотря на разнообразие форм, исследователь имеет дело с одним и тем же объектом – речевой деятельностью человека и результатом этой деятельности.

Таким образом, для адекватного описания речемыслительной деятельности человека необходимо обращать внимание на то, что остается константным во всех ее многообразных формах и что относится к зоне вариативности, обуславливающей своеобразие каждой формы. Это особо подчеркивал Р. Якобсон: «Ведущим подходом в моих исследованиях, будь то языковая система языка или системы стихосложения, была всегда идея связующего, объединяющего инварианта, неразрывно и глубинно связанного с постоянной многообразной вариативностью. Эта общая идея проводится и в моих работах о поэзии...» [1985б, с. 267].

Сходство разных форм речевой деятельности не всегда очевидно. Более того, по нашему мнению, сходным может оказаться и то, что кажется различным. Например, устный текст воспринимается «на слух», письменный текст может быть прочитан вслух, но обычным способом получения информации, представленной в письменной форме, является зрительное восприятие. Налицо существенное различие, указывающее, на первый взгляд, на полную несводимость одной коммуникативной формы к другой. Однако письменный текст, несомненно, имеет звуковую или произносительную составляющую, поскольку читатель хотя и в сильно редуцированном виде, но все-таки проговаривает его про себя при чтении. С другой стороны, писатель, создавая текст, также периодически прочитывает его, но – что намного важнее – само написание предполагает (в той или иной форме) внутреннюю речь пишущего. Таким образом, логичнее говорить о письменной речи, как о письменной форме устной речи. В результате часть авторской манеры говорить как бы «переходит» в написанный им текст. Это явление в неявной форме фиксируется в литературоведении, когда исследователи обращаются к «авторской интонации», однако исследовать эту составляющую литературного текста крайне сложно – в качестве основания для выводов здесь выступает только интуиция исследователя. При этом необходимо отметить два момента. Во-первых, хорошо известно, что интонационная составляющая устной речи весьма информативна и в условиях реальной устной коммуникации позволяет получить значительное количество дополнительной информации, необходимой коммуникантам для успешного коммуникативного обмена. Следовательно, она может играть аналогичную роль и в письменном художественном тексте, но возможности ее систем-

ного изучения остаются туманными, поскольку в настоящее время нет соответствующих методов анализа. Во-вторых, то впечатление, которое может получать читатель от «голоса автора», читая письменный текст, по-видимому, не совпадает с авторским чтением произведения вслух, что особенно заметно в тех случаях, когда поэты читают свои стихи перед аудиторией. Следовательно, интонация внутренней речи человека, которую он переносит на бумагу, может совпадать, но может и не совпадать с его реальными голосовыми характеристиками.

Звучание речи, интонация и тембр обладают способностью оказывать воздействие на слушающего. Неслучайно поэтому Вяч. Вс. Иванов считает, что изначально поэтика Якобсона складывалась вокруг двуединства звучания и значения [Иванов, 1985, с. 13–14].

Слух, наряду со зрением, является одним из основных источников получения человеком информации об окружающем мире, и поэтому вполне естественно, что в художественной прозе, основу которой составляет описание событий и персонажей фикциональной реальности, должна присутствовать информация о звуке, сопровождающем события создаваемого писателем квазиреального мира. Этот факт никто не отрицает, однако одновременно и не считает данный аспект нарративного дискурса достойным особого внимания. В ходе анализа обычно отмечаются разнопорядковые явления, создающие звуковые эффекты, в том числе фонетические стилистические приемы, реализующиеся в дискурсе лексические единицы, обозначающие разного рода звуки, ритмические структуры и т. д.

Важно, что все эти средства не формируют единой общности, и для дальнейшего рассмотрения основанной на соединении звучания и значения поэтики письменного (прежде всего, художественного прозаического) текста необходимо их некоторым образом систематизировать. Основой для такой систематизации могут быть фреймы, по М. Минскому [Minsky, 1980], т. е. структуры данных для представления знаний о некоторой стереотипной ситуации.

Все происходящее в окружающем человека мире сопровождается звуком, поэтому практически все ситуационные фреймы должны иметь звуковую составляющую. При этом звук обычно составляет периферию фреймовой структуры, но такую периферию, упоминание которой в большинстве случаев позволяет идентифицировать весь фрейм.

Эта способность фреймовых структур «восстанавливать» себя по отдельным терминалам самым тесным образом связана с реализацией поэтической функции художественной прозы, поскольку при чтении текста у читателя формируется не только зрительная ментальная картина фикциональной реальности, но и картина, которая сопровождается звуком, так же как это имеет место в жизни. Здесь возможны разные формы использования фреймовых структур, и наиболее простым случаем является такое описание ситуации, которое включает в себя прямое указание на звук. Однако, по нашим наблюдениям, в англоязычной художественной литературе конкретное указание на звук встречается не так часто. Намного чаще описываются действия и / или происходящие события, а лежащие в их основе стереотипные фреймы позволяют восстановить типичный звуковой фон, как, например, в следующем контексте из романа Артура Хейли «Менялы» (The Money-changers):

He picked up one of the newspapers and spread the front page open [Hailey, 1975, p. 194]. At his desk he opened the sealed envelope which Avril had given him. In a second package inside, interleaved with tissue, were a dozen enlarged photographs... He

carried them back upstairs where he would feed them into a shredding machine personally [Hailey, 1975, p. 278].

Он взял одну газету и открыл ее на первой странице... Сев за стол, он вскрыл запечатанный конверт, который Авриль передала ему. Во втором конверте, вложенном в первый, была дюжина увеличенных фотографий, переложенных мягкой оберточной бумагой... Он вернулся наверх, неся с собой фотографии, и собственноручно отправил их в машинку для уничтожения бумаг ¹.

Читатель художественного произведения не только следит за тем, как разворачиваются события, но как бы слышит шуршание разворачиваемой газеты, звук разрывающегося конверта или ритмичный стук работающей аппаратуры.

Таким образом, звуки, наполняющие фикциональный мир художественной прозы, включая звуки природы, звуки городов и поселений, звуки, сопровождающие действия, а также речевой звук, автоматически восстанавливаются в ментальной репрезентации читателя. Однако звуковые фреймы могут формировать и более сложные когнитивные модели, и в частности возможно усложнение фреймовых оснований текста. В качестве примера приведем следующий контекст из повести Рея Брэдбери «Вино из одуванчиков» (Dandelion Wine), в котором женщина вспоминает события своей юности:

It was a night in winter and she was skating lightly over a pond of white moon ice, her image gliding and whispering under her... It was a rustling night in October... [Bradbery, 1977, p. 123].

Это была зимняя ночь, и она легко скользила на коньках по поверхности пруда, покрытого белым лунным льдом, и ее отражение, шепча, плыло у ее ног... Это была шуршащая октябрьская ночь...

Образность данного контекста во многом связана с его звуковой составляющей, которая позволяет передать по ассоциации целый ряд смыслов, эксплицитно в нем не представленных. Употребление глагола *whisper* ('шептать') в первом предложении можно интерпретировать как персонификацию, поскольку автор описывает девушку на коньках, которая, как в зеркале, отражается в ледяной поверхности, и ее отраженный образ самостоятельно перемещается и при этом что-то говорит шепотом. Однако глагол *whisper* является звукоподражательным, и его звуковая форма очень близка к тому звуку, который издают коньки, разрезающие лед. Поэтому само по себе весьма поэтичное описание девушки на льду как бы удваивается: автор описывает девушку на коньках, и одновременно активирует звуковой фрейм, который ассоциируется со спокойным, плавным движением коньков по льду. Использование другого речевого глагола, например, глагола *shriek* ('кричать, визжать') ассоциировалось бы в этой ментальной картине с быстрым движением или с резким торможением. Во втором предложении используется эпитет *rustling*, причем глагол *rustle* (тоже звукоподражательный) обозначает звук, который издают сухие опавшие листья под ногами. Соответственно здесь, как и в первом предложении, одновременно реализуются два фрейма – один, активирующий представление об осенней ночи, и второй, формирующий картину человека, идущего по сухим опавшим листьям.

Как мы видим, звуковые фреймы могут передавать как эксплицитно выраженные, так и имплицитные смыслы. В художественной литературе это свойство

¹ Здесь и далее перевод мой.

«звуковых» фреймов создает предпосылки для формирования более компактных по объему, но более емких по содержанию контекстов.

Рассмотренные выше случаи относятся к конструированию фикциональной реальности в художественной прозе. Но звуковой фон создает также и «голос автора», т. е. авторская манера изложения, которую можно отнести к метадискурсу художественного нарратива [Беляевская, 2016]. Иными словами, следует исходить из представления о том, что писатель в момент написания текста определяет не только ЧТО рассказать, но и КАК это рассказать. И если первая информационная составляющая воспринимается читателем как эксплицитная, то вторая информационная составляющая хотя и оказывает немалое воздействие на получателя информации, остается имплицитной, скрытой от его непосредственного восприятия. Эта информация скорее ощущается, чем логически декодируется; она реконструируется интуитивно, а в лингвистических исследованиях ей обычно не уделяется должного внимания.

Наибольшую трудность для анализа метадискурса в художественном прозаическом дискурсе представляет разработка методов его обнаружения, и возникает вопрос о том, можно ли вообще реконструировать «звучание» голоса автора, рассказывающего читателю о событиях фикциональной реальности. Воссоздать реальное звучание, естественно, невозможно, но восстановить по крайней мере некоторые фонетические особенности авторского дискурса вполне реально, если обратиться к изучению принципов выбора слов, формирующих дискурс, поскольку, как отмечал Р. Якобсон, даже за очень небольшой последовательностью звуков может стоять очень богатое семантическое содержание [Якобсон, 1985а, с. 30]. При этом анализ таких явлений, как распределение в тексте многосложных и односложных слов (в английском и русском языках) или чередование долгих и кратких гласных (в английском языке) может дать интересные и неожиданные результаты и прояснить некоторые скрытые смыслы.

Для того чтобы рассмотреть хотя бы отдельные аспекты поставленной проблемы, обратимся к рассказу Э. Хемингуэя “Cat in the Rain”. Этот рассказ мы выбираем потому, что он хорошо известен, и в лингвистической литературе представлен целый ряд его интерпретаций [Carter, 1982], что дает нам возможность не проводить полный предварительный анализ дискурса этого рассказа, сосредоточившись только на его метадискурсивной составляющей.

Рассказ ‘Cat in the Rain’ (Кошка под дождем) невелик по объему и практически лишен сюжета: молодая американка, которая путешествует с мужем по Мексике, в дождливый день видит из окна отеля кошку, прячущуюся под столом от дождя, и начинает упрашивать мужа, чтобы он принес эту кошку ей. Текст написан подчеркнуто бесстрастно, в нем мало стилистических приемов и выразительных средств, однако интерпретаторы подчеркивают, что наиболее важной особенностью данного дискурса, благодаря чему он стал одним из наиболее часто упоминаемых художественных произведений Э. Хемингуэя, являются тонкие изменения эмоциональных состояний во взаимоотношениях персонажей и растущее эмоциональное напряжение, для которого, казалось бы, нет никаких внешних или видимых причин. Эти ощущения, по мнению Р. Картера, можно обосновать и вывести из таких лингвистических особенностей дискурса как:

- структура субстантивных конструкций, которая включает в себя, помимо существительного, определенный артикль, несколько эпитетов, а также определения и квалификаторы;

- структура глагольных конструкций (употребление ограниченного числа глаголов в *simple past* и *past progressive tense*);
- широкое использование свободной косвенной речи (*free indirect speech*);
- намеренное использование семантической амбивалентности и отсутствие коммуникативной перспективы высказываний в дискурсе [Carter, 1982, p. 68–75].

В ходе анализа Р. Картер отмечает, что в дискурсе ‘Cat in the Rain’ создается эффект кольцевых повторов, автор использует указание на одни и те же объекты, и все это можно назвать своеобразным ритмическим приемом. Благодаря этому формируется амбивалентный эффект обманутого ожидания: ожидания читателя оправдываются и одновременно как бы не оправдываются [Ibid., p. 75]. Идея реализации особых ритмических структур в дискурсе ‘Cat in the Rain’, высказанная Р. Картером, опирается только на фиксируемые в тексте лексические повторы, однако объективность возникающего у читателя ощущения внутреннего ритма повествования можно подтвердить, если рассмотреть соотношение односложных и многосложных слов, а также регулярность чередования долгих и кратких гласных в тексте.

Заголовок рассказа состоит из четырех односложных слов, причем три первых слова содержат краткую гласную, а четвертое слово – дифтонг. Эта же структура часто повторяется в самом тексте. В дискурсе данного рассказа преобладают односложные слова, включающие цепочки слов, где чередуются долгие (д) и краткие (к) гласные, что хорошо видно в примере, приведенном Р. Картером для обоснования тех выводов, о которых мы говорили выше:

The(к) sea(д) broke(д) in(к) a(к) long(к) line(д) in(к) the(к) rain(д) and(к) slipped(к) back(к) down(д) the(к) beach(д) to(к) come(к) up(к) and(к) break(д) again in(к) a(к) long(к) line(д) in(к) the(к) rain(д).

Под дождем морские волны набегали на берег по всей длине пляжа и потом отступали назад, с тем чтобы вернуться и снова накатиться на берег по всей его длине под дождем.

Односложные слова и чередование долгих и кратких гласных создают в этом предложении звуковой ряд, имитирующий звуки непрерывно падающих капель воды – монотонного шума дождя – КДД- КККД- ККД- КККД- КД- ККККД- КККД- ККД. Данный принцип выбора слов для формирования речевого сообщения основывается на «скрытом» звуковом фрейме, который может быть отнесен к метадискурсу.

Приведем еще несколько контекстов из рассказа ‘Cat in the Rain’, где в основном повторяются три последовательности – КД, ККД и КККД, следующие друг за другом:

They(д) did(к) not(к) know(д) any(кк) of(к) the(к) people they(д) passed(д) on(к) the(к) stairs(д) on(к) their(д) way(д) to(к) and(к) from(к) their(д) room(д).

Они не знали никого из тех людей, которые проходили мимо них по лестнице, когда они выходили из своего номера или возвращались назад.

The(к) table(д) was(к) there(д), washed(к) bright(д) green(д) in(к) the(к) rain(д), but(к) the(к) cat(к) was(к) gone(к).

Стол был на том же месте и зеленая краска на нем казалась еще более яркой под дождем, но кошки на прежнем месте не было.

George(д) looked(к) up(к) and(к) saw(д) the(к) back(к) of(к) her(д) neck(к),
clipped(к) close(д) like(д) a(к) boy's(д).

Джордж поднял глаза и увидел ее затылок, коротко стриженный, как у мальчишки.

Как известно, в английском языке односложные слова преобладают в устном разговорном дискурсе, но для всех письменных разновидностей англоязычного дискурса характерен достаточно высокий процент многосложных слов. Следовательно, повышение количества односложных слов в нарративе приближает авторский дискурс к устным дискурсивным практикам. Кроме того, повторяющиеся модели чередования долгих и кратких гласных создают определенный звуковой эффект, который, соотносясь со смысловым содержанием рассказа, может формировать у читателя ассоциации с дождем, поскольку такое использование слоговых структур помогает имитировать звук ударов падающих капель.

Формируемый эффект поддерживается повтором слов с кратким гласным [i] по всему тексту. Неслучайно также и то, что главная героиня рассказа называет кошку, которую она спасает от дождя и которую она так хочет получить, kitty:

... *dripped (from)* ... *slipped (back)* ... *dripping (green tables)* ... (not be) *dripped (on)*
... *kitty* ... *kitty* ... *kitty* ... *kitty* ... *kitty* ... *clipped* ... *shifted (his position)* ... *kitty* ...
spring ... *kitty* ... *still* ... *bring*.

Имитация звука падающих капель дождя, в свою очередь, активизирует многочисленные ассоциации, которые связаны с дождем. У разных людей эти ассоциации могут быть весьма разнообразными, причем по большей части они обусловлены личным опытом каждого отдельного человека: кого-то шум дождя успокаивает, у кого-то он вызывает сонливость, у кого-то – тоску и раздражение, и лишь у немногих звук дождя ассоциируется с повышением активности и приливом творческих сил. Поэтому можно предполагать, что скрытые звуковые фреймы, реализующиеся в рассказе ‘Cat in the Rain’, создают у читателя ощущение монотонности и настороженности, откуда, по крайней мере частично, может простекать впечатление «растущего эмоционального напряжения», о котором так часто говорят английские и американские литературоведы и лингвисты, интерпретируя данный рассказ Э. Хемингуэя.

Таким образом, помимо восприятия описываемой в нарративе ситуации, т. е. происходящих событий с их звуковым фоном, читатель (интуитивно) и исследователь (посредством лингвистического анализа дискурса) получает информацию об авторском метадискурсе – авторской манере вести рассказ, которая также имеет звуковую составляющую.

Учитывая различия в фонологических системах разных языков, включая особенности фонологической структуры слова, можно заранее полагать, что в разных языках закономерности формирования авторского метадискурса будут существенно различаться. Анализ выбора особых форм чередования долгих и кратких гласных в тексте имеет смысл для английского языка, но вряд ли применим к материалу русского языка. Однако метадискурс будет присутствовать и в русскоязычной художественной прозе, но стоит ожидать, что формы его будут отличаться от того, что наблюдается в английском языке.

В качестве примера рассмотрим некоторые контексты из романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Литературоведы (равно как и рядовые читатели) сразу заметили, что в этом произведении авторская интонация основного повествования

и авторская интонация истории о Понтии Пилате различаются. По стилю изложения знаменитый «роман в романе» напоминает ритмованную прозу, хотя на самом деле это не так. Различия в манере повествования связаны с особенностями выбора и расположения слов, причем основную роль играет не акцентная структура лексических единиц, а их слоговой состав. Покажем это, сравнив начальный абзац всего романа (1) и начальный абзац «романа в романе» (2).

(1) Однажды весной, в час небывало жаркого заката, в Москве, на Патриарших прудах, появились два гражданина. Первый из них, одетый в летнюю серенькую пару, был маленького роста, упитан, лыс, свою приличную шляпу пирожком нес в руке, а на хорошо выбритом лице его помещались сверхъестественных размеров очки в черной роговой оправе. Второй – плечистый, рыжеватый, вихрастый молодой человек в заломленной на затылок клетчатой кепке – был в ковбойке, жеваных белых брюках и в черных тапочках [Булгаков, 1978, с. 423].

Количественный состав слоговой структуры слов, формирующих данный контекст, может быть представлен в виде последовательности:

3 – 3, 1 – 4 – 3 – 3, 2, 1 – 4 – 2, 4 – 1 – 4, 2 – 1 – 1, 3 – 3 – 4 – 2, 1 – 4 – 2, 3, 1, 2 – 4 – 2 – 3 – 1 – 2, 1 – 1 – 3 – 3 – 2 – 2 – 4 – 5 – 3 – 2 – 2 – 3 – 3, 2 – 3 – 4 – 3 – 3 – 3 – 4 – 1 – 3 – 3 – 2 – 1 – 3 – 3 – 2 – 2 – 1 – 2 – 3.

В рассматриваемом отрывке 13 слов, состоящих из одного слога (21 %), 17 слов, состоящих из двух слогов (27 %), 22 слова, состоящих из трех слогов (35 %), 9 слов, состоящих из четырех слогов (15 %), и одно слово, состоящее из пяти слогов (2 %). Дальнейшее сравнение показывает, что в тексте в начале и в конце абзаца, в основном, чередуются многосложные и односложные слова. В середине абзаца (выделено подчеркиванием) чередуются двух- и трехсложные слова, а также появляется 3 четырехсложных и одно пятисложное слово (*сверхъестественных*). Таким образом, судя по слоговой структуре слов, повествование построено на чередовании слов небольшой слоговой протяженности – одно-, двух- и трехсложных. Это делает изложение близким к устному изложению, т. е. авторская интонация напоминает то, как человек рассказывает о некотором событии своему прямому собеседнику.

Рассмотрим начальный абзац повествования о Понтии Пилате.

(2) В белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой, ранним утром четырнадцатого числа весеннего месяца нисана в крытую колоннаду между двумя крыльями дворца Ирода Великого вышел прокуратор Иудеи Понтий Пилат. Более всего на свете прокуратор ненавидел запах розового масла, и все теперь предвещало нехороший день, так как запах этот начал преследовать прокуратора с рассвета [Булгаков, 1978, с. 435].

По слоговому составу:

2 – 2 – 3 – 3 – 4 – 5 – 3 – 2 – 2 – 6 – 2 – 4 – 3 – 3 – 3 – 4 – 2 – 2 – 3 – 2 – 3 – 4 – 2 – 4 – 4 – 2 – 2, 3 – 2 – 1 – 2 – 4 – 4 – 2 – 4 – 2, 1 – 1 – 2 – 4 – 4 – 1 – 1 – 1 – 2 – 2 – 2 – 4 – 5 – 3.

Односложных слов – 6 (12 %), двухсложных – 19 (38 %), трехсложных – 10 (20 %), четырехсложных – 12 (24 %), пятисложных – 2 (4 %), шестисложных – 1 (2 %) (*четырнадцатого*).

Сравнительные данные по слоговому составу слов, входящих в анализируемые абзацы, представлены в таблице.

Реализация слов разной слоговой структуры
в контекстах (1) и (2)
Words of different syllable structure
in contexts (1) and (2)

Слоговая структура слова	Контекст			
	(1)		(2)	
	ед.	%	ед.	%
Односложное	13	21	6	12
Двусложное	17	27	19	38
Трехсложное	22	35	10	20
Четырехсложное	9	15	12	34
Пятисложное	1	2	2	4
Шестисложное	–		1	2

Как видно из представленных данных, в контексте (2) намного меньше односложных слов и намного больше двух- и четырехсложных слов. Помимо этих числовых данных, непосредственно указывающих на слоговую структуру слов, избранных писателем для реализации в тексте, можно отметить и некоторые другие особенности. В частности, в контексте (2) периодически возникают последовательности слов, которые расположены так, чтобы их слоговая протяженность постепенно возрастала: *В белом (2) плаще (2) с кровавым (3) подбоем (3), шаркающей (4) кавалерийской (5) походкой (3)... вышел (2) прокуратор (4) Иудеи (4)... запах (2) этот (2) начал (2) преследовать (4) прокуратора (5) с рассвета (3)*. Кроме того, имеется достаточно протяженная цепочка слов, состоящих из трех и более слогов: *четырнадцатого (6) числа (2) весеннего (4) месяца (3) нисана (3)*.

Проведенные нами подсчеты по случайной выборке контекстов из романа «Мастер и Маргарита» показывают, что в романе о Понтии Пилате М. Булгаков использует больше слов, состоящих более чем из трех слогов, и располагает слова в последовательности по возрастающему слоговому составу, что задает внутренний ритм повествования. В результате создается эффект замедления движения, формируется более плавный и растянутый нарратив.

Данный прием «слогового растягивания», равно как и противоположный ему прием «слогового сжатия», часто используется в поэзии. Например: *В бездействии (4) ночном (2) живеи (2) горят (2) {во мне} (2) змеи (2) сердечной (3) угрызенья (4)* (А. С. Пушкин); *Вдаль (1) по (1) путям (2) парабол (3) безвозвратных (4)* (М. Волошин); *В шумном (2) платье (2) муаровом (4)* (И. Северянин); *И (1) веют (2) древними (3) поверьями (4)* (А. Блок). Перенос подобной последовательности слоговых структур в прозу, безусловно, способствует реализации поэтической функции в прозаическом произведении.

Формируемые подобным образом звуковые эффекты коррелируют с фреймами ДВИЖЕНИЯ и ГОВОРЕНИЯ. Продвигаясь по тексту романа, читатель не может спешить, ему нужно больше времени для восприятия многосложных слов и многочисленных деталей, однако связь здесь не прямая: распределение в тексте сло-

вых словесных структур формирует не событийную составляющую, но ассоциативный фон текста.

Ассоциации, формирующие текст, могут быть многообразны, но все они должны основываться на фреймовых структурах, репрезентирующих знания о мире, поскольку только знание окружающего мира и вся информация, которая от него поступает, способны продуцировать различные ассоциации. Эти ассоциации могут реализовываться в тексте, порождая скрытые смыслы, которые декодируются читателем.

«Звуковые» фреймы, по-видимому, можно считать одними из наиболее показательных в этом плане, но они не единственные источники имплицитной информации в дискурсе. В частности, широким ассоциативным фоном обладают числительные, которые иногда могут проявляться в тексте несколько неожиданным образом. Например, в «Пиковой даме» А. С. Пушкина, где весь сюжет строится вокруг *тройки, семерки и туза*, которые обеспечивают выигрыш в карточной игре, числительные 3, 7 и 1 (аналог туза) реализуются 75 раз (один – 26 раз, три – 34 раза, семь – 15 раз). Данные реализации далеко не всегда ассоциируются с карточными тройкой, семеркой и тузом, они появляются в тексте естественным образом при описании действия: *три* девушки окружают старую графиню, *одна* из них держит банку румян, дама, о которой спрашивала старая графиня, уже *семь* лет как умерла, а призрак старой графини приходит к Германну без четверти *три* ночи. Однако постоянный и естественный повтор данных числительных незаметно для читателя задает необходимый ассоциативный фон. Помимо трех упомянутых частотных цифр, 15 раз реализуется указание на двойку, семь раз упоминается цифра 5 и пять раз – цифра 12. Упоминание пяти и двенадцати в основном привязано к обозначениям времени, причем в обоих случаях в этих употреблениях имеются устойчивые ассоциации: пять часов утра (если ужинать в *пятом* часу утра... до *пяти* часов утра сидит... танцевали до *пяти* часов) – это, по поверьям, время, «когда вода спит», т. е. время наименьшей активности человека, уже не ночь, но еще не утро. Двенадцать часов ночи – полночь – это магический рубеж, когда появляются призраки, и творятся самые непонятные вещи. Два часа ночи – «час быка», когда человека преследуют все возможные несчастья. Таким образом, квантитативный (количественный) фрейм создает дополнительные смыслы и является неотъемлемой частью процесса формирования текста и создания его поэтики.

Необходимо оговорить тот факт, что фреймовые структуры, рассмотренные нами, не реализуются в творческом процессе сознательно и выявляются только в лингвистическом исследовании, ставящем своей целью реконструкцию когнитивных механизмов, лежащих в основе формирования художественного нарратива. Именно раскрытие таких механизмов позволяет лучше понять, откуда берутся интуитивные ощущения и впечатления читателя, который видит в художественном прозаическом произведении намного больше того, что там реально сказано. Обращение к фреймам, реализующимся в тексте, как мы полагаем, является весьма эффективным методологическим приемом, который может позволить получить новые результаты и заглянуть в доселе скрытые смыслы.

Список литературы

Беляевская Е. Г. К определению понятия «метадискурс» // Когнитивные исследования языка. 2016. № 24. С. 137–149.

Булгаков М. Мастер и Маргарита // Михаил Булгаков. Романы. Л.: Худож. лит., 1978. С. 423–812.

Иванов Вяч. Вс. Лингвистический путь Романа Якобсона // Роман Якобсон. Избранные работы. М.: Прогресс, 1985. С. 5–29.

Якобсон Р. Звук и значение // Роман Якобсон. Избранные работы. М.: Прогресс, 1985а. С. 30–91.

Якобсон Р. Ретроспективный обзор работ по теории стиха // Роман Якобсон. Избранные работы. М.: Прогресс, 1985б. С. 239–267.

Bradbury R. Dandelion Wine. L.: Panther, 1977. 192 p.

Carter R. Style and Interpretation in Hemingway's 'Cat in the Rain' // Language and Literature: An Introductory Reader in Stylistics / Ed. by R. Carter. L.: George Allen & Unwin, 1982. P. 64–80.

Hailey A. The Moneychangers. New York: Pan Books, 1975. 476 p.

Minsky M. A framework for representing knowledge // Frame conceptions and text understanding. B., 1980. P. 1–25.

Article metadata

Title: Poetics of Emotive Prose: In Search of Hidden Senses

Author: E. G. Beliaevskaya

Author's e-mail: lexicology143@mail.ru

Author's affiliation: Moscow State Linguistic University

Abstract. It is well known that literary works of high artistic value tend to leave their readers with a whole range of impressions which cannot be attributed to the plot or figures of speech. Sources of such emotive and intellectual impact are often difficult to account for if one is guided only by the adopted mode of discourse analysis. Proceeding from R. Jakobson's conception of poetics of emotive prose as the unity of sense and sound the paper sets out to show that frame semantics might prove to be instrumental in the study of linguistic mechanisms producing additional, and, possibly, otherwise obscure, senses in discourse. The investigation presented concentrates on cognitive structures representing knowledge of sound as part of the knowledge of the world. Two types of frames are considered. First, there are frames standing for fragments of reality where sound constitutes the periphery of the frame structure representing information accompanying an event. Such frames underlie the 'story' forming the plot of a text of fiction. The significance of sound in this case lies in the fact that the mention of sound alone helps to restore the rest of the frame in the reader's mind thus evoking an all round picture of what is described. Besides, sound effects contribute to imagery creating mood and atmosphere. Second, the study of hidden sound frames might give an insight into "the way the author's voice sounds" that is into the author's manner of telling a tale. The frames of the second type refer to metadiscourse, i.e. the part of discourse organizing the presentation of the 'story' to the reader. Sound effects of the second type are imitative in nature and depend on the language the text is written in. In English one of the most common patterns is a regular succession of long and short vowels in an utterance. The pattern is illustrated by examples taken from 'Cat in the Rain' by E. Hemingway where a patterned alternation of monosyllabic words with short and long vowels or diphthongs is used to create the impression of the sound of raindrops rattling on the

ground. In the Russian language text of emotive prose metadiscursive sound effects stem mainly from the use of syllabic structures. The investigation revealed that ascending arrangement of words consisting of two, three, four, and five syllables as well as corresponding descending arrangement is frequently used in M. Bulgakov's story of Pontius Pilate in "Master and Margaret", thus distinguishing it from the rest of the text. This rhythmic device is quite common in Russian poetry, and one might conclude that it is one of the elements performing the poetic function in emotive prose. The paper points at the study of quantitative frames in emotive prose as a perspective of further research since quantitative information (numerals) are part of numerous frames representing knowledge of time, action, and events of the world.

Key terms: emotive prose, poetic function, frames, sound frames, syllabic structures, comparative studies

Reference literature (in transliteration):

Beliaevskaya E. G. K opredeleniyu ponyatiya «metadiskurs» [To the definition of "metadiscourse"]. *Kognitivnye issledovaniya yazyka* [*Cognitive studies of language*], 2016, no. 24, p. 137–149. (in Russ.)

Bradbury R. *Dandelion Wine*. London, Panther, 1977, 192 p.

Bulgakov M. *Master i Margarita* [Master and Margarita]. In: Mikhail Bulgakov. *Romany* [Mikhail Bulgakov. Novels]. Leningrad, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1978, p. 423–812. (in Russ.)

Carter R. *Style and Interpretation in Hemingway's 'Cat in the Rain'*. In: Carter R. (ed.). *Language and Literature: An Introductory Reader in Stylistics*. London, George Allen & Unwin, 1982, p. 64–80.

Hailey A. *The Moneychangers*. New York, Pan Books, 1975, 476 p.

Ivanov Vyach. Vs. *Lingvisticheskij put' Romana Jakobsona* [The linguistic pathway of Roman Jakobson]. In: Roman Jakobson. *Izbrannye raboty* [Roman Jakobson. Selected works]. Moscow, Progress Publ., 1985, p. 5–29. (in Russ.)

Jacobson R. *Retrospektivnyj obzor rabot po teorii stikha* [Retrospective review of works on the theory of verse]. In: Roman Jakobson. *Izbrannye raboty* [Roman Jakobson. Selected works]. Moscow, Progress Publ., 1985, p. 239–267. (in Russ.)

Jacobson R. *Zvuk i znachenie* [Sound and meaning]. In: Roman Jakobson. *Izbrannye raboty* [Roman Jakobson. Selected works]. Moscow, Progress Publ., 1985, p. 30–91. (in Russ.)

Minsky M. *A framework for representing knowledge*. In: *Frame conceptions and text understanding*. B., 1980, p. 1–25.