

**ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА РИТМИЗАЦИИ ПРОЗЫ (на материале романа Т. Моррисон «Jazz»)  
В. П. Кучумова**

**LINGUISTIC MEANS OF CREATING RHYTHM IN PROSE (based on the novel «Jazz» by T. Morrison)  
V. P. Kuchumova**

Данная статья посвящена рассмотрению вопроса исследования слухового модуса перцепции и его вербализации в художественном произведении. В результате полученных данных были выявлены языковые средства и способы, репрезентирующие ритмическую организацию художественного текста.

The paper focuses on the auditory mode of perception and its verbalization in the work of fiction. The linguistic means and modes representing this style of perception are studied.

**Ключевые слова:** перцептивные модусы, слуховой модус перцепции, ритм, текст, джаз.

**Keywords:** modes of perception, auditory mode of perception, rhythm, text, jazz.

Особенностью современной лингвистики является поворот к изучению когнитивной сферы человека и языка как средства познания человеком окружающего мира.

Восприятие окружающего мира осуществляется с помощью пяти органов чувств – слуха, зрения, обоняния, осязания и вкуса. И. Г. Рузин определяет их как перцептивные модусы [3, с. 79].

Выявление особых способов восприятия – модусов перцепции, индивидуальных для каждого человека, позволяет писателям создавать художественные образы или организовывать художественное пространство, апеллируя к определенному каналу восприятия читателя. Как указывает Н. А. Баева, «в художественном произведении автор может проявлять особый когнитивный стиль и апеллировать к одному из способов восприятия, подключая аудиальные, визуальные и кинестетические области. Взаимодействие разных образных рядов расширяет границы текста, обогащает содержание художественного произведения и способствует углубленному пониманию» [1, с. 12]. Такое расширение стилистических возможностей художественного текста вызывает большой интерес к сфере когнитивных исследований в настоящее время.

В романе Т. Моррисон «Джаз» (T. Morrison «Jazz») писательница делает акцент на слуховую перцептивность через ритмическую организацию художественного пространства.

В предисловии к роману она говорит, что хотела бы осветить период жизни афроамериканцев через содержание и особенности их музыки. «I was interested in rendering a period in African American life **through a specific lens**- one that would reflect the content and characteristics of its music» [5, foreword]. Такое необычное восприятие повлекло за собой создание нового языка особой силы выразительности. Моррисон хотела показать сущность культуры джаза, столь важной для ее нации, а также перенести джазовые приемы в художественный текст, сделав их, таким образом, выразительным средством. Она говорит следующие слова: «The book is a **jazz gesture**. Jazz is improvisational. You must be creative and innovative in performance. Writing is another form of music. There was a time when black people needed the music. Now that it

belongs to everybody, black people need something else which is theirs. That's what novels can do, what writing can do. **I write in order to replicate the information, the medicine, the balm we used to find in music**» [5, foreword].

Писательница с большим мастерством создает художественный текст по законам музыкального жанра, воплощая все его особенности. Прежде всего, джаз уникален своим синкопированным *ритмом* (смещение акцента с «сильной» доли на «слабую») и *полиритмией* (сочетание в музыкальном произведении двух равнозначных, самостоятельных ритмических рисунков в рамках одного размера) [4].

В романе Т. Моррисон «полиритмия» выражается различными языковыми средствами.

На синтаксическом уровне в тексте сосуществуют два типа предложений: к первому типу относятся *эллиптические, односоставные, номинативные предложения* («Herecomesthenew. Look out. There goes the sad stuff», «Won't work. Can't sleep. Grieves all day, all night...»). Ко второму типу относятся *развернутые предложения*, объемом почти в страницу: «Breathing hurts in weather that cold, but whatever the problems of being winterbound in the City they put up with them because it is worth anything to be on Lenox Avenue safe from fays and the things they think up; where the sidewalks, snow-covered or not, are wider than the main roads of the towns where they were born and perfectly ordinary people can stand at the stop, get on the streetcar, give the man the nickel, and ride anywhere you please, although you don't please to go many places because everything you want is right where you are...» [5, с. 10]. Резкий контраст между двумя типами предложения позволяют читателю провести параллель между содержанием романа и музыкой джаза, воплощающей идею движения, перемен, которую писательница взяла за основу своего замысла. Изменение жизни своего народа она отразила в изменении традиционной формы литературного произведения. В предисловии Т. Моррисон несколько раз повторяет эту мысль: «Jazz Age <...> **Improvisation, originality, change**»; «I was until it seemed natural, inevitable, that the narrator could-would-parallel and launch the process **of invention, of improvisation, of change**» [5, foreword].

В следующем примере полиритмия создается с помощью стилистического приема *антитезы* (которая проявляется в чередовании вопросительных и утвердительных предложений, контрасте длинных предложений и коротких фраз), а также *параллельных конструкций предложения и анафоры*:

«**Suppose** something comes up and you want or she wants to call it off?

Don't worry about that.

**Suppose** she gets sick and can't come and needs to let you know?

I wait, then I leave.

**Suppose** one of the kids gets sick and can't nobody find the mama cause she holed up somewhere with you?» [5, с. 48].

На композиционном уровне прием полиритмии писательница воплотила следующим образом. События не развертываются последовательно: отдельные эпизоды жизни героев сменяют друг друга, события настоящего внезапно прерываются воспоминаниями прошлого, а затем герои снова оказываются в настоящем так неожиданно, что читатель иногда не успевает переключиться с одного времени на другое.

Как в музыке, так и в литературе одним из способов создания ритма является *повтор*. В романе присутствуют разные виды повтора на всех языковых уровнях: лексический, синтаксический, фонетический. Но самую важную функцию выполняет повтор-подхват, так как именно он воплощает в романе вопросно-ответную модель, по принципу которой построена музыка джаза. Постоянные «переключки» музыкантов, переход соло от одного инструмента к другому находят отражение в романе. На уровне композиции писательница связывает главы романа по принципу диалога, используя разные модели построения связи между частями:

1. вопрос – ответ,
2. высказывание – комментарий,
3. высказывание – повтор-подхват (анадиплозис),
4. начало высказывания – его завершение (разъединение),
5. высказывание – повтор (лексический),
6. высказывание – повтор (эпифора).

1) 7 глава романа заканчивается вопросом, ответ на который читатель находит в начале следующей главы, перелистнув страницу: «But where is she?» – спрашивает Джо, бродящий по городу в поисках Доркас. «There she is», – отвечает голос повествователя, открывая следующую главу. Писательница играет с читателем, подобно музыканту, подхватывающему мотив.

2) 2 глава начинается с комментария к предыдущему высказыванию: «One of whom answers back: «Poveyou»». На следующей странице писательница добавляет: «Ofusedto».

3) Главы 8 – 9 и 9 – 10 связываются с помощью повтора-подхвата (анадиплозиса): «I don't know who ist hat woman singing but I know the words by **heart**», «**Sweetheart**. That's what the weather was called. Sweetheart weather, the prettiest day of the year».

4) Главы 2 и 3 связаны с помощью стилистического приема разъединения. В следующем примере первая часть предложения завершает главу, а вторая –

начинает следующую: «From freezing to hot to cool». «Like that day in July».

5) Связь между главами может осуществляться через лексический повтор: «You don't know what loss is», she said, and listened as closely to what she was saying as did the woman sitting by her ironing board in a **hat** in the morning». Следующая глава начинается с повтора слова «hat»: «**The hat**, pushed back on her forehead, gave Violet a scatty look» (главы 3 – 4).

6) Кроме простого лексического повтора и повтора-подхвата, в тексте встречается эпифора, которая связывает 5 и 6 главы:

«And let me tell you, baby, in those days it was more than a **state of mind**»,

«Risk, I'd say, trying to figure out anybody's **state of mind**».

Повторы на стыке двух глав позволяют создать непрерывность повествования, что помогает читателю представить роман как единое целое.

Такие приемы часто встречаются и внутри главы. В самом тексте романа вопросно-ответная система выражена с помощью *анадиплозиса*. Каждое последующее предложение начинается с последнего слова предыдущего: «That should certainly be **enough**. **Enough** to answer one more preacher, one more abolitionist and a town full of disgust» [5, с. 5]. «Closely examined it shows seams, ill-glued cracks and weak places beyond which is **anything**. **Anything** at all» [5, с. 23]. «– No. We still together. She's **dead**. – **Dead?**» [5, с. 14]. «...but **shedidpassiton**. **She passed it on** to her baby sister's only child» [5, с. 77].

Кроме того, текст изобилует контактными *лексическими повторами, редупликацией и анафорой*:

– «Oh, **nothing**. I mean ...**nothing**». – «Pretty girl?» – «**Nothing**, Joe. **Nothing**». «Did they do the same? **Maybe**. **Maybe** everybody has a renegade tongue yearning to be on its own» [5, с. 24].

«He was not just on His way, **coming**, **coming** to right the wrongs done to them, He was here» [5, с. 77]. Даже в письме в обращении к девушке герой пишет: «Rose. Dear Rose Dear» [5, с. 101].

Писательница использует повтор и на уровне построения предложений через *синтаксический параллелизм*: «**Black women were armed; black women were dangerous...**» [5, с. 77]; «**It wouldn't be** every day, Malvonne. ' **It wouldn't be** no day».

Музыкальный принцип диалога реализуется и в речи рассказчика, которая изобилует *риторическими вопросами, повторами, возвращениями к предыдущей мысли*. Иногда рассказчик сам отвечает на вопросы, рассуждая вслух:

«Two or three times during the night, as they take turns to go look at that picture, one of them will say her name. **Dorcas? Dorcas**» [5, с. 15].

Иногда он оставляет вопрос открытым, в форме предположений и размышлений: «Liketherunning. Everybodyrunning. **Forwater? Buckets?**» [5, с. 38]. «... short, bangs paper sharp above the eyebrows? Ear curls? Razon-thin part on the side? Hair sliding into careful waves marcelled to a T?» [5, с. 108].

Такие стилистические приемы как *перечисление, полисиндетон (gins and lumber and cane and cotton), аллитерация – cane, cotton, corn* в сочетании с крат-

кими звуками [ei] и [o] в первых двух словах и долгим [o:] в последнем задают динамичный ритм повествованию: «All for Joe Trace, a double-eyed nineteen-year-old who lived with an adopted family, worked **gins and lumber and cane and cotton and corn**, who butchered when **needed, plowed, fished, sold skins and game**-and who was willing» [5, с. 106].

Ритмизация прозы за счет *фонетических повторов*, в частности *аллитерации*, ярко выражена в следующем фрагменте: «a girl travel four hundred miles to a camptown, or fold Neola's arm, the better to hold the pieces **of her heart in her hand**. Paradise. All for Paradise» [5, с. 63].

С целью создания динамичности автор *опускает знаки препинания* там, где их наличие регламентировано правилами: в предложении, посвященном описанию города, отсутствуют запятые при перечислении вывесок, что передает быстрый ритм жизни городского человека, ее хаотичность: «The City is smart at this: smelling and good and looking raunchy; sending secret messages disguised as public signs: this way, open here, danger to let colored only single men on sale woman wanted private room stop dog on premises absolutely no money down fresh chicken free delivery fast» [5, с. 64].

Любой ритм опирается на ударение. В джазе ударный акцент падает на вторую (слабую) долю. Так возникает эффект синкопирования. В тексте это выражено использованием большого количества *графических средств*: автор намеренно выделяет предлоги, союзы и другие служебные части речи, которые по правилам безударны: «She forgot which way to turn the key in the lock; *that* Violet not only knew the knife was in the parrot's cage and not in the kitchen drawer, *that* Vio-

let remembered <...> But *that* Violet knew which of the two, and the right time to get there. <...> They were the ones *that* Violet had to push aside, elbow her way into» [5, с. 90]. «Denver knew *about* several people» [5, с. 286]. «It changed May *for* life» [5, с. 133]. Выделенные графически, они становятся ударными, акцент смещается с ударных смысловых слов в предложении на безударные, занимающие слабую позицию, при этом возникает синкопированный ритм.

На уровне предложений синкопированность выражена с помощью стилистического приема *разъединения*. В таких предложениях слова, которые составляют одно целое, одну смысловую единицу, отделены точкой:

«Well. She. This is. This is» [5, с. 45].

«I have seen some things in my time. In Virginia. Two of my stepbrothers. Hurtbad. Bad. Likedtokill Mrs. Rhoda» [5, с. 128].

Таким образом, мы видим, что ритмическая организация текста романа создается целым спектром разных стилистических средств. Связи двух видов искусств настолько разнообразны в своих проявлениях, что зарегистрировать их и осмыслить в некоем единстве довольно не просто. Взаимное влияние музыки и литературы может быть настолько индивидуальным и неожиданным, что каждый раз требует к себе особого подхода, новых вспомогательных материалов и следовательно новых приемов исследования. Французский писатель и ученый-музыковед Р. Роллан в своей работе писал, что «искусства ежеминутно переходят одно в другое, один род искусства находит свое продолжение в другом» [2, с. 235].

### Литература

1. Баева, Н. А. Языковые средства репрезентации когнитивных стилей в пейзажных описаниях (на материале англоязычной прозы) / Н. А. Баева // HomoLoquens: актуальные вопросы лингвистики и методики преподавания иностранных языков: сб. науч. ст. – Вып. 3 / под ред. И. Ю. Щемелевой. – СПб., 2011. – С. 11 – 15.
2. Роллан, Р. Музыкально-историческое наследие / Р. Роллан. – М.: Музыка, 1986. – Т. 1. – С. 314.
3. Рузин, И. Г. Когнитивные стратегии именования: модусы перцепции (зрение, слух, осязание, обоняние, вкус) и их выражение в языке / И. Г. Рузин // Вопросы языкознания. – 1996. – № 4. – С. 79 – 99.
4. Спутник музыканта. Энциклопедический карманный словарь справочник / ред.-сост. А. Л. Островский, М.; Л.: Музыка, 1964.
5. Morrison, T. Jazz / T. Morrison. – New York: Plume (Penguin Books USA), 1993. – 230 p.

### Информация об авторе:

**Кучумова Вера Павловна** – студентка 5 курса кафедры английской филологии № 2 КемГУ, 8905-966-41-30, [chelovechek@rambler.ru](mailto:chelovechek@rambler.ru).

**Vera P. Kuchumova** – 5<sup>th</sup>-year student at the Department of English Philology № 2, Kemerovo State University.

### Научный руководитель:

**Баева Наталья Александровна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры английской филологии № 2 КемГУ, 8-904-375-95-07, [baeva-angl@rambler.ru](mailto:baeva-angl@rambler.ru).

**Natalia A. Baeva** – research advisor, Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of English Philology № 2, Kemerovo State University.