

Анализ художественного произведения в аспекте стиля: интонация и ритм как слагаемые стиля

Интонация и ритм – слагаемые стиля, которые особенно сложно анализировать ввиду слабой или неполной выраженности в них тех материальных оснований, которые обеспечивают объективность исследования. Изучение интонации и ритма, как правило, проводится с уклоном в одну из крайностей: или тонкий, глубокий, но интуитивно-субъективистский подход, или доказательные рационалистические штудии, искусственно обнажающие «неуловимое».

1. Интонация как слагаемое стиля.

Подлинный смысл высказывания и личность говорящего или пишущего раскрываются в том случае, если мы воспринимаем не только семантику слова, но и интонацию, с которой это слово произносится.

Интонация – это эмоционально-экспрессивная окраска речи, осмысленное произношение, выразительность. Фамусов в «Горе от ума» говорит слуге: «Читай не так, как пономарь; / А с чувством, с толком, с расстановкой». Монотонному чтению пономаря противопоставляются оживляющие, интонирующие речь «чувство», «толк», «расстановка», благодаря которым слово получает «душу». По крайней мере, так считают лингвисты, называющие интонацию «душой предложения».

Так считала, видимо, и А. Ахматова, оценивающая наличие дара у молодых авторов по критерию «есть звук» или «нет звука». Стихи, в которых «есть звук», наличествует неповторимая интонация, имеют душу, и только в этом случае имеют право на существование.

Интонация срастается с личностью, с образом мира, свойственным данному автору. По интонации мы можем узнать автора даже неизвестного нам стихотворения. Герой М. Горького, стремясь скрыть от окружающих подлинное содержание своей души, «выработал в себе привычку говорить без интонаций» («Жизнь Клима Самгина»). И, действительно, интонация часто выдает даже те чувства, которые человек хотел бы утаить, дискредитируя логический смысл слов. Именно мелодия речи имеет силу внушения и непосредственного воздействия. Ребенок реагирует в первую очередь не на смысл, а на интонацию. В искусстве расхождение между семантикой слова и интонацией может использоваться как художественный прием. Стихотворение Лермонтова «Благодарность» построено как кощунственное переименование молитвенного обращения верующего к Богу. Эта «антимолитва» создается за счет иронического окрашивания как традиционного славословия, так и самой установки на неизменную благодарность Всевышнему за все, что посылается человеку:

За все, за все тебя благодарю я:
За тайные мучения страстей,
За горечь слез, отраву поцелуя,

За мечь врагов и клевету друзей...

М. Пруст писал о том, что «... в наших интонациях содержится наше мировоззрение, все, что человек думает о жизни». Для стихотворений Лермонтова характерна интонация праведного гнева на несовершенство мира и человечества. Высокий обличительный пафос поэзии Лермонтова обусловлен жадью идеала и сознанием собственной пророческой миссии. «Всеведение пророка» побуждает поэта читать «в очах людей» «страницы злобы и порока» («Пророк»).

В стихах В.А. Жуковского звучит грустное и смиренное принятие жизни как испытания («Все в жизни к великому средство» - «Теон и Эсхин»). Высокий интонационный строй поэзии Жуковского определяется надеждой поэта стать «выше судьбы», помня о своем человеческом достоинстве в любых жизненных обстоятельствах: «При мысли великой, что я человек, / Всегда возвышаюсь душою» («Теон и Эсхин»).

Как видим, высокое духовное напряжение в стихах Жуковского и Лермонтова интонировано по-разному. Объясняется это прежде всего различным адресатом речи у поэтов.

Дело в том, что в интонации находит выражение ценностная позиция говорящего не только по отношению к предмету речи, но и к ее адресату, а главное – осознанно или неосознанно – к самому себе. Именно последнее часто оказывается решающим в формировании интонационного строя произведения. Лермонтов избирает для себя роль пророка, ставя свое «Я» несоизмеримо выше суетной и легкой толпы. Жуковский в торжестве «я» видит опасность, губительную для души человека и для его взаимоотношений с окружающими: «Губительного я нет хуже в мире слова» Лирика Жуковского обращена к душе и к Богу: «Мир существует только для души человеческой. Бог и душа – вот два существа; все прочее – печатное объявление, приклеенное на минуту» (запись в дневнике 1821 г.). Когда собеседниками поэта являются Бог и душа, то и в его интонациях царит вера, «ясность и покой» «Души хранитель», Жуковский видит задачу тех, «Кому святая власть дана», в том, чтобы

Всегда творить не разрушая,
Мирить печального с судьбой
И силу в сердце водворяя,
Беречь в нем ясность и покой

«Мечты», 1812г.

Примирительные интонации поэзии Жуковского, «железный стих, облитый горечью и злостью» («Как часто, пестрою толпою окружен...») Лермонтова обнаруживают разность жизненных позиций поэтов, идеи и образы которых обретают воплощение соответственно в различной интонационной среде.

Интонация каждого художника слова (и человека вообще) строится на основе всего трех логико-интонационных универсалий: вопросительной, побудительной и повествовательной. Предпочтение, отдаваемое одной из них, или способы их контаминации и определяют контуры индивидуального

интонационного рисунка. Так, Жуковский склонен к вопросительным синтаксическим структурам, что отвечает потребности поэта видеть в читателе собеседника. Не утверждаю, а приглашаю к созерцательному раздумью, к совместным поискам ответа на вопросы бытия – кредо Жуковского. Повелительный императив, побуждающий к активному действию, исходит от лирики Лермонтова. Для Лермонтова равнодушие к добру и злу непременно следствием имеет активность жизненной позиции, борьбу во имя идеала. Современники осуждаются им за безразличие, вялость, отсутствие жизненной силы:

К добру и злу постыдно равнодушны,
В начале поприща мы вянем без борьбы
«Дума»

Важно и то, как трансформируется в творчестве художника та или иная логико-интонационная универсалия. К повествовательной интонации, казалось бы, губительной для лирики с ее пафосом поэтизации жизни, часто прибегает А. Ахматова. Лирическая героиня Ахматовой, сдержанно-суровая в выражении своих чувств, прячет драматизм внутренних переживаний в подчеркнуто будничном повествовании о перчатке, которую надели не на ту руку («Я на правую руку надела / Перчатку с левой руки» - «Песня последней встречи»), или о ступенях («Показалось, что много ступеней, / А я знала – их только три!» - там же). Такая лирика рассчитана, естественно, на особый тип читателя, способного за внешне незначительным увидеть душевную катастрофу, в обыденности гона почувствовать трагичность совершающегося. И Ахматова не одинока в таких своих ожиданиях. За сдержанность в выражении эмоций ратовала М.Цветаева, уверявшая, что сдержанность – значит, есть что сдерживать. Правда, в поэтических своих творениях Цветаева демонстрировала своеволие и мысли, и чувства, пренебрегающего великими нормами и запретами.

Для Н. Заболоцкого эмоциональное «лицо стихотворения» определяется культурой поэта: «Если человек не дикарь и не глупец, его лицо всегда более или менее спокойно, так же спокойно должно быть и лицо стихотворения. Умный читатель под покровом внешнего спокойствия отлично видит все игрище ума и сердца» (1, т.3, с.378).

Следует отметить, что само представление о возможности индивидуализированной интонации появляется не изначально, а в ходе длительного историко-культурного развития. Исследователи отмечают: «В дореалистической поэзии эмоциональный адекват оценки действительности носит родовой характер: это восторг в классицистической системе (см. начало ломоносовской оды 1739г. «Восторг внезапный ум пленил»), меланхолия у сентименталистов (см. одноименное стихотворение Карамзина), мировая скорбь у романтиков («Без горя печаль», как определяет ее Козлов в стихотворении о Байроне). В реалистической поэзии, где разворачиваются индивидуальные лирические системы, бесконечно разнообразны и содержание эмоций, и их обозначения» (2, с.23). Иными словами, голос Лермонтова, голос осмеянного и жаждущего правды пророка,

или голос Л.Н. Толстого, голос «наблюдателя и судьи», как определял его Б.Эйхенбаум, причем судьи, разоблачающего фальшь общепринятых норм и устоев, - вряд ли бы могли зазвучать в эпохи классицизма или сентиментализма.

У исследователя интонации при соприкосновении с конкретным автором неизменно возникает практически значимый вопрос о материальном выражении интонации на письме. В устной речи «душа предложения» воспринимается на слух. Мы улавливаем повышение и понижение тона, ускорение и замедление темпа, ударения, паузы. В письменной речи зафиксировать живой голос автора в полной мере невозможно, что порождает множество совершенно различных актерских прочтений одного и того же текста. Воскресить «душу предложения» столь же нереально, как воскресить душу. Будем исходить из реального, то есть из оценки лексики (эмоционально нейтральной или значимой, соотносимой с высоким или низким стилем и т.п.), синтаксиса, пунктуации. Уклоном в субъективизм чреват здесь каждый момент исследования, в особенности касающийся пунктуации. Если Ш. Бодлер отстаивал каждую свою запятую, если Чехов уверял, что в произведении знаки препинания зачастую играют роль нот, то Есенин пренебрегал всеми знаками препинания, безмятежно утверждая, что у него и без них все понятно. Лермонтов употреблял многоточие в виде не трех, а четырех точек, Цветаева использовала тире в самых неожиданных случаях.

Языковед Бодуэн де Куртене вычеркивал в работах своих учеников тире, которое он называл «дамским знаком», едва ли не по женскому капризу соединяющим несоединимое и игнорирующим логику причинно-следственных и других связей. К. Чуковский мотивировал использование тире хронологически: «Тире – знак нервный, знак 19 века. Невозможно вообразить прозу 18 века, изобилующую тире». Очевидно, что объяснить М. Цветаеву с ее бесконечными дефисами и тире ни то, ни другое высказывание не могут. К сожалению или к счастью, «душа предложения», как и все, что слишком близко соприкасается с глубинными душевными структурами, может быть познана лишь относительно. Исследователи говорят об «ускользающих смыслах» тогда, когда имеют дело с реальностью духовного плана, не осязаемой органами чувств.

2. Ритм как слагаемое стиля.

Ритм – это равномерное чередование соизмеримых единиц. Естественная или искусственная организация элементов, упорядоченность каких-то элементов, явлений жизни или искусства создают ритм. Ритм присущ самой жизни: ритмически сменяют друг друга день и ночь, приливы и отливы, ритмически бьется сердце, ритмически движется человек при ходьбе или плавании, ритмически дышит, ритмически выполняет трудовые движения, предполагающие известный автоматизм (труд бурлаков). Обычно естественные ритмы жизни не фиксируются сознанием, и только когда происходит сбой в жизнедеятельности организма, мы говорим об аритмии или одышке. К совету древнего мыслителя Архилоха – «Познавай тот ритм,

что в жизни человеческой сокрыт» - прислушиваются, видимо, лишь ритмически одаренные люди, то есть люди, остро чувствующие законы более или менее правильно организованного движения жизни. Впрочем, индивидуальный «ритмический фонд» обогащается по мере расширения диапазона впечатлений и при условии разнообразия жизни. Однообразие и монотонность существования вряд ли могут способствовать развитию ритмического чутья. И. Кант, по прогулкам которого жители Кенигсберга сверяли часы, был крайне пунктуальным и педантичным человеком в своих жизненных привычках, но опыта для постижения новых жизненных ритмов явно не имел.

А. Блок признавался, что воспринимает события и людей в контексте какого-то определенного присущего им ритма. Он не столько присматривался, сколько «прислушивался» к людям: «Неустанное напряжение внутреннего слуха, прислушивание как бы к отдаленной музыке есть неперемное условие писательского бытия» (3, т.5, с.370–371). По Блоку, воспроизвести динамику жизни может только тот, кто наделен ритмом, имеет свой путь: «Только слыша музыку отдаленного «оркестра» (который и есть «мировой оркестр» души народной), можно позволить себе легкую игру» (там же).

Движение может воспроизвести только тот, кто сам движется во времени и наделен реакцией на время. Писатели даже смерть воспринимают как «прекращение привычного ритма» (Гайто Газманов. Призрак Александра Вольфа). В жизни же они реагируют на ускорение или замедление темпа, на чередование напряжений и спадов, на соотношение регулярности или нерегулярности каких-то событий, на правильную или неправильную повторяемость каких-то явлений, то есть на наличие или отсутствие каких-то закономерностей в движении времени. Если художнику удастся уловить гармонию жизни, то в своем художественном творении он делает ее ощутимой, интонируя и акцентируя повторяющиеся моменты.

По Шеллингу, ритм «есть превращение последовательности, которая сама по себе ничего не означает, в значащую» (4, с.198). Таким образом, ритм, как и слово, является носителем значения. Однако значение это с трудом поддается (если вообще поддается) на язык логики. Смыслы, носимые ритмом, ближе языку музыки, внушающей определенные и чувства и настроения, вводящей в определенное состояние. Недаром Гете считал, что в ритме есть что-то колдовское. Маяковский начало созревания поэтического замысла характеризовал как возникновение бессловесного «гула-ритма». Л.С. Выготский в своей «Психологии искусства» (5) сделал интересную попытку открыть психофизиологический механизм воздействия искусства на читателя. С точки зрения психолога, речевой ритм произведения устанавливает соответствующий ритм и характер дыхания. Каждой системе дыхания отвечает определенный строй эмоций. Читатель чувствует так, как поэт, потому что так же дышит (спокойно и ровно или тревожно и прерывисто). Чаще всего ритмом создается эмоциональный фон для

восприятия произведения. Усиливающее воздействие других элементов, ритм рождает скорее эмоции, чем мысли.

Таким образом, ритм воздействует на читателя как бы помимо сознания и, анализируя ритм, исследователь не столько выявляет смыслы, сколько описывает механизмы смыслопорождения. Сам по себе ритм несет весьма неопределенные смыслы, но зато он усиливает определенность и выразительность других слагаемых стиля. А, главное, ритм ничуть не меньше, чем другие компоненты стиля, на своем дословесном, дологическом уровне (их можно было бы определить и как сверхсловесный, сверхлогический) указывает на индивидуальную принадлежность произведения определенному автору.

М. Шагинян писала о том, что ритм «до такой степени решает все, что даже типичный словарь художника перестает звучать, если дать его в чуждом для этого художника ритмическом построении» (6, с.44). При этом писательница уточняла, что «ритмическое построение слов – это уже не голая языковая стихия, не голые элементы речи, а передача движений мысли художника, отражение его двигательной способности видеть и познавать вещь» (6, с.44).

Ритм основывается на более или менее равномерном повторении каких-то единиц, которые создают эффект ритмического ожидания в сознании читателей. Ритмические ожидания читателей поэтического текста оправдываются со значительно большей силой, чем у читателей текста прозаического. Вопрос о наличии ритма в прозаическом произведении до сих пор остается дискуссионным (о дискуссии «Ритм прозы»: 7).

Ритм в поэзии определяется равномерным чередованием одинаковых структурных элементов стиха. В силлабической системе стихосложения каждый стих (строка) имеет одинаковое количество слогов. Если принять во внимание непостоянное место ударений в русском языке (ср. во французском языке ударным является последний слог, в польском – предпоследний), то читатель русскоязычной силлабики получает, скорее, зрительный, чем слуховой эффект.

В тоническом стихосложении ритм задается одинаковым количеством ударений в каждой строке. Ритм тонического стиха менее жесткий, более свободный, чем в силлабо-тонике. Силлабо-тоническое стихосложение базируется на равномерном чередовании ударных и безударных слогов. Строгость ритма здесь сглаживается благодаря использованию спондеев и пиррихий, разнообразящих ритмический рисунок.

Ритм поэтического текста поддерживается и обогащается всевозможными лексическими и фонетическими повторами (анафорой, эпифорой, ассонансами, аллитерациями, повторами синтаксических структур и т.д.). Ритм в поэзии, несравненно более выраженный и четкий, чем в прозе, графически обозначен разбивкой текста на стиховые строки. Непременная пауза в конце каждой строки, как и система рифм, придает ритму особую ощутимость. «Лесенка» Маяковского – следствие особого внимания поэта к ритму.

Значительно меньшим напряжением, а чаще и вовсе аморфностью характеризуется ритм прозаического текста, графически представляющего собой сплошной недискретный поток речи. Но при произнесении этот поток все же прерывается паузами, необходимыми для того, чтобы вдохнуть воздух. Слово или группа слов, которые произносятся на одном дыхании, называется колоном. Единицей ритма прозы является колон. А сам ритм прозаического текста становится ощутимым в зависимости от того, насколько колоны соизмеримы друг с другом.

При изучении ритма прозы внимание следует обратить на следующие моменты, которые обуславливают ритмичность:

- одинаковое количество слов в колонах;
- одинаковое место расположения в колонах слова, на которое падает логическое ударение;
- аналогичность синтаксических конструкций, грамматико-синтаксический параллелизм;
- наличие фонетических или словесных повторов;
- анафорическое построение колонов, подчеркивающее наличие ритма;
- сходство мелодических моделей.

Колоны, отчетливо отделяющиеся друг от друга, дают ощущение энергичного и отчетливого ритма. Длинные колоны, граница между которыми неотчетлива, неопределенна, делают ритм мало ощутимым, неустойчивым и медлительным.

Для ритмической характеристики прозаического текста решающее значение имеет все же не фонетический, а смысловой фактор. Определяющим является не столько сходное звучание колонов, сколько изображение динамики жизни как гармонической или взрывной, отрывистой, изобилующей переобортом и диссонансами.

Гармония жизни воссоздается в произведениях, в которых

- равномерно чередуются динамические и статические сцены, повествование и описание (Пушкин, Шекспир);
- отсутствует резкое и внезапное переключение тональностей, разрушающее ритм (Тургенев);
- событийное и эмоциональное напряжение перемежается с уравнивающими моментами сюжетного или интонационного плана (Л.Н. Толстой).

Катастрофичность бытия рисуется в художественном мире Достоевского, мире, который исполнен ритмическими переборами и диссонансами, стремительными сюжетными поворотами, неожиданными происшествиями, ложными мотивировками или отсутствием всяческих мотивировок, резкими переходами героев из одного состояния в другое и непрерывным напряжением.

Казалось бы, едва ли не все это можно найти и у Пушкина. И все это у поэта уравнивается своей противоположностью, напряжение снимается,

атмосфера разряжается. Исследователи отмечают fasciniрующую роль ритма во многих пушкинских произведениях (8, с.57). Fascинация – явление, при котором принимаемое сообщение полностью или частично стирается. Ощущение диссонансов жизни у героев опровергается ритмической организацией текста, неизменно утверждающей красоту и гармонию, разумное и справедливое при всей своей непостижимости для человека устройство жизни.

Литература

1. Заболоцкий, Н. Собрание сочинений: в 3 т. / Н. Заболоцкий. - М., 1983. – 3 т.
2. Вопросы сюжетосложения: сб. ст. Вып.5. - Рига, 1978.
3. Блок, А. Собр. соч.: в 8 т. / А.Блок. - М.; Л., 1962. - 8 т.
4. Шеллинг, Ф. Философия искусства / Ф. Шеллинг. - М., 1966.
5. Выготский, Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. М., 1968.
6. Шагинян, М. Об искусстве и литературе / М. Шагинян. - М.: СП, 1958.
7. Вопросы литературы. – 1973. - №7.
8. Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения/ Ред. кол.: Н.К. Гей и др.- М.: Наука, 1982.