

НАУЧНОЕ И ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ПРОФЕССОРА М.Я. БЛОХА. ГАРМОНИЗАЦИЯ ДИКТЕМНОГО СТРОЯ ТЕКСТА-ДИСКУРСА



Аннотация

Учение профессора М.Я. Блоха посвящено тексту-дискурсу: в его основе лежат парадигматические отношения, выполняющие кардинальную роль в формировании речи. Статья иллюстрирует тезис М.Я. Блоха о парадигматическом изучении разных подсистем и аспектов языка с выходом в диктемный строй текстов-дискурсов разных видов и назначений. В значении диктем – сверхфразовых единств – проявляется различное соотношение простых и сложных ситуаций, а также способов языкового выражения гармонии как эстетической категории. Основным механизмом гармонической организации художественного текста признается ритм.



Abstract

THE SCIENTIFIC AND PEDAGOGICAL HERITAGE OF PROF. M. BLOKH. HARMONIZATION OF THE DICTEMIC STRUCTURE OF THE TEXT-DISCOURSE

The teaching of Professor M. Ya. Blokh devoted to the construction of the text-discourse, indicating that it was based on its paradigmatic relations that play a radical role in the formation of speech. The article illustrates the thesis of M. Ya. Blokh on a paradigmatic study of different subsystems and aspects of the language with their exit into the dictemic system of texts-discourse of different types and purposes. In the meaning of dictemes, superphrasal unity, a different ratio of simple and complex situations is expressed, as well as ways of linguistic expression of harmony as aesthetic category. The main mechanism of the harmonious organization of the literary text is recognized as a rhythm.



Ключевые слова

**М. Я. Блох, коммуникативно-парадигматическая
лингвистика, текст-дискурс, гармония, ритм**



Keywords

**M. Ya. Blokh, communicative-paradigmatic linguistics,
text-discourse, harmony, rhythm**

Учитель! Перед именем твоим
Позволь смиренно преклонить колени!
Н. Некрасов

Художественное видение мира и преобразование фрагментов реальности в языковом творчестве сопряжены с определением назначения искусства, его общих принципов и законов. Одним из них является гармония как сложность целого, рождающаяся от сочетания противоположных по качеству сущностей. Основным механизмом гармонической организации художественного текста признается **ритм** как регулярное повторение сходных и соизмеримых единиц языка. Высокая продуктивность ритма как стилистического приема создает



Рис. 1
Профессор
М.Я. Блох

выразительность текста на всех уровнях языка, начиная с фонематического уровня и заканчивая уровнем сверхфразового единства.

Выразительность художественного текста — категория многоплановая. Она изначально присуща ему и определяется предназначением искусства не только выражать то или иное содержание, но, главное, отражать переживания человека, вызывать к его чувствам, пробуждать в нем эмоциональную реакцию. Поскольку выразительность связана со структурой всего текста, с языковой личностью как субъектом речевой деятельности, с прагматическими аспектами речи и ее воздействием на реципиента, то проблема передачи художественной информации выходит за пределы одного предложения [2]. Над уровнем предложения лежит уровень сверхфразового единства, **диктемы** (по терминологии М.Я. Блоха) — топиальной единицы. Диктема образуется сцеплением нескольких самостоятельных предложений — **пропозем** (по терминологии М.Я. Блоха) средствами присоединительных связей. Пропозема представляет собой цельнооформленную единицу со-

общения, посредством которой осуществляется передача информации от говорящего к слушающему в процессе речевого общения. Непосредственное объединение предложений однонаправленной, монологической последовательности есть **кумуляема**; двунаправленной, диалогической — **оккурсема** [5]. В значении диктем — сверхфразовых единств — выражается различное соотношение простых и сложных ситуаций.

Соотносительность пропозем внутри синтаксического целого (диктемы) передает информацию о характере взаимосвязи явлений с точки зрения автора. Многообразие отношений между частями высказывания дает возможность разной интерпретации содержания сообщения, поэтому его композиция представляет собой некоторый набор моделей организации отдельных диктем, в которых закреплена определенная последовательность структурных типов пропозем-предложений. Система их сцепления и логические отношения являются важным моментом организации речи [1].

Преодолеть поверхностную структуру текста и проникнуть в его глубинный смысл, в его концептуальную информацию помогает преднамеренная организация автором диктем в *ритмическую структуру*, исходя из особенностей передаваемой информации. Моделирование композиционной структуры пропозем (предложений) уменьшает энтропию высказывания, реализует информацию, заключенную в таких структурах. Это дает возможность говорить о *композиционном ритме*. Слово «композиция» происходит от латинского слова *compositio*, которое переводится как «составление, сочинение», и рассматривается как строение, расположение и *соотношение составных частей текста*, обусловленное его содержанием, проблематикой, жанром и назначением. Именно композиционный ритм как чередование сходных и соизмеримых смысловых единиц текста позволяет извлечь концептуальную информацию, заложенную в тексте.

Для выяснения роли композиционного ритма художественного текста в передаче концептуальной информации подвергнем анализу рассказ Шарлотты

Перкинс Гильман «Если бы я была мужчиной» из книги «Желтые обои» [7].

Это история о женщине — обо всех женщинах, которые страдают от депрессии и становятся изолированными или неправильно понятыми. Этим женщинам кажется, что с ними что-то не так, произошло что-то постыдное, что нужно спрятать и исправить, прежде чем они смогут вернуться в общество.

В качестве ритмической единицы для изучения тематического развития текста рассмотрим диктему, передающую основную идею (тему, топик) рассказа «Если бы я была мужчиной». В рассказе содержатся три темы — три разных точки зрения: 1) повествование ведется от первого лица (описание главной героини Молли [Mollie Mathewson], представленное однонаправленной последовательностью кумулем — монологической речью); 2) мироощущение Молли с позиции представительницы женского пола — жены, матери, обитательницы своего городка (тема, также представленная однонаправленной последовательностью кумулем — монолог); 3) и мироощущение Молли с позиции вымышленного ею образа мужчины [Gerald], в которого она превращается в своих мыслях и действиях (монологическая однонаправленная последовательность кумулем). Развитие сюжета передается диктемами разных семантических типов: повествовательными, описательными, содержащими размышления, а также полилогами попутчиков главной героини в вагоне поезда (на этот раз передается двунаправленными последовательностями предложений — оккурсемами) [6].

Такая композиция рассказа, на первый взгляд, соответствует передаче объективной информации, и регулярное повторение трех тем в их развитии, т.е. ритмическая модель организации текста-дискурса с уподоблением отношений и связей между его единицами, могла бы быть описана в терминах ассимилятивного **семантического ритма**, который выделяется на **сегментных уровнях текста** в двух разновидностях: ассимилятивный и диссимилятивный [4]. На **сверхсегментном уровне** выделяется просодический ритм в его трех составляющих: слого-акцентном оберритме, мелодическом оберритме и паузационном оберритме [3]. Но равномерный ассимилятивный ритм трех точек зрения рассказа перебивается появлением другой темы — новой топикальной единицы, диктемы, нового тематического единства. Героиня вспоминает о скандале с мужем по поводу огромного счета за шляпки, выраженном отдельными фразами, поставленными в позицию особой информативной значимости («*account rendered*»; «*that bill — why, if it had come to her!*»; «*and this bill, long overdue and demanding payment, meant an amount of inconvenience wholly unnecessary*»; «*the man's keen dislike of that 'account rendered'*»). И читатель по-новому видит всю ситуацию: именно этот счет является ядром всей фабулы рассказа — горькие упреки мужа повергли Молли в бегство и заставили ее войти в образ мужчины: в карманах деньги, портсигар, ключи, авторучки и часы как символы свободы в желаниях и поступках («*...the keys, pencils, letters, documents, note-book, checkbook, bill folder — all at once... she had never felt before in all her life — the possession of money, of her own earned money — hers to give or to withhold*»; «*not to beg for, to tease for, wheedle for — hers*»). Диссимилятивный композиционный ритм, образовавшийся в результате

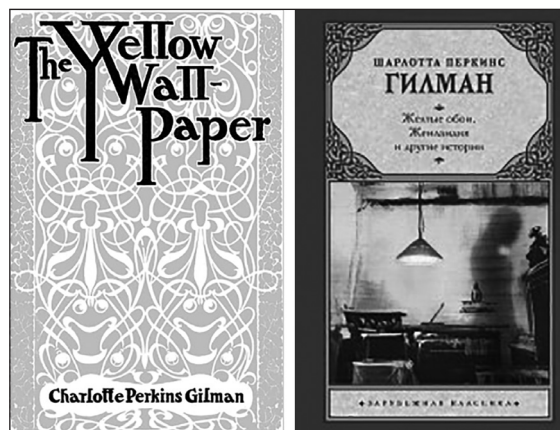


Рис. 2

Обложки книги
«Желтые обои»
Шарлотты
Перкинс Гильман

функционального сбоя ассимилятивного ритма, «оголил» проблему, т.е. передал субъективную информацию, запланированную автором для вдумчивого читателя [4]. Произошедший функциональный сбой ассимилятивного композиционного ритма, образованного диктемами, нарушил размеренность однотипных речевых единиц и породил столкновение смыслов, препятствуя автоматизму восприятия речи. Это создает впечатление необычности, неожиданности и непредсказуемости. Возникает сопротивление восприятию высказывания, а его преодоление требует усилий со стороны читателя, за счет чего сила экспрессивного воздействия повышается.

Композиционный ритм помогает выявить отношения между двумя видами содержания текста — содержанием мысли и содержанием формы. Благодаря способности единиц языка порождать ассоциативные и коннотативные связи, а также способности предложений внутри текста приращивать смыслы за счет функционального сбоя ритма, в тексте снята энтропия эстетико-познавательного плана и вскрыт механизм формирования дополнительных смыслов информационной структуры произведения.

Моделирование композиционной структуры текста есть обобщенно-типизированное выразительное средство языка, включающее модели, абстрагированные от конкретных морфологических, лексических, фразеологических и синтаксических средств, которые имеют особую экспрессивную окраску, т.е. *стилистический прием*. Он лишен конкретного содержания и материализуется в эмоционально-эстетических целях, являясь сигналом общего стилистического кода.

Ритм как стилистический прием может выполнять, помимо эстетической, еще и познавательную функцию, являясь одним из способов уменьшения энтропии высказывания благодаря высокой степени предсказуемости. Информация заложена в самой его форме. Такие темпоральные изменения речевого ритма, как ускорение, замедление и связанное с этим выделение отдельных отрезков содержания высказывания, являются заданными, с расчетом на обратную связь, т.е. намерением донести до адресата бессмысленную информацию, обеспечивающую желаемую реакцию на сообщение.

Наглядным подтверждением изобразительных возможностей ритма является художественная зарисовка американского поэта, писателя и врача Уильяма Карлоса Уильямса (17 сентября 1883 — 4 марта 1963) «The Dance» («Танец. По Брейгелю»), посвященная картине нидерландского живописца XVI века Питера Брейгеля Старшего «Крестьянский танец» (около 1568; Музей истории искусств, Вена, Австрия) [8]. Брейгель — один из основоположников реалистического направления в живописи голландской и фламандской школ — со свойственным ему грубоватым юмором изобразил на своем полотне нехитрый быт современных ему крестьян и ремесленников.

Художника интересует не столько атмосфера крестьянского праздника или живописность отдельных групп, но сами крестьяне: их обличье, черты лица, повадки, характер жестикуляции и манера двигаться. Их грузные и сильные фигуры превращаются в стихийную, естественную мощь природы (*“those shanks must be sound to bear up under such rollicking measures, prance as they dance”*). Фигуры в танце, споре или поцелуе словно вырастают, увеличиваются в своих масштабах и значительности.

Сюжет художественной зарисовки Уильямса «The Dance» весьма своеобразен — это описание картины старинного художника. Содержание этого короткого

стихотворения оставляет четкое, ясное изображение сельского праздника и передает характерные черты крестьянства — его стихийной, могучей силы.

THE DANCE

In Breughel's great picture, *The Kermess*,
the dancers go round, they go round and
around, the squeal, and the blare and the
twiddle of bagpipes, a bugle and fiddles
tipping their bellies (round as
whose wash they impound)
their hips and their bellies off balance
to turn them. Kicking and rolling about
the Fair Grounds, swinging their butts, those
shanks must be sound to bear up under such
rollicking measures, prance as they dance
in Breughel's great picture. *The Kermess*.

Свое переложение этого стихотворения на русский язык предложил поэт Владимир Веров:

Брейгель. Пинакотекa.
Крестьянский танец. Кермесс
Этим не нужен лекарь —
Слишком крутой замес.
Под рев рожков и волюнок
Раскручены в хороводе,
Их животы и спины
Узор круговой выводят.
Смычки оседлали скрипки,
Волюнкам скачут на смену,
И в такт им вскипает липко
В кувшинах пивная пена.
В угоду владельцам башен
Паяцы пляшут за мзду,
А эти пляшут, как пашут,
Роняя пот в борозду.
Растянуты цепью длинной,
Прижаты рука к руке
Они, как прибой, едины,
Друг с другом накоротке.
Плевать, что не вышел статью,
Что завтра тяжелый труд.
Их топот лавиной катит.
Не стой на пути — сотрут!
В их ликах знаменья века,
Кромешность кровавых месс.
Брейгель. Пинакотекa.
Крестьянский танец. Кермесс¹.

Вчитываясь в эти строки, мы не только представляем себе деревенское веселье, но, благодаря речевому ритму, ощущаем и динамику жанровой сценки. Поэт перерисовывает словами то, что уже создано красками. Он следует за движением кисти художника, передавая образы, очерченные им: животы — пивные кружки, круговорот танца («*their bellies — the thick-sided glasses, whose wash they impound*»; «*go around*») ... Внимательно читая стихотворение, мы можем заметить,

¹ Стихотворение опубликовано на сайте Стихи.ру: <https://stihi.ru/2021/08/06/3000>

как точно подобраны слова, описывающие шум деревенского веселья: *squeal* (завывание волынки), *blare* (гудение рожка), *twiddle* (пиликанье скрипки); разрозненные неуклюжие движения танцующих: *kicking, rolling, swinging, prance*.

Стихотворение Уильямса «The Dance» содержит 77 слов, две пропоземы-предложения и представляет собой одну диктему дескриптивного типа. Его ритм составляют повторения элементов разных уровней через приблизительно равные промежутки времени: повторяются сходно построенные синтагмы («*the dancers go round*», «*they go round*»), слова (*their, they, bellies, and*) и звуки.

Звуковые повторы являются одним из ведущих признаков поэзии: строки стиха скрепляются за счет регулярного использования одного или нескольких конструктивных элементов. К эвфоническим типам повтора относятся аллитерация, ассонансы, анафора, эпифора, параллельные конструкции. В рассматриваемом стихотворении аллитерация используется как вспомогательное средство, выделяющее важнейшие понятия: *kicking, rolling, swinging, rollicking*, а ассонанс — как средство украшения речи: *prance as they dance*. Повтор начальной и конечной строк стихотворения «*In Breughel's great picture, The Kermess*» — стилистический прием анадиплосис. Другой прием, активизирующий семантику высказывания за счет манипуляции ритмом, — полисиндетон («*the squeal, and the blare and the twiddle of bagpipes, a bugle and fiddles...*»), и общая картина деревенского праздника в средневековой Голландии предстает перед читателем как живая картина, а не копия живописного полотна. Ритм точно передает динамику жанровой сценки.

Стихотворение «The Dance» характеризуется интенсивным использованием и ритмических, и фонетических средств для передачи настроения, эмоций и ощущений. Трехсложная стопа и трехсложные строки создают ритм грубоватого танца (раз, два, три; раз, два, три), а сильное ударение позволяет ощутить, как тяжело опускаются на землю крепкие ноги дородных танцоров. Особая роль при этом отводится звуку [i] (*thick, fiddle, tipping, hips, kicking, swinging*), который как бы фиксирует момент касания тяжелыми башмаками земли. Ритм доносит динамику движения при помощи параллельных конструкций «*go round*», «*they go round and around*» — и читатель видит нестройный танец подвыпивших гуляк («*their hips and their bellies off balance to turn them*»).

Многократное повторение дифтонга [au] (*round, around, impound, about, Grounds, sound*) создает иллюзию круговорота всеобщего веселья. Чередование коротких и длинных звуков не только передает динамичность процесса, но вырисовывает танцевальные движения, акцентирует подпрыгивание и раскачивание танцующих («*Kicking and rolling about the Fair Grounds, swinging their butts*»).

Ритмическое повторение звука [l] в синтагмах указывает на характеристику музыкального сопровождения танцующих: пиликанье скрипки, гудение рожка, завывание волынки (*squeal, blare, twiddle, bugle, fiddles, bellies, glasses, balance, rolling, rollicking, Breughel*).

Грохот и гул деревенского гулянья передается в ритмичном повторении вибрирующего звука [r] в начальных и конечных строках стихотворения (*Breughel, great, Kermess, round, around; rolling, Grounds, bear up, rollicking, prance, Breughel, great*) и воспроизводит нарастающий шум.

Ритм, как мы видим, имеет не только выразительную, но и изобразительную функцию. В процессе превращения жизненного опыта, отношений, чувств и идей в материал литературы он организует, придает произведениям структурность. Ритм художественного текста предстает как универсальный принцип структурной организации однотипных единиц или их отношений на различных языковых уровнях в соответствии с семантикой конкретного высказывания. Согласно этому принципу синтагматическое соединение звуковых сегментов, имеющих протяженность во времени, или графических символов, имеющих протяженность в пространстве, осуществляется через относительно равные интервалы в порядке иерархии, в результате чего появляется приращение смысла. С помощью ритма осуществляются эмоционально-смысловые сопоставления и повышается семантическая емкость художественного произведения.

В заключении подчеркнем: в своем лингвистическом учении М.Я. Блох показал, что парадигматические отношения лежат в основе построения текста-дискурса, выполняют кардинальную роль в формировании речи вообще, объединяя грамматический строй как центральную строевую область языка со всеми другими сторонами и областями языка, выявляемыми в виде конкретных подсистем фонетического, лексического и стилистического строя. Именно в этой интерпретации язык предстает в виде единого речепорождающего механизма.

1. **Блох М. Я.** Теоретические основы грамматики. – Дубна: «Феникс+», 2016. – 248 с.
2. **Блох М. Я.** Человек и мир сквозь призму языка. Философские раздумья. – М.: «Прометей», 2020. – 534 с.
3. **Блох М. Я., Гумовская Г. Н.** Ритм и обертты текста // Научные труды МГПУ им. В. И. Ленина. Серия «Гуманитарные науки». – М., 1997. – С. 132–134.
4. **Гумовская Г. Н.** Ритмическая структура текста как фактор гармонизации художественного произведения. – М: НИЦ «Университет», 2016. – 224 с.
5. **Blokh M. Y.** A Course in Theoretical English Grammar. – Дубна: «Феникс+», 2017. – 248 с.
6. **Blokh M. Y., Semionova T. N., Timofeyeva S. V.** Theoretical English Grammar. – М.: «Высшая школа», 2004. – 471 с.
7. **Gilman Perkins Charlotte.** «If I were a Man» // «The Yellow Wall-Paper». – New York: Random House, 2000. – 349 p.
8. **Williams Willam Carlos.** The Dance. – URL: <https://www.poeticous.com/william-carlos-williams/the-dance-in-brueghel-s-great-picture-the-kermess> (дата обращения: 10.12.2022)



Литература

Гумовская Галина Николаевна, доктор филол. наук, профессор, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

E-mail: ggumovskaya@hse.ru

Сведения
об авторе