

© 1997 г. Р.К. ПОТАПОВА, С.В. ПРОКОПЕНКО

## К ОПЫТУ ИЗУЧЕНИЯ СЕМАНТИКО–СИНТАКСИЧЕСКОЙ РИТМИЗАЦИИ ТЕКСТОВ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ

В связи с интересом к проблемам когнитивного аспекта построения текста, с одной стороны, проблемам речевого ритма, изучению которого в последние годы уделяется большое внимание как в лингвистике [Антипова 1980; 1990; Блохина 1983; Гаспаров 1984; 1981; 1982; 1979; Гиндин 1969; Потапов 1996; Гиришман 1982; Потапова 1997; Прокопенко 1995], так и в литературоведении [Жирмунский 1966; 1975; Фортунатов 1974; Чичерин 1973], с другой, представляется перспективным исследование многоуровневой ритмической стратификации<sup>1</sup> и динамической структуризации текста в аспекте его порождения и смысловосприятия.

Под речевым ритмом понимается квазипериодическая (термин Р.К. Потаповой) повторяемость сходных и соизмеримых речевых явлений (единиц), а также – связей и отношений между ними, представляющая собой относительное чередование, которое не сводится ни к строгой периодичности, ни к абсолютно свободному движению [Потапов 1996]. Речевой ритм рассматривается как одно из проявлений фундаментальной закономерности природы – ее ритмичности, как факт, который служит целям текстообразования вообще и основой эстетической организации художественного произведения в частности.

Анализ многоуровневой ритмической стратификации текста предполагает постановку и решение ряда задач. В первую очередь – это изучение семантического и синтаксического стратов ритма в тексте, а также анализ их непосредственных коррелятов как в плане выражения, так и в плане содержания. Далее – рассмотрение ритмической организации текста в аспекте его контекстно-вариативного членения, а также выявление ритмической организации текста с позиций анализа его семантических связей. И, наконец, проведение эксперимента на смысловосприятие полисемичных текстов информантами с целью изучения и описания особенностей восприятия и интерпретации собственно содержательно-смыслового плана текста с особой установкой на ритмическую компоненту.

Предполагается, что в конечном итоге подобное исследование должно привести к выявлению **смысловой функции ритма в тексте** [Прокопенко 1995]. Принципиально важным является то, что основная идея такого исследования сводится к разработке и обоснованию несколько иных по сравнению с общепринятыми гипотетических построений относительно вероятностно ориентированной смысловой фактуры текста, в частности, и смысловой природы речевого ритма в целом. В рамках настоящей статьи демонстрируется попытка анализа только двух из всех выше отмеченных стратов ритма в тексте – семантического и синтаксического, что продиктовано ограниченным объемом жанра статьи.

Подход к ритму с позиции выражаемого смысла получил широкое распространение в исследованиях по поэтической [Гаспаров 1984; 1981; 1982; 1979; Фортунатов 1974; Белый 1981]. Ритмизованная форма признается содержательной, поскольку содержание выражается соответствующей формой ритмической "кривой" [Белый 1981]. Если

<sup>1</sup>Термин "многоуровневая стратификация" был введен Р.К. Потаповой [Потапова 1986].

поэтическую речь вслед за Потебней [Потебня 1905; 1914] понимать как речь художественную, а художественный текст (даже и прозаический) – как текст поэтический, то относительно любого художественного прозаического текста будет справедливым замечание Ю.М. Лотмана [Лотман 1970] о том, что выступая основой сопоставления всех языковых элементов поэтического текста, ритмическая структура преобразует значение используемых в тексте языковых средств, обуславливает появление некоего внутреннего поэтического смысла [Лотман 1970].

Соответствующий характер презентации явления помещает исследование в круг другой, не менее сложной проблемы – проблемы актуализации лексической единицы в тексте. Лексическая актуализация трактуется обычно в плане выбора и комбинирования наименований, снятия полисемии, моносемантизации компонента и/или трансформации, редукции и трансформации семемы [Гак 1973]. Ее основным фактором признается специфика актуализируемого лексико-семантического компонента. "Размытие смысла слов, слияние их в непрерывный, внутренне неразрывный – континуальный поток образов", отмечаемое Налимовым, [Налимов 1979], основывается таким образом, на известном механизме редукции и трансформации семемы в ходе ее актуализации в тексте. Семантическая трансформация может быть описана, в свою очередь, через явления коннотации и синсемантии [Прокопенко 1995].

Происходящее в ходе порождения и восприятия текста "приращение" смысла сопровождается, как правило, с одной стороны – "затушевыванием" основного денотативного значения, частичной или полной трансформацией исходного языкового знака, с другой – синсемантизацией слова в тексте, возникновением способности указывать на элементы действительности только при совместной реализации с семантически ключевым словом [Телия 1981].

Возникающий словесный ряд подвергается, таким образом, операции семантического "филтража", а именно: аккумулирует соответствующие денотативные и коннотативные признаки совокупно, исключая некоторые денотативные. Коннотативные семантические компоненты, лежащие в основе "размытия" значения, "не выходят из игры", а сопровождают переосмысленное значение и выступают тем самым в функции **повторяющихся** смысловых ориентиров, столь необходимых для создания ритмического впечатления.

Возвращаясь к определению ритма, данному В.В. Налимовым – "Ритм как непосредственное вхождение в континуальный поток образов" [Налимов 1979: 239], – можно отметить следующее: ритмическое впечатление основывается на приеме семантического тождества, достигаемого за счет эффекта семантической общности словесного ряда, его возведения в достоинство синонимического, или эквивалентного. В своей глубинной сущности ритм манифестируется как неразрывный, сплошной **континуум**, расчленение которого на самодостаточные части не представляется возможным по причине размытия денотативного значения и синсемантизации отдельных "коннотирующих" лексико-семантических компонентов. Собственно **семантическая** концепция ритма не получила широкого освещения в современной филологии. Исходя из вышесказанного, глубинный семантический ритм можно определить как квазипериодическую повторяемость минимальных семантических признаков и аргументировать это прежде всего с позиции изотопии. Заимствованный из области физики и химии термин "изотопия" впервые употребляется в практике лингвистического исследования в значении повторяемости классом, или контекстуальных сем [Greimas 1966]. Введение понятия в терминологический аппарат семантики не был случайным, а определялся закономерным развитием ряда семантических постулатов. Среди них можно отметить комбинаторный характер представления лексического значения подобно фонеме в фонологии в виде пучка дифференциальных признаков, получивших в различных концепциях наименование семы [Greimas 1966; Гак 1971; 1972], семантического маркера или лексической мерисмы [Реформатский 1973]; констатация избыточного характера семантической структуры языка [Жирмунский 1966] и общепризнанный факт иерархической организации значения "по центру и периферии", его разгра-

ничение на узуальное и окказиональное значение, основные и второстепенные ("колеблющиеся") признаки [Тынянов 1965], семическое ядро и контекстуальные семы [Greimas 1966], семы родового и видового значения [Гак 1972].

Первоначально соотносясь с семантической структурой высказывания (текста), изотопия экстраполируется в дальнейшем и на другие уровни: синтаксический, фонетический и графический, образуя последовательно изофонию и изографию. Возвращаясь к характеристике изотопии плана содержания, следует сказать, что особый интерес вызывает в этой связи другое, широко известное определение: под изотопией понимается некая избыточная совокупность семантических категорий, обеспечивающих единство прочтения текста в результате преодоления разночтения отдельных высказываний [Greimas 1966]. Как следует из вышеприведенной дефиниции, отличительными свойствами изучаемого явления выступают, с одной стороны – семантическая избыточность лгвистической структуры как необходимая предпосылка, с другой – семантическая связность и единство осмысления как закономерное следствие.

Воспринимаясь в качестве основного закона семантически корректного сочетания слов, изотопия воплощается в семантической итеративности как "плавающих", так и "регуляторных" признаков, образуя последовательно коннотативную и денотативную изотопии [Прокопенко 1995].

Являясь непосредственным отражением виртуальных семантических категорий высказывания (текста), изотопия (или ритм плана содержания) актуализируется в читательском сознании всякий раз как необходимая смысловая связность. Из сказанного выше следует, что изотопия выступает одновременно как ингерентным свойством семантической структуры, так и характеристикой соответствующего ее восприятия. Этим, по нашему убеждению, во многом и объясняется структурирующая текстоформирующая функция изотопного ритма, реализующаяся в той мере, в какой последний обеспечивает когезию и коррелирует с определенным вариантом осмысления, т.е. структурирует процесс формирования связного смысла.

Текстообразование как актуализация связного смысла обеспечивается, таким образом, в той мере, в какой семантическая структуризация текста укладывается в рамки той или иной ритмо-изотопной цепочки, определяющей соответствующий характер селекции, комбинаторики и актуализации лексических компонентов.

Представляется необходимым непосредственно приступить к анализу семантического страта ритма в тексте.

В качестве материала предлагается отрывок из романа Патрика Зюскинда "Перфюмер"<sup>2</sup> (Patrick Sueskind "Das Parfum") [Sueskind 1987].

*Die Katastrophe war kein Erdbeben, kein Waldbrand, kein Bergrutsch und kein Stolleneinsturz (a1)<sup>3</sup>. Sie war ueberhaupt keine aeussere Katastrophe, sondern eine innere (a2), und dacher besonders peinlich !, denn sie blockierte Grenouilles bevorzugten Fluchtweg (b1). Sie geschah im Schlaf (c1). Besser gesagt im Traum (c2). Vielmehr im Traum im Schlaf im Herz in Seiner Phantasie (c3).*

*Er lag auf dem Kanapee im purpuren Salon und schlief. Um ihn standen die leeren Flaschen. Er hatte enorm viel getrunken, zum Abschluss gar zwei Flaschen vom Duft des rothaarigen Maedchens. Wahrscheinlich war das zuviel gewesen, denn sein Schlaf, wiewohl von todesaehnlicher Tiefe, war diesmal nicht traumlos, sondern von geisterhaften Traumschlieren durchgezogen. Diese Schlieren waren deutlich erkennbare Fetzen eines Geruchs. Zuerst zogen sie nur in duennen Bahnen an Grenouilles Nase vorbei (a1), dann wurden sie dichter, wolkenhaft (a2). Es war nun, als stuede er inmitten eines Moores, aus dem der Nebel stieg. Der Nebel stieg langsam immer hoeher. Bald war Grenouille vollkommen*

<sup>2</sup>Перевод Э. Венгеровой [Зюскинд 1992].

<sup>3</sup>Указанные в скобках литеры с цифрами в цитируемом немецком тексте обозначают соотносительные синтаксические группы.

umhüllt von Nebel (b1), durchtränkt von Nebel (b2), und zwischen den Nebelschwaden war kein bisschen freie Luft mehr. Er musste, wenn er nicht ersticken wollte, diesen Nebel einatmen. Und der Nebel war, wie gesagt, ein Geruch (c1). Und Grenouille wusste auch (d1), was fuer ein Geruch (e1). Der Nebel war sein eigener Geruch (c2). Sein, Grenouilles, Eigengeruch war der Nebel (c3).

Und nun war das Entsetzliche, das Grenouille, obwohl er wusste, dass dieser Geruch sein Geruch war, ihn nicht riechen konnte. Er konnte sich, vollstaendig in sich selbst ertrinkend, um alles in der Welt nicht riechen!

Als ihm das klargeworden war, schrie er so fuerchterlich laut, als wuerde er bei lebendigem Leibe verbrannt. Der Schrei zerschlug die Waende des Purpursalons (a1), die Mauern des Schlosses, er fuhr aus dem Herzen ueber die Graeben und Suempfe und Wuesten hinweg (b1), raste ueber die naechtlige Landschaft seiner Seele wie ein Feuersturm (b1), gellte aus seinem Mund hervor (b2), durch den gewundenen Stollen (c1), hinaus in die Welt (c2), weithin ueber die Hochebene von Saint – Flour (c3) – es war, als schrie der Berg. Und Grenouille erwachte von seinem eigenen Schrei (a1). Im Erwachen schlug er um sich (a2), als muesse er den unrichbaren Nebel vertreiben, der ihn ersticken wollte. Er war zutode geaengstigt (b1), schlotterte am ganzen Koerper vor schierem Todesschrecken (b2). Haette der Schrei nicht den Nebel zerrissen (c1), dann waere er an sich selber ertrunken (c2) – ein grauensvoller Tod. Ihn schauderte (d1), wenn er daran zurueckdachte (f1). Und waehrend er noch schlotternd sass (f1) und versuchte (e2), seine konfusen veraengstigten Gedanken zusammenzufangen (f3), wusste er schon eines ganz sicher (e1): Er wuerde sein Leben aendern (g1), und sei es nur deshalb (g2), weil, er einen so fuerchtbaren Traum kein zweites Mal traumen wollte (k1). Er wuerde das zweite Mal nicht ueberstehen (g3).

Er warf sich die Pferddecke ueber die Schultern (a1) und kroch hinaus ins Freie (a2). Draussen war gerade Vormittag, ein Vormittag Ende Februar. Die Sonne schien (c1). Das Land roch nach feuchtem Stein, Moos und Wasser (c2). Im Wind lag schon ein wenig Duft von Anemonen (c3). Er hockte sich vor der Hoehle auf den Boden (a3). Das Sonnenlicht waermte ihn (c4). Er atmete die frische Luft ein (a4). Es schauderte ihn immer noch (d1), wenn er an den Nebel zurueckdachte (e1), dem er entronnen war, und es schauderte ihn vor Wohligkeit (d2), als er die Waerme auf dem Ruecken spuerte (e2). Es war doch gut (f1), dass diese aeussere Welt noch bestand (g1), und sei's nur als ein Fluchtpunkt (g2). Nicht auszudenken das Grauen, wenn er am Ausgang des Tunnels keine Welt mehr vorgefunden haette! Kein Licht, keinen Geruch, kein Garnichts – nur noch diesen entsetzlichen Nebel, innen, aussen, ueberall...

Allmaehlich wich der Schock (...).

В анализируемом отрывке наблюдается наличие нескольких изотопий. Отправной точкой порождения данного текста является изотопная цепочка "Katastrophe", которая актуализируется через следующий лексико-семантический ряд: "die Katastrophe, kein Erdbeben, kein Waldbrand, kein Bergrutsch, kein Stolleneinsturz, Katastrophe, Fluchtweg". Реализуя дескриптивную систему денотата и выступая в функции первичной номинации, ключевое в смысловом отношении слово "Katastrophe" обуславливает появление в тексте следующей изотопной цепочки: "im Schlaf, im Traum, im Traum, im Schlaf, im Herz, in seiner Phantasie, sein Schlaf, Traumschlieren, diese Schlieren, Traum, des Tunnels". Через эти лексико-семантические единицы актуализируется изотопия "Traum". Появление изотопной цепочки "Traum" переводит осмысление лексем изотопии "Katastrophe" из класса "события реальной действительности" в класс "внутреннее состояние персонажа". Устойчивые предметно-логические связи экстраполируют семантические отношения обозначенного вначале денотата "Katastrophe" в другую реальность, что актуализируется в ключевом, с точки зрения смысла, высказывании: "Sie war ueberhaupt keine aeussere Katastrophe, sondern eine innere".

Несмотря на относительно высокий процент лексического обозначения, изотопия "Traum" имеет в данном тексте явно подчиненный характер относительно следующих изотопий: "Geruch", "Nebel", "Todesschrecken". Каждая из отмеченных изотопий текста получает определенное лексическое выражение. Так, словесная тема "Geruch" подхватывается в анализируемом отрывке девять раз: *Fetzen eines Geruchs, in Bahnen, Nase, ein Geruch, ein Geruch. Geruch, sein Eigengeruch, dieser Geruch, sein Geruch*. Тема "Nebel" подхватывается пятнадцать раз: *eines Moores, Nebel, der Nebel, von Nebel, von Nebel, den Nebelschwaden, diesen Nebel, der Nebel, der Nebel, der Nebel, Nebel, den Nebel, Nebel, das Grauen, Nebel*. Изотопия "Todesschrecken" актуализируется через следующий лексико-семантический ряд: *Tod, der Schock, der Schrei, Schrei, Todesschrecken, der Schrei*.

Изотопическая прогрессия обеспечивается не только повтором или синонимической вариацией кореферентных единиц, но и также вводом целой серии эпитетов в их качественном отношении. Катастрофа определяется мучительной (*peinlich*), сон – глуповатым, как смерть (*von todesaehnlicher Tiefe*), сновидения – призрачными (*geisterhafte Traumschlieren*) и т.п.

В русле изотопии "Todesschrecken" получает развитие другая ритмико-изотопная цепочка, представленная в тексте следующими лексико-семантическими единицами: *die Waende des Purpursalons, die Mauern des Schlosses, aus dem Herzen, ueber die Graeben, Suempfe, Wuesten, Landschaft seiner Seele, ein Feuersturm, der Berg, aus seinem Mund, Stollen*.

Единицы приведенной изотопной цепочки, которую условно можно обозначить как "Landschaft seiner (Grenouille) Seele" коррелируют с отмеченной вначале изотопией "Katastrophe" в той мере, в какой коннотирование ключевого, в смысловом отношении, слова "катастрофа" распространяется на все единицы приведенной изотопной цепочки.

Приведенные шесть изотопий, взаимообуславливая и тесно переплетаясь друг с другом, образуют единый семантический пласт, который можно обозначить как "innere Welt", и по которому путешествуют семы "Katastrophe", "Todesschrecken", "Tod".

Семантическая структура анализируемого текста представлена не только упоминаемым семантическим пластом из шести изотопий. Последний уравнивается в определенной степени своей противоположностью – изотопией "auessere Welt", актуализируемой в тексте через следующие лексико-семантические единицы: *die Welt, die Hochebene, sein Leben, ins Freie, Vormittag, ein Vormittag, die Sonne, das Land, Stein, Moos, Wasser, Wind, Duft, Anemonen, Hoehle, den Boden, das Sonnenlicht, Luft, Wohligkeit, die Waerme, auf dem Ruecken, diese auessere Welt, Fluchtpunkt, Ausgang, Welt, Licht, Geruch*.

Если в предыдущих изотопиях доминирует сема "Tod", то в приведенной цепочке – сема "Leben".

Тесно переплетаясь друг с другом и формируя единую семантическую структуру текста, все изотопии образуют совместно изотопию человеческого бытия по принципу элементарной структуры:

$E$  (existentia) =  $V$  (vita) +  $M$  (mors).

Распределение изотопий по принципу принадлежности к тому или иному элементу базисной структуры обуславливается всем ходом повествования.

Анализируемый отрывок интересен в том смысле, что дает обширный материал для исследования феномена семантической вариативности.

Наблюдаемая в ряде случаев вариативность осмысления обуславливается изотопным варьированием, подвижностью семантической структуризации текста, разнообразием выбора и комбинирования лексических единиц. Напомним, что воспринимаясь в качестве основного закона семантически корректного сочетания слов, изотопия воплощается в семантической итеративности как "плавающих", так и "регулярных" признаков, образуя последовательно коннотативную и денотативную изотопии. Сосу-

ществование обоих типов изотопий в одном тексте лежит, по нашему мнению, в основе феномена вариативности осмысления.

В этой связи наглядным представляется анализ некоторых фрагментов текста в рамках оппозиции "изотопия – аллотопия" ("семантическая связность" – "нарушение семантической связности").

С точки зрения так называемого "здорового смысла", отдельные строки анализируемого отрывка воспринимаются как аллотопные.

Например:

*"Er hatte enorm viel getrunken, zum Abschluss gar zwei Flaschen vom Duft des rothaarigen Maedchens".*

Специальным поэтическим кодом, или семантическим ключом, (и в этой связи необходимым условием перехода аллотопного восприятия в изотопное) является код развернутой метафоры. Иными словами, для "расшифровки" приведенного выше высказывания потребуется "привлечь" метафору, лежащую в основе замысла всего произведения Патрика Зюскинда. Эта метафора **Запах**: запах – это символ универсальной подсознательной, всеохватной связи между людьми. Принятие читателем первичной метафоры как необходимой модели построения семантического мира текста обеспечивает корректное (= изотопное) осмысление всех аллотопных высказываний и всего текста в целом. Выступая необходимым условием перехода аллотопии в изотопию, код развернутой метафоры характеризует также развитие образной системы всего текста.

Ниже приведены примеры "аллотопных" высказываний и сочетаний слов, взятые из текста анализируемого отрывка.

*"sein Schlaf... war... von geisterhaften Traumschlieren durchgezogen."*

*"Diese Schlieren waren deutlich erkennbare Fetzen eines Geruchs."*

*"Zuerst zogen sie nur in duennen Bahnen an Grenouilles Nase vorbei, dann wurden sie dichter, wolkenhaft."*

*"...war Grenouille vollkommen umhuellet von Nebel, durchtraenkt von Nebel..."*

*"...er musste... diesen Nebel einatmen".*

*"...der Nebel war... ein Geruch."*

*"Der Nebel war sein eigener Geruch. Sein, Grenouilles Eigengeruch war der Nebel."*

*"...vollstaendig in sich selbst ertrinkend..."*

*"Der Schrei zerschlug die Waende des Purpursalons, die Mauern des Schlosses, er fuhr aus dem Herzen, ueber die Graeben und Suempfe und Wuesten hinweg, raste ueber die naechtlliche Landschaft seiner Seele wie ein Feuersturm, gellte aus seinem Mund hervor, durch den gewundenen Stollen, hinaus in die Welt, weithin ueber die Hochebene von Saint – Flour – es war, als schrieer der Berg."*

*"Haette der Schrei nicht den Nebel zerrissen, dann waere er an sich selber ertrunken – ein grauenvoller Tod."*

*"wenn er an den Nebel zurueckdaechte, dem er entronnen war..."*

*"diese aeussere Welt noch bestand, und sei's nur als ein Fluchtpunkt."*

*"...wenn er am Ausgang des Tunnels keine Welt mehr vorgefunden haette."*

*"...diesen entsetzlichen Nebel, innen, aussen, ueberall..."*

Очень важно заметить, что почти все приведенные ""аллотопии", приходится на "фрагменты" наивысшего поэтического напряжения анализируемого отрывка – на высказывания и сочетания слов с функционально-образной нагрузкой, где и происходит переключение от "семантической дисгармонии" к семантической связности.

Семантическая связность текста обеспечивается также наличием в нем ключевых лексико-семантических компонентов. Именно они и сообщают необходимую устойчивость и упругость текстовой конструкции, являются условием изотопной прогрессии. Наряду с обеспечением семантической связности, ключевые слова выступают, в конечном счете, и ориентирами широких "внетекстовых обобщений", вехами вхождения в многомерное интертекстуальное пространство. Держась на некоторых опорных точках, смысл текста разворачивается как по горизонтальной, так и по вертикальной оси.

Полиизотопная структура анализируемого отрывка образуется, с одной стороны, в результате "прочтения" дескриптивной системы центральных денотатов, с другой – их

<p>"...die Katastrophe... <b>blockierte Grenouilles bevorzugten Fluchtweg.</b>"</p> <p>"die Katastrophe... geschah im Schlaf... im Traum... <b>im Herz</b> in seiner Phantasie."</p> <p>"Er lag auf dem Kanapee <b>im purpuren Salon</b> und schlief."</p> <p>"Die Katastrophe war <b>kein Erdbeben, kein Waldbrand, kein Bergrutsch und kein Stolleneinsturz.</b>"</p> <p>"Sie war ueberhaupt <b>keine aeussere Katastrophe, sondern eine innere.</b>"</p> <p>"Es war nun, als stuede er <b>inmitten eines Moores, aus dem der Nebel stieg.</b>"</p> <p>"Bald war Grenouille vollkommen umhuellt von Nebel, <b>durchtraenkt von Nebel...</b>"</p>	<p>"Es war doch gut, dass <b>diese aeussere Welt noch bestand, und sei's als ein Fluchtpunkt.</b>"</p> <p>"...der Schrei... fuhr <b>aus dem Herzen</b> hinweg."</p> <p>"Der Schrei zerschlug die <b>Waende des Purpursalons, die Mauern des Schlosses.</b>"</p> <p>"Der Schrei... fuhr... ueber die <b>Graeben und Suempfe und Wuesten hinweg, raste ueber die naechstliche Landschaft seiner Seele wie ein Feuersturm...</b>"</p> <p>"Der Schrei... gellte aus <b>seinem Mund hervor, durch den gewundenen Stollen, hinaus in die Welt... es war, als schrie der Berg.</b>"</p> <p>"...vollstaendig <b>in sich selbst ertrinkend...</b>"</p> <p>"...er konnte sich... um alles in der Welt <b>nicht riechen.</b>"</p>
--	--

метафорическим переосмыслением. Показательной иллюстрацией данного положения является материал, представленный в таблице 1.

Выделенные в таблице лексико-семантические единицы левой колонки очень далеко отстоят (в тексте) от тех, которые приведены справа, что наглядно иллюстрирует "механизм" полизотопного варьирования, о котором шла речь выше.

Единство изотопного развития обуславливается таким образом, также и вариативностью осмысления ключевых для семантики образа лексем. Порождение смысла текста анализируемого отрывка предопределяется "экспансией" некоего семантического комплекса изначально данного матричного мотива посредством, с одной стороны – реализации дескриптивной системы ключевого слова / высказывания, с другой – актуализации "плавающих" семантических признаков матричного мотива в словесном ряду текста.

Определяемый операцией "семантического филтража", аккумуляции семантических признаков на основании их метонимической и/или метафорической общности [Jacobson 1963], процесс порождения смысла текста представляется в виде последовательного итеративного развития некоего набора семантических категорий от одной лексемы (семемы) к другой, "вписываясь" (без должного на то указания) в рассматриваемое явление коннотативной и/или денотативной изотопии.

Из этого следует, что смысл текста и семантический страт его ритмической структуры предстают как следствие не дискретной ограниченности какой-то одной, а континуальной динамической взаимообусловленности всех выявляемых в ходе анализа изотопий полизотопного образования, сложного динамизма взаимодействия семиотической структуры текста и разнородного читательского сознания.

Представленный выше анализ отрывка из романа Патрика Зюскинда "Парфюмер" наглядно иллюстрирует и подтверждает наши предположения относительно того, что ритмическое впечатление создается квазипериодической повторяемостью смысловых ориентиров текста, или, иными словами, квазипериодической повторяемостью минимальных семантических признаков и основывается на приеме семантического тождества, достигаемого за счет эффекта семантической общности словесного ряда. В своей глубинной сущности семантический ритм манифестируется как неразрывный сплошной **континуум**, расчленение которого на самостоятельные части не представляется возможным по причине размытия денотативного значения и синсемантизации отдельных "коннотирующих" лексико-семантических компонентов.

Исследование семантического страта ритма в тексте выявило тот факт, что непо-

средственным коррелятом семантического ритма является изотопия плана содержания, которая воспринимается в качестве основного закона семантически корректного сочетания слов и актуализируется в читательском сознании всякий раз как необходимая смысловая связность. Первоначально соотносьсь с семантической структурой текста, изотопия экстраполируется в дальнейшем и на другие уровни, в частности – на уровень синтаксический, образуя тем самым изотопию плана выражения, непосредственным коррелятом которой являются "внешние проявители" ритма<sup>4</sup> в тексте.

Внимание исследователей к "внешним проявителям" ритма прозы имеет давнюю традицию. Однако проблема ритма прозы ставилась в основном теоретиками стиха, и это наложило свой отпечаток на подход к проблеме. Для объяснения природы прозаического ритма выдвигались различные теории. Наиболее ранняя из них "стопослагательная теория" ориентировалась на выявление чередования метрических стоп [Шенгели 1921]. Эта теория использовалась для анализа ритма прозы выдающимся поэтом-теоретиком Андреем Белым [Белый 1991]. В свое время В.В. Томашевский подверг статье А. Белого критике [Томашевский 1920 ; 1929]. В частности, он показал, что наличие тех же произвольных комбинаций "стоп" может быть найдено "где угодно, вплоть до полуграмотных канцелярских уставов", и что появление в прозе "дактило-хореических" и "ямбо-анапестических" размеров объясняется преобладанием в русском языке односложных и двусложных неударных промежутков между ударениями. Но по мнению Жирмунского, принцип А. Белого интересен не как научная теория, а как "руководство к действию" [Жирмунский 1966: 104].

В отличие от традиционных "стопослагательных" теорий А.М. Пешковский пытался объяснить ритмический характер прозы "урегулированием числа тактов в фонетических предложениях" [Пешковский 1925; 1930]. Б.В. Томашевский [Томашевский 1929], отвергая "тактовый" (акцентный) принцип ритмизации, выдвинутый Пешковским, старался показать на примере "Пиковой Дамы" Пушкина выравнивание в художественной прозе слогового объема "речевых колонов" (т.е. синтаксически и интонационно объединенных фразовых групп – "синтагм", по терминологии Л.В. Щербы) [Жирмунский 1928: 254].

Наблюдения Томашевского над регулярностью среднего слогового объема колонов в художественной прозе Пушкина имеют существенное значение для стиля прозы Пушкина, но, по справедливому замечанию В.М. Жирмунского "вряд ли могут быть без дополнительных статистических подсчетов распространены на прозу других русских писателей" [Жирмунский 1966: 106].

В свое время В.М. Жирмунский высказал предположение, что ритмизация прозы основывается "прежде всего на художественном упорядочении синтаксических групп" и на "элементе повторения и синтаксического параллелизма" [Жирмунский 1921: 94]. Данная точка зрения представляет определенный интерес для нашего исследования: "<...> при всем разнообразии возможных в художественной речи форм параллелизма и повторения – фонетических, грамматических, синтаксических, лексических, семантических – основу ритмической организации прозы всегда образуют не звуковые повторы, а различные формы грамматико-синтаксического параллелизма, более свободного или более связанного, поддержанного словесными повторениями (в особенности анафорами). Такие явления, как повторение начальных сочинительных или подчинительных союзов, другие формы анафоры и подхватывания слов, грамматико-синтаксический параллелизм соотносительных конструкций, наконец – наличие нерегулярных звуковых повторов – относятся к признакам ритмической организации словесного материала <...>" [Жирмунский 1966]. И если "перевести" это в нашу "систему координат", то выявленные В.М. Жирмунским элементы, при помощи которых осуществляется ритмизация прозаического текста, являются ничем иным, как "внешними проявителями" глубинного семантического ритма, что правомерно рассматривать

<sup>4</sup> Это образное выражение заимствовано нами у Антокольского из его переписки с Гиршманом, где обсуждались проблемы ритма художественной прозы [Гиршман 1982: 9].

как явление изотопии плана выражения в тексте. Для анализа ритмической организации текста, точнее для выявления изотопии плана выражения на синтаксическом уровне, нами использовалась методика и терминология В.М. Жирмунского [Жирмунский 1966].

Ниже приведено исследование синтаксического страта ритма в тексте на конкретном языковом материале, где выявлены и описаны случаи корреляции изотопий плана выражения и плана содержания. В качестве материала для анализа предлагается текст, семантический страт ритма которого уже был исследован нами выше [Sueskind 1986: 140].

Ритмическое движение в первом абзаце анализируемого фрагмента текста создается благодаря поступательному движению однородных членов синтаксического целого (в большинстве случаев – простых предложений). Наблюдается грамматико-синтаксический параллелизм соотносительных групп, например: "(a1) *Die Katastrophe war kein...* (a2) *Sie war... keine...*"; или: "(b1) *sie blockierte...* (c1) *Sie geschah...*", подкрепленный одинаковым порядком членов предложения (подлежащее – существительное / анафорическое местоимение / + сказуемое–глагол). Связь соотносительных групп нередко маркируется анафорой (*Sie*). Повторения (выделены курсивом) часто имеют характер подхватов, объединяющих последующий член с предыдущим, как части одного целого; например: "*Sie geschah im Schlaf. Besser gesagt im Traum. Vielmehr im Traum im Schlaf im Herz in seiner Phantasie*"; или: "*Die Katastrophe war kein..., kein..., kein... und kein... Sie war ... keine aeussere Katastrophe; sondern eine innere*". Особую выразительность ритмическому движению в этом фрагменте придают группы слов: "*kein Erdbeben, kein Waldbrand, kein Berggrutsch und kein Stolleneinsturz*" (выделены цифровыми показателями) – группа из четырех слов (в начале фрагмента); "*(keine) aeussere... (eine) innere*" – двойная группа (в середине фрагмента); "*im Traum im Schlaf im Herz in (seiner) Phantasie*" – группа из четырех слов (в конце фрагмента). Расположение этих групп во фрагменте имеет симметричный характер.

Эмоциональное напряжение прорывается в соотносительной группе (c3), нагнетаемое двойным повтором-подхватом в группах (c1) и (c2).

В начале второго абзаца анализируемого текста, начинающимся словами "*Er lag auf dem Kanapee...*" и заканчивающимся предложением "*Diese Schlieren waren deutlich erkennbare Fetzen eines Geruchs*", особых ритмических "маркеров" относительно синтаксического членения нами обнаружено не было. Однако следующий фрагмент, который начинается словами "<...> *Zuerst zogen sie nur in duennen Bahnen an Grenouilles Nase vorbei* (a1) <...>", представляет для анализа особый интерес.

Ритмическое движение анализируемого фрагмента начинает сложносочиненное предложение с синтаксически параллельными предложениями (a1) и (a2). Соотносительную группу (a2) завершает двойная группа слов "*dichter, wolkenhaft*". Продолжает ритмическое движение повтор-подхват "*der Nebel stieg*", связывающий два последующих предложения. Поступательное движение ритма подкрепляется далее грамматико-синтаксическим параллелизмом однородных членов (b1) и (b2): "*umhuellt von Nebel, durchtraenkt von Nebel*". И снова следует подхват "*... und zwischen den Nebelschwaden war...*". Ритмизация последующего описания разворачивается благодаря поступательному движению однородных синтаксических групп (c1), (c2), (c3), представляющих собой простые предложения. Грамматико-синтаксический параллелизм групп (c1) и (c2) подкрепляется одинаковым порядком членов предложения (подлежащее – существительное + составное именное сказуемое). Между соотносительными группами (c1) и (c2) вклиниваются группы (d1) и (e1). Группа (d1) и следующая за ней группа (c1) маркируются союзом "und": "*(c1) und der Nebel war... (d1) und Grenouille wusste...*". Группа (e1) содержит повтор-подхват "*ein Geruch*", являясь по этой причине "связующим" звеном групп (c1) и (c2), расположенных дистантно и содержащих вышеуказанный повтор-подхват в качестве составного

сказуемого. В свою очередь, группа (c1) соотносится с предыдущим предложением также благодаря повтору-подхвату: "... *diesen Nebel einatmen. Und der Nebel war...*".

Общая эмоциональная окраска, присущая всему фрагменту, прорывается в двух последних соотносительных синтаксических группах (c2) и (c3), представляющих собой простые предложения с различным порядком слов. Ср.: "(c2) *Der Nebel war sein eigener Geruch. (c3) Sein, Grenouilles, Eigengeruch war der Nebel*". Они образуют эмоциональную вершину всего фрагмента, которая "нагнеталась" повторениями и подхватами в пяти предшествующих соотносительных группах: "... *diesen Nebel einatmen. (c1) Und der Nebel war ... ein Geruch. (d1) Und Grenouille wuesste... (e1) was fuer ein Geruch. (c2) Der Nebel war sein eigener Geruch. (c3) Sein, Grenouilles, Eigengeruch war der Nebel*". Весь фрагмент как бы пронизывается повторяющимися словами-образами – "der Nebel" и "ein Geruch", имеющими лейтмотивный, символический характер.

Третий абзац текста, состоящий из двух небольших предложений, практически никак на синтаксическом уровне ритмически не маркирован. Поэтому мы его опускаем. Продолжим анализ следующего за ним четвертого абзаца.

Ритмизация этого фрагмента, развертывающегося во временной последовательности авторского описания, создается благодаря поступательному движению однородных членов интонационно-синтаксического целого, начинающегося словами "*Der Schrei zerschlug...*" и заканчивающегося "... *als schriee der Berg.*" Наблюдается грамматико-синтаксический параллелизм соотносительных групп; например: "(a1) *Der Schrei zerschlug... (a2) er fuhr hinweg*" или "(b1) *raste ueber... (b2) gellte ... hervor*". Повторы в анализируемом фрагменте немногочисленны: "... *fuhr aus dem Herzen ueber die Graeben... hinweg, raste ueber die naechtlige Landschaft..., gellte aus seinem Mund hervor... weithin ueber die Hochebene...*". Имеется только один повтор-подхват, соединяющий первое и второе предложения анализируемого фрагмента: "... *schrie er... Der Schrei zerschlug...*". Ритмическое движение, создаваемое однородными соотносительными группами поддерживается парным перечислением "*die Waende des Purpursalons, die Mauern des Schlosses*" и тройной группой слов "*die Graeben und Suempfe und Wuesten*". В конце фрагмента ритмизация создается за счет следующих друг за другом однородных придаточных предложений (c1), (c2), (c3), соотносимых между собой.

Следующий пятый фрагмент текста продолжает проанализированный абзац. Ритмизация этого фрагмента построена, в основном, на последовательности однородных элементов сложного интонационно-синтаксического целого, со слабо маркированным параллелизмом. Однако мерного поступательного движения, как в случае с предыдущим фрагментом, не наблюдается. Следование коротких самостоятельных предложений нарушается "вклиниванием" разнородных придаточных. Так, соотносительные группы (самостоятельные предложения) (a1) и (a2) отделяют от подобных им (b1) и (b2) два придаточных, не соотносимых ни с другими группами, ни между собой. Грамматико-синтаксический параллелизм наблюдается в соотносительных группах (c1) и (c2); ср.: "(c1) *haette er... zerrissen, (c2) waere er... ertrunken*", а также в группах (g1) и (g3); "(g1) *er wuerde sein Leben aendern... (g3) er wuerde das... ueberstehen*".

Довольно любопытный ритмический рисунок образуют следующие друг за другом группы (d1), (f1), (f2), (f3), (f4), (e1). Синтаксические группы (d1) и (e1) как бы образуют "рамку" внутри которой "нагнетается" движение четырех ((f1) – (f4)) "разношерстных" придаточных, соотносимых между собой благодаря глаголам, находящимся, как должно в немецких придаточных, на последнем месте, и употребленным в простом прошедшем времени (Imperfekt). Кроме того, они связаны между собой повторениями и подхватыванием: "(f1) *wenn er... zurueckdachte (f2) und waehrend er... sass (f3) und versuchte...*" Подобную "рамку" образуют и синтаксически параллельные группы (g1) и (g3), о коих шла уже речь выше. Между ними – не соотносимые ни с одной группой фрагмента группы (g2) и (k1). Однако они органично вписываются в общее ритми-

ческое движение, присоединяясь к группе (g1) при помощи "маркера" "*und sei es...*", соединяясь между собой логически мотивированными – "(g2) *deshalb, (k1) weil...*" и присоединяясь к группе (g3) при помощи повторения-подхвата: "(k1)... *kein zweites Mal ... (g3) das zweite Mal...*". Ритмичность фрагменту придается также двойным эпитетом: "... *konfusen veraengstigten Gedanken*".

Суммируя наблюдения относительно анализа данного фрагмента, можно сказать, что его ритмическая "кривая" очень неоднородна и динамична. Начинаясь мерным, поступательным движением соотносительных параллельных синтаксических групп, периодически нарушаемым "вклиниванием" придаточных, она постепенно динамизируется, вырисовываясь сперва в одну, затем в другую "рамки", куда приходится эмоциональная вершина не только анализируемого фрагмента, но и, согласно содержанию, – всего отрывка в целом, чем, очевидно, и объясняется сложность ритмического оформления данного фрагмента.

Очень резко меняется динамика ритмического движения в последнем абзаце отрывка по сравнению с абзацем предыдущим. Мерное, поступательное, ритмичное движение создается следованием друг за другом однородных членов (соотносительных групп) интонационно-синтаксического целого. Ритмическое движение начинают параллельные синтаксические группы (a1) и (a2). Затем следует повторение с подхватыванием: "...*gerade Vormittag, ein Vormittag ende Februar*". После чего, не нарушая вначале заданного ритма, следуют группы (c1) и (c2), характеризующиеся грамматико-синтаксическим параллелизмом. Ритмизация подкрепляется здесь тройной группой слов: "*Stein, Moos und Wasser*". Соотносимая с группами (c1) и (c2), группа (c3) отличается от первых двух порядком следования своих членов (обстоятельство – существительное + сказуемое – глагол + подлежащее – существительное). За группой (c3) следуют соотносительные синтаксически параллельные группы с одинаковым порядком слов: (a3), (c4), (a4). Интересный ритмический "узор" образуют группы (d1), (e1), (d2), (e2). Группы (d1) и (d2) маркируются двукратным анафорическим повторением: "(d1) *es schauderte ihn...* (d2) *und es schauderte ihn...*". Группы (e1) и (e2) маркируются, соответственно, – "(e1) *wenn er...* (e2) *als er*". Симметрию этой композиции нарушает придаточное, следующее за группой (e1), однако ритмическая линия не прерывается. Ее подхватывает группа (f1) и следующие за ней соотносительные группы (g1) и (g2). Эмоциональное напряжение, характерное всему абзацу прорывается в восклицании: "*Nicht auszudenken das Grauen, wenn er am Ausgang des Tunnels keine Welt mehr vorgefunden haette!*" Последнее предложение фрагмента характеризуется пульсирующей ритмичностью, которая создается за счет двух тройных групп слов: "*kein Licht, keinen Geruch, kein Garnichts*" и "*innen, aussen, ueberall*". (Подобная картина наблюдалась в самом первом абзаце текста.) Немногочисленные повторы в этом абзаце, "*Sonne... Sonnenlicht*" и "*Nebel... Nebel*", но повторяются не просто слова, а слова, имеющие лейтмотивный, образный, и к тому же контрастный характер в соответствии с содержанием всего текста.

В заключение исследования синтаксического страта ритма текста можно подчеркнуть, что ритмизация строится, в основном, на определенном упорядочении синтаксических групп, на элементы повторения и синтаксического параллелизма. Ритмикосинтаксический параллелизм соотносительных групп иногда подкрепляется параллелизмом грамматических форм, выступающих в одинаковой синтаксической функции. Ритмическими "маркерами" служат также всякого рода повторения, иногда имеющие характер подхватывания, особенно если они маркируют ритмико-синтаксическое членение в начале или в конце групп. Различные формы грамматико-синтаксического параллелизма более свободного или более связанного, поддержанного или не поддержанного словесными повторами, образуют основные контуры ритмического движения. К элементам ритма можно также отнести перечисления и группы слов (двойные, тройные и т.д.).

Ритмическое движение проанализированного текста имеет сложный рисунок. В этом смысле, думается, прав был А. Белый, когда говорил: "внимательное изучение ритмических жестов ... дает потрясающий факт: такая кривая красноречиво нам аккомпанирует содержанию; она не бессмысленна, а находится в отношении с идеями, образами, переживаниями, раскрываемыми в строках... Ритм... есть отношение динамической линии, нарисованной строками, к внутреннему содержанию строк..." [Белый 1981: 143].

Композиционное строение всего отрывка задается его смысловым содержанием. Отрывок состоит из пяти абзацев. Первый абзац, где "являет" себя денотативная "ипостась" изотопии "*Katastrophe*" характеризуется поступательным движением однородных членов интонационно-синтаксического целого (в большинстве случаев – простых предложений). Но ритмическое движение имеет сложный рисунок. В начале, середине и конце фрагмента оно характеризуется "завихрениями", образуемыми: в начале и конце – группами из четырех слов, в середине – двойной группой.

В следующем абзаце, "вытягиваясь" из абзаца предыдущего, разворачивается изотопия "сон", переплетается с изотопиями "туман" и "запах". Начало абзаца, на которое приходится денотативный аспект изотопии "сон", в смысле "*Schlaf*", – практически никаких ритмических маркеров не содержит. Постепенно "переливаясь" в свой коннотативный аспект, в смысле "*Traum*", обуславливает появление изотопий "туман" и "запах". Это место приходится на середину абзаца, где ритмическое движение имеет следующий рисунок: начинаясь поступательным следованием параллельных соотносительных синтаксических групп, волнообразная ритмическая кривая как-бы обрывается, и на протяжении двух предложений "держится" на двойной группе слов и многочисленных повторениях с подхватыванием. Снова появляется поступательное движение соотносительных групп, которое сменяется тем же рисунком – "рябью" повторений с подхватыванием. В последней трети абзаца, куда приходится смысловая развязка, и где "кипят" изотопии "тумана" и "запаха" ритмическая линия имеет подчеркнуто выразительный характер. Ритмизация разворачивается здесь благодаря поступательному движению соотносительных синтаксических групп, представляющих собой простые предложения. Частый грамматико-синтаксический параллелизм маркируется начальным употреблением союзов и других анафор. Именно на этот фрагмент в тексте приходится наибольшее число повторений с подхватыванием. Такой ритмический рисунок, думается, очень аккомпанирует содержанию. Это как раз тот случай, когда корреляция изотопии плана содержания и плана выражения особенно наглядна.

Третий абзац довольно мал. В содержательном плане он как бы является "звеном", подготавливающим кульминационный момент, приходящийся на следующий абзац. Особых ритмических маркеров не содержит. На четвертый абзац приходится изотопия "*Todesschrecken*" и коннотативная "ипостась" изотопии "*Katastrophe*". Ритмический рисунок сложный, содержит "завихрения", образуемые, как и в первом абзаце, перечислениями и многосложными группами слов, здесь же "продлевают" свое действие изотопии "запах" и "тумана". Ритмическая линия строится на поступательном движении соотносительных групп со слабо маркированным параллелизмом, нарушаемое вклиниванием разнородных, несоотносимых групп. Повторения немногочисленны.

В конце абзаца ритмическая линия имеет особенно сложный рисунок, выкладываясь сначала в одну, затем – другую параллельные друг другу "рамки" и характеризуется особым напряжением и динамизмом. Сложность ритмического оформления данного фрагмента объясняется, по-видимому, тем фактом, что именно сюда приходится "развязка" сюжетной линии всего отрывка.

Очень резко меняется динамика ритмического движения в последнем абзаце отрывка. Напомним, что последний абзац – "сфера влияния" изотопии "*aeussere Welt*", контрастивной по своей эмоциональной окраске предыдущим изотопиям, образующим как-бы общий семантический пласт "*innere Welt*" со "странствующей" семьей "*Katastrophe*". Мерное, поступательное, ритмичное движение создается здесь следованием друг

за другом однородных членов интонационно-синтаксического целого. Соотносительные группы характеризуются грамматико-синтаксическим параллелизмом. Ритмизация подкрепляется многосложными группами слов. В конце ритмическая линия выкладывается в "узор" с симметричным рисунком. Эмоциональное напряжение, характерное всему абзацу прорывается восклицанием в предпоследнем предложении, выпадающим из общего ритмического рисунка. Последнее предложение абзаца характеризуется пульсирующей ритмичностью, создаваемой тройной группой слов. Повторы в абзаце немногочисленны, но повторяются слова с функционально-образной нагрузкой, имеющие лейтмотивный характер.

Из всего сказанного следует: в основе ритмической организации текста лежит **внутренний глубинный – семантический страт ритма**. В терминах современной семантики этот страт ритма может быть определен как квазипериодическая повторяемость минимальных семантических признаков и аргументирован с позиции изотопии. В своей глубинной сущности семантический ритм манифестируется как неразрывный сплошной континуум, расчленение которого на самодостаточные части не представляется возможным по причине размытия денотативного значения и синсемантизации отдельных "коннотирующих" лексико-семантических компонентов.

Непосредственным коррелятом семантического ритма является изотопия плана содержания, которая воспринимается в качестве основного закона семантически корректного сочетания слов и актуализируется в читательском сознании всякий раз как необходимая смысловая связность. Первоначально соотносясь с семантической структурой текста, изотопия плана содержания экстраполируется в дальнейшем и на другие уровни, в частности, на уровень синтаксический, образуя тем самым изотопию плана выражения, непосредственным коррелятом которой являются "внешние проявители" ритма в тексте.

Корреляция вышеозначенных типов изотопий, являя себя на уровне лексико-семантическом, обнаруживается и на уровне синтаксическом. Исследование ритмической организации синтаксического страта дает основания констатировать, что она задается смысловой линией развертывания текста и строится, в основном, на определенном упорядочении синтаксических групп, элементе повторения и синтаксического параллелизма. Исследование многоуровневой ритмической стратификации текста позволяет заключить, что **ритм, формируясь всеми языковыми средствами, обеспечивает связность и цельность текста, где нарративная семантическая связность, при взаимодействии с носителем сознания в процессе декодирования текста воплощается в когнитивное содержание, единый, континуальный смысл, в чем, по-видимому, и состоит смысловая функция ритма в тексте.**

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Антипова А.М.* 1980 – Ритмическая организация английской речи (экспериментально-теоретическое исследование ритмообразующей функции просодии): Автореф. дис. ... докт. филол. наук. М., 1980.
- Антипова А.М.* 1990 – Основные проблемы в изучении речевого ритма // ВЯ, 1990. – 5.
- Бельй А.* 1919 – О художественной прозе. "Горн", кн. II–III, М., 1919.
- Бельй А.* 1981 – Ритм и смысл // Труды по знаковым системам. Тарту, 1981. – 12. (Уч. зап. / Тартус. гос. ун-т; вып. 546).
- Блохина Л.П.* 1983 – Специфика фонетической организации спонтанных текстов // Звучащий текст: Сб. научных статей. М., 1983.
- Гак В.Г.* 1971 – Семантическая структура слова как компонент семантической структуры высказывания // Семантическая структура слова. Психолингвистические исследования / Отв. ред. А.А. Леонтьев. М., 1971.
- Гак В.Г.* 1972 – К проблеме семантической синтагматики // Проблемы структурной лингвистики 1971 / Отв. ред. С.К. Шаумян. М., 1972.
- Гак В.Г.* 1973 – Высказывание и ситуация // Проблемы структурной лингвистики. М., 1973.
- Гаспаров М.Л.* 1979 – Семантический ореол метра. К семантике русского трехстопного ямба // Лингвистика и поэтика / Отв. ред. В.П. Григорьев. М., 1979.
- Гаспаров М.Л.* 1981 – Ритм и синтаксис: происхождение "лесенки" Маяковского // Проблемы структурной лингвистики 1979 / Отв. ред. В.П. Григорьев. М., 1981.

- Гаспаров М.Л. 1982 – Семантический ореол трехстопного амфибрахия // Проблемы структурной лингвистики 1980 / Отв. ред. В.П. Григорьев. М., 1982.
- Гаспаров М.Л. 1984 – Ритмический словарь и ритмико – синтаксические клише // Проблемы структурной лингвистики 1982 / Отв. ред. В.П. Григорьев. М., 1984.
- Гиндин С.И. 1969 – Внутренняя семантика ритма и ее математическое моделирование // Тезисы межвузовской конференции (6–19 декабря 1969 г.) ч. 1. М., 1969.
- Гиршман М.М. 1982 – Ритм художественной прозы. М., 1982.
- Greimas A.-J. 1966 – Sémantique structurale. – Paris: Larousse, 1966. (Coll.: Langue et langage).
- Жирмунский В. 1921 – Композиция лирических стихотворений. Пб., 1921.
- Жирмунский В. 1928 – Вопросы теории литературы. "Academia". Л., 1928.
- Жирмунский В.М. 1966 – О ритмической прозе // Русская литература. – 1966.
- Жирмунский В.М. 1975 – О ритмической прозе // Жирмунский В. Теория стиха. Л., 1975.
- Златоустова Л.В. 1983 – Интонация и просодия в организации текста // Звучащий текст: Сб. научных статей. М., 1983.
- Златоустова Л.В., Потапова Р.К., Трунин – Донской В.Н. 1986 – Общая и прикладная фонетика. М., 1986.
- Зюскинд П. 1992 – Парфюмер. История одного убийцы. Роман. / Пер. с нем. Э. Венгеровой. М.: Радуга, 1992.
- Jakobson R. 1963 – Essais de linguistique générale / Trad. de l'anglais et préf. par N. Ruwet. – Paris: Ed. de Minuit, 1963.
- Лотман Ю.М. 1970 – Структура художественного текста. М., 1970.
- Моль А. 1966 – Теория информации и эстетическое восприятие: Пер. с французского Б.А.Власюка, Ю.Ф. Кичатова и А.И. Теймана. Под ред. с посл. и прим. Р.Х. Заринова и В.В. Иванова. Вступ. ст. Б.В. Бирюкова и С.Н. Плотникова. М., 1966.
- Налимов В.В. 1979 – Вероятностная модель языка (О соотношении естественных и искусственных языков). М., 1979.
- Пецковский А.М. 1925 – Стихи и проза с лингвистической точки зрения // Сборник статей. Методика родного языка, лингвистика, поэтика. ГИЗ. Л., 1925.
- Пецковский А.М. 1930 – Ритмика "Стихотворений в прозе" Тургенева // Вопросы методики родного языка, лингвистики и стилистики. ГИЗ. М., Л., 1930.
- Потапов В.В. 1996 – Речевой ритм в диахронии и синхронии. М., 1996.
- Потапова Р.К. 1986 – Слоговая фонетика германских языков. М., 1986.
- Потапова Р.К. 1997 – Коннотативная паралингвистика. М., 1997.
- Потебня А.А. 1905 – Из записок по теории словесности. Поэзия и проза. Тропы и фигуры. Мышление поэтическое и мифическое. Харьков, 1905.
- Потебня А.А. 1914 – Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка. Харьков, 1914.
- Прокопенко С.В. 1995 – Смысловая функция ритма в тексте (исследование художественных прозаических текстов на материале немецкого и русского языков): Дис. ... канд. филол. наук. М., 1995.
- Реформатский А.А. 1973 – Лексические мерисмы и семантическая редукция // Проблемы структурной лингвистики 1972 / Отв. ред. С. К. Шаумян М., 1973.
- Sueskind P. 1987 – Das Parfum: Die Geschichte eines Moerders. Berlin: Volk u. Welt, 1987.
- Телия В.Н. 1981 – Типы языковых значений. Связанное значение слова в языке / Отв. ред. А.А. Уфимцева. М., 1981.
- Томашевский Б. 1920 – Андрей Белый и художественная проза. "Жизнь искусства", 1920.
- Томашевский Б. 1929 – О стихе.: "Прибой", 1929.
- Тынянов Ю. 1965 – Проблемы стихотворного языка. М., 1965.
- Фортуатов Н.М. 1974 – Ритм художественной прозы // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.
- Чичерин А.В. 1973 – Ритм образа. М., 1973.
- Шенгели Г. 1921 – Трактат о русском стихе. Ч. I. Органическая метрика. Одесса. 1921. Приложение I. О ритмике тургеневской прозы.