

Модуль II. Лекция 12. Авторские фонетические стилистические средства

План

1. Аллитерация
2. Рифма
3. Ритм

1. Аллитерация

Аллитерацией называется особый стилистический прием, цель которого создание дополнительного музыкально-мелодического эффекта высказывания. Сущность этого приема заключается в повторе одинаковых звуков или сочетаний звуков на относительно близком расстоянии друг от друга. Например: аллитерация высказывание эмоциональность
Secret and self-contained and solitary as an oyster. (Ch. Dickens.) или
The possessive instinct never stands still Through floescence and feud, frosts and fires it follows the laws of progression (J. Galsworthy.)

Аллитерация, как и все другие звуковые средства, не несет в себе какой-либо смысловой функции. Она является лишь средством дополнительного эмоционального воздействия, своего рода музыкальным сопровождением основной мысли высказывания, весьма опосредствованно выявляющим настроение автора.

Аллитерация в английском языке глубоко уходит корнями в традиции народного творчества. Литературная форма древней английской поэзии отличалась от современных литературных форм поэтических произведений. В этой поэзии опорными моментами стиха были ритм и аллитерация. Каждое значимое слово в строке народных песен, сказаний, находившееся под ударением, начиналось с одной и той же комбинации звуков. Так например, организована англосаксонская эпическая поэма «Беовульф». Аллитерация в древнесаксонской поэзии играла ту же роль, что в современной поэзии играет рифма. Аллитерация может быть названа начальной рифмой: рифмуется не последний слог слова, а начальные звуки слова.

В современном английском языке под аллитерацией понимается не только повтор начальных звуков, но и звуков в середине слова. Народная традиция, как известно, всегда жизненно устойчива и прием аллитерации, как художественная форма народных поэтических произведений, остался в английском языке как испытанное средство художественно-эмоционального воздействия на читателя. В отличие от русского языка, где аллитерация не имела столь глубоких корней в народном творчестве, в английском языке аллитерация широко применяется в качестве художественно-стилистического приема не только поэзии, но и в художественной прозе.

Аллитерация часто используется в народных поговорках и в пословицах. Например:

Tit for tat; blind as a bat; betwixt and between; It is neck or nothing; To rob Peter to pay Paul и т. д. Аллитерацию можно видеть в заголовках газет и в названиях литературных произведений, например:

Sense and Sensibility

Pride and Prejudice; School for Scandal;

A Book of Phable and Phrase.

Аллитерация не только не имеет самостоятельного смыслового значения, но и не подсказывает каких-либо дополнительных эмоциональных оттенков значения.

В этом отношении интересны некоторые теории, которые пытаются доказать, что отдельные звуки или комбинации звуков обладают дополнительными оттенками значений или особой выразительной силой. Так, Ж. Вандриес утверждает, что «различные звуки и их различные сочетания обладают различной выразительной силой». А. Морис идет дальше. Он наделяет отдельные звуки способностью выражать идеи и чувства и утверждает, что в творчестве подлинного поэта имеется соотношение между звуками слов, мыслями и чувствами, которые они выражают. Один из крупнейших специалистов по английскому стихосложению французский ученый Верье рекомендует произносить с закрытыми глазами какой-нибудь гласный звук (А, И, У), сильно и отчетливо его артикулируя. Так он приходит к тому, что звук (У) выражает обычно печаль, серьезность; звук (И) внушает радость и так далее.

Интересные данные приводит проф. Л. И. Тимофеев в своей работе «Теория литературы»: «П. А. Вяземский, - пишет Тимофеев, - опровергал эту теорию (о том, что звуки имеют определенный смысл - И. Г.) в споре с итальянцем, не знавшим русского языка, предложением определить по звуку смысл слов - любовь, дружба, друг. Итальянец предположил, что это «что-нибудь жесткое, суровое, может быть, бранное». А на вопрос что может означать по своим звукам слово телятина, он ответил, что нет сомнения, это слово ласковое, нежное, обращаемое к женщине».

В английской художественной литературе и особенно в поэзии аллитерация из выразительного средства, широко используемого в народном творчестве, иногда перерастает в неотъемлемый прием декадентской, формалистической литературы. Аллитерация начинает рассматриваться как мощное средство выражения чувств и эмоций поэта. Звуки речи рассматриваются как имеющие собственное эмоциональное значение. Так, например, звук [d] рассматривается как звук, который производит мрачный, зловещий эффект, наоборот является выражением нежности и теплых чувств. Конечно, нельзя отрицать, что определенные звуки усиливают тот эффект, который достигается смыслом высказывания.

Так повторение звука [d] в ниже следующих строках рассчитано на усиление подавленного, мистического настроения, создаваемого всей поэмой: "... here I opened wide the door -- Darkness there, and nothing more. Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing, Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before." (E. Poe. The Raven)

Теории о смысловой самостоятельности звуков основаны на субъективном толковании звуковых ассоциаций. Совершенно очевидно, что звуки сами по себе так же, как и специально организованные звуки-повторы, не могут быть носителями какого-либо идейного, смыслового содержания. Эти звуки-повторы являются своеобразным средством художественной выразительности, они могут выполнять и определенную художественную функцию, например, усиливать эмоциональное воздействие на читателя, создавать определенный тон высказывания, а иногда, и вызывать определенную ассоциацию с объективно существующими в природе естественными звуками, но от этого они не становятся носителями определенного смысла.

В лингвистической литературе изучены разнообразные формы звуковых повторов. Соответственно формам словесных повторов определены также формы и звуковых повторов: анафора (начальные повторы звуков), эпифора (конечные повторы звуков), стык, кольцо и др.

Аллитерация в современном английском языке - это более частный случай, чем в русском. Речь идет о повторении одинаковых звуков лишь в начале слов. Например: *Alice's aunt ate apples*. Этот прием широко употребляется в скороговорках, политических лозунгах, рекламных слоганах, текстах песен и даже названий магазинов.

2. Рифма

Рифма – это повторение идентичных или сходных конечных звукосочетаний слов. Если стих – рифма в конце соответствующих строчек, рифмующиеся слова на равном расстоянии друг от друга. Идентичность звукосочетаний может быть относительной, поэтому различают:

- 1) полные рифмы (*might – night, boy - joy*),
- 2) неполные рифмы, которые в свою очередь делятся на гласные (идентичны гласные) и согласные рифмы (идентичны согласные звуки, или повторение неидентичных согласных звуков),
- 3) *broken rhymes*, когда одно слово рифмуется сочетанием слов, а иногда 2 или даже 3 слова рифмуются двумя или тремя словами: *Upon her honour – won her; bottom – forgot'em – shot him*,
- 4) *eye rhymes*, когда идентичны буквы, а не звуки: *love-prove, have – grave*.

Особенность третьей группы рифм (*broken*) – сочетание слов приобретает звучание одного слова, и этот прием придает высказыванию разговорный, и иногда юмористический оттенок.

Рифмой называется особый вид регулярного звукового повтора, а именно повторение более или менее сходных сочетаний звуков на концах

строк или в других, симметрично расположенных частях стихотворений, выполняющее организующую функцию в строфической композиции.

Рифма, таким образом, имеет двойную природу: как и всякий эвфонический звуковой повтор, она является фактом инструментовки, и, как регулярный повтор, она выполняет композиционную функцию.

Академик В.М. Жирмунский считает композиционную функцию самым существенным признаком рифмы. В этой же работе он дает удивительное по простоте и изяществу определение композиции: «Композицией называется художественно закономерное распределение какого бы то ни было материала в пространстве или во времени». Композиционная роль рифмы состоит в звуковой организации стиха, рифма объединяет строки, оформляющие одну мысль, в строфы, делает более ощутимым ритм стиха, способствует запоминаемости поэтического произведения.

В той же упомянутой выше работе В.М. Жирмунский, проследивая историю рифмы, показывает, что в англосаксонской поэзии X—XII вв. и в среднеанглийский период аллитерация из организующего принципа превратилась в необязательный элемент инструментовки, а рифма, сначала тоже необязательная, становится все более и более обычной. Строгая и обязательная рифма как постоянный прием метрической композиции устанавливается в английской поэзии только в конце XIV века.

Для того чтобы уяснить место рифмы в системе художественных средств, необходимо рассмотреть ее как один из видов повтора, как один из видов сцепления и как один из видов отклонения от нормы. Изучение рифмы будет, таким образом, связано с некоторыми общетеоретическими вопросами, о которых уже говорилось выше.

Звуковые повторы — один из ведущих признаков, отличающих поэзию от прозы. «Стиховые ряды скреплены между собой единством устойчивой повторяемости одного, нескольких или всех конструктивных элементов». Различают эвфонические и метрические повторы. Рифма принадлежит к эвфоническим типам повтора, куда относятся также аллитерация, рефрен, ассонансы, диссонансы, анафора, эпифора, парономасия, параллельные конструкции. Метрические повторы — это стопа и кратные ее повторы (размер) и строфа.

Для стилистики декодирования очень важно то, что рифма является одним из главных типов поэтического сцепления, т.е. использования сходных элементов в одинаковых позициях, придающего структурную целостность всему произведению или большому его отрезку. Довольно распространенное определение рифмы как конечного созвучия неточно. Действительно, чаще всего рифмуются, т.е. совпадают по звучанию, именно концы строк, начиная

от последнего ударного слога, однако возможны также рифмы в середине строки (цезурные), в начале строки (головные) и акромонограммы.

Положение рифмы в стихе и строфе подчиняется той или иной схеме. По вертикальному размещению различают рифмы смежные (aa, bb), перекрестные (ab, ab) и опоясывающие (ab, ba). Важно также отметить расстояние между стихами, соединенными рифмой, и число стихов, объединенных одной рифмой. По слоговому объему рифмы делятся на мужские (ударение на последнем слоге), женские (ударение на предпоследнем слоге) и дактилические (ударение на третьем от конца слоге). Для английского стиха, благодаря редукции окончаний и преобладающей в исконных словах односложности, характерны мужские рифмы.

Одинаковость позиций может быть разной: по сходству положения в стихе различают концевые рифмы, внутренние, начальные (редкий вид) и рифменные акромонограммы. Концевое положение рифм общеизвестно и пояснений не требует. Внутренние рифмы можно проиллюстрировать следующим отрывком из юмористического стихотворения Гильберта и Селливана «Иоланта»:

When you're lying awake with a dismal headache, and repose is
tabooed by anxiety,
I conceive you may use any language you chose to indulge in
without impropriety.

Будничность содержания в данном случае контрастирует с длинными строками, которые привычно ассоциируются с приподнятостью тона. Внутренние рифмы разбивают длину строки и создают противоречие между тем, как она написана и как звучит. Сочетание этих контрастов дает в результате комический эффект и иронический смысл.

Вариантом такой рифмовки является ироническая рифма, соединяющая слово, предшествующее цезуре, с конечным словом строки:

Oh! a private buffoon is a light-hearted loon,
If you listen to popular rumor;
From the morn to the night, he's so joyous and bright,
And he bubbles with wit and good humor!
(W.S. Gilbert. The Yeoman of the Guard)

Начальными, или головными, называют иногда рифмы, соединяющие конец одной строки с началом следующей. Другое, более специальное их название — рифменная акромонограмма. Акромонограмма есть лексико-композиционный прием — слоговое, лексическое или рифменное повторение на стыке строк. Лексическая акромонограмма называется также подхватом,

анадиплозисом и стыком, но в этих случаях важен повтор, а не его расположение на стыке строк.

Сложное сплетение разных позиций рифм в сочетании с аллитерацией мы находим в стихотворении Л. Макниса, написанном в 1938 году, дающем широкое философское обобщение и раскрывающем тяжелые предчувствия о судьбе его поколения. Звуковые повторы создают в соседних частях текста группы одинаковых или похожих звуков, подчеркивая смысл и оттеняя образы.

THE SUNLIGHT ON THE GARDEN

The sunlight on the garden
Hardens and grows cold,
We cannot cage the minute
Within its nets of gold,
When all is told
We cannot beg for pardon.
Our freedom as free lances
Advances towards its end;
The earth compels, upon it
Sonnets and bids descend;
And soon, my friend,
We shall have no time for dances.
The sky was good for flying
Defying the church bells
And every evil iron
iren and what it tells:
The earth compels,
We are dying, Egypt dying.
And not expecting pardon,
Hardened in heart anew,
But glad to have sat under
Thunder and rain with you,
And grateful too
For sunlight on the garden.

Стихотворение звучит как некоторое подведение итогов для поэтов 30-х годов, одним из которых и был Л. Макнис. Сложная схема рифм связывает его в единую структуру. Каждая строфа рифмуется abcbb. Причем слова garden и pardon создают рамочную рифму в первой и последней строфах, но в обратном порядке. Кроме того, рифмы а и с повторены как головные рифмы: garden — hardens, upon it — sonnets.

Очень сложные и изысканные повторы типа акромонаграммы использованы Дж. Баркером в его *Elegy on Spain*.

Evil lifts a hand and the heads of flowers fall —
The pall of the hero who by the Ebro bleeding
Feeds with his blood the stones that rise and call
Tall as any man, «No pasaran!»

С точки зрения сходства звучания рифмы могут быть точными (heart — part) и приблизительными. Приблизительные рифмы подразделяют на ассонансы, в которых при одинаковости гласных согласные различны (advice — compromise), консонансы, в которых совпадают, напротив, согласные (wind — land, grey — grow), и диссонансы, в которых совпадают неударные гласные и согласные, а ударные не совпадают (devil — evil).

В консонансной рифме (ее также называют парарифмой и полурифмой) совпадают согласные, предшествующие несовпадающим ударным гласным (star — stir). Если за ударными гласными следуют еще согласные, совпадают и они (hall — hell). Большая роль консонанса в английском стихе обусловлена относительно. большей, чем в других языках, ролью согласных в английском языке, а также тем, что диссонанс гласных и отклик согласных связывают консонансную рифму с традиционной для англосаксонской поэзии аллитерацией.

В приведенном ниже отрывке из стихотворения У. Оуэна, который известен своими экспериментами с парарифмой¹, консонансная начальная рифма сочетается с аллитерацией внутри каждой строки и точной конечной рифмой.

Leaves
Murmuring by miriads in the shimmering trees
Lives
Wakening with wonder in Pyrenees.
Birds
Cheerily chirping in the early day.
Bards
Singing of summer scything thro' the hay.

В зависимости от числа совпадающих звуков различают рифмы бедные (by — cry) и богатые (brevity — longevity), т.е. состоящие из большого числа одинаковых звуков. В плане морфологических особенностей однословным рифмам противопоставляются рифмы составные, т.е. состоящие из двух или более слов, объединенных одним ударением (better — forget her). Составная рифма используется преимущественно как шуточная наряду с каламбурной рифмой, объединяющей омонимы.

Комический и иронический эффект составной рифмы можно показать на следующей песенке С. Смита:

O lovers true
And others too
Whose best is only better,
Take my advice
Shun compromise:
Forget him and forget her.

Эта шуточная веселая песенка о том, что в любви недопустимы компромиссы и надо руководствоваться принципом «все или ничего», звучит весело и задорно благодаря форме стиха и рифме. Точные рифмы перемежаются здесь с диссонансами и составными рифмами, которые попадают в третью и шестую строки каждой строфы. Схема рифмовки повторяется в каждой строфе, и это тоже следует рассматривать как сцепление aabccb.

Рассмотрев рифму как повтор и как сцепление, посмотрим, в каком смысле рифма может рассматриваться как расхождение традиционно и ситуативно обозначающего. Это расхождение может идти двумя различными путями: ограничения, существующие в норме языка, могут быть сняты или, напротив, на структуру сообщения могут быть наложены дополнительные ограничения. Снятие существующих ограничений мы наблюдаем в разных тропах и в рассмотренных выше полуотмеченных структурах.

Рифма является ярким примером второго типа, т.е. добавления ограничений. Рифма не вносит нарушения отмеченности предложения, рифма вводит дополнительные ограничения, которые становятся дополнительными правилами кода, принятого в данном сообщении, его специфичной константой, отличающей его от других сообщений. Само собой разумеется, что в одном и том же стихотворении могут совмещаться оба типа отклонений от нормы.

Это совмещение можно проследить в стихотворении В. Одена:

CARRY HER OVER THE WATER
Carry her over the water,
And set her down under the tree,
Where the culvers white all day and all night,
And the winds from every quarter
Sing agreeably, agreeably of love.
Put a gold ring on her finger
And press her close to your heart,
While the fish in the lake their snapshots take,

And the frog, that sanguine singer,
Sings agreeably, agreeably, agreeably of love.
The streets shall all flock to your marriage,
The houses turn round to look,
The tables and chairs say suitable prayers,
And the horses drawing your carriage
Sing agreeably, agreeably, agreeably of love.

Ограничения, накладываемые на код схемой рифм, здесь весьма сложные. Обозначив рефрен буквой R, мы можем написать ее таким образом: abcaR. Первая и четвертая строки каждой строфы рифмуются так называемыми женскими рифмами (ударение на предпоследнем слоге): water — quarter, finger — singer, marriage — carriage. По своему положению в строфе это — охватные рифмы. Таким образом, рефрен показывает границы строф, а каждой строфе сообщается целостность охватной рифмой и акромONOграммой в третьей строке (white — night, lake — take, chairs — prayers) с мужскими, закрытыми (кончающимися на согласные) рифмами.

Ограничения, накладываемые на чисто фонетическую сторону, связывают стихотворение и в ритмико-синтаксическом плане. В отношении же сочетаемости слов происходит обратное, т.е. снятие привычных ограничений. Такое снятие ограничений мы уже наблюдали в предшествующих главах, изучая тропы и полуотмеченные структуры. В этом радостном весеннем гимне любви снятие ограничений создает яркие шуточные образы: о любви приятно поют голуби, ветры, лягушки и лошади, дома оборачиваются, чтобы посмотреть на свадьбу, а столы и стулья произносят приличествующие случаю молитвы.

Синтаксически все структуры стихотворения — структуры отмеченные: NP + VP (noun phrase + verb phrase), но глагольные фразы «петь о любви», «произносить молитвы» в норме языка сочетаются с существительными одушевленными — названиями лица. Нарушение всех этих условий лексического и семантического согласования и создает впечатление веселого буйства.

3. Ритм

Ритм — всякое равномерное чередование, например, ускорение и замедление ударных и неударных слогов, повторение образов, мыслей и т.д. Ритм более важен для поэтического текста. В поэзии ритм связан с метрикой (различные стихотворные размеры). Ритм присущ и прозе, но он имеет свою специфику. В основе прозаического ритма лежит повтор образов, тем и других крупных элементов текста, параллельных конструкций, предложения

с однородными членами, специфическим расположением определений (Ричард Олдингтон «Смерть героя», Диккенс «Холодный дом», «Повесть о двух городах»).

Ритм не является орнаментом для значения. Ритмичная организация текста делает более четкими мысли и эмоции автора. Ритм придает особенную важность идее, заложенной в произведении. Х. Гросс – «ритм несет еще и самостоятельную нагрузку», передать реакцию человека на то время, в котором он живет, создать иллюзию, что то, о чем мы читаем живет своей жизнью во времени. Вывод: ритм и метрические средства имеют выразительную функцию, которые усиливают действия элементов текста.

Ритм имеет большое значение не только для музыки, стихов, но и для прозы. Но если в поэзии ритмика неотделима от метрики, т.е. разнообразных стихотворных размеров, основанных на ударении, то в прозе дело обстоит несколько иначе. Ритм прозы основан по преимуществу на повторе образов, повторе тем и других крупных элементов текста, на параллельных конструкциях, на употреблении предложений с однородными членами, специфическом расположении определений.

Х. Гросс считает, что поэзия отличается от прозы более интенсивным использованием фонетических и вообще ритмических средств для передачи настроения, психического и физического напряжения, волнения, различных эмоций и ощущений, чередований напряжения и релаксации. Ритм может относиться не только к эмоциональной сфере — он может обострять восприятие хода мысли, остроумия автора. Х. Гросс сравнивает прозу Дж. Джойса и Дж. Остен и показывает, что, в то время как у первого звуковая организация близка к поэтической и основана на чередовании звуков, ударных и неударных, долгих и кратких гласных, аллитерации, у Дж. Остен читатель получает удовольствие от ритма мысли.

Ритм прозы более трудно уловить, чем ритм стихотворный, но и в прозе можно наблюдать равномерное чередование соизмеримых элементов, которое действует на эмоциональное восприятие читателя, хотя оно и не видно глазу, подобно чередованию элементов в поэзии.

Проследим тесную связь ритмического и эмоционального строя в отрывке из романа Р. Олдингтона «Смерть героя»:

There shone the soft, slim yellow trumpet of the wild daffodil; the daffodil which has a pointed ruff of white petals to display its gold head; and the more opulent double daffodil which, compared with the other two, is like an ostentatious merchant between Florizel and Perdita. There were the many-headed jonquils, creamy and thick-scented; the starry narcissus, so alert on its long, slender, stiff

stem, so sharp-eyed, so unlike a languid youth gazing into a pool; the hyacinth-blue frail squill almost lost in the lush herbs; and the hyacinth, blue and white and red, with its firm, thick-set stem and innumerable bells curling back their open points. Among them stood tulips — the red, like thin blown bubbles of dark wine; the yellow, more cup-like, more sensually open to the soft furry entry of the eager bees; the large parti-colored gold and red, noble and sombre like the royal banner of Spain.

Ритм этого отрывка составляют повторения через приблизительно равные промежутки элементов разных уровней: повторяются сходно построенные синтаксические комплексы, сходные синтагмы, повторяются слова, повторяются звуки. Чередование этих соизмеримых элементов осуществляется здесь в значительной степени за счет особой аранжировки эпитетов, помогающих читателю воссоздать в своем воображении прелесть весенних цветов Англии. Характер восприятия мотивирован: весенние цветы показаны так, как их увидели молодые художники, Джордж Уинтерборн и его возлюбленная. Отрывок может рассматриваться как ритмическая проза.

Подобная ритмическая организация прозы не является исключением. Мы часто находим ее и у других авторов. В частности, многие элегические и сатирические пассажи и описания у Ч. Диккенса могут в силу своей ритмичности рассматриваться как стихотворения в прозе. Таково, например, начало романов «Холодный дом» и «Повесть о двух городах», описание Коктауна и Министерства Околичностей. Ритмичность их основана на различного рода параллелизмах, повторях, кольцевых подхватах и т.д.

Ритм как в поэзии, так и в прозе не является орнаментом для значения или чувственным элементом, внешним по отношению к значению. Так же, как, например, метафора, ритм является носителем значения. Поэтому ритмическая организация текста также стилистически релевантна, она делает более четкими и мысль, и эмоцию автора, причем это справедливо как для стихотворений с обычной метрикой, так и для верлибра и прозы.

Всякое литературное произведение отражает идеи, жизненный опыт и отношение к событиям его автора, сконденсированные в символы, способные передать эмоции, эти символы и эмоции располагаются в известном порядке и ритме. Информация, которую несет ритм, не всегда может быть выражена в словах и проигрывает при пересказе. Ритм придает особую важность тем или иным идеям и чувствам, высказанным словами, но он несет и некоторую самостоятельную нагрузку, которая, по мысли Х. Гросса, передает реакцию человека на время¹, создает иллюзию, что то, о чем мы читаем, живет своей жизнью во времени и является важным компонентом художественного времени.

Ритм и метрические средства чаще имеют не изобразительную, а только выразительную функцию, т.е. усиливают действие других элементов. Тем интереснее рассмотреть ритм, примененный как средство изображения.

Американский поэт-имажинист В.К. Уильяме посвятил свое стихотворение картине нидерландского живописца XVI века Брейгеля «Крестьянский танец». Брейгель, один из родоначальников голландской и фламандской реалистической живописи, изображал в своих картинах быт нидерландских крестьян и ремесленников, трактуя его с грубоватым юмором. Картина «Крестьянский танец» (кермес) полна оптимизма и жизнеутверждения.

In Breughel's great picture. The Kermess,
the dancers go round, they go round and
around, the squeal, and the blare and the
tweedle of bagpipes, abugle and fiddles
tipping their bellies (round as the thicksided glasses 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.

Трехсложная стопа и трехстопные строки создают четкий ритм вальса, а сильное ударение заставляет почувствовать, как тяжело топают дородные, пузатые персонажи Брейгеля. Внимательно вчитываясь в стихотворение, можно заметить, как точно подобраны слова, описывающие шум деревенского сборища: squeal (визг), blare (дудение), tweedle (пиликанье); движения танцующих: kicking, rolling, swinging, prance.

Ритм точно передает динамику жанровой сценки. Сюжет своеобразен — описание картины старинного художника. Образы конкретны, особенно толстые животы, похожие на те кружки, содержимое которых они в себя вместили. Четкое, ясное и очень сжато поданное содержание картины составляет предмет этого короткого стихотворения.

Ритм, следовательно, имеет не только выразительную, но и символическую и изобразительную функции и далеко не сводится к метрике. В процессе превращения жизненного опыта, отношений, чувств и идей в материал литературы он организует их, придает им структурность.

Ритм может имитировать движение, поведение, обстановку, как в стихотворении Р. Киплинга о шагающих по африканской пыли солдатах или

как в описании морских волн у Г. Мелвилла. Он может передавать напряжение, волнение, общее настроение, как в «Вороне» Э. По.

Раздел поэтики, посвященный ритмической структуре литературных произведений и ее эффективности в передаче мысли и эмоции, называется просодией. Во всех рассмотренных случаях просодическими элементами, на которые опирается ритм, являются ударение, синтаксические конструкции, количество гласных, звукоподражание, аллитерация. Выделение, осуществляемое ритмической организацией произведения, обеспечивает дифференциацию материала произведения, создание перспективы — она делает более выпуклыми, рельефными одни слова, мысли, чувства и затушевывает, отодвигает на задний план другие.

Таким образом, понятие просодии и ритма должно быть отнесено и к прозе; и в прозе так же, как в поэзии, ритм способствует соотношению искусства с жизнью.

Контрольные вопросы

1. Что такое аллитерация? Приведите примеры
2. Назовите основные авторские фонетические средства
3. Что такое рифма? Какие виды рифм вы знаете?
4. Назовите основную задачу ритма при построении поэтического текста.
5. Какие основные функции ритма вы знаете?

Рекомендуемая литература

1. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык. – 9-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2009. – 384 с.
2. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека [Электронный ресурс] – Режим доступа URL: <https://Bookreader>
3. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М., 1963. – 255 с.
4. Виноградов В.В. О теории художественной речи [Электронный ресурс] – Режим доступа URL: <http://sch121.edusite.ru-/DswMedia/vinogradovvvoteoriixudojestvennoyrechi-1971-1-.pdf>
5. Знаменская Т. А. Стилистика английского языка. Основы курса: Учебное пособие. Изд. 2-е, испр. - М.: Едиториал УРСС, 2004. - 208 с.
6. Знаменская Т. А. Стилистика английского языка. Основы курса. – М.: 2006.