

Алтайский государственный университет

На правах рукописи

Чернышева Нина Юрьевна

**Ритм художественного текста
как смыслообразующий фактор его понимания**

**Диссертация на соискание ученой
степени кандидата филологических наук**

10.02.19. – Теория языка

**Научный руководитель
доктор филологических наук
профессор В.А. Пищальникова**

Барнаул – 2002

Содержание

Введение.....	4
Глава 1 Смыслообразующая и интегрирующая функции ритма текста: теоретический аспект.....	12
1.1. Ритм как феномен деятельности и объект исследования лингвистики, литературоведения и музыковедения	12
1.2. Соотношение вербального и музыкального произведений как смыслосодержащих структур.....	30
1.3. Концептуальная система индивида как сфера интерпретации музыкально-поэтического текста.....	37
1.4. Психолингвистическое обоснование проблемы ритма художественного текста как фактор его понимания.....	43
1.5. Нейрофизиологический и нейропсихологический аспект исследования.....	58
Глава 2 Экспериментальное исследование роли ритмических характеристик в понимании художественного текста.....	63
2.1. Описание эксперимента. Последовательность этапов, операций.....	66
2.2. Первый этап эксперимента. Исследование текста поэтического произведения.....	75
2.3. Второй этап эксперимента. Исследование текста музыкального произведения.....	88
2.4. Третий этап эксперимента. Исследование музыкально-поэтического текста.....	96

2.5. Некоторые перспективы экспериментального исследования.....	104
Заключение.....	110
Список литературы.....	115

Введение

Познай, какой ритм
владеет людьми

Архилох

Исследование проблемы понимания художественного текста, рассматриваемого как эстетически значимое речевое произведение, сохраняет свою актуальность в современной лингвистической науке. Это определяется, с одной стороны, отношением к тексту как связному целому, с другой стороны, стремлением понять и объяснить механизмы текстообразования, обеспечивающие не только понимание речевого произведения, но и его эстетическое воздействие.

Кроме того, особый интерес представляет поиск *факторов эстетической интеграции* вербальных и невербальных художественных текстов, в частности, поэтических и музыкальных, обладающих, как представляется, сходными смыслообразующими константами, которые могут быть выявлены экспериментально как составляющие структурно-содержательные компоненты художественного произведения. Одной из таких констант является ритмомелодия текста.

Текст рассматривается как совокупность составляющих его звуков, осознанно и неосознанно структурированных автором "... с учётом их ритмических характеристик (качественных и количественных) для адекватного выражения личностного смысла" [Пищальникова, 1999, с. 87]. Это определение текста предполагает исследование ритмических характеристик поэтического произведения, однако, на наш взгляд, **оно может быть применено и для анализа ритмических характеристик текста музыкального**, структурированного так же, как и поэтический текст, для

представления доминантного личностного смысла, что подтверждается несколькими экспериментами, описанными в работе.

Музыкальный текст может быть определён как совокупность составляющих его звуков, которые организованы такими эмоциосодержащими ритмическими компонентами, как **тон, темп, тембр, ритм.**

Под **тоном** мы понимаем высоту звука, под **темпом** – среднюю скорость движения звуков в поэтическом и музыкальном текстах. **Тембр** определяется как окраска звуков, связанная с положением формант (акустическая характеристика звука, соотносимая с уровнем частоты голосового тона [СЭС, 1987, с.1428]) в частотном спектре звуков и позволяющая различать звуки одинаковой высоты [Там же, с. 1320]. **Ритм** квалифицируется как неравномерные соотношения звуков и пауз неодинаковой длины в их динамической последовательности.

Все названные характеристики в применении к вербальному тексту используются в исследовании в качестве рабочих, вслед за В.А. Пищальниковой [Пищальникова, 1999, с. 87].

Принимая за основу данные определения, подчеркнем: *каждая из указанных характеристик в той или иной мере является носителем доминантного смысла* и, прежде всего, его эмоционального компонента.

Так, установлено, что ритм является основным регулятором смыслового эмоционального континуума [Налимов,1979]: он способен представлять различное эмоциональное и экспрессивное содержание текста, акцентировать репрезентируемый личностный смысл. Этими же функциями обладает темп речи. Важным проявлением эмоционального содержания художественного текста являются высота звука речи, его тон как физическая характеристика, и тембр, соотносимый, как указывалось, с уровнем частоты голосового тона и потому регулирующий эмоциональное содержание текста при его прочтении и восприятии.

Представляя в произведении искусства его *смысловую эмоциональную доминанту*, указанные свойства текста в совокупности составляют его *ритмомелодию, обеспечивающую реципиенту “эмоциональное вхождение в смысловой текстовый континуум”* [Налимов, 1984].

Учитывая, что перечисленные положения, важные для построения общей теории художественного текста, разработаны в существующих лингвистических, литературоведческих и музыковедческих работах, недостаточно [Асафьев 1970, 1965, Балаш 1994, Гаспаров 1974, 1996, Герман 1999, Диюн 1993, Пищальникова 1993, 1997, Черемисина 1981, 1989 и другие]*, исследование смылосодержащей функции ритмомелодии и отдельных ее компонентов является **актуальным**.

Объект исследования – вербальные поэтические и музыкальные тексты, **предмет** – ритмическая организация поэтического и музыкального текста как его смылосопорождающий компонент и регулятор понимания.

Материалом исследования послужили вербальные, музыкальные и музыкально-поэтические тексты Б. Пастернака: стихотворения «Импровизация», «Встреча», «Музыка», прелюдия ми-бемоль минор, стихотворение «Никого не будет в доме» (музыка С. Никитина).

Анализ текстов мог быть осуществлен на любом материале. Однако обращение к творчеству автора, сочетающего в себе креативные возможности поэта и композитора дают определенный выход на его эстетическую подсистему и оставляет перспективы дальнейшего исследования.

Новизна исследования состоит в обнаружении интегративных признаков ритмических характеристик вербального и музыкального текстов и экспериментальном обосновании того, что

* Теоретическое обоснование проблемы, лингвистический, литературоведческий и музыковедческий подходы, а также психолингвистический подход как наиболее непротиворечивый представлены в I главе диссертации.

а) процессы восприятия и понимания не только музыкального, но и вербального текста детерминируются его ритмической доминантой;

б) ритмические доминанты вербального текста и созданного на его основе музыкального текста совпадают. Это позволяет говорить об универсальной функции ритма в процессах смыслопорождения и смысловосприятия текстов.

Кроме того, ритм, вероятно, может рассматриваться как *когнитивная универсалия*, репрезентирующая *эмоциональный* компонент смыслового содержания вербального и музыкального текстов.

Цель исследования – установить характер зависимости понимания смысловой доминанты поэтического текста от его ритмических характеристик.

В соответствии с поставленной целью предполагается решение следующих **задач**:

- представить содержание понятия «ритма» и связанных с ним характеристик художественного текста;
- определить место настоящего исследования ритма художественного текста в ряду одноаспектных с ним;
- экспериментально подтвердить зависимость восприятия и понимания смысловой доминанты художественного текста от его ритмических характеристик;
- выявить характер соотношения смысловой доминанты и ритма художественного текста;
- экспериментально обосновать наличие устойчивой закономерной связи между эмоциональной доминантой и ритмом текста художественного произведения (музыкального и поэтического);
- проанализировать содержание ритмических характеристик музыкально–поэтического текста;

- экспериментально установить совпадение/несовпадения ритмических доминант вербального и созданного на его основе музыкального текста.

Мы полагаем, что наиболее адекватной в описании интегративного процесса восприятия и понимания художественных текстов является концепция смысловой доминанты В. А. Пищальниковой [Пищальникова, 1999]*, построенная с учетом выявления интегрирующей функции ритма поэтического и музыкального текстов.

Практическая значимость работы состоит в возможности использования результатов теоретического и экспериментального исследования ритмических характеристик поэтического и музыкального текстов при создании методик оптимизации восприятия текстового сообщения, а также в качестве материала при разработке спецкурсов по проблемам психопэтики.

В процессе анализа ритма поэтического и музыкального текстов использовались следующие **методы и приёмы**:

1) метод концептуального анализа, направленный на выявление смысловой структуры текста и определение доминантного личностного смысла; он использовался при исследовательском анализе поэтических и музыкальных текстов; методика анализа разработана в трудах представителей Барнаульской школы психолингвистики;

2) психолингвистический эксперимент, включающий приемы:

а) фиксация испытуемыми эмоционально – смысловой доминанты текста при его восприятии;

б) соотносительные выявление влияния ритма текста на формирование его смысловой доминанты при восприятии текста;

* Содержание концепции представлено в теоретической (I) главе диссертации

в) интроспективное выявление ведущей ритмической характеристики текста;

г) исследование соотношения ритмов поэтического и музыкального текста с эмоционально – смысловой доминантой произведения (на основании ответов испытуемых).

Экспериментальное исследование намеренно осуществлялось на разных группах испытуемых: профессионалов (музыкантов и филологов) и носителей обыденного сознания. При этом рефлексия над пониманием и восприятием текста именно носителей обыденного сознания имеет для нашего исследования определяющее значение. Эта группа испытуемых не владеет навыками анализа составляющих текста, тем более таких специфических. Более того, подавляющее большинство испытуемых не владеет специфическими или какими бы то ни было приемами анализа текста как целого. Следовательно, обнаружение закономерностей восприятия и понимания текстов неподготовленными слушателями может свидетельствовать в пользу объективного существования таких закономерностей.

Следует учитывать и еще один факт. В настоящее время все труднее проводить эксперимент по восприятию художественного текста в неспециальной аудитории; во-первых, потому что такой вид деятельности не является нормой для большинства обучающейся, например, в школах молодежи, во-вторых, экспериментатору чаще всего приходится преодолевать нежелание испытуемых осуществлять такую деятельность. Поэтому чаще всего испытуемые дают в рефлексии то, что «лежит на поверхности», что является *операциональным*, неосознаваемым для их мышления и легко «уловимым» в рефлексии. Именно эти ставшие /являющиеся операциональными/ почти операциональными компоненты процессов восприятия и понимания являются предметом нашего интереса.

Поставленная цель исследования и необходимые для ее достижения задачи обусловили **структуру работы**, которая состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы.

В первой главе исследуется феномен ритма и даются некоторые аспекты его описания, соотносящиеся с заявленной темой и целью исследования.

Во второй главе представлено экспериментальное исследование проблемы.

В Заключении подведены основные итоги теоретического и экспериментального исследования ритмических характеристик художественного текста.

На защиту выносятся следующие положения:

- 1) Ритмические характеристики поэтического и музыкального текстов выступают репрезентантами эмоционально – мотивационной сферы сознания, *регулируя* процессы смыслообразования при восприятии и понимании текста художественного произведения;
- 2) Ритм текста специфически детерминирует характер смысловой эмоциональной доминанты при восприятии и понимании текста;
- 3) Ритм задает гомоморфизм единиц вербального и созданного на его основе музыкального текстов; однако, если другие компоненты ритмомелодии не гомоморфны, нарушается эмоциональная доминанта исходного текста;
- 4) Экспериментальные данные подтверждают гипотезу об универсальности законов ритмической организации музыкального и поэтического текстов;
- 5) Одинаковые ритмические участки поэтического и музыкального текстов акцентируют авторскую доминантную эмоцию.

Результаты исследования использовались в качестве материала при разработке спецкурсов по проблемам психопэтики для специальностей «Русский язык и литература» и «Искусствоведение».

Основные положения исследования, связанные с детерминацией ритмом текста характера смысловой эмоциональной доминанты, были апробированы в виде докладов, выступлений на аспирантских объединениях (1997–1998 гг.), на Всероссийском научном семинаре «Человек – Коммуникация – Текст» (Барнаул, 14-18 апреля 1998 г.).

Глава 1

Смыслообразующая и интегрирующая функции ритма текста: теоретический аспект

1.1. Ритм как феномен деятельности и объект исследования лингвистики, литературоведения и музыковедения

Задача главы – представить научный междисциплинарный контекст, позволивший сформулировать основную гипотезу работы.

Феномен ритма в настоящее время признается одной из основных характеристик деятельности живых организмов вообще.

Свет, звук, смена дня и ночи, чередование времен года, цикличность геологических процессов рассматриваются как различные формы непреложного существования постоянных, закономерных и универсальных чередований. Тем не менее, однозначного понятия ритма еще не существует, хотя в каждом исследовании ритм соотносится с греческим словом (от *rheo* – теку), обязательно подчеркивается его специфическая характеристика – повторяемость одного и того же события, явления или воспроизведение одного и того же состояния через равные промежутки времени.

На наш взгляд, не все стороны реальной действительности характеризуются буквальной повторяемостью событий или состояний. Более точна позиция Н.Я.Пэрна: “...всякий периодический, или волнообразный, процесс есть, в сущности, прогрессивный процесс; в каждом периодическом процессе нечто д о с т и г а е т с я...; каждый следующий период, или следующая волна, не есть полное повторение предыдущих, а наслаивается на эти предыдущие “как их следующая и новая ступень ” [Цит. по: Алякринский, 1985]. Это общее утверждение справедливо для любого повторяющегося соотношения явлений, живых организмов и физических процессов.

Именно поэтому Н.Я.Пэрна пришел к следующему: “Периодический процесс мы должны сравнивать не с движением по кругу, где все опять возвращается к исходной точке, а по спирали, где как будто происходит такое возвращение, но каждый раз на новом уровне» [Алякринский,1985,с.8].

В самом деле, реальные ритмы, особенно в сфере живой материи, *никогда не имеют строгого однообразия*: периоды между аналогичными состояниями равны лишь приблизительно, они также колеблются около какой-то величины, в среднем довольно постоянной. Такая величина – длительность периода (или обратная ей величина – частота) – важнейшая характеристика ритма. “Ибо суть движения заключается в том, что нечто движущееся в каждый момент есть то же самое и уже другое, он не находится в данном состоянии и проходит через это состояние” [Алякринский, 1985г., с.9]. На основе этих широко распространенных философских положений автор описывает закономерности протекания ритмических процессов в живой природе, говорит не только о создаваемых объектах (текстах), но и о ритмической организации всех живых систем. Он доказывает *глобальную интегрирующую функцию ритма*, что в среде ученых-естественников в настоящее время считается общим местом. Много говорится о роли ритма и в лингвистических исследованиях. Для нас важно подчеркнуть интегрирующую функцию ритма как феномена деятельности, поскольку мы предполагаем, что в процессах понимания текстов, вербальных и музыкальных, именно эта функция реализуется: ритм интегрирует различные компоненты текста, репрезентирующие смысловую доминанту.

И.П.Шмелев называет биологический ритм *проводником естественной информации*: “биоритм есть проявление колебания, пульсации, энергии. В режиме резонанса колебательные процессы лимитированы набором дискретных интервалов. Феномену резонанса подчинено правило биоритма. А биоритм пульсирует в согласии с информационным резонансом как с универсальным проявлением инвариантной корреляции ” [Шмелев,

1990, с.237]. Поскольку речь – естественное свойство человека, ритм как составляющая речи базируется на особой психофизиологической основе, что и определяет универсальность «ритмических структур». Только наличием такого психофизиологического механизма можно объяснить сходство восприятия ритма текста в эксперименте.

Взаимодействие повторяющихся и изменяющихся отрезков структуры текста отражается, например, в понятиях *инварианта и вариативности структуры текста*: “Инвариант структуры текста (стабильно воспроизведенная расположенность в линейной последовательности тематического компонента текста) является ритмомелодической матрицей, обрастающей на вербальных этапах текстопорождения единицами поверхностной языковой структуры. Пропорциональность частей есть метр текста. Ритм предполагает единство некоторой повторяющейся основы и ее периодического изменения и закономерной повторяемости... ” [Москальчук, 1999г., с.56]. Такое понимание ритма текста близко естественному, и текст в этом случае рассматривается, скорее всего, как физический феномен, однако сущность ритма и в этом случае не меняется.

Ученые отмечают то, что инвариантные ритмические структуры организуют как вербальные, так и невербальные тексты и тем самым идентифицируют их как *стабильно воспроизводимые системы* [Пищальникова, Герман, 1999г.; Москальчук, 1999г.; Кинцель, 1998г.].

Для нас особенно важно, что в исследованиях различных аспектов ритма подчеркивается его универсальность как характеристики мира.

Так, ”строителем формы во времени“ называет ритм академик Б.Асафьев: “Конечно, только ритм как органическое, слитое с интонационным содержанием (разрядка наша – Н.Ч.) <...>, организующее и дисциплинирующее начало, выступает вперед как ”двигатель” <...> и ”строитель” формы во времени” [Асафьев, 1970г., с.276].

Более того, Б.Асафьев говорит о ритме как о *направляющей мысли, действующей воле*. Т.е. в данном случае подчеркивается регулирующая и направляющая роль ритма в создании и восприятии музыкального текста, которую позже акцентирует В.В.Налимов в известной книге “Вероятностная модель языка: О соотношении естественного и искусственного языка” [Налимов, 1979], но уже применив эти характеристики ритма к *речи*.

Рассматривая тексты музыкальных произведений, Асафьев приходит к убеждению, что *ритм своей эмоциональной напряженностью способен “разрывать метричность”* [Асафьев, 1970г., с.277].

Простая с виду, утверждает исследователь, тема Третьей симфонии Бетховена “превращается в своего рода ритмический молот” <...>, “ритм слышится как направляющая мысль, как действующая воля. Он – живой...” [Асафьев, 1970г., с.277], т.е. выражающий эмоциональную динамику музыкального произведения.

Асафьев подчеркивает *континуальность* и *динамичность* ритмоинтонации, “из которой прорастает мысль - мелодия” [Асафьев, 1970г., с.278], возвращающая к первоэлементам музыки (автор имеет в виду интонирование ритмо – формулы на одном тоне, иногда почти без гармонического сопровождения, создание темы – образа в финале, например, Лунной сонаты). Ритм, по Асафьеву, при этом дает основной теме произведения специфический рисунок, облик, х а р а к т е р.

Хотя свое исследование ученый строит только на материале музыкальных произведений, постоянное акцентирование им убеждения в том, что *ритм – носитель смысла* позволяет предположить возможность смыслодержущего ритма и в вербальных произведениях. Смыслы художественного текста и музыкального произведения объединяются обязательным наличием в их составе эмоционального компонента. Вот почему исследование Асафьева стало для нас своеобразным стимулом *поиска*

научного обоснования функционирования ритма как психолингвистического феномена.

Уместно отметить, что исследования Асафьева нечасто цитируются языковедами. Так, упоминается оно Г.Г.Москальчук, которая подчеркивает важность исследования проблемы *смысловой значимости* ритма, опираясь на известные положения концепции Асафьева.

В частности, Г.Г.Москальчук считает ритм “ключом к согласованию различных динамических составляющих текста” [Москальчук, 1998г., с.222] и отмечает его «синтезирующую» функцию в создании *целостности* текста. Изменение структуры текста, утверждает Г.Г.Москальчук, “приводит к деформации запрограммированного автором ритма, что, в свою очередь, влияет на характер его воздействия” [Москальчук, 1999г., с.224]. Г.Г.Москальчук отмечает и значимость ритма в исследованиях измененных состояний сознания, т.к. “такая корреляция обусловлена регуляторной ролью ритма и колебательных изменений, объединяющих все проявления жизни” [Москальчук, 1999г., с.225].

Поскольку восприятие и порождение текстов, не будучи тождественными, имеют, тем не менее, общие «звенья» и структуры, это положение о роли ритма в создании *смысловой целостности* текста мы считаем перспективным для интерпретации полученных нами экспериментальных данных (гл.2). Положение о «деформации запрограммированного ритма» объясняет феномен несовпадения исходного и переводного текста. Для нас же оно необходимо при анализе музыкальных текстов, созданных на «слова» (гл.2).

Отмечая несомненную значимость представленного обобщения для исследования роли ритма, темпа, мелодики и интонации, согласимся с Г.Г.Москальчук, которая утверждает, что эти сведения требуют углубленной проработки и, на наш взгляд, выявления дифференцирующего значения

каждой из названных характеристик в процессе высказывания автора в тексте эстетически значимого произведения.

Кроме того, необходимо теоретическое представление роли ритма и связанных с ним характеристик в рамках филологических наук и музыковедения.

Нужно сказать, что смыслодержательность ритма вообще и ритмомелодия произведения искусства в частности системно ещё не исследовались, хотя работы, касающиеся вопросов психопэтики и проблем музыкального мышления, логично подготавливали необходимость рассмотрения некоторых идей, связанных с ролью ритмической организации в процессе текстового восприятия [Шенгели, 1963; Томашевский, 1959; Жирмунский, 1975; Гаспаров, 1974; Якобсон, 1985, 1987; Черемисина, 1981, 1899; Пешковский, 1959; Щерба, 1958, 1983; Асафьев, 1971; Васина – Гроссман, 1977; Беляева – Экземплярская, 1974; М. Бонфельд, 1999 и другие].

Так, уже Г. Шенгели в “Трактате о русском стихе” представляет *анализ соотношения ритма стихотворения с другими элементами стихотворной речи*, а именно с ударением и метрикой. Но, к сожалению, основная направленность этой работы – рассмотрение метрических норм как заданных априорных схем, которые “не могут не покрывать собою все поддающиеся систематике явления стиха” [Шенгели, 1963, с. 10].

С другой стороны, в работе есть высказывание: “*Анализ ритмов* (курсив наш. – Н. Ч.) показывает, как эти нормы действуют при данных условиях, подобно тому, как анализ любого физического явления *устанавливает* все привходящие условия: температуру, давление и пр. и пр.” [Шенгели, 1963, с. 10]. Т. е. автор, несмотря на своё понимание метра как жёсткой схемы, невольно говорит о том, что “показывает” действие метрических норм, “устанавливает все привходящие условия” *именно ритм* [Шенгели, 1963, с. 10].

В работах Б. В. Томашевского также говорится о метре как о норме, “которой подчинена стихотворная *речь*” (курсив наш. – Н. Ч.) [Томашевский, 1959, с. 10]. Лингвистам совершенно очевидно, что здесь спутано понятие языка и речи, и один из выходов в решении данной проблемы – рассмотрение и доказательства регулирующей и направляющей роли смысловой доминанты, одной из составляющей которой и является ритм, с его континуальностью и даже созиданием.

Деятельностная основа ритма отмечена в работе В. М. Жирмунского “Теория стиха” (глава “Метр и ритм” [Жирмунский, 1975], где под ритмом автор понимает закономерное чередование во времени (физическая характеристика, а это уже деятельность) качественно различных “чувственных впечатлений”, “сильных и слабых звуков” (или движений). Причем такое определение ритма ученый использует при характеристике и поэтических, и музыкальных произведений. При этом, утверждает автор, существенную роль должно играть объединение содержательное, тематическое.

Рассматривая сильные и слабые звуки в стихе, В. М. Жирмунский отмечает: “...звуки располагаются в определенной последовательности, сильный звук возвращается после определенного числа слабых, определенным числом звуков устанавливается граница звукового ряда (стих), повторяющегося по определенному закону. Закон чередования сильных и слабых звуков может быть выдержан в идеальной схеме (метре)” [Жирмунский, 1975, с.83]. Языковой же материал, утверждает далее исследователь, “...имеет свои естественные фонетические свойства, от метрического закона не зависящие, и оказывает сопротивление композиционному упорядочению. Так возникает стихотворный ритм как результат взаимодействия метрического задания с естественными свойствами речевого материала ” [Жирмунский, 1975, с.83].

Характер и онтология “сопротивления языкового материала” требуют особого исследования. Определение же ритма как реального чередования сильных и слабых звуков, возникающих в результате взаимодействия естественных свойств речевого материала, для нас является важным, т.к. *деятельностная* природа ритма (а значит, и смысловая) подчеркивается и в этом исследовании.

Среди работ современных исследователей необходимо отметить труды М. Л. Гаспарова, которые, хотя и основываются на традиционном понимании взаимоотношений метра и ритма, где метр является жесткой схемой, в которой фиксируется ритм, соотносящийся с “обязательно ударными, обязательно безударными и произвольно ударными слогами” [Гаспаров, 1974, с.28], содержат, тем не менее, своеобразные сведения о наличии в поэтическом (и прозаическом) текстах ритма как составляющей части смысловой доминанты (номинации доминант в работе нет, но содержательная ее характеристика прослеживается). Остановимся на некоторых положениях работы.

Прежде всего ученый отмечает членение стихотворной речи на соотносимые и соизмеримые отрезки. Соотносимость означает наличие *семантической* (а следовательно, и смысловой) (курсив наш – Н.Ч.) емкости стиха за счет ритмической связи всех частей текста – стихов. Соизмеримость же характеризуется как безусловное наличие психологически равных единиц текста. Введение термина “психологически” не представляется автором дефиниционно, но дано как “ощущение фонетического равенства стихов”. Причем “равные или близкие по объему стихи, - пишет далее исследователь, - слух воспринимает как *норму* (курсив наш – Н.Ч.), неравномерные – как отклонение от нормы. Это побуждает при восприятии и исследовании выделять в стихах как основу их ритма тот фонетический признак, по которому эти стихи обнаруживают наибольшее сходство” [Гаспаров, 1979, с.11 - 12].

Безусловно, эти высказывания М.Л. Гаспарова подтверждают мысль о наличии доминантной ритмической регуляции, хотя и не описаны подробно.

Таким образом, мы приходим к убеждению, что, в сущности, не назван и не исследован феномен доминантного ритма (и М.Л. Гаспаров, и В.М. Жирмунский, и первые исследователи ритмической природы художественного текста лишь касаются этого вопроса) или реальных универсальных когнитивных ритмических моделей.

Определенный интерес к звуковой организации как содержательному компоненту речевого высказывания, в том числе и поэтического, проявляли и представители структурной лингвистики.

Примечательны в этой связи работы Р.О. Якобсона [Якобсон, 1985,1987], в которых ясно прослеживается обращение к эмоциональному содержанию слова, для выражения которого, по мнению ученого (и с этим нельзя не согласиться), особую значимость приобретают такие способы фиксации этого содержания, как мелодика речи, речевые мелодические модуляции, интенсивность и темпы речи, оттенки в артикуляции отдельных звуков и их сочетаний [Якобсон, 1987, с.31].

Выделение указанных характеристик для нас важно уже потому, что отмечается их смыслодержательность на эмоциональном поэтическом уровне.

В.А.Пищальникова называет “глубоко содержательным” и следующее положение ученого [Пищальникова, 1999, с.92]: «В языках эмоциональном и поэтическом языковые представления (как поэтические, так и семантические) сосредоточивают на себе большое внимание, связь между звуковой стороной и значением тесней, интимней, и язык в силу этого революционней, поскольку привычные ассоциации по сменности отходят на задний план» [Якобсон, 1987, с.40].

К сожалению, эти положения не проверяются автором экспериментально, на конкретном материале и остаются в рамках

гипотетических, хотя и касающихся принципиальных вопросов организации и понимания художественного текста.

Более аргументированной и непротиворечивой, во многом опирающейся на общетеоретические положения языкознания представляется позиция Л.В. Щербы. Его работы [Щерба, 1958, 1983] отмечены акцентуацией ассоциативного характера мышления: “По основному свойству нашей психики, элементы, входящие вместе в состав целого ряда представлений, вступают в тесную связь друг с другом. Определенная и н т о н а ц и я (разрядка наша – Н.Ч.), слова, входя в качестве одного из элементов в представлении разных слов, всегда один и тот же чувственный элемент, например, неудовольствия, необходимо вступают в теснейшую связь с этим последним и таким образом изолируются нашим сознанием. Подлинное существование подобной связи доказывается теми обыденными, постоянно повторяющимися случаями, когда мы произносим, например, с оттенком неудовольствия и с соответствующей интонацией слова, нами никогда не слышанные в таком произношении. Таким образом, мы должны признать известную **самостоятельность** (выделено нами – Н.Ч.), выражающуюся в способности вступать в независимые ассоциации, за такими элементами фонетических представлений, как, например, мелодия слова, которая сама по себе даже не может существовать” [Щерба, 1958, с.127].

Актуальным для нас в данном высказывании Л.В. Щербы является признание уже за одной из самых важных звуковых характеристик, **мелодией слова** (которая включает в себя, безусловно, и ритм, и темп, и тон, и тембр), **с а м о с т о я т е л ь н о с т и**, предполагающей смысловую и эмоциональную содержательность, где, без сомнения, есть доминантный ритмомелодический регулятор смыслового континуума.

Еще до Л.В. Щербы, пишет В.А. Пищальникова [Пищальникова, 1993, с.80], «некоторые сходные утверждения были высказаны А.М. Пешковским». В самом деле, отмечая особую роль интонации в выражении эмоционального

содержания речи, А.М. Пешковский писал: «В то время как в значениях собственно звуковой стороны речи эмоциональная сторона почти не отражается, значения эмоциональной стороны на 9/10 заполнены ею. Стоит только вспомнить обилие восклицательных высказываний в нашей повседневной речи и их интонационное, особенно тембровое (а тембр, конечно, тоже часть интонации) многообразие, чтобы признать, что чувства наши мы выражаем не только словами, сколько интонацией» [Пешковский, 1959, С.177].

Л.В. Щерба расширил взгляд А.М. Пешковского на сущность (по утверждению В.А. Пищальниковой, «на существо» ритмомелодии [Пищальникова, 1993, с.81]. Именно ритмомелодия, говорит Л.В. Щерба выражает некоторые смысловые оттенки мысли и *структурирует членение речевого потока*.

Однако проблема, поднятая А.М. Пешковским и Л.В. Щербой, к сожалению, не получила логической завершенности, «к тому же у нее нашлось немалое число противников» [Пищальникова, 1993, с.81].

В дальнейшем вопрос о членении текста решался чаще в формально-грамматическом направлении. Тем не менее, открытость проблемы привлекала новых ученых. Так М.В. Панов писал: «Отличительная особенность речи, имеющей эстетическую функцию,— именно использование в качестве самостоятельных единиц таких различий, которые в обычной речи не являются функционально значимыми. Например, тембровая окраска (бас, тенор и т.д.) в обычной речи не имеют различительного значения; в театральной же речи она не безразлична и используется для создания образа. По мнению некоторых стиховедов, поэты иногда инструментируют свои стихи не просто на Э, а на Э закрытый» [Панов, 1967, с.160-161].

К сожалению, свою позицию М.В. Панов не подтверждает развернутыми аргументами, а лишь ссылается на исследование С. Бернштейна. В работе же С. Бернштейна «Опыт анализа «словесной

инструментовки» [«Поэтика», вып.V, 1929, с.156-192], несмотря на декларацию связи метрических и звуковых явлений, анализ ведется вне связи с ритмомелодией, поэтический текст используется лишь как база для чисто фонетического анализа.

Особое место в разработке сущностных особенностей ритмомелодии имеет теория интонаций Е.А. Брызгуновой [Брызгунова, 1963, Русская грамматика, 1980]. Определяя интонацию как звуковое средство языка, с помощью которого говорящий и слушающий выделяют в потоке речи высказывание, противопоставляя его по цели (повествование, волеизъявление, вопрос), Е.А. Брызгунова отмечает основные составляющие интонации: тон, тембр, интенсивность и длительность звучания. Кроме того, в определении интонации говорится и о возможности выделения в ней (говорящим и слушающим) *смысловых частей* (курсив наш – Н.Ч.), а при помощи тембра – способности передачи эмоционального состояния говорящего, «например, гнева, радости, страха» [Русская грамматика, 1980, с.97].

На основании теории интонации Е.А. Брызгунова выдвигает понятие типа интонационной конструкции как *особого соотношения* тона, тембра, интенсивности и длительности звучания, который *способен противопоставить* несовместимые в одном контексте смысловые различия высказываний с одинаковым синтаксическим строением и лексическим составом или высказываний с разным синтаксическим строением, но одинаковым звуковым составом. То есть интонационная структура репрезентирует разные смыслы при полной идентичности иных составляющих речевого произведения. Это вполне сопоставимо с выдвигаемым нами положением о смыслодержательности ритма как одного из компонентов интонации. В исследовании Е.А. Брызгуновой характеризуются разные типы интонационных конструкций (главным образом, их семь, в некоторых работах шесть, в некоторых восемь).

Отметим, что понятие «смысл» Е.А. Брызгуновой не соотносится с особой психической категорией, как это принято в психолингвистике и психопоэтике*. Тем не менее теория интонации Е.А. Брызгуновой во многом подготовила появление гипотезы настоящего исследования, помогла увидеть решение проблемы ритма как фактора понимания художественного текста в особом аспекте – психопоэтическом.

Кроме того, при выявлении соотношения ритма вербального произведения с музыкальным можно использовать достоинства электроакустического анализа, произведенного Е.А. Брызгуновой и отражающего особенности индивидуальных произнесений. Этот аспект в нашей работе не затрагивается, но в перспективе он может быть исследован.

Интерес к смысловой функции некоторых элементов ритмомелодии художественного текста проявляется и в современных лингвистических исследованиях, в частности, в работах Н.В. Черемисиной [Черемисина, 1981, 1989], где уточняется значение тембра в интонации как дополнительной окраски, репрезентирующей различные эмоционально – экспрессивные оттенки, а также темпа – скорости речи, ускорения или замедления отдельных ее отрезков. Н.В. Черемисина отмечает также, что тембр и темп речи зависят во многом от эмоционального состояния говорящего.* Однако, определяя мелодику как звуковую кривую, возникающую из последовательности звуковых высот, Н.В. Черемисина полностью игнорирует ритмическую организацию высказывания: “Мелодика – это звуковая кривая, возникающая из последовательности звуковых высот. Это тональный контур речи – модуляции высоты основного тона при произнесении частей предложения и сверхфразовых единств – ряда

* О проблеме выявления смысла художественного текста с использованием понятий «психологическое значение» и «личностный смысл» написано в § 1.4. Психолингвистическое обоснование проблемы ритмомелодии как фактора понимания художественного произведения.

* Об этом говорится и в новейших исследованиях, в частности, в кандидатской диссертации и монографии А.В. Кинцель «Экспериментальное исследование эмоционально-смысловой доминанты как текстообразующего фактора». О некоторых особенных позициях А.В. Кинцель мы упоминаем в разделе, посвященном психолингвистическому аспекту исследования школы В.А. Пищальниковой.

предложений, тесно связанных семантико – синтаксическими (если они составляют единый фонообраз). Тональный контур служит для выражения различных смысловых, синтаксических и эмоционально – экспрессивных значений” [Черемисина, 1981, с.11].

Связь же ритмической организации со звуковыми высотами любой речи, в том числе и художественной, несомненна, так как мелодика как основанное на определенной мелодии (благозвучной последовательности образующих единство звуков) [Ожегов, 1989, с.348] построение эстетически значимого текста (стихотворения, музыкального произведения) возникает из ритмически организованной последовательности звуковых высот.

Другим базисным определением позиции Н.В. Черемисиной является определение ритма: “...ритм – это равномерное, закономерное чередование соизмеримых и чувственно ощутимых элементов (звуковых, речевых, изобразительных и т.п.) Для возникновения ритма необходимо наличие соизмеримых, однопорядковых по структуре элементов и их регулярная повторяемость (чередование), которая воспринимается как проявление динамичности, движения” [Черемисина, 1989, с.317]. Это определение ориентировано на те традиции литературоведения, где ритм рассматривается как равномерное чередование ударного и безударного слогов.

Правда, в одной из работ Н.В. Черемисина пишет: “...временная изохронность, разнодлительность единиц звучащей речи – одно из важнейших условий существования ритма; важнейшие и наиболее своеобразные компоненты русской интонации – ударение и мелодика” [Черемисина, 1989, с.10].

Но и здесь перед исследователем не что иное, как схема с ударными и безударными звуками, заполняемая по желанию интерпретатора.

Особенностью одной из работ Н.В. Черемисиной является сопоставление вербального и музыкального произведений [Черемисина, 1981]. В этой работе ритм и интонация выделяются как предшествующие

созданию эстетического высказывания. Здесь в качестве одного из аргументов исследователь приводит утверждение об основополагающей роли ритмомелодии В. Маяковского, Андрея Белого, А. Блока, В. Брюсова и других. Приведем, вслед за Н.В. Черемисиной, слова Андрея Белого: "...ритм и есть в нас интонация, предшествующая отбору слов и строк" [Андрей Белый, 1929, с.29].

Кроме того, здесь же Н.В. Черемисина справедливо полагает, что звуковая и гармоническая организованность художественного текста относится "к числу художественно значимых и мало исследованных компонентов эстетической формы, объективный анализ которых может содействовать более глубокому проникновению в **смысл** (выделено нами – Н.Ч.) художественного образа и даже обнаружению и интерпретации подтекста" [Черемисина, 1981, с.5].

Таким образом, и в работе Н.В.Черемисиной содержится вывод о необходимости появления новых исследований ритмомелодического уровня художественного текста. Кроме того, особенностью многих литературоведческих и лингвистических трудов является привлечение при анализе ритмомелодической стороны художественного текста некоторых акустических данных и выход в связи с этим в музыковедение.

Необходимо отметить, что изучение проблем ритма в поэзии к музыке в основном происходит раздельно. Более того, довольно часто слышатся возражения против каких бы то ни было сближений ритма поэтического и музыкального. Возникнув некогда из единого искусства, поэзия и музыка разделились и пошли каждая своим путем – так, в частности, освещается вопрос связи этих двух искусств в рассмотренных работах В.В. Томашевского, В.М. Жирмуновского, В.М. Гаспарова и др.

Но существует и другая точка зрения, которую высказывали как композиторы (М.П. Мусоргский, А.С. Даргомыжский и др.), так и музыковеды (Б.В. Астафьев, В.Л. Яворский, позже В.А. Васина – Гроссман,

В.Н. Холопова и др.). В высказываниях этих (а затем и других) музыковедов и композиторов отчетливо прослеживается мысль о взаимодействии музыки и слова в специфической русской ритмоинтонации.*

Представляется перспективной попытка применить идеи Б. В. Асафьева об интонации, в частности, о ритмоинтонации, выделив несколько вполне определённых ритмоформул в качестве *интонационных инвариантов*. Последние как раз и представляют те “**звук – смысловые** накопления”, о которых Б.В. Асафьев писал: “Они отрываются от породивших их произведений: они становятся как бы словами музыки, и их словарь мог бы быть справочником по излюбленным содержательнейшим звукосочетаниям той или иной эпохи. Как слова они вклиниваются во вновь возникающие произведения и испытывают ряд метаморфоз” [Асафьев, 1971, кн. 2, с. 267].**

Для нас важным является отмеченное Асафьевым соотношение ритмоинтонации со смыслом, возможность “узнавания” русской ритмоинтонации как самосодержательной единицы в соединении слова и музыки. В. А. Васина – Гроссман [Васина – Гроссман, 1977] прослеживает долгий путь взаимосвязей ритма поэтического текста и музыки от русского городского романса до советской массовой песни, приводит примеры различных прочтений пятисложного текстового ритма у Рахманинова, Глинки, Чайковского и других композиторов, делая вывод *о связи слова и музыки именно через ритмомелодию*. Автор уделяет внимание анализу некоторых особенностей ритма в поэзии А. Ахматовой, Андрея Белого, отмечает “огромное значение” в изучении связи слова и музыки книги Андрея Белого “Символизм”, где задача сформулирована следующим образом: “...определить область ритма в поэзии, его границы, связь с музыкой, с одной стороны, и с поэтическим метром – с другой. Вот

* Данное положение может стать в дальнейшем еще одним из перспектив исследования.

** Об исследовании академика Асафьева подробно говорится в I главе диссертации.

ближайшая задача изысканий в области русской поэзии” [Андрей Белый, 1910, с. 255].

Таким образом, уже в работах многих талантливых исследователей, поэтов, композиторов отмечается безусловное единение слова и музыки именно на основе ритма. Ритм интересовал и поэтов, и музыкантов не только как временная организация или в более узком назначении как последовательность длительностей звуков, отвлечённая от их высот [Музыкальный энциклопедический словарь, 1987], но и как *содержательная интегрирующая* слова и музыки.

Примечательная в этом отношении работа С. Н. Беляевой – Экземплярской “Заметки о психологии восприятия времени в музыке” [Проблемы музыкального мышления, 1974, с. 304 - 330]. Основная направленность исследования – **психологические** особенности восприятия ритма с точки зрения его временной организации. Автор приходит к заключению о необходимости исследования **смыслообразующей** функции ритма, однако системной разработки этого вопроса в работе нет. Тем не менее обращает внимание такое высказывание автора: “Нам кажется, что следует выделить два момента в действии музыкального ритма на человека. Один из них много обсуждался и довольно общеизвестен – это *моторная заразительность ритма*. Другой момент, особо важный для нашей темы, это *формирование длительности психических процессов музыкальным ритмом*. На эту сторону дела, по нашему мнению, не обращали должного внимания” [Проблемы музыкального мышления, 1974, с. 329]. (Курсив мой – Н.Ч.)

Данное утверждение ещё раз убеждает в необходимости подтверждения регулирующей функции ритма в процессе восприятия и понимания художественного текста.

Выводы по данному параграфу теоретической главы сводятся к следующему:

- 1) в настоящее время в науке закреплено понимание ритма как феномена деятельности живых организмов вообще [Алякринский, 1985; Шмелев, 1990; и др.]; чувство ритма биологично и составляет одну из констант человеческой деятельности; это подтверждает положение об универсальности законов ритмической организации как музыкального текста, так и поэтического.
- 2) речь, являясь естественным свойством человека, в качестве одной составляющей имеет ритм, который обладает интегрирующей различные компоненты высказывания функцией [Асафьев, 1970];
- 3) ритмические структуры организуют вербальные и невербальные тексты как стабильно воспроизводимые системы [Пищальникова, Герман, 1999; Москальчук, 1999; Кинцель, 1998];
- 4) ритм, по утверждению исследователей, обладает регулирующей процесс восприятия и понимания функцией, являясь при этом носителем смысла [Асафьев, 1970; Беляева-Экземплярская, 1974; Налимов, 1979; Пищальникова, 1999; Москальчук, 1999 и др.];
- 5) ритм континуален и динамичен [Асафьев, 1970];
- 6) ритм участвует в создании смысловой целостности текста [Черемисина, 1981; Москальчук, 1999; Пищальникова, 1999];
- 7) ритм соотносится с другими элементами художественной речи [Шенгели, 1963];
- 8) ритм и соотносящиеся с ним компоненты структурируют членение речевого потока [Щерба, 1958; Пешковский, 1959; Панов, 1967; Брызгунова, 1980];
- 9) ритм является смыслообразующей единицей [Асафьев, 1970; Беляева-Экземплярская, 1980; Москальчук, 1999; Пищальникова, 1993, 1999, 2000].

Таким образом, на протяжении длительного времени в различных областях знания (в лингвистике, литературоведении, музыковедении)

подготавливалась проблема рассмотрения ритма как содержательной составляющей текста, объединяющей слово и музыку функцией в единое гетерогенное цельное коммуникативное произведение – текст. При этом важное, на наш взгляд, значение имеет вопрос о соотношении вербального и музыкального текстов, в их особой специфике.

1.2. Соотношение вербального и музыкального текстов как смыслодержущих структур

Исследование специфических свойств музыкальной «ткани» в ее соотношении с вербальным художественным высказыванием все более актуализируется в науке. При этом наибольший интерес вызывают такие их свойства, как содержательная (*смысловая*) *многомерность и смысловая континуальность*, «составляющие» которых, однако, представляются весьма неоднозначно.

Относительно признания смысловой многомерности музыкального звучания среди исследователей наблюдается единство, в котором можно выделить несколько *типических* подходов к проблеме. Это, во-первых, *констатация* самого факта *многоуровневости* музыкальной ткани. Так Б.Л. Яворский, в статье «Заметки о творческом мышлении русских композиторов от Глинки до Скрябина» пишет о том, что музыкальное произведение является «...многосоставным даже и в своем однополосном оформлении, допускает многоголосность своего одновременного осуществления, доведенного до полифонности – до сложности одновременного сосуществования и скрещения нескольких музыкально оформленных образов [Яворский, 1987, 46]. Во-вторых, наблюдается *аналитическое* либо *экспериментальное* подтверждение этого факта: «... музыкальная ткань обычно многослойная и выглядит как последовательность простых или сложных элементов и компонентов музыки (звуковых высот, аккордов, тональностей, фраз, мотивов и т.д.), иногда подчиняющихся нормам

соответствующих грамматик (лада, гармонии и пр.), а иногда нарушающих их» [Медушевский, 1976, 156].

Кроме того, Медушевский утверждает, что «такие средства, как темп, ритм, регистр, тембр, звуковысотный рисунок, штрихи (артикуляция), громкость, фактура встречаются и вне музыки. Поэтому в расшифровке выразительных значений этих средств принимает участие не только музыкальный, но и жизненный опыт [Медушевский, 1976, 183].

Большинство исследователей признает специфичным свойство непрерывности музыкального произведения, отмечая при этом, что нельзя выделить в музыке дискретные знаки [Сохор, 1981, 173] в их линейной последовательности.

Однако есть и противоположные утверждения. Так, например, Р.Якобсон не только приписывает музыке «строго прерывную, «гранулированную» структуру», но и ставит ее по этому признаку в один ряд с устным языком, считая, что обе эти системы «построены для дискретных элементарных единиц» [Якобсон, 1985, 323].

Косвенным возражением Р.Якобсону служит наблюдение А.Мартине, который при исследовании интонации человеческой речи отметил важное ее свойство – недискретность: «Нельзя считать доказанным, что интонацию того или иного языка можно свести к дискретным единицам [Мартине, 1960, 213].

Думается, что суть этого «спора» кроется в смешении понятий музыкальное произведение как объект науки и как феномен. Членораздельность – это регулярная соотносимость с определенным значением. Она касается объекта. Музыкальное же произведение как феномен логичнее рассматривать в деятельностном аспекте, при этом наиболее непротиворечивым и является подход психопоэтический [Пищальникова, Сорокин, 1993].

Существует ряд работ, в которых семиотическая функция закрепляется не за фрагментами музыкального высказывания, но за отдельными средствами музыкальной выразительности. Наиболее основательно эта позиция изложена, по утверждению М.Бонфельда [Бонфельд, 1999] Умберто Эко, который видит в числе формализованных семиотических систем ладовое тяготение, гармонию, контрапункт и т.п. Еще более определенно на этот счет высказывается В.В. Медушевский, когда говорит как о знаках о тембре, штрихах (артикуляции), громкости, фактуре. Очень важно и то, что Медушевский считает средства лада и гармонии обладающими «...широкой областью выразительности, в своих значениях они зафиксировали внутреннюю сущность психических явлений (разрядка наша.–Н.Ч.) [Медушевский, 1976, 39].

Такая явная параллель с некоторыми особенностями вербальной речи определяется рассмотрением «единицы» музыкального произведения и с позиций внеконтекстуальных и, с другой стороны, как компонента контекста. Таким образом, исследователями обнаружены существенные характеристики, общие для вербального и музыкального текстов. Это дает еще одно теоретическое основание сформулированной нами гипотезе.

Указанные положения логично объясняются теорией *доминантного личностного смысла* В.А. Пищальниковой, реализацией соотношения психологического значения и личностного смысла в художественном тексте.

Психологическое значение, по А.Н. Леонтьеву, – это, как известно, то, что «открывается в предмете или явлении *объективно* – в системе объективных связей, отношений, взаимодействий...» [Леонтьев, 1977, 299]. Личностный смысл – «личное отношение субъекта к миру, фиксирующееся в субъективных значениях» [Леонтьев, 1977, 147]. Именно личностный смысл «создает пристрастность человеческого сознания» [Леонтьев, 1977, 147], имея при этом своего надындивидуального, непсихологического

существования и поэтому может включать чисто субъективные моменты осознания действительности.

Вопрос о личностном смысле напрямую связан с проблемой содержания концептуальных систем «носителей» смыслов–индивидов, а также с теорией функциональных систем П.К. Анохина [Анохин, 1980]. По утверждению Анохина, уже в 80-е годы «все более и более» чувствовалась «необходимость в такого рода физиологических исследованиях, которые могли бы на одном своем полюсе способствовать физиологической интерпретации предмета, а на другом дать убедительную характеристику процессам психологического порядка» [Анохин, 1980, 53]. При этом «гениальным шагом» Анохин называет учение о высшей нервной деятельности. Именно учение Анохина позволяет допустить гомоморфизм различных элементов текстов в определенных условиях функционирования. Еще важнее подчеркнуть, что теория функциональных систем не только не отрицает, но предполагает наличие устойчивых компонентов, стабильных образований, которые «держат» на себе цельность речевого/музыкального произведений. Одним из таких стабильных и стабилизирующих компонентов текста является, по нашему убеждению, ритм.

Функциональной системой Анохин именуется «всякую организацию нервных процессов, в которой отдаленные разнообразные импульсы нервной системы объединяются на основе одновременного и соподчиненного функционирования, заканчивающегося полезным приспособительным эффектом для организма» [Анохин, 1980, 53] (курсив мой. – Н.Ч.).

В такой функциональной системе конечный эффект в виде работы каких-либо органов не может быть строго отделен от собственных нервных процессов. Рабочий эффект является по существу для нервной системы новым комплексным стимулом со сложной градацией специфически отдельных импульсов. Следовательно, понятие функциональной системы

обязательно включает в себя циклические взаимодействия между центрами и периферией [Анохин 1980, 53].

Важным и решающим свойством функциональной системы Анохин называет ее способность «активно изменять соотношение и устанавливать определенным образом направленное соподчинение между ее компонентами» [Анохин 1980, 53].

«Из этого видно,— продолжает далее Анохин,— что функциональная система приобретает новые, не свойственные ее частям качества и формы поведения, которые ей присущи только как целостному образованию». Концепция Анохина аргументирована физиологически как по манере экспериментирования, так и по использованию всего нейрофизиологического материала. В этом отношении функциональная система представляет *собой реальную основу для решения одной из актуальных проблем: законов интегрирования нервных процессов*. Это подтверждает наличие особой психофизиологической базы ритмообразования, о чем мы упоминали во введении. По своему масштабу функциональные системы организма могут быть весьма различны. Одни из них охватывают огромные комплексы процессов нервного характера, другие сведены до незначительного движения одним-двумя пальцами по направлению к какому-либо предмету [Анохин 1980, 53]. Свои регулятивные свойства функциональная система осуществляет через четко очерченные узловы механизмы, в частности, и прежде всего, через *афферентный синтез*, включающий, во-первых, доминирующую мотивацию, во-вторых, обстановочную и пусковую афферентации к, наконец, использование аппаратов памяти [Анохин 1980, 162].

Доминирующая мотивация представляет собой побудительные предпосылки поведенческого акта. Такого рода побуждения могут иметь различный характер. Практически любая внешняя информация, попадающая в центральную нервную систему, неизбежно сопоставляется и оценивается

доминирующей в данный момент мотивацией, которая является как бы фильтром, отбирающим нужное и отбрасывающим ненужное, вернее, неадекватное для исходной мотивационной установки. Иначе говоря, в каждый данный момент определяется значимость этой информации для господствующих мотивационных возбуждений [Анохин 1980, 162].

Из сказанного видно, что даже активный подбор внешней информации при помощи ориентировочно-исследовательской реакции может проходить с наибольшим успехом только потому, что *каждый фрагмент этой информации сопоставляется с доминирующим возбуждением, которое создается данной мотивацией*. Для нас это – обоснование утверждения о гомоморфности различных элементов музыкального/вербального текстов, репрезентирующих доминантный смысл, представляющих доминирующую мотивацию. Этот процесс сопоставления не прост. Пользуясь терминами кибернетики, можно сказать, что «перебор информации» должен идти именно в направлении наибольшей пригодности получаемой информации для реализации данной мотивационной установки. Таким образом, говоря о мотивации как о фрагменте афферентного синтеза, следует помнить, что она играет *преимущественную* роль в подборе информации, необходимой для выработки решения к действию и получения соответствующего приспособительного эффекта. Таким образом, если экспериментально удастся доказать, что ритмическая структура текста воспринимается испытуемыми, по крайней мере, спорно, можно будет предполагать ее доминантную роль в восприятии.

В самом деле, наличие доминантного личностного смысла в художественном тексте аргументированно поддерживается понятием доминирующей мотивации. А одной из структурирующих доминантный смысл единиц является ритмомелодия произведения в ее регулятивном и смыслопорождающем назначении.

Психофизиологические условия понимания текста – обстановочная афферентация – создают своеобразную общность возбуждения, которая выявляется при пусковой ориентации и использовании механизмов памяти.

Данные психофизиологии, таким образом, помогают адекватному исследованию психолингвистического аспекта явлений.

«Исходя из утвердившихся в современной психолингвистике представлений о языковом (лингвистическом) характере связности текста и психолингвистическом (лингвоментальном) характере его цельности», необходимо отметить наличие в тексте доминантного личностного смысла, это приводит к выводу о том, что «эмоциональность текста детерминирует характер его цельности и связности, определяет, регулирует характер смысловой цельности и <...> связности текста» [Кинцель, 1998, 160, 161]. Ритм же текста, по заявленной гипотезе, неотделим от его эмоциональной доминанты, поддерживает и направляет процесс понимания, регулирует его.

Психолингвистический аспект, некоторые особенности которого будут рассмотрены далее, поддерживается также определенными данными нейрофизиологии и нейропсихологии.

Таким образом, рассмотрение вопроса о специфике соотношения вербального и музыкального произведения приводит к следующим предварительным выводам:

- 1) процесс восприятия и понимания текста (и вербального и музыкального) обнаруживает определенные универсальные закономерности;
- 2) одной из таких закономерных универсалий является сосуществование дискретности и континуальности и в поэтическом, и в музыкальном текстах;
- 3) носителем континуальности является ритм текста;
- 4) согласно психофизиологическим данным [Анохин, 1980], одним из устойчивых стабильных образований, которые регулируют

цельность речевого/музыкального произведений, является ритм текста; рассмотренная теория может стать объяснительным принципом понимания художественного произведения (и вербального, и музыкального) через некоторые стабильные текстовые компоненты.

Все сказанное позволяет предположить, что ритм как «носитель» доминантной эмоции выполняет структурообразующую функцию как в вербальном, так и в музыкальном произведении. Ритм является смыслодержающим компонентом как вербального, так и музыкального текста, а потому не может не играть регулирующей роли в процессах продуцирования и понимания обсуждаемых текстов.

Кроме того, несмотря на явное различие музыкального и вербального поэтического текста (качество и количество единиц, характер репрезентируемого содержания и т.д.), оба вида текста обнаруживают сходство 1) в механизмах продуцирования и понимания (хотя очевидны и различия), 2) в характере репрезентируемой эмоции – эстетической, 3) в ряде способов (средств) репрезентации доминантного смысла.

Именно это сходство позволяет думать о возможности связи доминантной эмоции в разных текстах с восприятием *ритма* (и других не исследуемых нами составляющих ритмомелодии).

1.3. Концептуальная система индивида как сфера интерпретации музыкально-поэтического текста

Решение сформулированных ранее задач связано с проблемой смысла речевого произведения/текста, методологически наиболее разработанной, на наш взгляд, в отечественной логике и представленной в теории концептуальной системы и смысла языковых выражений Р.И. Павилениса». Под концептуальной системой Р.И. Павиленис понимает непрерывно

конструируемую систему информации, которая включает в себя мнения и знания, которыми, в свою очередь, располагает индивид о действительном или возможном мире. Основными свойствами концептуальной системы выступает континуальность и последовательность введения концептов. «Язык в данной системе является символическим репрезентантом концептуального содержания» [Павиленис 1983, с.280]. Процесс понимания и восприятия «является процессом образования смыслов, или концептов, который базируется на перцептивном и концептуальном выделении объекта из среды других объектов путем придания этому объекту определенного смысла, или *концепта*, в качестве ментальной его репрезентации» [Павиленис, 1983, с. 383]. Объект интерпретируется в данной концептуальной системе посредством такой структуры концептов, «которая интерпретируется другими концептами системы» [Пищальникова, 1999, с. 21]. Результатом такой интерпретации объекта в данной системе является «...построение в ней информации об определенном ...мире, некоторой *картины мира*» [Павиленис, 1983, с. 206]. Павиленис считает, что концептуальная система включает в себя не только знания, но и подсистему мнений индивида, которая определяет истинность того или иного положения вещей. Основываясь на перечисленных положениях можно считать, что «концептуальная система – это совокупность всех знаний, мнений, представлений индивида, приобретаемая им довербально, вербально, невербально, репрезентируемая средствами различных символических систем, в том числе и языка» [Пищальникова, 1999, с. 23].

Проблема построения концептуальной картины мира (в психологии используется эквивалентный данному термин «образ мира») связывается непосредственно с проблемой восприятия и понимания. В образе мира, по А.Н. Леонтьеву, наиболее значимыми являются не только те свойства объектов, которые могут быть обнаружены индивидом в процессе его деятельности, но и те свойства объектов, которые непосредственно не

вступают во взаимодействие с индивидом. Таким образом, концептуальная картина мира – универсальная форма организации знаний индивида, определяющая возможности познания и управления поведением.

Психолингвисты считают, что «при изучении сущности понятия картина мира (концептуальная система) индивида важно исследовать и вопрос о субстрате высших психических функций» [Пищальникова, 1999, с.25]. Разработка структурно-функциональной модели мозга как субстрата психической деятельности в нейропсихологии принадлежит, как известно, А.Р. Лурия. В своих исследованиях ученый обозначил три основных функциональных блока мозга. Первый функциональный блок мозга представляет собой субстрат мотивационных и эмоциональных процессов, непосредственно участвующих в психической деятельности и сознании индивида. Второй функциональный блок мозга отвечает за получение, переработку и хранение зрительной, слуховой и вестибулярной (общечувствительной) информации. Третий блок «занимается» программированием, регуляцией и контролем психической деятельности.

По мнению А.Р. Лурии, любая сознательная деятельность индивида выстраивается на основании взаимодействия всех трех функциональных блоков мозга, имеющих, в свою очередь, иерархическое строение и состоящих из корковых зон трех типов.

В.А. Пищальникова, рассматривая структурно-функциональную модель мозга А.Р. Лурии, соотносит модель трех функциональных блоков со схемой деятельности, разработанной А.Н. Леонтьевым. Таким образом, «в первой фазе психической деятельности, где происходит формирование мотивов, принимает участие преимущественно первый блок. Фаза формирования целей, а также контроля за реализацией цели связана с работой третьего блока, второй же блок мозга обеспечивает операциональную фазу деятельности» [Пищальникова, 1999, с.26]. Нам

важно подчеркнуть, что А.Р. Лурией определена нейропсихологическая основа *единства* мотивов и эмоций – определенный функциональный блок мозга. Это подчеркивает естественность, феноменальность ритмических структур, «схватывающих» названное единство.

А.Р.Лурия подчеркивает, что любая сознательная деятельность, являясь сложной функциональной системой, осуществляется на базе совместной работы всех трех функциональных блоков мозга, каждый из которых имеет иерархическое строение.

Имея в виду интегративную работу мозга, в том числе работу правого и левого полушарий, нельзя рассматривать одно из полушарий как доминирующее по отношению к конкретной психической деятельности. В связи с этим на примере речевой деятельности А.Р.Лурия утверждает, что *оба полушария взаимодействуют между собой, причем их роли могут меняться в зависимости от цели и структуры деятельности.*

Исследуя нейрофизиологическую основу творчества, ученые связывают выявление закономерной связи между событиями, являющейся необходимой в процессе творчества, с выработкой условного рефлекса и выявляют *совпадение* нейрофизиологических механизмов *стадии генерализации условного рефлекса с феноменом доминанты А.А. Ухтомского.* Это означает, что нейропсихологические и физиологические механизмы действуют как единая система, и, как показал П.К. Анохин, система функциональная.

Теория доминанты А.А. Ухтомского позволяет сделать и следующий вывод: понимание реципиентом музыкально-поэтического произведения – это процесс совпадения «индивидуализированного психического содержания», представленного в тексте автором, и «индивидуализированного психического содержания» воспринимающего текст субъекта. Такое совпадение – результат взаимодействия пережитых ранее автором текста и зафиксированных в музыкально-поэтическом произведении смысловых

доминант и смыслов реципиента, возбужденных сходными адекватными данным доминантам раздражителями. Таким образом, процесс восприятия и понимания музыкально-поэтического текста можно определить как процесс вхождения реципиентом в эмоционально-смысловое содержание произведения.

В психолингвистическом аспекте проблема концептуальной системы наиболее последовательно разработана, на наш взгляд, В.А. Пищальниковой. Как отмечает В.А. Пищальникова, «нам чрезвычайно близка позиция Р.И. Павилениса» [Пищальникова, 1999, с.21], который определяет концептуальную систему (концептуальную картину мира) как «непрерывно конструируемую систему информации (мнений и знаний), которой располагает индивид о действительном или возможном мире» [Павиленис, 1983, с. 280]». Концепт как единица концептуальной системы, по мнению В.А. Пищальниковой, представляет всю совокупность опыта индивида, связанную с той или иной реалией действительности. Концептуальная система (картина мира) представляет собой «континуальную систему смыслов, структурирующуюся в деятельности индивида в результате присвоения а) конвенционального опыта, б) перцептивных процессов и в) собственно рефлексии» [Пищальникова, 1999, с.36]. Данное определение концептуальной картины обладает наибольшей объяснительной силой и более адекватно моделирует содержание мышления индивида.

На основании того, что концепт следует рассматривать как совокупность всех понятий, смыслов, значений, в том числе эмоционального, ассоциативного и вербального содержания, направленных на образование личностных смыслов, целесообразно говорить о возможности описания концептуальной картины мира индивида (смыслов языковых единиц) по результатам его речевой деятельности, в частности, по создаваемому им тексту.

В художественном тексте могут быть представлены концепты, которые объединяются «смысловыми универсалиями определенной концептуальной системы», т.е. «доминантными смыслами концептуальной системы» [Пищальникова, 1999, с.37], в результате чего представляется возможным выделение доминантных смыслов художественного текста. Доминантный смысл художественного текста является не чем иным, как одним из концептов, составляющих концептуальную картину мира автора данного текста. Следует также отметить, что «смыслы доминанты концептуальной системы одного автора никогда не совпадают со смысловыми универсалиями концептуальной системы другого, смыслы могут лишь так или иначе соотноситься» [Пищальникова, 1999, с.42]. Мы привели эти положения, ставшие общепринятыми в психопозитике, с определенной целью. Итак, смыслы реципиента текста и автора текста принципиально не могут быть тождественными. Однако понимание текста тем не менее осуществляется и связано с наличием устойчивых компонентов в структуре доминантных смыслов. Одним из таких компонентов, на наш взгляд, является ритм, и это подтверждается результатами экспериментов.

Ведь понимание авторского смысла базируется не только на восприятии лексических значений, употребляемых в художественном тексте слов, но и на интерпретации *всей содержательной структуры текста*, куда входят ритмомелодические характеристики и, в частности, ритм.

Таким образом, выводы по данному параграфу сводятся к следующему:

- 1) концептуальная система индивида является основой восприятия и понимания смысла музыкального поэтического текста, сферой текстовой интерпретации; при этом важным является вопрос о мозге как субстрате высших психических функций [Лурия, 1984; Пищальникова, 1999];

- 2) определение А.Р. Лурией нейропсихологической основы единства мотивов и эмоций подчеркивает уникальность ритмических структур, объединяющих текст при его восприятии и понимании;
- 3) разработанная В.А. Пищальниковой проблема концептуальной системы включает и вопрос о роли ритма в процессе понимания текста;
- 4) понимание текста осуществляется во многом за счет наличия устойчивых компонентов в структуре доминантных смыслов;
- 5) одним из устойчивых компонентов является, на наш взгляд, ритм.

1.4. Психолингвистическое обоснование проблемы ритма художественного текста как фактора его понимания

Общепризнано, что психолингвистика изучает речевую деятельность как психофизический и психофизиологический процесс восприятия и порождения смыслов, представленных в языковом коде. При этом важное значение имеет исследование психических и языковых механизмов, участвующих в процессе продуцирования и восприятия речевого произведения.

Проблема соотношения ритма и процесса понимания текста художественного эстетически значимого произведения в настоящей работе будет рассматриваться в деятельностном аспекте, разработка которого принадлежит А.А.Леонтьеву [Леонтьев, 1969, 1972].

Леонтьев предложил понимать процесс коммуникации как “деятельностный” процесс, который строится как поэтапно формируемое действие от потребностно – мотивационного комплекса через формирование образа результата, который возникает при восприятии произведения, к цели – порождению высказывания.

То есть деятельность, по утверждению Леонтьева, рождается из потребности, “далее, используя специальные средства, знаки^{*}, мы планируем деятельность, ставя ее конечную цель и намечая средства ее осуществления. Наконец, мы осуществляем ее, достигая намеченной цели. Единичный акт деятельности есть единство всех сторон. Он начинается мотивом и планом и завершается результатом, достижением намеченной в начале цели, в середине же лежит динамическая система конкретных действий и операций, направленных на это достижение” [Леонтьев, 1969, с.276].

Выразителем мотива в тексте, согласно многим исследователям, является *эмоция* [Вилюнас, 1986; Леонтьев, 1969; Павиленис, 1983; Пищальникова, 1997; Кинцель, 1998 и др.].

Разработка функциональной классификации эмоций принадлежит В.К.Вилюнасу, который выделяет два основных вида эмоций: ведущие, открывающие “субъекту значимость или смысл самого предмета потребности”, и производные, открывающие субъекту смысл тех предметов, которые “обладают лишь ситуативной, условной жизненной значимостью, опосредствованной их объективным отношением к предмету ведущей эмоции” [Вилюнас, 1986, с.86]. Для нас важно одно из принципиальных положений Вилюнаса о том, что ведущие и производные эмоции в процессе деятельности могут менять свой статус.

Ведущие эмоции связываются с мотивами деятельности. Механизмы мотивации обеспечивают возникновение эмоций и их развитие, в результате чего эмоциональная реакция является “разветвленной и содержит разные возможности дальнейшего развития” [Пищальникова, 1993, с.65]. Это положение, к сожалению, нечасто принимается во внимание при проведении экспериментов по восприятию текста. Значение его усиливается при исследовании музыкального текста. Так, ведущая эмоция,

* Обращаем внимание, что в музыкальном произведении, на наш взгляд, звуки, гармония, каденции тоже могут быть названы «специальными средствами, знаками».

репрезентированная, в частности, ритмически, может в деятельности индивида-реципиента менять свой статус, что и отмечается нами в ряде случаев.

Известно также, что ведущие эмоции “в процессе репрезентации акцентируются различными значимыми средствами языка” [Пищальникова, 1993, с.65]. Можно предположить, что мотивационные процессы, направляющие эстетическую деятельность субъекта, формируют эмоции, которые репрезентируются в создаваемом субъектом тексте средствами всех уровней текста, в том числе – средствами ритмомелодического уровня, так что вся система ведущих и производных эмоций представляется не только в *тексте как вербальном произведении, но и на ритмическом уровне посредством каждой из входящих в него характеристик.*

Мы полагаем, что смысловая доминанта в тексте может выявляться на основании репрезентации доминантной эмоции компонентами ритмомелодии. При этом мы отдаем себе отчет в том, что ритмомелодические и эмоциональные характеристики текста ценны не сами по себе, а как актуализаторы доминантного личностного смысла. В этом смысле мы считаем эвристичной мысль о существовании в механизме порождения речи фактов, предшествующих этапу непосредственного воплощения содержания в знаках конкретного естественного языка. Этот механизм «срабатывает» при восприятии текста *без сложной смысловой обработки.* К таким фактам можно, вслед за В.А. Пищальниковой, отнести ритмические характеристики текста. Тогда можно допустить, что первичное понимание текста без сложной смысловой обработки происходит на основе звуковой и ритмической организации текста.

Таким образом, все вышесказанное указывает на главенствующую роль доминантной эмоции при восприятии смысла текста. При этом многие исследователи отмечают *тесную взаимосвязь эмоциональных и ритмических характеристик текста.*

Следовательно, можно предполагать, что *ритмическая организация является универсальным фактором эмоциональной регуляции процесса понимания смыслов поэтического текста*. Общеизвестно, что важным носителем смысловых отношений в поэтическом тексте является *фоника*, звуковая организация поэтического текста – звуковое единство, система взаимосвязанных фонических элементов. Но очевидно, что звуки речи и ритм в реальной речевой деятельности неразрывны, хотя в анализе их вполне возможно разделять.

В поэтическом тексте целенаправленно структурированные компоненты сплетаются *в единый ритмический рисунок* произведения и влияют на процесс восприятия смыслов текста, причем очень часто – *без сознательного контроля реципиента, суггестивно*. Процесс восприятия текста посредством ритмической организации текста протекает подсознательно: “чувство ритма – одна из составляющих чувственной ткани сознания, воспринимаемая на сенсорном уровне, неосознанно” [Пищальникова, Сорокин, 1993, с.86].

Кроме того, ритмомелодические характеристики, их восприятие и обработка связаны с деятельностью центральной нервной системы человека, которая формирует оценочные эмоции человека. А учитывая то, что “анализируя структуру раздражителя, мы воссоздаем структуру реакции” [Выготский, 1986, с.245], есть смысл говорить об *интегративной функции ритма, способного объединить поэтический и музыкальный тексты*. Иными словами, если структурная организация поэтического текста гомоморфна структурной организации музыкального, структуры текстов при соединении синхронизируются. А структурная организация текста – это и есть его ритмическое развитие, так как “носителем авторской эмоции является ритм текста, его структура, которая способна активизировать восприятие читателя, передать авторские эмоции” [Москальчук, 1999, с.13]. Именно эти теоретические предположения легли в основу эксперимента (гл.2). Они

подтверждаются и некоторыми особенностями ЦНС. Влияние ритма на процесс понимания поэтического текста представляется следующим образом.

Известно, что деятельность нервной системы как целого связана с образованием в отдельных участках нервной волны *господствующих очагов возбуждения*. При наличии господствующего очага возбуждения, раздражения, поступающие в другие участки нервной волны, только *усиливают* доминантный очаг, что влечет за собой возникновение эмоциональной доминанты. Такая физиологическая основа позволяет при анализе восприятия поэтического текста *выделять его участки, имеющие одинаковую ритмическую структуру, акцентирующие авторскую эмоцию*. Опираясь на них, реципиент выделяет в поэтическом тексте эмоциональную и затем – смысловую доминанты. *Смысловое* наполнение ритма зависит от соотношения по-разному ритмически организованных сегментов текста.

Характерно то, что *структурно идентичные сегменты можно выделить и в музыкальном тексте*, которые, в зависимости от длины, высоты и напряженности, передают те или иные эмоции и также распознаются реципиентом в силу физиологических и психофизиологических закономерностей восприятия звуковых сигналов. Как уже упоминалось выше, “структура раздражителя воссоздает структуру реакции”. То есть на основе ритмики текстов происходит возникновение в концептуальной системе реципиента эмоций, адекватных доминантным эмоциям текстов, а ритм, таким образом, интегрирует музыкальный и поэтический тексты. Связано это с тем, что “сущность усвоения нервной системой ритма возбуждений заключается в способности нейронов “настраиваться” на ритм поступающих раздражителей, что имеет большое значение для оптимизации взаимодействия различных нервных центров при организации эмоционального эстетического эффекта. С другой стороны, нейроны способны трансформировать поступающие к ним ритмические

раздражители в свой собственный ритм, что вызывает у реципиента эмоции, адекватные авторским” [Пищальникова, Сорокин, 1993, с.90-91].

Таким образом, в психолингвистике теоретически доказывается, что ритм – *это средство эмоционального вхождения в концептуальную систему реципиента.*

Для нас же принципиально важным является и то, что ритм выполняет смыслообразующую функцию не только при восприятии поэтического текста, но и в других эстетически организованных объектах, например, в музыкальном тексте. Многие исследователи говорят о “великом обучении на основе ритма” [Алякринский, Степанов, 1985, с.7]. Все сказанное требует экспериментального подтверждения, тем более, что ритм является тем инструментом, который обеспечивает *постоянство, качественную устойчивость объектов в их непрерывном движении.* В то же время ритм проявляет равновесие противоположных сил, заложенных в каждом явлении. Видимо, вследствие этой универсальной структурирующей роли ритма утверждается мнение о том, что «ритм – это *универсальная особенность самодвижения материи,* результат борьбы противоположностей, <...> *внутренний принцип движения,* а не навязанный какими – то внешними силами» [Алякринский, 1985г., с.15–16] (курсив мой.– Н.Ч.).

Таким образом, мы полагаем, что тексты (музыкальные либо поэтические) развиваются по *единым законам ритма,* ритм пронизывает, интегрирует их как и другие природные объекты. Это является существенным подтверждением интегративной функции ритма в музыкальном и поэтическом текстах.

Ритм в поэтическом тексте практически сливает слова воедино, *превращает последовательность знаков в единую звуковую волну.* В свою очередь, музыкальный текст представляет собой последовательное соединение звуковых (музыкальных) сигналов в едином потоке. Таким

образом, ритм выступает как фактор интеграции между поэтическим и музыкальным текстом.

В тексте ритм фиксируется рифмой, консонансом, ассонансом, аллитерацией, рефреном. Но все это только его внешние проявления. Внутренне, в своей глубинной сущности, ритм – это нечто гораздо большее, это, может быть, *размытие смысла слов, «смятие» их в непрерывный, внутренне неразрывный континуальный поток образов.*

Ритм – это возможность *нелинейного прочтения текстов.* Это руководящее начало, связывающее разнообразные отдельные группы в единое целое. Текст организуется так, чтобы слова не ограничивали друг друга, а наоборот – расширяли свое содержание, плавно перетекая, сливаясь в один поток.

“Ритм оказывает самостоятельное воздействие без необходимости разъясняющего контекста” [Дрогалина, Налимов, 1978, с.293-295]. Последнее утверждение свидетельствует в пользу смылосодержательности ритмических характеристик текста.

Таким образом, *ритм текста с очевидностью связан с эмоциональными доминантами и является универсальным средством эмоционального вхождения в концептуальную систему реципиента.* Поэтому невозможно говорить о смылосодержательных характеристиках ритма, не обращаясь к некоторым данным новейших исследований эмоционально – смысловой доминанты.

Впервые регулирующая роль эстетизированной эмоции в процессе восприятия и понимания музыкально-поэтического текста была теоретически и экспериментально доказана В.А. Пищальниковой [Пищальникова, 1992]. Известно также, что адекватное восприятие и понимание любого художественного текста в сильной степени зависит от *эмоциональной мотивированности* эстетической речевой деятельности. Процесс же понимания личностных смыслов, представленных в художественном

произведении как части концептуальной картины мира автора, следует, по мнению Л.С. Выготского, начинать с анализа мотивирующей сферы нашего сознания, частью которой являются *эмоции*.

Чрезвычайно важна роль эмоционального фактора в когнитивной деятельности, что признается многими современными психологами. Идею о *единстве познавательных и эмоциональных* процессов выдвинул С.Л. Рубинштейн [Рубинштейн, 1975]. Эмоция, по мнению С.Л. Рубинштейна, является «единством эмоционального и интеллектуального». Ю.Е. Виноградов отмечает «невозможность правильного решения субъективно сложных мыслительных задач без эмоциональной активации» [Виноградов, 1979, с.50].

Центральной в подходе В.Ф. Бассина к проблеме эмоций является идея «значимого переживания». «Фундаментальное представление об управляющей функции смыслов раскрывается..., – по мнению исследователя, – в условиях не противопоставления «смыслов» «переживаниям», а интеграции обоих понятий в рамках идеи «значимого переживания» [Бассин, 1973, с.102]. С нашей точки зрения, центральным понятием анализа деятельности является не «переживание», а *смысл* как отражение жизненных отношений субъекта, а *эмоции* (переживания) являются, в свою очередь, *компонентом смысла*, выполняющим определенную функцию в его формировании и последующем развитии.

В.Ф. Бассин указывает на «невозможность разрабатывать в отвлечении от идеи бессознательного психологическую теорию эмоций» [Бассин, 1973, с.107-108]. Развитие смыслов обуславливается процессами, происходящими на разных уровнях психического отражения – неосознанных и осознанных. Эмоции (переживания), выполняя роль внутренних сигналов, помогают сознанию, по мнению исследователя, впервые «презентировать» непосредственную ценность неосознанных образований с точки зрения мотивов выполняемой деятельности. Эмоция, следовательно, выполняет роль

одного из механизмов, с помощью которых осуществляется «перевод» неосознанного в осознанное, осуществляется соотношение между различными уровнями психического отражения.

Суммируя результаты собственных опытов и данные литературы, П.В. Симонов пришел к выводу о том, что «эмоция есть отражение мозгом человека и животных какой-либо актуальной потребности (ее качества и величины) и вероятности (возможности) ее удовлетворения, которую мозг оценивает на основе генетического и ранее приобретенного индивидуального опыта» [Симонов, 1981, с.8].

Рассмотрение вопроса об эмоциях в системе деятельности представлено в работах А.Н. Леонтьева. Мышление как деятельность имеет, по мнению исследователя, «аффективную регуляцию, непосредственно выражающую ее пристрастность» [Леонтьев, 1967, с.21]; более глубокой основой пристрастности деятельности являются «личностные смыслы». Функция эмоций состоит «в наведении субъекта на их действительный источник, в том, что они (эмоции) сигнализируют о личностном смысле событий, разыгрывающихся в его жизни...» [Леонтьев, 1972, с.140]. Существенным для нас является здесь, во-первых, то, что источником эмоций признается некоторое смысловое образование, коим может служить и музыкально-поэтический текст как продукт эстетической деятельности индивида, во-вторых, то, что эмоция выполняет функцию презентации личностных смыслов в сознании субъекта и на этой основе способствует регулированию его деятельности. Такое положение позволяет утверждать наличие смыслообразующей и смыслорегулирующей функции эмоции, а также то, что эмоция играет регулирующую роль как в процессе создания, так и в процессе восприятия и понимания музыкально-поэтического произведения.

«Эмоции выполняют функцию внутренних сигналов, внутренних в том смысле, что они не являются психическим отражением непосредственно

самой предметной деятельности. Особенность эмоций состоит в том, что они отражают отношения между мотивами (потребностями) и успехом или возможностью успешной реализации, отвечающей им деятельности субъекта. При этом речь идет не о рефлексии этих отношений, а о непосредственно чувственном их отражении, о переживании» [Леонтьев, 1977, с.198].

Вопрос о функции эмоций непосредственно связывается А.Н. Леонтьевым с вопросом об условиях их возникновения. Исследователь считает, что эмоции возникают «вслед за актуализацией мотива (потребности) и до рациональной оценки субъектом своей деятельности». При этом неосознаваемые мотивы находят свое психическое отражение «в форме эмоциональной окраски действий» [Леонтьев, 1977, с.201].

Эмоции как представители мотиваций «отражают отношения между мотивами (потребностями) и успехом или возможностью успешной реализации отвечающей им деятельности субъекта» [Леонтьев, 1977, с.209-210]. Таким образом, мотивационно–эмоциональная сфера является важнейшим компонентом концептуальной картины мира, одновременно выступающей результатом деятельности и самой деятельностью. При этом целостность любого вида деятельности обеспечивается интегративной функцией мозга.

На уровне психического отражения эмоция является единственным представителем мотивационных процессов. В.К. Вилюнас считает, что «эмоции являются теми психологическими образованиями, которые «окрашивают» в образе отражаемое содержание, как бы добавляясь к нему, выражают значимость этого содержания для субъекта (функция оценки) и определяют его к соответствующей деятельности (функция побуждения)» [Вилюнас, 1998, с.53].

Механизмы мотивации обеспечивают, с одной стороны, возникновение эмоций, а с другой – их развитие, в результате чего эмоциональная реакция является разветвленной и содержит разные возможности дальнейшего

развития. Таким образом, мотивационные процессы, направляющие эстетическую деятельность и формирующие индивидуальные эмоции, репрезентируя их в создаваемом автором тексте, представляют всю «разветвленную» систему ведущих и производных эмоций.

Ведущие эмоции, по мнению В.А. Пищальниковой, «в процессе репрезентации акцентируются различными значимыми средствами языка (средствами всех поэтических уровней [разрядка наша – Н.Ч.]) [Пищальникова, 1999, с.65]. На основании этого следует сделать вывод о том, что *мотивационные процессы, направляющие эстетическую деятельность субъекта, формируют эмоции, которые репрезентируются в создаваемом субъектом тексте* (в данном случае – музыкально-поэтическом), а именно, репрезентируются средствами всех уровней текста, в том числе, средствами ритмического уровня, причем так, что вся разветвленная система ведущих и производных эмоций представляется не только в самом тексте как вербальном произведении, но и ритмически.

К числу известных факторов, от которых зависит эмоция, относятся: 1) индивидуальные особенности субъекта, т.е. индивидуальные возможности его эмоциональности; 2) фактор времени, в зависимости от которого эмоциональная реакция приобретает характер стремительно развивающегося настроения (аффекта), сохраняющегося часами, днями и т.д.; 3) качественные особенности потребности: эмоции, возникающие на базе социальных и духовных потребностей, принято именовать чувствами.

Не останавливаясь на связи индивидуальных особенностей эмоциональности реципиента и вхождения его в смысл музыкально-поэтического текста, попытаемся оговорить временной фактор, от которого зависят эмоции и влияние их на понимание смысла музыкально-поэтического текста. Как было уже сказано выше, ритмомелодия, а именно составляющие ее компоненты, включая ритм, помогает вникнуть в эмоционально-смысловую континуум текста, способствуя тем самым его восприятию.

Зачастую именно ритмическая организация музыкально-поэтического произведения, воспринимаясь прежде его лексического воплощения, вызывает эмоциональную реакцию, которая приобретает характер стремительно развивающегося настроения. Это явление позволяет с полной уверенностью утверждать *зависимость эмоционального напряжения реципиента от того или иного ритма музыкально-поэтического текста*. Вхождение в смысл будет наиболее глубоким, если ритмическая организация музыкально-поэтического высказывания совпадает с качественными особенностями потребности реципиента. В данном случае выбор необходимой ритмической организации текста будет производиться реципиентом в соответствии с его эмоциональными потребностями (чувствами) и настроением. Подчеркнем, что эмоция сама по себе не несет информации об окружающем мире, недостающая информация пополняется путем поискового поведения, направленного эмоциональным состоянием.

Так как эмоция является единственным представителем мотивационных процессов на уровне психического отражения, она играет важную роль в процессах полимотивированной речевой деятельности, а в данном случае, именно в музыкально-поэтических высказываниях. «Необходимость адекватной фиксации личностных смыслов приводит к необходимости акцентуации ведущей мотивации [Пищальникова, 1999, с.65]. Мотивация субъективно отражается в системе эстетически значимых авторских эмоций и может оставаться неосознанной автором музыкально-поэтического текста. Однако реципиентом она легко обнаруживается по характеру представленных в тексте эмоций, в результате чего воспринимающий устанавливает содержание определенной части концептуальной картины мира автора музыкально-поэтического текста, т.к. «доминантные эстетизированные эмоции выполняют в художественном тексте регулирующую функцию в понимании личностных смыслов» [Пищальникова, 1999, с.69].

Доминантная эмоция регулирует процесс представления смыслов музыкально-поэтических текстов, т.к. «является обязательным компонентом смыслообразования, выполняя функцию регуляции процесса репрезентации» [Кинцель, 1996, с.51] смыслов. Доминантная эмоция репрезентируется на всех уровнях произведения: фоническом, лексическом, морфологическом, синтаксическом и ритмомелодическом. Мы же рассматриваем представление эмоции на ритмомелодическом уровне, который в данный момент времени является наименее изученным.

В процессе прослушивания музыкально-поэтического текста любой ритм, смена ритма или ритмический сбой могут стать репрезентантом определенного эмоционального смысла. В этом процессе выбор ритма автором, осознанно или неосознанно произведенный в процессе создания музыкально-поэтического произведения, соответствует осуществлению регулирующей функции эмоций.

По мнению Л.С. Выготского, структура психической деятельности изоморфна структуре осознанных эмоциональных состояний. Данное утверждение возможно отнести и к эстетической деятельности как продукту деятельности психической, в результате чего произведение искусства, в том числе музыкально-поэтический текст, следует рассматривать «как систему раздражителей, сознательно и преднамеренно организованных с таким расчетом, чтобы вызвать эстетическую реакцию» [Выготский, 1986, с.38].

На основании исследований Л.С. Выготского мы делаем вывод о том, что *в музыкально-поэтическом тексте* обязательно репрезентируется определенная эмоция, выполняющая смыслообразующую, смысло-регулирующую функцию, причем репрезентация эмоций осуществляется взаимодействием единиц разных поэтических уровней. Таким образом, репрезентация эмоционального компонента смысловой доминанты музыкально-поэтического произведения основывается на его непосредственных ритмомелодических характеристиках.

Теоретическое положение получило свое экспериментальное подтверждение на материале поэтических текстов, в результате чего исследователь приходит к ряду объективных выводов. Во-первых, при восприятии поэтического текста реципиентом осознается некая доминантная эмоция, которая непосредственно связывается с доминантным личностным смыслом, во-вторых, в качестве сигналов эмоциональных доминант воспринимающие используют такие структурные элементы художественного текста, как его ритмические характеристики.

«Эстетизированная эмоция является регулятором конструирования авторского личностного смысла и, будучи репрезентированной в художественном тексте, она и для воспринимающего становится отправным моментом понимания соотношения авторских смыслов» [Пищальникова, 1986, с.81].

Эстетизированная эмоция является компонентом смыслов, фиксируемых в любом художественном тексте (как в поэтическом, так и в музыкально-поэтическом). Эстетизированная эмоция постоянно акцентируется в осознаваемой или неосознаваемой организации элементов художественного текста. Репрезентация эмоционального компонента смысловой доминанты текста как части концептуальной картины мира индивида основывается на его непосредственных ритмомелодических характеристиках, в том числе на ритме.

Примечательна в этом смысле работа А.В.Кинцель [Кинцель, 1998], которая выдвигает и доказывает положение о наличии эмоциональной доминанты в любом тексте. Признавая наличие эмоциональной доминанты у любого текста (а с эмоциональной доминантой текста, как уже было сказано, тесно связана его ритмомелодия), автор говорит о структурирующей основе, основном регуляторе любого текста, в том числе эстетически значимого: «Понимание эмоциональности текста как результата репрезентации в нем ведущего мотива речевой деятельности индивида позволило сделать вывод о

наличии эмоциональности в любом тексте вне зависимости от того, служит текст целенаправленному выражению некоторых эмоциональных состояний или нет <...> При этом <...> наибольшей эмоциональностью (повышенной интенсивностью эмоциональной характеристики) обладают те тексты, которые <...> отличаются творческим, наиболее ярко выраженным объективным характером [Кинцель, 1998 , 160,162].

Отмечая «заметное отличие эмоциональных процессов в художественных текстах», А.В. Кинцель говорит и об их регулятивности в процессе понимания эстетически значимого произведения. Для нас это важно, так как эмоциональная доминанта поддерживается и ритмом текста.

Выводы по данному параграфу сводятся к следующему:

- 1) выразителем мотива в тексте (который рассматривается нами в деятельностном аспекте, а единичный акт деятельности, по А.А. Леонтьеву, начинается мотивом), согласно многим исследователям, является эмоция [Вилюнас, 1986; Павиленис, 1983; Пищальникова, 1997; Кинцель, 1998];
- 2) ведущие и производные эмоции, репрезентированные ритмически, могут менять свой статус;
- 3) смысловая доминанта может выделяться на основании репрезентации доминантной эмоции компонентами ритмомелодии;
- 4) вслед за В.А. Пищальниковой мы полагаем, что в механизме порождения речи есть факты, предшествующие этапу непосредственного воплощения содержания в знаках (поэтических и музыкальных), такими фактами и являются ритмомелодические характеристики текста;
- 5) в связи с этим можно допустить, что первичные обработки содержания текста происходят на основе ритмической организации текста, при этом многие исследователи указывают на взаимосвязь ритма и эмоции;

- б) таким образом, ритм – универсальный фактор эмоциональной регуляции процесса понимания смыслов художественного текста;
- 7) ритм – средство эмоционального вхождения в концептуальную систему реципиента.

Таким образом, психолингвистический подход дает основание для признания того, что ритм текста указывает на возможность представления эмоционального компонента содержательного континуума и музыкального, и поэтического текста. Гипотеза же о том, что сознание способно точно дифференцировать ритмомелодические характеристики текста требует подтверждения хотя бы некоторыми данными нейрофизиологии и нейропсихологии.

1.5. Нейрофизиологические и нейропсихологические аспекты исследования

Поскольку мы исследуем понимание текста, важно выяснить нейрофизиологические процессы и механизмы, участвующие в когнитивной деятельности, а также процессы, определяющие восприятие.

При этом важным является рассмотрение вопроса о субстрате высших психических функций, головном мозге. По данным нейрофизиологии, ”мозг представляет собой сложную единую метасистему, состоящую из различных макросистем (проекционных, ассоциативных, интегративно – пусковых и др.), каждая из которых строится из различных микросистем. Интегративная деятельность систем разных уровней обеспечивается их иерархической зависимостью ... и взаимодействиями. Динамичность мозговых структур, их индивидуальная изменчивость достигаются за счёт динамичности и изменчивости составляющих их микросистем” [Хомская Е. Д., 1987, с. 43].

В.П.Симонов, рассматривая нейрофизиологическую основу творчества, ссылается на И.П.Павлова, который отмечал, что “все навыки научной мысли заключаются в том, чтобы, во-первых, получить более

постоянную и более точную связь, во-вторых, откинуть потом связи случайные” [Симонов П.В., 1987, с. 17)]. П.В.Симонов выявляет *совпадение нейрофизиологических механизмов стадии генерализации условного рефлекса с феноменом доминанты А.А.Ухтомского.*

По А.А.Ухтомскому, доминанта – это “более или менее устойчивый очаг повышенной возбудимости центров, чем бы он ни был вызван, причем вновь приходящие в центры возбуждения служат усилению (подтверждению) возбуждения в очаге, тогда как в прочей центральной нервной системе широко развиты явления торможения” [Ухтомский А.А., 1978, с.9-10].

Таким образом, А.А.Ухтомский определяет основные свойства доминанты: повышенную возбудимость, стойкость возбуждения, способность к суммированию возбуждений и инерцию. [Ухтомский А.А., 1978, с. 51-52].

А.А.Ухтомский выделяет несколько *этапов формирования доминанты*: на первом этапе достаточно устойчивая доминанта “привлекает к себе в качестве поводов к возбуждению самые разнообразные рецепции” [Ухтомский А.А., 1978, с. 16]; на втором этапе происходит выделение доминантой биологически важных рецепций, т.е. выработка “адекватного раздражителя для данной доминанты” [Ухтомский А.А., 1978, с. 16]; на третьем этапе устанавливаются прочные связи между доминантой и комплексом раздражителей.

Важными для нас являются идеи психологов и нейропсихологов о том, что *слово (и входящая в него ритмомелодические характеристики) является одним из факторов, управляющих высшей нервной деятельностью.*

В связи с этим под влиянием звуковых, ритмических и других сигналов, входящих в текст, могут возникать такие же очаги возбуждения в определенных пунктах анализаторов, как при действии непосредственных раздражителей, которые этими знаками обозначаются.

Так как функция знака (прежде всего словесного) состоит не только в ответной реакции на раздражители, но и в управлении в высшей нервной деятельности, то *словесные (и, в том числе, ритмомелодические – Н.Ч.) сигналы способны в широких пределах изменять функциональное состояние непосредственных проекций.*

Как отмечается в нейрофизиологических исследованиях, устойчивые комплексы воздействия, их отдельные свойства и отношения связываются со словами - знаками [Психика и сознание как функция мозга, 1985, с.153].

Таким образом, перечисленные нейрофизиологические и нейропсихологические положения свидетельствуют о наличии особых механизмов, определяющих интегративные процессы между словом и иными компонентами речевой деятельности на основе ритмической организации речевого произведения. Наличие таких механизмов и влияние их на процессы понимания речевых произведений может быть подтверждено экспериментально. Причем эксперименты необходимо проводить с носителями так называемого обыденного сознания, ибо только в этом случае можно говорить о ритме как феномене и его смыслодержании: ритм как носитель смысла существует в речи индивидов и может быть отрефлексирован.

Необходимо также отметить, что сложившиеся к настоящему времени тенденции изучения ритма художественного произведения (и поэтического, и музыкального) устойчиво обнаруживают себя в литературоведческом, лингвистическом и музыковедческом подходах. При этом каждое исследование по-разному в большей или меньшей степени касается деятельностной природы ритма [Жирмунский, 1975г., Гаспаров, 1996г., Пешковский, 1959г., Якобсон, 1985г.], в некоторых музыковедческих работах [Беляева – Экземплярская, 1974г.] встает вопрос о рассмотрении ритма как единицы смысла. Однако системного и доказательного подхода смыслодержательной, деятельностной природы ритма еще не

представлено, в основном исследователи полагают, что ритм – встроенная в априорную метрическую схему абстрактная единица.

Рассмотрение проблемы соотношения ритмомелодии и процесса понимания художественного текста в деятельностном аспекте уже в теоретической части исследования привело к убеждению доказательности и непротиворечивости психолингвистического подхода, который не позволяет соотносить ритм с механической единицей, встроенной в метрическую схему, но убеждает в обратном: ритм и соотносящиеся с ним другие характеристики текста регулируют и направляют процесс восприятия и понимания.

Принципиально значимым для нас является то, что выразитель мотива на уровне текста – это эмоция. Указанная в настоящем исследовании классификация эмоций, разработанная В.К.Вилюнасом [Вилюнас, 1990г.], и выделение вслед за ним ведущих и производных эмоций обеспечивают систему доказательства деятельностной природы ритма.

Процессы, направляющие эстетическую деятельность и формирующие индивидуальные эмоции, репрезентируя их в создаваемом автором тексте, представляют всю “разветвленную” систему ведущих и производных эмоций.

Учитывая высказывания В.К.Вилюнаса о том, что ведущие эмоции “ в процессе репрезентации акцентируются различными значимыми средствами языка” [В.К.Вилюнас, 1990г., с.65], можно сделать вывод, что мотивационные процессы, направляющие эстетическую деятельность, формируют эмоции, которые репрезентируются в создаваемом субъектом тексте средствами всех уровней текста, в том числе средствами ритмомелодического уровня, так что вся система ведущих и производных эмоций представляется не только в тексте как вербальное произведение, но и на

ритмическом уровне посредством каждой из входящих в него характеристик.

На основании рассмотренных положений можно сделать следующие выводы:

- 1) ритм может рассматриваться как когнитивная универсалия, репрезентирующая эмоциональную составляющую доминантного смысла любого текста;
- 2) ритм выполняет функцию интегратора единиц текста, репрезентирующих доминантный личностный смысл;
- 3) ритм – психолингвистический феномен и поэтому может исследоваться на основании изучения перцепции речевых и музыкальных произведений;
- 4) мотивационные процессы, направляющие эстетическую деятельность, формируют эмоции, которые репрезентируются в тексте средствами всех уровней, в том числе ритмически;
- 5) существуют специфические нейрофизиологические и нейропсихологические механизмы, обеспечивающие интегративную деятельность ритма;
- 6) ритмическая организация является универсальным фактором эмоциональной регуляции процесса понимания смыслов поэтического текста, ритм – средство эмоционального вхождения в концептуальную систему реципиента;
- 7) вся система ведущих и производных эмоций представляется в тексте и его ритмомелодических характеристиках, в частности в ритме.

Все сказанное в 1 главе позволяет предположить универсальность законов ритмической организации музыкального и поэтического текстов. Эта гипотеза требует экспериментального подтверждения, описание которого представлено во второй главе настоящего исследования.

Глава 2

Экспериментальное исследование роли ритмомелодических характеристик в понимании художественного текста

Специфика психолингвистического подхода при анализе ритмомелодических характеристик поэтического текста состоит в рассмотрении текста как речевой деятельности, в которой формируются эстетически значимые смыслы. Психолингвистический подход к поэтическому тексту позволяет выявить ритмические характеристики текста, опираясь на структуру поэтической речи.

Модель возникновения речи и модель возникновения поэтического текста в принципе аналогичны, так как поэтический текст есть не что иное, как результат письменной фиксации акта речевой деятельности. И в том, и в другом случае есть этап семантического планирования и этап вербальной реализации замысла.

Однако следует предположить, что возникновение поэтического текста носит более сложный характер. Это касается, прежде всего, этапа планирования текста: период его подготовки, по мнению А.А. Леонтьева, значительно превышает период, предшествующий порождению речи.

Кроме того, если при порождении устной речи возможен пропуск этапа внутренней речи или сведение его до минимума, то в процессе порождения поэтического (особенно письменной формы) он, по всей видимости, более значим и практически неизбежен.

За этапом письменной фиксации единичного акта речевой деятельности автора следует этап совершенствования фиксированной речи, то есть редактирование, поправки, переработки.

А.А. Леонтьев, рассматривая вопрос возникновения речевой деятельности, писал: «...мысль не задается языку и речи извне, как готовое психическое образование. Процессы генерации мысли и формирования речи

так тесно переплетаются между собой, что в своих решающих фазах они образуют один процесс генерации мысли–речи... Черты языковой структуры могут быть в достаточной мере осмыслены только при учете особенностей развертывания мысли–речи и его социально-исторических предпосылок» [Леонтьев, 1967, 92].

Эта мысль вполне справедлива и для поэтического текста, хотя текст как наиболее сложная единица речи имеет более сложную, многоплановую структуру. Особенность личностных проявлений в речевой деятельности вообще и в поэтическом тексте в частности состоит в том, что он является материальным носителем высших психических функций головного мозга автора (восприятия, мышления, памяти и т.п.).

Поэтический текст многопланово и на разных уровнях отражает личностные качества автора, его интеллектуальные и эмоциональные особенности. И поскольку поэтический текст представляет собой многоуровневую систему организации языковых единиц, следовательно, можно говорить и об уровне восприятия поэтического текста. Уровень восприятия проявляется в постепенном, последовательном развертывании процесса восприятия от общего ко все более дифференцированному, то есть процесс восприятия поэтического текста – иерархическая система *с восхождением от низшего сенсорного к высшему понятийному уровню*. Восприятие поэтического текста происходит, как уже было отмечено, на нескольких уровнях: от уровня непосредственного восприятия звуковой ритмической организации текста воспринимающий переходит к уровню понимания смысла слов, высказываний к пониманию текста как законченной и целостной структуры. Тем самым смысловая структура поэтического текста и его ритмическая организация выполняют структурирующую роль в формировании доминантного смысла реципиента. *Звуковая организация слова фиксирует и акцентирует заданную автором ритмическую структуру поэтического текста.*

Особенности ритмических характеристик способно акцентировать личностно актуальное авторское *эмоционально-смысловое* содержание, воспринимаемое реципиентом на сенсорном уровне подсознательно (физиологическая специфика ритма). Поэтому репрезентация ритмических характеристик в поэтическом тексте важна не сама по себе, а потому, что ритмомелодия акцентирует доминантные смыслы, опираясь на которые воспринимающий понимает поэтический текст.

Ритм является единственной смыслообразующей основой при первичном восприятии поэтического текста, главная функция его – регулятивная, направляющая континуум сознания реципиента.. Музыка же, по утверждению М. Бонфельда, «представляется сложной коммуникативной системой, лишенной знаков, подобных словам вербального языка – элементам текстов, но *обладающая системой грамматик*» [Бонфельд, 1999, с.11]. (Курсив мой – Н.Ч.), т.е. музыкальные компоненты произведения имеют целенаправленную структуру, как и вербальный текст.

Одной из проблем в музыковедении и музыкальной эстетике является проблема *музыкальной семантики*. Понятие это используется обычно в качестве синонима термина «значение». На наш взгляд, логичнее говорить о семантике как о системе закономерностей, согласно которым могут быть установлены отношения между смыслом музыкального произведения и, по Бонфельду, «внемузыкальной реальностью», т.е. слушающим. Одной из составляющих такой системы закономерностей и является ритм произведения, который, будучи связанным с эмоционально содержательным континуумом текста, осуществляет в процессе его понимания *регулирующую* и *направляющую* функцию. «Мысль, интонация, формы музыки – все в постоянной связи» [Асафьев, 1983, 211].

Стимул же движения и рождения мелоса – ритмомелодия, носитель эмоционального напряжения. При этом музыка есть зримость [Асафьев, 1983, с.311], в которой *ритм может остановить интонацию и, наоборот,*

дать ей динамическое направление. Более того, ритм – не абстракция: он – интонационный стержень музыкального произведения.

В своем *стремлении к точности фиксации* ритм связан с поэтической, вербальной интонацией. Наличие же смысловой (эмоциональной) доминанты придает и поэтическому, и музыкальному тексту цельность, связность.

Все эти уточнения были необходимы, чтобы с их помощью прийти к выводу о необходимости проведения экспериментального исследования.

2.1. Описание эксперимента. Последовательность этапов, операций

Обращение к экспериментальному изучению ритмических характеристик художественного текста связано с необходимостью уточнения и подтверждения гипотезы исследования: *содержательным компонентом художественного текста (и поэтического, и музыкального) является его ритм, выполняющий функцию целенаправленного, структурно организованного средства представления эмоциональной составляющей доминантного личностного смысла.* Это в полной мере соответствует сформулированной ранее цели исследования – установить характер зависимости понимания смысловой доминанты поэтического текста от его ритмических характеристик. В ходе эксперимента потребовалось исследование музыкального текста для того, чтобы установить, разрушает ли музыка, положенная на существующий поэтический текст, его авторскую ритмику и если да, то как меняется понимание подобных текстов. Сопоставление восприятия поэтического и музыкального текстов помогло в решении общей цели диссертационного исследования. При этом текст поэтического и музыкального произведений рассматривается как единица коммуникации, продукт высказывания, имеющий эстетическую ценность.

Доказательства выдвинутой гипотезы были получены при экспериментальном исследовании стихотворений и прелюдий Б.Л.Пастернака. Эксперимент состоял из трех этапов.

Предусмотренная нормой эксперимента последовательность операций предполагала:

- 1) предъявление каждому участнику эксперимента анкет с предложенными заданиями и вопросами (они представлены в разделе “Описание эксперимента”);
- 2) запись испытуемыми ответов и выполнение заданий.

Время эксперимента ограничивалось временем прочтения текста «про себя», на выполнение задания отводилось 7 минут, что исключало обдумывание ответов. На предъявление и обработку музыкальных текстов отводилось также 7 минут, музыкально-поэтических – 9 минут.

Результативность любого эксперимента во многом зависит от акцентуации исследуемых закономерностей. Поэтому одним из факторов, способствующих чистоте эксперимента, явилась коррекция вопросов анкет, с одной стороны, и целенаправленная их связь с гипотезой исследования – с другой. Так, уточняющим явился последний вопрос анкет, предложенных при восприятии поэтического и музыкального текстов.

Чистота и объективность результатов эксперимента определена проведением исследования в социально разнородных группах.

На трех этапах эксперимента получено 300 анкет реципиентов, возраст 17-35 лет, группы – социально разнородные: студенты I курса юридического и исторического факультетов, отделение журналистики (110 человек, среди которых 12 отказались участвовать в эксперименте, среди студентов исторического факультета отделения «Искусство» 23 человека имели профессиональное музыкальное образование), слушатели дневного подготовительного отделения и подготовительных курсов, поступающие на биологический, географический и физико-технический факультет (т.е. 135 школьников, среди них в эксперименте отказались участвовать 15 человек), воспитанники и преподаватели Духовного Училища (55 человек, среди

которых 5 человек сдали анкеты – отказы), в этой группе участвовали люди со средним образованием, т.е. закончившие школу, со средним специальным образованием (техникумы, колледжи) и с высшим образованием.

Отбор материала

Для выделения смыслодержательной роли ритмомелодии в процессе понимания поэтического и музыкального текста использовались стихотворения и прелюдии Б.Л.Пастернака.

Изучение указанной выше роли ритмомелодии можно было произвести на материале любого текста – как поэтического, так и музыкального.

Однако обращение к произведениям индивида, который сочетает в себе креативные способности поэта и композитора, позволяет подробнее рассмотреть особенности (прежде всего эмоциональные) эстетической подсистемы концептуальной картины мира автора. Поэтому материалом исследования стали стихотворения “Встреча”, “Импровизация”, “Музыка”, на третьем этапе стихотворение “Никого не будет в доме” (муз. С.Никитина) и прелюдия ми-бемоль-минор Б.Л.Пастернака (на втором этапе эксперимента).

Выбор текстов был произвольным.

Тексты стихотворений

Импровизация

Я клавишей стаю кормил с руки
Под хлопанье крыльев, плеск и клетот.
Я вытянул руки, я встал на носки.
Рукав завернулся, ночь терлась о локоть.

И было темно. И это был пруд
И волны. – И птиц из породы люблю вас,
Казалось, скорей умертвят, чем умрут
Крикливые, черные, крепкие клювы.

И это был пруд. И было темно.
Пылали кубышки с полуночным дегтем.
И было волною обглодано дно
У лодки. И грызлися птицы у локтя.

И ночь полоскалась в гортани запруд.
Казалось, покамест птенец не накормлен,
И самки скорей умертвят, чем умрут
Рулады в крикливом, искривленном горле.
1915.

Встреча

Вода рвалась из труб, из луночек,
И луж, с заборов, с ветра, с кровель,
С шестого часа пополуночи,
С четвертого и со второго.

На тротуарах было скользко,
И ветер воду рвал, как вретище,
И можно было до Подольска
Добраться, никого не встретивши.

В шестом часу, куском ландшафта
С внезапно подсыревшей лестницы,
Как ухнет в воду, да как треснется
Усталое : «Итак, до завтра!»

Автоматического блока
Терзанья дальше начинались,
Где в предвкушеньи водостока
Восток шаманил машинально.

Дремала даль, рядясь неряшливо
Над ледяной окрошкой в иней,
И вскрикивала, и покашливала
За пьяной мартовской ботвиньей.

И мартовская ночь, и автор
Шли рядом, и обоих спорящих
Холодная рука ландшафта
Вела домой, вела со сборища.

И мартовская ночь, и автор
Шли шибко, вглядываясь изредка
В мелькавшего как бы взаправду

И вдруг скрывавшегося призрака.

То был рассвет. И амфитеатром,
Явившимся на зов предвестницы,
Неслось к обоим это завтра,
Произнесенное на лестнице.

Оно с багетом шло, как рамошник.
Деревья, здания и храмы
Нездешними казались, тамошними
В провале недоступной рамы.

Они трехярусным гекзаметром
Смещались вправо по квадрату.
Смещенных выносили замертво,
Никто не замечал утраты.
1922

Музыка

Дом высился, как каланча.
По тесной лестнице угольной
Несли рояль два силача,
Как колокол на колокольню.

Они тащили вверх рояль
Над ширью городского моря,
Как с заповедями скрижаль
На каменное плоскогорье.

И вот в гостиной инструмент,
И город в свисте, шуме, гаме,
Как под водой на дне легенд,
Внизу остался под ногами.

Жилец с шестого этажа
На землю посмотрел с балкона,
Как бы ее в руках держа
И ею властвуя законно.

Вернувшись внутрь, он заиграл
Не чью-нибудь чужую пьесу,
Но собственную мысль, хорал,
Гуденье мессы, шелест леса.

Раскат импровизаций нес
Ночь, пламя, гром пожарных бочек,
Бульвар под ливнем, стук колес,
Жизнь улиц, участь одиночек

Так ночью, при свечах, взамен
Былой невинности нехитрой,
Свой сон записывал Шопен
На черной выпилке пюпитра

Или опередивши мир
На поколения четыре,
По крышам городских квартир
Грозой гремел полет валькирий.

Или консерваторский зал
При адском грохоте и треске
До слез Чайковский потрясал
Судьбой Паоло и Франчески
1956

Характер обработки материала

При исследовании (восприятия реципиентами поэтического и музыкального) текстов использовались следующие методы и приемы:

- 1) сопоставительный анализ некоторых лексических единиц поэтического текста;
- 2) метод концептуального анализа, направленный на выявление смысловой структуры текста и определение доминантного личностного смысла;
- 3) экспериментальное выявление влияния ритма текста на формирование его смысловой доминанты при восприятии текста;
- 4) экспериментальное выявление ведущей ритмомелодической характеристики музыкального и музыкально-поэтического текстов;
- 5) соотнесение ритма поэтического и музыкального текста с эмоционально-смысловой доминантой произведения.

При сопоставлении ответов полученных при восприятии поэтического текста отмечались случаи их совпадения. Особое внимание обращено на задание 4, в котором реципиентам необходимо было отметить влияние выделенных характеристик на восприятие содержания стихотворения и роль ритма. Вопрос (4) «Влияет ли ритм на восприятие текста и его понимание», безусловно, актуализирует метаязыковую рефлексию реципиента. На первый взгляд, такой вопрос в известной степени задает ответ. Однако отвечает испытуемый на этот вопрос *после* того, как отметил на предложенном графике все доступные неспециалисту ритмомелодические характеристики, в том числе и ритмические. Поэтому основными при анализе результатов эксперимента были для нас ответы на

вопросы 1-3, четвертое же задание *подтверждало неслучайность ответов* реципиентов.

Как и во всяком эксперименте, предполагающем разной степени метаязыковую рефлексию, есть известная «направленность» на необходимый экспериментатору параметр текста. Но именно совпадения, причем очевидные и количественно подавляющие, трактуются экспериментатором как проявление какой-либо закономерности.

Кроме того, подчеркнем еще раз, что для нас принципиально обращение к *интроспекции* индивида как одному из базовых требований психологии и вспомогательному приему анализа в психолингвистике.

Результат обработки материала наглядно представлен в таблицах и схемах.

При обработке экспериментов, связанных с восприятием *музыкального* и музыкально-поэтических произведений, были также сопоставлены ответы реципиентов и выявлена частотность совпадений в процентном отношении. Анализ результатов при обработке этих этапов исследования позволил сформировать экспериментальную схему эмоционального поля восприятия содержания произведения через его ритмомелодию, а также дифференцировать группы ответов.

2.2. Первый этап эксперимента. Исследование текста поэтического произведения

Первый этап эксперимента проводился *с целью подтвердить гипотезу о смыслоформирующей функции ритма поэтического текста в процессе его понимания.*

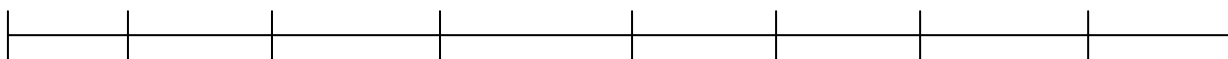
Задачи первого этапа эксперимента

- 1) определить, возможно ли выделение реципиентами содержательно значимых фрагментов поэтического текста без специального анализа текста (как результат первичного восприятия);

- 2) определить важность для реципиентов ритмических характеристик, влияющих на восприятие и понимание текста;
- 3) соотнести объективные характеристики ответов реципиентов с целью определения смыслодержательных функций ритма.

Для выявления содержательной роли ритма вербального (поэтического) произведения в эксперименте использовались тексты стихотворений Б.Л.Пастернака “Импровизация”, “Встреча”, “Музыка”.

Помимо текста стихотворения, в анкете предлагалось графическое представление его. На графике отображалось количество строк и строф данного текста, например:



Я клавишей стаю кормил с руки

Под хлопанье крыльев, плеск и клетот.

Я вытянул руки, я встал на носки.

Рукав завернулся, ночь терлась о локоть.

(1-ая строфа стихотворения Б. Пастернака «Импровизация»)



Реципиентам предлагалось выполнить следующие задания:

- 1) выделить наиболее содержательно значимые части стихотворения и отметить их в тексте и на графике более длинными, нежели строфические знаки, линиями, например:

И мартовская ночь, и автор

Шли рядом, вглядываясь изредка

В мелькавшего как бы взаправду

И вдруг скрывавшегося призрака

(7-ая строфа стихотворения Б. Пастернака «Встреча»)

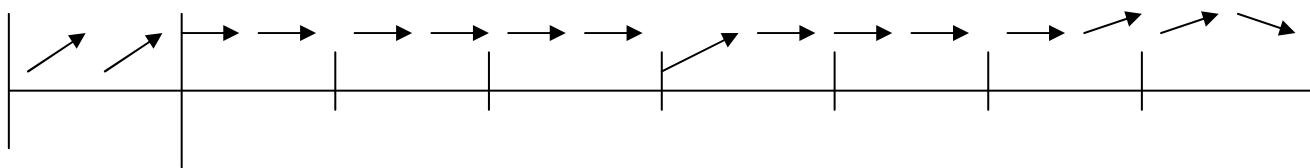


- 2) расставить на графике и в тексте стихотворения динамические оттенки (громко Г; не очень громко НГ; тихо Т; не очень тихо НТ);
- 3) отметить повышение (↗), понижение (↘) звучности, ровное звучание (↔) и темп (быстро Б, медленно М, умеренно У), например:

Раскат импровизаций нес
 Ночь, пламя, гром пожарных бочек,
 Бульвар под ливнем, стук колес,
 Жизнь улиц, участь одиночек.

Так ночью, при свечах, взамен
 Былой наивности нехитрой,
 Свой сон записывал Шопен
 На черной выпилке пюпитра.

(6 и 7 строфы стихотворения Б.Пастернака «Музыка»)



- 4) ответить, влияют ли выделенные характеристики на восприятие смысла стихотворения; влияет ли ритм на восприятие текста и его понимание.

Прежде всего для исследования было важным, совпадут ли в ответах испытуемых значимые части стихотворения (задание 1), поскольку такое

совпадение/несовпадение подтверждает наличие/отсутствие объективной основы восприятия реципиентами содержания текста при безусловной субъективности восприятия.

Выделение динамических оттенков вводит и испытуемого, и исследователя в конкретное проявление ритмомелодической/ритмической организации стихотворения, что подтверждает (при совпадении ответов испытуемых) наличие ритмических характеристик, влияющих на восприятие и понимание текста, *специфически регулирующих понимание.*

Анализ *направления движения звучания*, а также *темпа* существенно дополняет предыдущее задание с точки зрения характера выявления ритмомелодии.

Результаты первого этапа экспериментального исследования

Данные, полученные в ходе эксперимента, позволяют считать аргументированную заявленную гипотезу о ритме как *смыслообразующей константе в процессе восприятия и понимания эстетически значимого вербального произведения.*

Сопоставительный анализ ответов, полученных при восприятии поэтического текста, показал:

1) *совпадение* при выделении *наиболее значимых частей текста*:

а) в стихотворении “Импровизация” испытуемые выделили “Я вытянул руки...” (82 %);

б) в стихотворении “Встреча”

“Как ухнет в воду, да как треснется

Усталое: ”Итак, до завтра!” (86 %);

в) в стихотворении “Музыка” –

“Раскат импровизаций...” (83 %);

2) *совпадение выделенных динамических оттенков*:

а) в стихотворении «Импровизация» испытуемые отметили негромкое звучание (НГ) в строке «Я вытянул руки, я встал на носки» (115 человек из 152-х, т.е. 85,5%), 37 человек (24,3%) отметили тихое звучание (Т) в строке «Я клавишей стаю кормил с руки»;

б) в стихотворении «Встреча» 140 человек из 152-х, (т.е. 92%) отметили негромкое звучание (НГ) в строке «И мартовская ночь, и автор шли рядом»;

в) в стихотворении «Музыка» 125 из 152-х (т.е. 81%) отметили громкое звучание (Г) в строке «Раскат импровизаций...».

3) 89 % испытуемых отмечают безусловное влияние ритма на восприятие и понимание стихотворения, подчёркивая при этом прежде всего его эмоциональное воздействие:

“... ритм играет первостепенную роль в любом стихотворении”;

“... конечно, на восприятие смысла влияют выделенные характеристики; ритм при этом играет первейшую роль”;

“И ритм, и темп, и динамика связаны с содержанием стихотворения. Ритм направляет и помогает понять смысл”;

“Я считаю, что на восприятие смысла выделенные характеристики очень влияют. Особенно ритм”;

“Вообще мелодическая и ритмическая характеристики очень влияют на понимание стихотворения. Мелодическая характеристика помогает понять наряду с ритмической эмоциональный пульс стихотворения”;

“Важную роль в стихотворении играет ритм. Всё на нём держится”;

“Безусловно, характеристики, которые я выделила, влияют на восприятие мной смысла стихотворения. Особая роль здесь принадлежит ритму”;

“Ритм влияет на эмоциональное звучание стихотворения”;

“Ритм подчеркивает эмоцию”;

“Стихотворный ритм помог ставить акценты на наиболее важных словах”;

“Ритм помогает, например, осмыслить более значимые части стихотворения”;

“Кроме ритмомелодических характеристик на восприятие смысла стихотворения влияют и паузы”;

“Вообще мелодическая и ритмическая характеристики очень влияют на понимание стихотворения. Мелодическая характеристика заставляет слушателя понять, где же заключен смысл данного произведения, а ритмическая характеристика помогает эмоциональному восприятию стихотворения”;

“Ритм обогащает наше эмоциональное восприятие стихотворения, вызывая определенные чувства и настроения”.

В целом результаты первого этапа эксперимента можно представить в таблице:

Название стихотворения	Фрагмент текста	Количество совпадений	Число реципиентов
“Импровизация”	“Я вытянул руки”	125	152
	“Я клавишей стаю кормил с руки”	27	
“Встреча”	“Как ухнет в воду, да как треснется Усталое: “Итак, до завтра”	112	130
	“Вода рвалась из труб, из луночек...”	10	
	“И мартовская ночь, и автор шли рядом”	8	
“Музыка”	“Раскат импровизации...”	120	145
	“Вернувшись внутрь, он заиграл”	25	

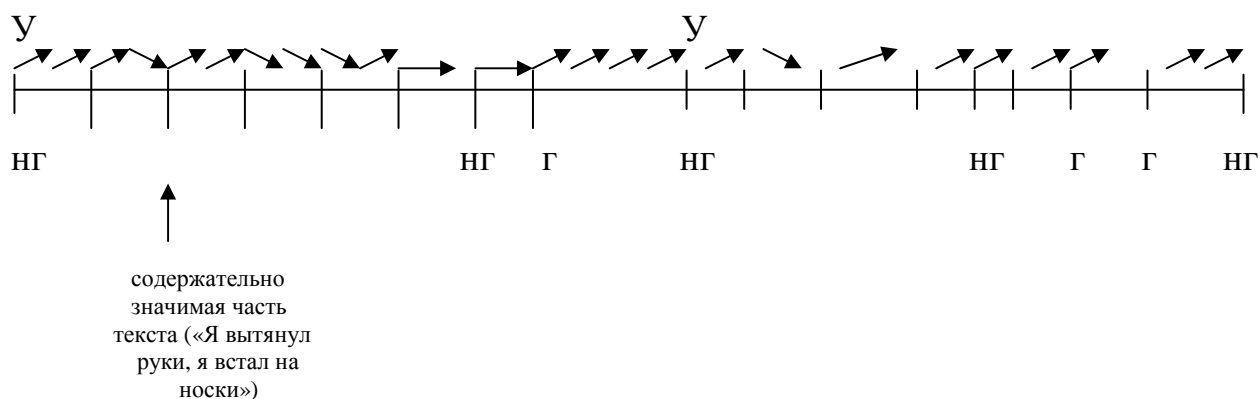
Рассмотрим тексты стихотворений, сопоставив результаты эксперимента с исследовательской версией, обосновав ее анализом роли ритма и связанных с ним характеристик*, элементами концептуального анализа, который, как уже указывалось, направлен на выявление смысловой структуры текста и определение доминантного личностного смысла.

Понимание содержания стихотворения «Импровизация» осуществляется с опорой на восприятие метафор в предложении, являющемся наиболее значимой частью: «я вытянул руки, я встал на носки». Интерпретация этих метафор может быть неоднозначной: основываясь на лексическом значении словосочетания «вытянуть руки» – распрямить, расположить по длине, по прямой линии чего-нибудь (Ожегов, 1989, с. 125) и «встать на носки» – подняться на кончики пальцев ноги (Ожегов, 1989, с. 420), можно допустить прямое функционирование этих значений.

Однако содержание текста это не поддерживает, поэтому интерпретация метафор осуществляется за счет значений, формирующихся в названии стихотворения «Импровизация» – создание произведения в момент его исполнения) и отдельных лексем («клавиша» – пластинка, приводящая в движение механизм – Ожегов, 1989, с. 276), «рулады» – виртуозные пассажи в исполнении (Ожегов, 1989, с. 686) и других.

Общим смысловым признаком такого сопоставления при анализе содержания стихотворения является концепт «творчество», функционирование которого поддерживается и динамическими оттенками, и направлением движения ритма стихотворения, а также тона и темпа, что наглядно видно на графике:

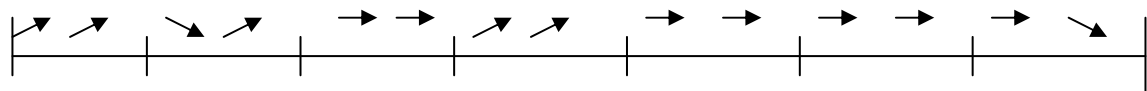
* Подробная характеристика роли ритма художественного текста представлена в теоретической главе исследования (1.4. Психолингвистическое обоснование проблемы ритма художественного текста как фактора его понимания; 1.5



Ритм стихотворения направляет его эмоциональное содержание (состояние тревоги, ожидания творчества).

Аналогичный анализ можно провести и с другими, запущенными в исследование текстами: стихотворениями «Встреча» и «Музыка». Здесь также выявляется наличие концепта «творчество» и с очевидностью выступает регулирующая и направляющая понимание содержания текста роль ритма (как это отмечали и участвующие в эксперименте).

Так, в стихотворении «Встреча» концепт «творчество» поддерживается прежде всего в предложении «И мартовская ночь, и автор шли рядом». Выделение сочетания «...ночь и автор» необходимо интерпретировать с учетом той же смысловой нагрузки, которую несут метафоры в стихотворении «Импровизация» – творчество, вдохновение, динамика творческого движения. Это отчетливо видно и на графике стихотворения, фиксирующем ритм и сопутствующие ему характеристики:



6-7 строфы стихотворения «Встреча»

Концепт «творчество» поддерживается и в предложениях: «Как ухнет в воду, да как треснется Усталое: «Итак, до завтра!», а также предложениями восьмой строфы:

То был рассвет. И амфитеатром,
 явившимся на зов предвестницы,
 Неслось к обоим это завтра,
 произнесенное на лестнице.

Такая же интерпретация метафорических комплексов возможна и в стихотворении «Музыка»:

Вернувшись внутрь, он заиграл
 Не чью-нибудь чужую пьесу,
 Но собственную мысль, хорал,
 Гуденье мессы, шелест леса.

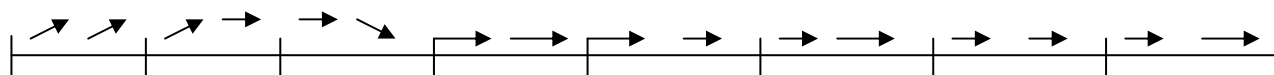
Характерно в этой связи соотношение лексем «заиграл»...«собственную мысль» и – «начать играть (Ожегов, 1989, с. 208), «мысль» – «то, что явилось в начале размышлений, идея (Ожегов, 1989, с. 370).

Метафора образуется за счет соединения темы движения в глаголе и значения слова «мысль, идея – творческий замысел» (Ожегов, 1989, с. 239).

Метафора концепта «творчество» поддерживается и в следующих строках:

...опередивши мир
 На поколения четыре,
 По крышам городских квартир
 Грозой гремел полет валькирий.

Направляет же и поддерживает доминантный смысл стихотворения его ритм, темы, интонирование, динамические оттенки:



5-6 строфы стихотворения «Музыка»

Подтверждают совпадение ответов и группы реципиентов:

Название стихотворения	Фрагмент текста	Количество совпадений		Число реципиентов	
		в группе филологов, историков, музыкантов	в группе биологов, физиков, математ., юристов	452	
				филол. истор. муз.	биол. физ. матем. юрист.
«Импровизация»	«Я клавишей стаю кормил с руки...»	12	15	70	82
	«Я вытянул руки, я встал на носки...»	63	62		
«Встреча»	«Вода рвалась из труб, из луночек...»	2	8	130	
	«И мартовская ночь, и автор...»	4	4	70	60
	«Как ухнет в воду да как треснется Усталое: «Итак, до завтра...»	55	57		

«Музыка»	«Раскат импровизаций...»	59	61	145
				70 75
	«Вернувшись внутрь, он заиграл...»	11	14	

По результатам первого этапа эксперимента каждого стихотворения может быть составлена общая схема, представляющая эмоциональное поле смысла художественного текста. Регулирующую функцию при этом выполняет ритм и связанные с ним компоненты.

Доминантная эмоция каждого анализируемого стихотворения связана с концептом *радости творчества*, что составляет ядро ассоциативно-эмоционального поля. Периферические эмоции, как обычно, уточняют ядерную. Все это наглядно представлено на следующей схеме:

Интонарование
(повышение, понижение
звучности, ровное
звучание

Темп

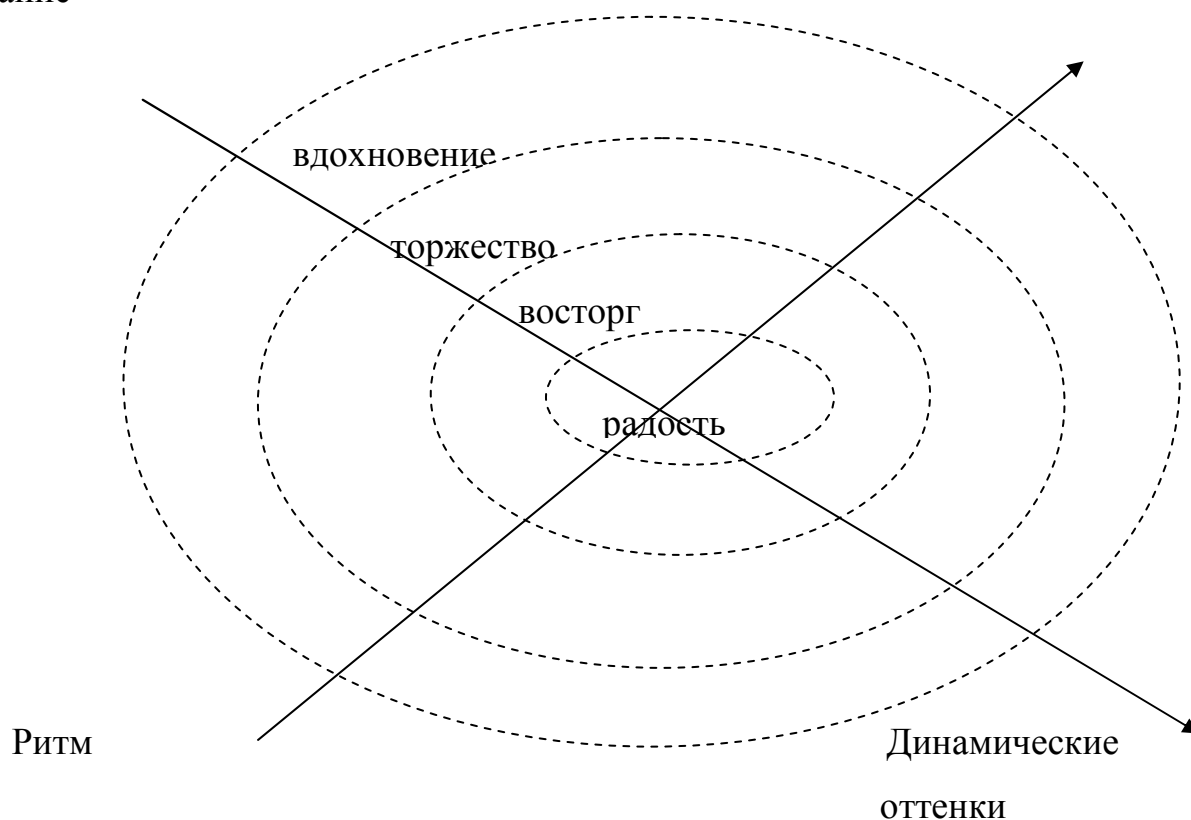


Схема ассоциативно-эмоционального поля *радость творчества*
(по стихотворениям Б. Пастернака «Встреча», «Импровизация»,
«Музыка»)

Интроспективный анализ восприятия текста реципиентами подтверждает теоретические данные, полученные при исследовании текста специалистами – литературоведами и психологами.

Психолингвисты считают, что каждое слово языка обладает ритмической характеристикой в силу противоречия между соотношением в нём ударных и безударных слогов и фонической стороной слова. В слове во взаимодействие вступают "...естественные фонетические свойства данного речевого материала, метр как идеальный закон, управляющий чередованием

сильных и слабых звуков в стихе..., ритм как реальное чередование сильных и слабых звуков, возникающее в результате взаимодействия естественных свойств речевого материала и метрического закона” [Жирмунский, 1975, с. 18]. Ритмические характеристики отдельного слова, во-первых, осознаются носителями языка, не являются *актуальными* в обычных процессах коммуникации, однако, по-видимому, *операционально* включены в речевую деятельность. И 89% реципиентов продемонстрировали это в эксперименте.

Ритмические характеристики, во – вторых, генетически связаны с определёнными аффектами, что также не осознаётся в обыденной речи. Но в художественном тексте, будучи мотивированными необходимостью адекватного представления личностного смысла, они образуют легко воспринимаемую континуальную эмоционально – смысловую основу, необходимую для введения реципиента в концептуальную систему автора. Ритм – это не “размытие слов, слияние их в непрерывный, внутренне неразрывный – континуальный поток образов” [Налимов, 1979, с. 241], а для реципиента – та *объективная эмоциональная основа*, на которой и в его сознании объединяются, сопрягаются слова художественного текста. Это происходит, в-третьих, и потому, что слова могут иметь компоненты значения (ядерные и/или периферийные), связанные конвенционально с определёнными эмоциями.

В соответствии с целью и задачами первого экспериментального этапа можно сделать следующие выводы:

- 1) ритм поэтического текста в процессе понимания выполняет смыслоформирующую функцию;
- 2) содержательно значимые фрагменты текста выделяются без специального анализа, как результат первичного восприятия;
- 3) ответы всех групп реципиентов дают однозначные результаты.

Эксперимент подтвердил предположение о смыслообразующей роли ритма в восприятии поэтического текста. Однако встает ряд вопросов: нет ли

одностороннего влияния вербального содержания на ритмическую организацию текста. Возможно, ритм возникает как следствие вербальной структуры, репрезентирующей те или другие эмоции? Является ли ритм относительно самостоятельным смысловыразителем? Ответы на эти вопросы позволяют более точно аргументировать выдвинутую гипотезу. С этой целью был проведен второй этап эксперимента, в котором рассматривался музыкальный текст, где ритм ни в коей мере не обусловлен вербально. Сходство вербального и музыкального текстов и корректность сравнения их структур аргументировалось в главе 1.

2.3. Второй этап эксперимента. Исследование текста музыкального произведения

Целью второго этапа эксперимента было выявление роли ритма в процессе понимания текста музыкального произведения и обнаружение общности восприятия и понимания доминантной эмоции музыкального и поэтического произведений в зависимости от их ритмических характеристик.

Задачи этого этапа эксперимента:

- 1) Выявление характера эмоций, возникающих у реципиента после прослушивания произведения;
- 2) Выяснение роли ритма текста в возникновении эмоции при его восприятии.

Описание второго этапа эксперимента

В связи с поставленной целью и задачами на втором этапе эксперимента испытуемые прослушивали прелюдию ми бемоль минор Б. Пастернака и отвечали на следующие вопросы:

- 1) Какие эмоции возникли у Вас, когда Вы слушали прелюдию?

- 2) Связано ли, на Ваш взгляд, возникновение эмоций с ритмом, тембром, темпом, звуковыми повторами?
- 3) Какая из перечисленных ритмомелодических характеристик оказывает, на Ваш взгляд, наибольшее влияние на понимание произведения?

Результаты экспериментального исследования

По данному этапу эксперимента получено 98 анкет, среди испытуемых, как и на первом этапе эксперимента, были студенты-филологи, журналисты, искусствоведы (среди них – музыканты), а также будущие биологи, физики, математики.

Ответы реципиентов, данные после прослушивания музыкального произведения, обнаружили в большинстве своём совпадения:

В 78% совпали ответы реципиентов в определении доминантной эмоции как «ностальгического, беспокойного чувства».

Эмоциональное содержание прелюдии, как отмечают участники эксперимента, концентрируется, главным образом, вокруг концепта “тревога”:

“Музыка вызывает состояние *тревоги, напряжения, ожидания...*”;

“По – моему эмоциональный настрой прелюдии связан с ностальгическими, беспокойными чувствами”;

“...*Тревожный* ветер ночей...”;

“...грусть, некоторое беспокойство, но с нарастанием светлого”;

“возникает ощущение сначала грусти или душевной тревоги, но постепенно наступает успокоение”;

“...предчувствие, ожидание, немного тревоги”;

“Музыка прелюдии вызывает эмоцию, если можно так сказать, тревожного благородства”;

“Сначала возникло какое-то тревожное чувство, может быть, наводящее на размышления, потом более оптимистические ноты...”;

“Становится не по себе, на душе мятежно, затем становится спокойнее. Напоминает вьюгу”;

“Музыка легка, спокойна, но вместе с тем и в какой-то мере трагична”;

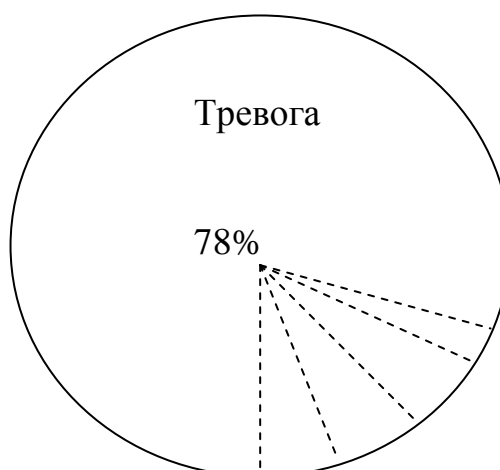
“Сначала грусть, тоска, затем некоторое воодушевление, приподнятость, момент отчаяния и в конце – смирение”;

“Легкая грусть, налет старины”;

“В самом начале – тревога, но потом – спокойствие, умиротворенность. Прелюдия похожа на размеренную человеческую жизнь, но не без печалей и тревог, потерь и переживаний. Где-то возникает чувство грусти. Еще напоминает картину смены времени года, начиная с осени”;

“Нельзя сказать, что полное спокойствие, какая-то грусть, немного тревоги. Музыка очень приятная и мелодичная”.

То есть при восприятии актуализируется определенное эмоциональное поле:



Особыми лексическими единицами выделяют доминантную эмоцию музыковеды. Чаще они соотносят ее со структурой, музыкальной формой:

«уже с первых аккордов тонического трезвучия, квартового шага (си бемоль – ми бемоль) заявлена тревога, это ее экспозиция в первом периоде, его четырех тактах»;

«тема тревоги звучит сначала в левой руке, в низком регистре, затем переключается со средним, в первой и второй октавах»;

«важное значение для реализации темы тревоги *имеют, на мой взгляд, повторы (этого требует – курсив мой. – Н.Ч. ритм* второго периода прелюдии, т.е. девятой, десятой и т.д. такты)»;

«соотношение низкого и высокого регистров, изменение тембра звуков связано с необходимостью раскрытия эмоционального напряжения тревоги»;

«изменение ритма и тембра в конце прелюдии меняет и эмоцию: на смену тревоги приходит просветление, надежда, радость».

Большинство реципиентов (85 процентов) отметили **н е с о м н е н н о е** влияние *ритма*, а также в 43% тембра, темпа и динамики на формирование эмоции при прослушивании прелюдии:

“очень влияет на эмоциональное восприятие **р и т м и т е м п** произведения (интересно было бы послушать прелюдию на виолончели)”;

“...большую роль в прелюдии (как, впрочем, и в любом другом произведении музыкальном или поэтическом) играет ритм, повторы, паузы...”;

“на мой взгляд, основную смысловую нагрузку и выполняют ритмомелодические характеристики, их сочетание, целенаправленность”;

“ритм и темп произведения эмоционально тревожен”;

“ритмомелодия прелюдии оказывает как раз эмоциональное

влияние (да в музыкальном произведении так и должно быть)”;

“... на возникновение эмоций больше всего влияет темп и ритм”;

“Я считаю, что все указанные ритмомелодические характеристики влияют на возникновение эмоций. Чем быстрее ритм, тем положительней эмоция. Чем больше звуковых повторов, тем более “нагнетения” того или иного настроения”;

“Безусловно, ритм произведения влияет на возникновение эмоций. Тембр по своей сущности, на мой взгляд, несет не менее важную роль...”;

“Ритм влияет очень и темп; Тембр – тоже...”;

“На мой взгляд, очень влияет акцентирование, как в партии левой руки (мощь аккордов), так и “сильные ноты” в главной партии”;

“Конечно, все эти ритмомелодические характеристики влияют на возникновение определенных эмоций. Они помогают воссоздать определенную картину, которая вызывает те или иные чувства”.

Наиболее значимой характеристикой участники эксперимента называют в первую очередь р и т м , а также в некоторых ответах наряду с ритмом предпочтение отдается т е м б р у (очевидно, это может быть связано с особой физической природой звука) :

“...из всех ритмомелодических характеристик сложно выбрать наиболее значимую, но все же эмоцию ведет ритм”;

“ритм организует все другие характеристики”;

“большое значение имеет т е м б р”;

“тембр и ритм прелюдии – самые значимые характеристики, они и направляют наше эмоциональное состояние при восприятии”;

“... акцентирование, ритм, темп, тембр – практически все влияет на формирование эмоций”;

“... сочетание низкого басового тембра и ритма очень эмоционально”;

“Наибольшее влияние на формирование моих эмоций оказывает ритм и тембр”;

“Несмотря на то, что все ритмомелодические характеристики влияют на возникновение эмоций, наибольшую важность для меня представляет ритм...

Ритм произведения создает ощущение стремления..., а затем – успокоения...”;

“Наибольшее влияние, несомненно, оказывает ритм прелюдии; ритмомелодический рисунок мягок, но акцентирование не дает успокоиться (не уверена, что именно это является причиной чувства тревоги, возможно, что-то другое)”;

“... для меня основными характеристиками являются ритм, темп и тембр. Они звучат в совокупности, и я как будто слышу и вижу то, о чем думал автор, когда писал эту прелюдию”.

Среди участников эксперимента были реципиенты (главным образом, не имеющие навыка прослушивания классического музыкального произведения, их было немного, в процентном отношении 22%), которые отдавали предпочтение не ритму, а звуковым повторам, паузам:

«большое значение имеет повторение мелодии»;

«большую роль играют и перерывы в звучании».

Такие ответы имели уточняющее значение, во-первых, в значении структуры ритма и, во-вторых, в формировании основной регуляции смысла произведения.

Сопоставление ответов, полученных после прослушивания музыкального произведения, также позволило сформировать следующее смысловое эмоциональное поле:

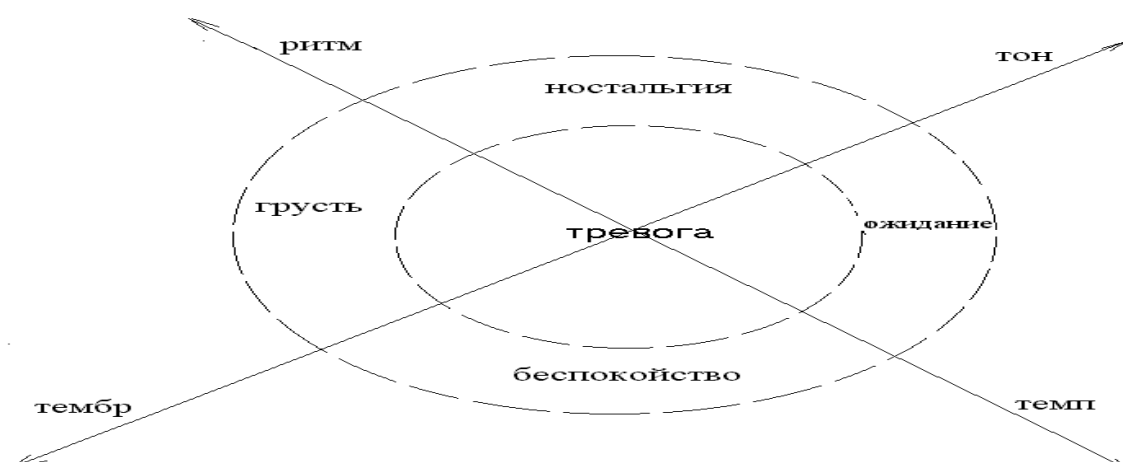


Схема эмоционального поля «тревога»

Понимание эмоционального содержания музыкального произведения происходит, как показывают ответы участников эксперимента, во многом благодаря ритму и темпу, а также тону и тембру*, которые *регулируют* при своем непрерывном функционировании *процесс* понимания текста музыкального произведения, так же, как и поэтического.

Т.о., данные двух этапов эксперимента позволяют считать доказанным положение о том, что ритм как поэтического, так и музыкального текстов направляет и регулирует процесс восприятия и понимания эстетически значимого произведения.

* Перед началом эксперимента у испытуемых было уточнено понимание тембра как окраски звука вербального либо музыкального. Кроме того, в процессе обсуждения кафедра современного русского языка рекомендовала провести контрольный этап эксперимента. Цель исследования осталась прежней: установить зависимость восприятия текста музыкального произведения от его ритма. Мы предложили группе информантов прослушать прелюдию ми бе моль минор Б. Пастернака, в которой был изменен ритм (другие параметры остались прежними). Эмоция, зафиксированная в анкетах, соотносилась в 92% с «неуместной радостью», «пятилетками», «Советским Союзом» и т.д. Т.е. данные этого этапа исследования подтвердили гипотезу о регулирующей и смыслообразующей роли ритма в процессе восприятия музыкального текста.

Это подтверждается, так же, как и на первом этапе эксперимента, исследовательским анализом концептуального содержания и регулирующей понимание художественного текста функции ритма прелюдии.

В самом деле, квартовые ходы в начале изложения темы (как указывали и реципиенты) по давно устоявшейся в музыковедении интерпретации могут толковаться как «уверенность», «победа» и т.п.

Однако в структуру музыкального текста этот интервал «встраивается» с другой эмоцией: тревогой, напряжением и т.п. Это поддерживается и следующими интервалами (квинтой далее и тритонами).

При этом важное (регулирующее эмоциональное состояние воспринимающего) значение имеют повторы, изменение тембровой окраски (тема идет, как уже отмечалось в ответах реципиентов, то в верхнем, то в нижнем регистре, это также создает особое эмоциональное напряжение).

Тем же состоянием тревоги характеризуется изменение тона и темпа произведения (в последних двух тактах помета «ritenuto» – замедляя). Динамические оттенки идут от негромкого звучания к тихому от *f* – громко, форте до *mf* и *p* – тихо, пиано), иногда вновь возвращаясь к усилению звучности (помета *crescendo*, т.е. усиливая постепенно звук).

Регулирует же общее эмоциональное содержание ритм произведения, как это указывали участники эксперимента.

В связи с этим выводы второго этапа эксперимента таковы:

- 1) ритмомелодические характеристики, их восприятие и обработка связаны с деятельностью центральной нервной системы человека, которая формирует оценочную эмоцию реципиента в момент восприятия текста;
- 2) ритм музыкального текста как одна из составляющих чувственной ткани нашего сознания выступает в связи с другими образующими индивидуального сознания;
- 3) ритм усиливает доминантный очаг возбуждения, что влечет за собой устойчивое существование эмоциональной доминанты. Это позволяет при

- анализе музыкального текста выделять смысловые фрагменты, акцентирующие авторский ритм, опираясь на которые реципиент и выделяет эмоциональную смысловую доминанту;
- 4) определенную эмоциональную нагрузку имеет тембр произведения, а также паузы и звуковые повторы;
 - 5) при *ведущей* роли ритма все другие характеристики (тон, темп, тембр) связаны с ним и являются актуализаторами доминантной эмоции.

2.4. Третий этап эксперимента. Исследование музыкально-поэтического текста

1 и 2 этапы эксперимента показали, что ритм и поэтического, и музыкального текстов выполняют функцию репрезентанта эмоционального содержания. Если это так, то в музыкально-поэтическом тексте связующим, интегрирующим фактором вербального и музыкального является тоже ритм (и шире – ритмомелодия).

Для верификации теоретических положений об интегрирующей функции ритма и был проведен третий этап эксперимента.

Цель эксперимента: выяснение интегрирующей и характера смыслоформирующей роли ритма в музыкально – поэтическом тексте.

Материалом этого этапа экспериментального исследования послужил музыкально – поэтический текст “Никого не будет в доме” (слова Б.Пастернака, муз. С.Никитина). Выбор текста произволен, реципиенты с ним раньше знакомы не были. Последнее условие было обязательным для соблюдения чистоты эксперимента, так как предполагалось проверить, насколько идентичными будут выявленные смысловые доминанты в воспринимаемых отдельно поэтическом и музыкальном текстах и на основании каких факторов реципиенты выявляют эти смысловые доминанты.

Характеристика испытуемых

В эксперименте принимали участие реципиенты в возрасте от 16 до 30 лет, главным образом, воспитанники Духовного Училища. Кроме указанной группы, в эксперименте принимали участие школьники 16-17 лет, не знакомые с предложенными в эксперименте музыкальными и вербальными текстами. Всего реципиентов – 60 человек; из них 25 человек – воспитанники Духовного Училища, 35 – школьники.

Описание эксперимента

Эксперимент проводился следующим образом: реципиентам были даны анкеты с поэтическим текстом, затем для прослушивания предлагались три музыкальных фрагмента, один из которых соответствовал вербальному тексту Б. Пастернака. Два других фрагмента имели другую ритмическую структуру: трехдольную (прелюдия ми бемоль Б. Пастернака) и четырехдольную (Венгерская рапсодия №2 Ф. Листа).

Прослушав музыкальные фрагменты, испытуемые должны были соотнести тот или иной фрагмент с вербальным текстом. Выбор очередности предоставления частей музыкальных текстов был произвольным и различным в разных группах испытуемых, что не повлияло – и это тоже показательно – на характеры ответов.

Каждая экспериментальная анкета включала следующие вопросы и задания:

- 1) Прочитайте текст.
- 2) Прослушайте музыкальные фрагменты.
- 3) Определите, какому музыкальному фрагменту принадлежит текст.
- 4) На каком основании вы соединили музыкальный

и поэтический тексты?

Текст стихотворения

Никого не будет в доме,
Кроме сумерек. Один
Зимний день в сквозном проеме
Незадернутых гардин.

Только белых мокрых комьев
Быстрый промельк маховой.
Только крыши, снег и кроме
Крыш и снега, - никого.

И опять зачертит иней
И опять завертит мной
Прошлогоднее унынье
И дела зимы иной,

И опять кольнут донине
Неотпущенной виной,
И окно по крестовине
Сдавит голод дровяной.

Но неожиданно по портъере
Пробежит вторженья дрожь.
Тишину шагами меря,
Ты, как будущность, войдешь.

Ты появишься у двери
 В чем – то белом без причуд,
 В чем – то впрямь из тех материй,
 Из которых хлопья шьют.

Музыкальные фрагменты подбирались с учетом разности их ритмической организации, а также с учетом дифференциации двухдольного, трехдольного, четырехдольного размеров, существующих в музыке. Выбор музыкальных фрагментов обусловлен был тем, что ритмическая организация каждого размера обладает разной степенью “узнаваемости”.

Результаты третьего этапа экспериментального исследования
представлены в таблице:

Поэтический текст	Музыкальный фрагмент	Число реципиентов	Количество совпадений поэтического текста с музыкальным
“Никого не будет в доме”	№1 (ритмическая организация двухдольная)	59	53 (90%)
	№2 (ритмическая организация трёхдольная)	36	29 (80,5%)
	№3 (ритмическая организация четырёхдольная)	43	38 (88%)

Анализ результатов эксперимента

При анализе результатов эксперимента можно выделить три основные группы реципиентов.

Первая группа испытуемых, четко назвавшая ритм фактором интеграции, выделяет:

1) совпадение ударений в словах и звуках, выделяемых ритмом:

«очень много совпадений в словах и мелодии, ударение слов и выделяемые ритмом звуки тоже совпадают»;

2) совпадение эмоционального настроения вербального и музыкального фрагментов:

«первый фрагмент не подходит по эмоциональному настрою, третий фрагмент – тоже, второй – по эмоциональности связан со словами стихотворения»;

3) совпадение ритма:

«второй музыкальный фрагмент такой же по ритму, как и текст»;

«второй музыкальный фрагмент только и соответствует словам, особенно по ритму, например: один – ; или: зимний день – »;

4) совпадение ритма и темпа:

«соединяет второй музыкальный фрагмент ритм и темп»;

5) совпадение причудливости ритма в мелодии и слова:

«по- моему, к данному тексту больше подходит музыкальный фрагмент с причудливым ритмом»;

6) неосознанное совмещение:

«чем-то подходят слова к музыке»;

7) совпадение сильных долей:

«этот фрагмент больше подходит к тексту: совпадают сильные и слабые доли».

Из данных примеров видно, что сильные и слабые доли музыкального текста и характер акцентуации поэтического текста соединяют *ритм* развития структур музыкально – поэтического текста.

Вторая группа выявляла интегративную функцию ритма лишь описательно, т.е. можно предполагать, что в этой группе уровень *осознания* ниже, но восприятие ее очевидно. В основе всех ответов – ощущение гармонии вербального текста и мелодии. В основе этой гармонии – ощущение «совпадения» слов и музыки. А поскольку общими у них являются только ритмомелодические характеристики как носители определенной эмоции, то реципиенты, очевидно, и ощущают *одинаковость ритма*:

“Слова текста легко сочетаются с этой мелодией”;

“Стихотворение “поется” только с данным музыкальным фрагментом”;

“Слова совпадают с мелодией”;

“Слова текста хорошо ложатся на мелодию”;

“Первый и третий фрагменты по мелодии не подходят”;

“Слова накладываются на музыку”;

“Слова и музыка второго фрагмента очень связаны друг с другом”;

“Мелодия второго отрывка звучит и слова стихотворения с ней “звучат”;

“Когда читаешь стихотворение без музыки, как будто чего-то не хватает.

Второй музыкальный фрагмент восполняет многое”;

“У текста этого стихотворения, по-моему, есть необходимость в музыкальном тексте. Поэтому и возникло соединение слов и музыки второго фрагмента”.

Третья группа реципиентов восприняла единство ритмической организации текстов и доминантной эмоции: данная группа испытуемых считает ритм не только синхронизирующим структуры музыкально –

поэтического текста, но и средством передачи эмоции при восприятии текста. Эти результаты соотносятся с представленными в первой главе теоретическими положениями об эмоциональном восприятии текста, так как ритм является «досознательным» средством вхождения в эмоциональный континуум текста. Например, реципиенты выделяют такие характеристики текстов, соотносимые с параметрами эмоций:

– единство настроения (...“только эта мелодия подходит к тексту по настроению, и стихи легко ложатся на музыку”; “...основание для соединения слов стихотворения и музыки второго фрагмента – это во многом ритм. Есть еще что-то, какое-то *эмоциональное единение видимо*. (курсив наш – Н.Ч.); “...можно сказать, что слова и музыка “философски умны”. А возникает такой вывод благодаря эмоциональному настрою, вызванному и стихотворением, и вторым музыкальным фрагментом”.

- амбивалентность эмоций (“...настроение текста стихотворения – светлая грусть (но и надежда). И музыка такая же: светлая, непритязательная”);
- прямое указание на «эмоциональность ритма» (“...соединяет слова и музыку *эмоциональность ритма*” (курсив наш – Н.Ч.); “...стихотворение и музыка возвышены эмоциональной простотой. По-моему, это задается и вступлением музыкального фрагмента (начальные ритмические аккорды)”).

В целом результаты ответов можно представить в таблице:

Число испытуемых – 168 человек		
Группа испытуемых	Особенность группы	Количество совпадений ответов
Первая группа 90 человек	Считает ритм фактором интеграции	85
Вторая группа 28 человек	Выявляет интегративную функцию ритма описательно	25
Третья группа 50 человек	Считает ритм средством передачи эмоции при восприятии текста	48

Т.е. из анализа анкет мы видим, что реципиенты считают ритм не только смыслоформирующим фактором, но и фактором интеграции музыкального и поэтического текста.

Эксперимент показывает, что реципиенты хорошо ощущают гармонию ритмической структуры поэтического и музыкального текстов, и если поэтический текст по ритму изоморфен тексту музыкальному, их ритмы воспринимаются как синхронизованные.

Это происходит на основании выделения реципиентами сильных и слабых долей как в музыкальном, так и в поэтическом текстах. В последнем сильным долям соответствуют акцентированные (ударные) отрезки ритмического рисунка текста.

В целом в ходе эксперимента выяснена смыслоформирующая роль ритма в музыкально-поэтическом тексте, при этом смысловые эмоциональные доминанты поэтического и музыкального текста совпали при интегрирующем слова и музыку ритме.

Важное значение при этом имело совпадение в ответах испытуемых:

- 1) ударений в словах и звуках; 2) эмоционального настроения; 3) темпа и некоторых других психометрических характеристик (например, неосознанных совмещений, совпадение причудливости ритма и других).

Описательная характеристика интегративной функции ритма (во второй группе реципиентов) дает четкое ощущение гармонии вербального текста и мелодии, в основе при этом лежит «совпадение» слов и музыки, имеющих одинаковость ритма.

Выделение третьей группой реципиентов доминантной эмоции на основе единства ритмической организации имеет соотношение с теоретическими положениями 1 главы настоящего исследования об эмоциональном восприятии текста, где подчеркивается особенность ритма как средства вхождения в эмоциональный континуум текста.

2.5. Некоторые перспективы экспериментального исследования

Выявление регулирующей и направляющей роли ритмомелодии в процессе восприятия и понимания поэтического и музыкального текстов позволяет сделать предположение о том, что в любом произведении искусства существует смыслорегулирующая универсалия, важной составляющей которой является ритм. Не случайно в некоторых теоретических работах по искусствоведению появляются исследования ритма рисунка, графики, выявляется значение тона, композиции, цвета, света и т.п. Однако вопрос о направляющей и регулирующей единице восприятия содержания произведения искусства остается до сих пор открытым. Экспериментальное исследование этой интересной проблемы тем более еще не проводилось.

В связи с этим был проведен дополнительный этап экспериментального исследования в группе студентов – искусствоведов в

качестве наметки перспективы исследования. Испытуемым был предложен рисунок Л.Пастернака после восприятия которого их попросили ответить на следующие вопросы:

- 1) Какие эмоции возникли у Вас при восприятии рисунка?
- 2) Какова в данном рисунке роль тональных отношений?
- 3) Может ли свет в тональности данного рисунка играть организующую роль?
- 4) Соотносится ли композиция с эмоциональным содержанием рисунка? Можно ли говорить здесь о ритме произведения?
- 5) Есть ли между всеми составляющими единицами, выделенными Вами, смысловое единство?

Для исследования здесь было важным наличие интегрирующих смыслообразующих факторов и выявление при этом роли *р и т м а*.

Ответы участников этого этапа исследования показали следующее.

Из 245 человек, участвующих в эксперименте, 197 отметили, что эмоциональное содержание рисунка может быть представлено концептами “*м у з ы к а*” (55 человек):

“... рисунок вызывает чувство единения с самим собой и с миром музыки”;

“Спокойствие, умиротворение исполнителя продиктовано, может быть, содержанием музыки, которую он исполняет”;

“*и м п р о в и з а ц и я*” (65 человек):

“Это созерцание, творчество, импровизация”;

“эмоция покоя связана с показанной на рисунке импровизацией”;

“лиричность, покой изображения фигуры показывает некоторую импровизационность исполнения”;

«*т в о р ч е с т в о*» (77 человек):

“возникает представление о творчестве, влиянии Скрябина”;

“уход «в себя» на рисунке – это творчество, музыка”;

Роль тона в формировании эмоционального содержания произведения отмечают практически все участники. Приведем несколько ответов из анкет:

“... в тоновых отношениях важен контраст черных и белых пятен, что создает своеобразный ритм (разрядка наша – Н.Ч.) произведения“;

“... основную роль в восприятии играют тональные отношения рисунка...”;

“...тон – смысловая доминанта (разрядка наша – Н.Ч.) рисунка...”;

“Тональные отношения выделяют главное и второстепенное в рисунке”;

“За счет тональных отношений (света и тени) фигура выходит на первый план”;

“Мрачная минорная тональность, черно-белый свет играют определенную роль в данном рисунке, может быть, вносят беспокойство, недосказанность”;

“Тон дает сосредоточение внимания на фигуре пианиста. Остальное – второй план”;

“Наиболее важное значение имеет тон, т.к. это графический рисунок”;

“Тональные отношения выражают состояние сидящего за инструментом”;

“Рисунок выполнен в черно-белых тонах, возможно, это сознательный выбор художника”.

При определении роли, света в тональности рисунка большинство участников (85 человек) склонилось к его дополнительной функции, выделению, например, композиционного центра, фиксации внимания:

“Свет, безусловно, может играть в рисунке организующую роль, но в данном случае эту роль определить сложно. Скорее всего она дополнительная”;

“Свет дополнительно выделяет композиционный центр”;

“Свет может играть организующую роль, но в данном случае точно сказать нельзя”;

“Да, свет играет организующую роль, но роль эта вторична”;

“Свет в какой-то степени фокусирует внимание”.

Соотнесение композиции с эмоциональным содержанием рисунка также совпало в большинстве ответов испытуемых (75 человек), при этом многие участники отождествляли композицию рисунка с его ритмом.

“Композиция соответствует состоянию напряженности”;

“Построение композиции дает возможность проникнуть в глубину образа”;

“Композиция довольно статична, но небольшое движение прослеживается в ритмичности и соразмерности штриховки, которая лишь чуть-чуть имеет намек на диагональ”;

“Можно говорить о ритме в этом рисунке”;

“Да, композиция – один из важнейших факторов в передачи эмоционального содержания рисунка”.

И, наконец, большое значение имело совпадение ответов (85 человек) при характеристике смыслового единства между всеми составляющими единицами.

“Мне кажется, что смысловое единство в рисунке есть”;

“Единство тона, света, ритма произведения дает представление о композиторе изображенном на рисунке”;

“Тон, свет, ритм взаимосвязаны”;

“Рисунок воспринимается как единое целое”;

“Произведение – это единство чувств и мастерства”;

“Конечно, смысловое единство есть”;

”Если судить по беспокойному штриху, концентрации света в фигуре, то видно, что эмоциональное состояние соответствует композиционному решению”.

Безусловно, этот предварительный эксперимент обнаруживает новые характеристики восприятия смысла произведения, связанные с ритмической организацией произведения искусства. Поэтому, возможно, изучение заявленной в исследовании проблемы не только в поэзии и музыке, но и в живописи, архитектуре и других произведениях искусства.

Таким образом, обращение исследования к художественным текстам поэтических, музыкальных произведений, а также к живописи, в частности, к графике как эстетически обусловленным структурам связано с общим обострением интереса к тексту как связному целому и с попыткой объяснения механизмов текстообразования, а также с одной из сложных проблем понимания художественного текста: выявлением универсалий, обеспечивающих эстетическое воздействие.

Смысловые отношения художественного текста (поэтического, музыкального, музыкально-поэтического) выявляются на разных уровнях. Но особое место принадлежит звуковой организации как системе взаимосвязанных фонических элементов, представляющих определенный смысл. Именно фоника объединяет собственно звуковые, семантические, ритмомелодические и стилистические компоненты. Ритм и мелодия при этом – содержательные компоненты текста, представляющие эмоциональную доминанту в смысловом континууме. Можно считать доказанным, что особо организованная структура текстов обеспечивает воспринимающему эмоциональное вхождение в смысл произведения.

Универсалией восприятия поэтического произведения можно считать, по нашему мнению, ритм как чередование звуков и пауз неодинаковой длины в их динамической последовательности.

Экспериментально проверялась и подтверждена гипотеза: ритм является содержательной составляющей текста, репрезентируя его эмоциональную доминанту.

Более того, ритм можно рассматривать как смысловую универсалию вербального, музыкального и вербально-музыкального произведений, представляющую их эмоциональный компонент в смысловом континууме.

Доказательства выдвинутой гипотезы были получены при экспериментальном исследовании стихотворений и прелюдий Б.Л. Пастернака.

В результате исследования:

- 1) выяснен регулирующий и направляющий характер влияния ритмических характеристик текста на восприятие его содержания;
- 2) ритм играет организующую роль в представлении эмоционального континуума и поэтического, и музыкального, и музыкально-поэтического текстов;
- 3) анализ ритмических характеристик поэтического и музыкального текстов подтвердил наличие эмоциональной доминанты не только в поэтическом, но и в музыкальном тексте, что универсализирует понятие доминанты как интегрирующей единицы восприятия и понимания произведения искусства. Существование такой реалии уже на уровне перцепции дает возможность предположения *доминантного авторского ритма как репрезентанта эмоционального континуума*.

Заключение

Основные итоги теоретического и экспериментального исследования ритмомелодических характеристик поэтического текста сводятся к следующему:

Прежде всего установлена зависимость восприятия смысловой доминанты поэтического и музыкального текстов от его ритма.

Для доказательства указанных положений в исследовании теоретически обоснован феномен ритма и связанных с ним ритмомелодических характеристик художественного текста, определено место настоящего исследования в ряду одноаспектных с ним.

Экспериментально выявлен характер соотношения смысловой доминанты и ритма поэтического текста, который связан с детерминирующей ролью ритма, доказана и экспериментально обоснована закономерная связь между эмоциональной доминантой и ритмом текста художественного произведения (поэтического и музыкального), экспериментально установлено совпадение ритмических доминант вербального и созданного на его основе музыкального текста.

Ритмические характеристики поэтического и музыкального текстов выступают, таким образом, вместе с его эмоциональной характеристикой представителями эмоционально-мотивационной сферы сознания, регулируя процессы смыслообразования при восприятии текста поэтического произведения и детерминируя характер смысловой эмоциональной доминанты.

Вербальное и созданное на его основе музыкальное произведение изоморфны благодаря их ритмомелодическим характеристикам, выступая при этом факторами интеграции музыкально-поэтических текстов.

Как известно, поэтические и музыкальные тексты создаются при организации разных структурных уровней в соответствии с физиологически

и психологически комфортными режимами восприятия. Особая роль при этом принадлежит звуковой организации текста. Первостепенную важность при этом приобретают исследования по восприятию ритмомелодических характеристик, так как известно, что оптимизация воздействия, возникновение положительных эмоций у реципиента возможно только благодаря введению в текст слов, где все буквенные, слоговые и фонетические значимости замещаются значимостями исключительно тоническими.

Ритмомелодические характеристики текста образуют устойчивую, внешнюю по отношению к лексическому значению структуру, участвующую, однако, в формировании, представлении и восприятии смыслов, стоящих за лексемой. Эта структура – своеобразная граница смыслового поля, обозначенного тем или иным словом, позволяющая внутри себя актуализировать те или иные участки. Слово в этом случае репрезентирует смысловое поле как некую многомерную самоорганизующую структуру.

Отсюда изучение смыслов, представляемых в художественном тексте, не может производиться без исследования прогнозирующей эти смыслы функции ритмомелодии. Следует добавить: прогнозирующей и фиксирующей континуальность смыслов функции, но не уничтожающей ее (вспомним еще раз слова В.В.Налимова о ритмическом континууме любого речевого (и тем более музыкального) произведения).

Этот вывод, мы полагаем, очень важен как для методики анализа художественного текста, так и для обнаружения адекватного содержания авторских доминантных смыслов.

Фоника вызывает смещение ритма, так как акустические конвенциональные характеристики звуков могут ритмически совпадать или не совпадать с индивидуальной артикуляцией. Подбор звуков фиксирует и акцентирует авторский ритм. Мы предлагаем рассматривать ритм как фактор

регуляции понимания смыслов. Континуальность сознания и, в частности, эмоциональное его содержание как элемент концептуальной системы автора, задается не только вербальными характеристиками речевого произведения как такового, но и его ритмической организацией. Ритм – это попытка “наложить” континуум сознания на конкретное речевое произведение и в пределах произведения акцентировать континуальность репрезентированных в художественном тексте концептов. Но одновременно ритм есть средство эмоционального вхождения в континуальную концептуальную систему реципиента.

Таким образом, на основании исследования поэтических, музыкальных и музыкально-поэтических текстов как единиц коммуникации и порождения эстетической речи (поэтической и музыкальной), структурированных с учетом доминантного личностного смысла установлена зависимость восприятия смысловой доминанты художественного текста от его ритмических характеристик, что соотносится с целью настоящей работы.

В теоретической части работы обоснован уровень исследования ритма и связанных с ним характеристик и сделан вывод о том, что и в лингвистике, и в литературоведении, и в музыковедении ритм характеризуется единицей, встроенной в жесткую метрическую схему. О смыслообразующей и регулирующей процесс понимания текста роли ритма ни в одном исследовании до настоящего времени не сказано (исключение составляет только курсовая работа С.В. Диюна и монография В.А. Пищальниковой).

В диссертации экспериментально подтверждена зависимость восприятия смысловой доминанты художественного текста от его ритмических характеристик, обосновано наличие устойчивой закономерной связи между эмоциональной доминантой и ритмом текста художественного произведения (музыкального и поэтического), установлено совпадение

ритмических доминант вербального и созданного на его основе музыкального текста.

При этом эвристичным представляется лингвосинергетический подход к исследованию собственно звуковых характеристик музыкально – поэтического произведения, согласно которому при восприятии текста “мы имеем дело с совмещением волновых процессов , наблюдающихся при образовании звука. Звуковая волна уже несет в себе определенную энергию в направлении своего развития, но в момент столкновения текста с концептуальной системой происходит объединение волновых процессов – процесса смыслопорождения и смыслоформирования” (Балаш, 134).

Перспективой исследования может быть изучение роли ритма в процессе восприятия текста, а также произведений живописи, скульптуры, архитектуры, выявление и изучение доминантного авторского ритма.

Стоит также отметить, что при синхронизации двух разных, не принадлежащих одному музыкально-поэтическому тексту, музыкального и поэтического текстов, нельзя не учитывать и синхронизованность или рассинхронизованность их эмоциональных доминант.

Широко известны примеры, когда при попытке положить на музыку поэтический текст автор руководствуется лишь принципом ритмического изоморфизма.

Так происходит, например, в музыкально-поэтическом тесте на слова Б.Пастернака в исполнении А.Б.Пугачевой (текст «Мело, мело по всей земле...»). Ритмическая организация стихотворения Пастернака изоморфна его музыкальному оформлению, но эмоциональные доминанты поэтического и музыкального текстов не идентичны. Это проявляется в разности модальности и силы эмоции в поэтическом и музыкальном текстах. Такое сочетание текста и музыки, на наш взгляд, нельзя назвать гармоничным. Эффект от восприятия подобного соединения текстов может быть самым

различным: от комического, игрового до полного неприятия музыкально-поэтического текста слушателями.

Эти выводы подтверждают, с одной стороны, самостоятельность ритмической организации текстов при интеграции музыкально-поэтического текста, а с другой – все же указывают на необходимость комплексного рассмотрения факторов, входящих в структуру доминантного личностного смысла. Для продуцирования гармоничного, коммуникативно эффективного музыкально-поэтического текста необходимо синхронизировать музыкальный и поэтический тексты на всех уровнях: ритмическом, эмоциональном, смысловом.

Литература

1. Алякринский Б.С. По закону ритма / Б.С. Алякринский, С.И. Степанова.– М.: Наука, 1985.
2. Анохин П.К. Очерки по физиологии функциональных систем / П.К. Анохин.– М.: Медицина, 1975.
3. Анохин П.К. Узловые вопросы теории функциональных систем / П.К. Анохин.– М.: Наука, 1980.
4. Асафьев Б.В. Вопросы музыкальной формы / Б.В. Асафьев.– М.: Музыка, 1970.
5. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Кн.1-2 / Б.В. Асафьев.– Л.: Музгиз, 1963.
6. Асафьев Б.В. Речевая интонация / Б.В. Асафьев.– М.: Музыка, 1965.
7. Асмолов А.Г. Классификация неосознаваемых явлений и категория деятельности / А.Г. Асмолов // Вопросы психологии.– 1980.–№3.
8. Асмолов А.Г. Об иерархической структуре установки как механизма регуляции деятельности / А.Г. Асмолов // Бессознательное.–Т.2.– Тбилиси, 1974.
9. Балаш М.А. О роли звуковой организации поэтического текста в его понимании / М.А. Балаш // Текст: структура и функционирование.– Барнаул, 1994.–С.28-42.
10. Батуев А.С. О соотношении биологического и социального в природе человека / А.С. Батуев, Л.В. Соколова // Вопросы психологии.–1994.–№1.
11. Белов А.И. А.М. Пешковский как лингвист и методист / А.И. Белов.– М.: Учпедгиз, 1958.
12. Беляева–Экземплярская С.М. Заметки о психологии восприятия времени в музыке / С.М. Беляева–Экземплярская // Проблема музыкального мышления.– М.: Музыка, 1974.

- 13.Белянин В.П. Психолингвистический аспект художественного текста / В.П. Белянин.– М.: Изд-во МГУ, 1988.
- 14.Белянин В.П. Психологическая типология художественных текстов по эмоционально-смысловой доминанте: Автореф. дис... докт. филол. наук.– М., 1992.
- 15.Бернштейн С.И. Опыт анализа «словесной инструментовки» (1-я строфа стихотворения Тютчева «Сумерки»). Сб. «Поэтика», вып.V.– Л., 1929.– С.156-192.
- 16.Бехтерева Н.П. Мозговые коды психолингвистической деятельности / Н.П. Бехтерева.– Л.: Наука, 1977.
- 17.Блинов А.Л. Общение. Звуки. Смысл: Об одной проблеме аналитической философии языка / А.Л. Блинов.– М.: Рус. феноменолог. общество, 1996.
- 18.Блинова М.П. Музыкальное творчество и законы высшей нервной деятельности / М.П. Блинова.– Л.: Музыка, 1974.
- 19.Большая медицинская энциклопедия. Т.35.– М., 1964.
- 20.Большой энциклопедический словарь. Музыка.– М.: НИ, 1998.
- 21.Бочкарев Л.Л. Психология музыкальной деятельности / Л.Л. Бочкарев.– М.: Институт психологии РАН, 1997.
- 22.Борев Ю.Б, Эстетика / Ю.Б. Борев.– Смоленск: Русич, 1997.
- 23.Буткевич О.В. Красота: Природа, сущность, формы / О.В. Буткевич.– Л.: Художник РСФСР, 1983.
- 24.Васина–Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово / В.А. Васина–Гроссман.– М.: Музыка, 1972.
- 25.Васильева В.В. Русский прозаический ритм. Динамический аспект / В.В. Васильева.– Пермь: Изд-во Пермского ун-та, 1992.
- 26.Вилюнас В.К. Перспективы развития психологии эмоций / В.К. Вилюнас // Тенденции развития психологической науки.– М.: Наука, 1989.–С.46-60.
- 27.Вилюнас В.К. Психологические механизмы биологической мотивации / В.К. Вилюнас.– М.: Изд-во МГУ, 1986.

28. Вилюнас В.К. Психологические механизмы мотивации человека / В.К. Вилюнас.– М.: Изд-во МГУ, 1990.
29. Вилюнас В.К. Психология эмоциональных явлений / В.К. Вилюнас.– М.: Изд-во МГУ, 1976.
30. Вилюнас В.К. Теория деятельности и проблемы мотивации / В.К. Вилюнас // А.Н. Леонтьев и современная психология. Сб. статей памяти А.Н. Леонтьева.– М.: Изд-во МГУ, 1983.–С.191-200.
31. Виноградов Ю.Е. Влияние аффективных следов на структуру мыслительной деятельности / Ю.Е. Виноградов // Психологическое исследование интеллектуальной деятельности. М., 1979.
32. Выготский Л.С. Избранные психологические исследования /Л.С. Выготский.– М.: Наука, 1956.
33. Выготский Л.С. Мышление и речь / Л.С. Выготский // Собрание сочинений в 6-ти томах. Т.2.– М.: Педагогика, 1984.
34. Выготский Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский.– М.:Педагогика, 1986.
35. Выготский Л.С. Развитие высших психических функций / Л.С. Выготский.– М.: Наука, 1960.
36. Гаспаров Б.М. Современный русский стих. Метрика и ритмика / Б.М. Гаспаров.– М.: Наука, 1974.
37. Гаспаров Б.М. Язык, память, образ: Лингвистика языкового существования / Б.М. Гаспаров.– Новое литературное обозрение, 1996.
38. Герман И.А. Речевая деятельность как самоорганизующаяся система: к становлению лингвосинергетической парадигмы. Автореф. дис...канд. филол. наук. – Барнаул, 1999.
39. Голикова Т.А. Слово как интегративный компонент репрезентации концептуальной картины мира (на материале творчества В.В. Набокова): Автореф. дис... канд. филол. наук.– Барнаул, 1996.
40. Горелов И.Н. основы психолингвистики / И.Н. Горелов.– Лабиринт, 1997.

41. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию / В. фон Гумбольдт.– М.: Прогресс, 1984.
42. Диюн С.Н. Обусловленность восприятия художественного текста его ритмомелодическими характеристиками: Дипломная работа. – Барнаул, 1991.
43. Дрогалина Т.А. Семантика ритма как непосредственное вхождение в континуальный поток образов / Т.А. Дрогалина, В.В. Налимов // Бессознательное.– Тбилиси: Мецниереба, 1978.
44. Жирмунский В.М. Теория стиха / В.М. Жирмунский.– Л.: Сов. писатель, 1975.
45. Журавлев А.П. Звук и смысл / А.П. Журавлев.– М.: Просвещение, 1984.
46. Журавлев А.П. Фонетическое значение / А.П. Журавлев.– М.: Просвещение, 1974.
47. Изард К.Е. Эмоции человека / К.Е. Изард.– М.: Изд-во МГУ, 1980.
48. Казначеев В.П. Биосистема и адаптация / В.П. Казначеев.– М.: Наука, 1973.
49. Казначеев В.П. Биоинформационная функция естественных электромагнитных полей / В.П. Казначеев, Л.П. Михайлова.– Новосибирск, 1985.
50. Кинцель А.В. Эмоциональность текста как основа его связности и целостности / А.В. Кинцель // Текст: структура и функционирование.– Барнаул, 1997.–С.72-87.
51. Кон Ю.Г. Заметки о ритме / Ю.Г. Кон.– М.: Наука, 1977.
52. Князева Е.Н. Синергетика как новое мировоззрение. Диалог с Пригожиным / Е.Н. Князева, С.П. Курдюмов // Вопросы философии.– 1992.–№12.
53. Красных В.В. От концепта к тексту и обратно: К вопросу о психолингвистике текста / В.В. Красных // Вестник Моск. ун-та.–Серия 9.–Филология.–1988.–№1.–С.53-70.

54. Кузьменко–Наумова О.Д, Особенности порождения речи в состоянии эмоционального напряжения / О.Д. Кузьменко–Наумова.– Донецк, 1983.
55. Куртене Б. де. Избранные труды по общему языкознанию. В 2-х т. / Б. де Куртене.– М.: Изд-во АН СССР, 1963.
56. Леонтьев А.А. Основы психолингвистики / А.А. Леонтьев.– М.: Смысл, 1997.
57. Леонтьев А.А. Психолингвистика / А.А. Леонтьев.– Л.: Наука, 1967.
58. Леонтьев А.А. Психолингвистические единицы и порождение речевого высказывания / А.А. Леонтьев.– М.: Наука, 1969.
59. Леонтьев А.А. Слово в речевой деятельности. Некоторые проблемы теории речевой деятельности / А.А. Леонтьев.– М.: Наука, 1965.
60. Леонтьев А.Н. Деятельность и сознание / А.Н. Леонтьев // Вопросы философии.–1972.–№12.
61. Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность / А.Н. Леонтьев.– М.: Политиздат, 1977.
62. Леонтьев А.Н. Избранные психологические исследования / А.Н. Леонтьев.– М.: Педагогика, 1983.
63. Леонтьев А.Н. Язык, речь, речевая деятельность / А.Н. Леонтьев.– М.: Просвещение, 1967.
64. Лингвистический энциклопедический словарь.– М.: Сов. энциклопедия, 1990.
65. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история / Ю.М. Лотман; Тартуский ун-т.– М.: Языки русской культуры, 1999.
66. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман.– М.: Наука, 1970.
67. Лурия А.Р. Основы нейролингвистики / А.Р. Лурия.– М.: Наука, 1975.
68. Лурия А.Р. Основы нейропсихологии / А.Р. Лурия.– М.: Наука, 1978.

- 69.Лурия А.Р. Основные проблемы нейролингвистики / А.Р. Лурия.– М.: Наука, 1975.
- 70.Лурия А.Р. Травматическая афазия / Акад. мед. наук СССР.– М., 1947-48.
- 71.Лурия А.Р. Язык и сознание / А.Р. Лурия.– М.: Изд-во МГУ, 1979.
- 72.Мартине А. Принцип экономии в фонетических изменениях / А. Мартине.– М.: Изд-во ин. лит., 1960.
- 73.Мартуев По закону ритма / Мартуев // Золотое сечение.– М.: Феникс, 1990.
- 74.Медушевский В.В. К проблеме семантического синтаксиса (о художественном моделировании эмоций) / В.В. Медушевский // Советская музыка.–1973.–№8.–С.20-29.
- 75.Медушевский В.В. О закономерностях и средствах музыкальной выразительности / В.В. Медушевский.– М.,1976.
- 76.Москальчук Г.Г. Структура текста как синергетический процесс: Дис... докт. филол. наук / Г.Г. Москальчук.– Барнаул, 1999.
- 77.Музыка и поэзия. Сборник статей.– М.: Музыка, 1986.
- 78.Музыкальный энциклопедический словарь.– М.: Энциклопедия, 1998.
- 79.Мягкова Е.Ю. О комплексном характере эмоциональной нагрузки слова / Е.Ю. Мягкова // Общение: структура и процесс.– М.: Наука, 1982.
- 80.Мягкова Е.Ю. Перспективы исследования эмоциональности лексики в свете взглядов на эмоции / Е.Ю. Мягкова // Мышление и текст.– Иваново, 1992.–С.105-110.
- 81.Мягкова Е.Ю. Эмоциональная нагрузка слова: опыт психолингвистического исследования / Е.Ю. Мягкова.– Воронеж, 1990.
- 82.Налимов В.В. Вероятностная модель языка: О соотношении естественного и искусственного языка / В.В. Налимов.– М.: Наука, 1979.
- 83.Налимов В.В. В поисках иных смыслов / В.В. Налимов.– М.: Прогресс, 1984.
- 84.Налимов В.В. Теория эксперимента / В.В. Налимов.– М.: Наука, 1971.

85. Николаева Т.М. Семантика акцентного выделения и фразовая интонация / Т.М. Николаева // Фонетика – 83.– М., 1983.
86. Николаева Т.М. Три интонационных слоя звучащей фразы / Т.М. Николаева // Звуковой строй языка.– М., 1979.–С.212-225.
87. Носенко Э.Л. Влияние состояния эмоциональной напряженности на восприятие речи / Э.Л. Носенко // Смысловое восприятие речевого сообщения.– М.: Наука, 1976.–С.243-247.
88. Носенко Э.Л. Особенности речи в состоянии эмоциональной напряженности / Э.Л. Носенко.– Днепропетровск: Изд-во Днепр. ун-та, 1975.
89. Носенко Э.Л. Эмоциональное состояние и речь / Э.Л. Носенко.– Киев: Вища шк., 1981.
90. Ожегов С.И. Словарь русского языка / С.И. Ожегов.– Екатеринбург: Урал-Советы, 1994.
91. Основы теории речевой деятельности.– М.: Наука, 1974.
92. Павиленис Р.И. Понимание языковых и неязыковых текстов / Р.И. Павиленис // Язык и логические категории.– М.: Наука, 1986.
93. Павиленис Р.И. Понимание речи и философии языка / Р.И. Павиленис // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVII.– М., 1986.
94. Павиленис Р.И. Проблема смысла: Современный логико-философский анализ языка / Р.И. Павиленис.– М.: Мысль, 1983.
95. Панов М.В. Русская фонетика / М.В. Панов.– М.: Просвещение, 1967.
96. Панов М.В. Современный русский стих. Фонетика / М.В. Панов.– М.: Высш. шк., 1979.
97. Пастернак Б.Л. Избранное. В 2-х тт. Стихотворения и поэмы / Б.Л. Пастернак.– М.: Правда, 1985.
98. Переверзева И.А. К проблеме мозговой организации эмоциональных процессов в аспекте функциональной асимметрии полушарий головного

- мозга человека / И.А. Переверзева // Вопросы психологии.–1980.–№2.– С.65-73.
- 99.Петренко В.Ф. Введение в экспериментальную психосемантику: исследование форм репрезентации в обыденном сознании / В.Ф. Петренко.– М.: Изд-во МГУ, 1983
100. Петренко В.Ф. Психосемантика сознания / В.Ф. Петренко.– М.: Изд-во МГУ, 1988.
101. Пищальникова В.А. Доминантная эстетизированная эмоция как суггестивный компонент художественного текста / В.А. Пищальникова // Известия АГУ.–1996.–№2.–С.12-16.
102. Пищальникова В.А. Концептуальный анализ поэтического текста / В.А. Пищальникова.– Барнаул, 1991.
103. Пищальникова В.А. Общее языкознание / В.А. Пищальникова.– Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2001.
104. Пищальникова В.А. Проблема смысла художественного текста: Психолингвистический аспект / В.А. Пищальникова.– Новосибирск, 1992.
105. Пищальникова В.А. Проблемы идиостиля / В.А. Пищальникова.– Барнаул, 1992.
106. Пищальникова В.А. Проблемы лингвоэстетического анализа художественного текста / В.А. Пищальникова.– Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 1984.
107. Пищальникова В.А. Психопэтика / В.А. Пищальникова.– Барнаул, 1999.
108. Пищальникова В.А. Речевая деятельность как синергетическая система / В.А. Пищальникова // Известия АГУ.– 1997.–№2.
109. Пищальникова В.А. Введение в психопэтику / В.А. Пищальникова, Ю.А. Сорокин.– Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 1993.

110. Пищальникова В.А. Ритмомелодия как текстовая универсалия / В.А. Пищальникова, Н.Ю. Чернышева // Текст: Структура и функционирование.– Барнаул, 1997.–С.87-91.
111. Проблемы музыкального мышления.– М.: Музыка, 1978.
112. Проблемы музыкального ритма: Сб. ст.– М.: Музыка, 1978.
113. Психолингвистика: сб. ст.– М.: Прогресс, 1984.
114. Психолингвистические механизмы порождения и восприятия текста: Сб. науч. тр. Вып.243.– М., 1985.
115. Психология: Словарь.– М.: Политиздат, 1990.
116. Психология эмоций (тексты) / ред. В.П. Вилюнас.– М.: Изд-во МГУ, 1993.
117. Раскат импровизаций. Музыка в творчестве, судьбе и в доме Бориса Пастернака: Сб. лит., муз. изобраз. материалов.– Л., 1991.
118. Резников Е. Неповторимый голос: К 100-летию со дня рождения Б.Л. Пастернака / Е. Резников // Русский язык за рубежом.– 1990.–№2.
119. Реформатский А.А. Из истории отечественной фонологии. Очерк: Хрестоматия.– М.: Наука, 1970.
120. Ритм, пространство, время в художественном произведении.– Алматы, 1984.
121. Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира.– М.: Наука, 1988.
122. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. Т.2.– М.: Педагогика, 1989.
123. Русалова М.Н. Экспериментальное исследование эмоциональных реакций человека / М.Н. Русалова.– М.: Наука, 1979.
124. Русская грамматика. Т.1. Фонетика, фонология, ударение, интонация, словообразование, морфология.– М.: Наука, 1980.

125. Русский ассоциативный словарь. Ассоциативный тезаурус современного русского языка / Ю.Н. Караулов, Ю.А. Сорокин, Е.Ф. Тарасов и др.– М.: ИРЯ РАН, 1996.
126. Ручьевская Е.А. Слово и музыка / Е.А. Ручьевская.– М.: Музыка, 1960.
127. Сахарный Л.В. Введение в психолингвистику: Курс лекций.– Л.: Изд-во ЛГУ, 1989.
128. Словарь русского языка. В 4-х тт.– М.: Рус. яз., 1984.
129. Симонов П.В. Мозг и творчество / П.В. Симонов // Вопросы философии.–1992.–№11.
130. Симонов П.В. Мотивированный мозг. Естественнонаучные основы общей психологии / П.В. Симонов.– М.: Наука, 1987.
131. Симонов П.В. Теория отражения и психофизиология эмоций / П.В. Симонов.– М.: Наука, 1975.
132. Симонов П.В. Что такое эмоция? / П.В. Симонов.– М.: Наука, 1966.
133. Симонов П.В. Эмоциональный мозг. Физиология. Нейроанатомия. Психология эмоций / П.В. Симонов.–М.: Наука, 1981.
134. Смирнов М.А. Эмоциональный мир музыки / М.А. Смирнов.– М.: Музыка, 1990.
135. Сорокин Ю.А. Психолингвистические аспекты изучения текста / Ю.А. Сорокин.– М.: Наука, 1985.
136. Тарасов Е.Ф. Введение в психолингвистику / Е.А. Тарасов.– М.: Изд-во МГУ, 1981.
137. Тарасов Е.Ф. Проблемы теории речевого общения. Научн. доклад... на соиск. учен. степ. д.ф.н. / Е.Ф. Тарасов.– М., 1992.
138. Тарасов Е.Ф. Роль эмоционально-эстетической организации речевого сообщения в массовой коммуникации / Е.Ф. Тарасов // Эмоциональное воздействие массовой коммуникации: педагогические проблемы.– М., 1978.

139. Тарасов Е.Ф. Тенденции развития психолингвистики / Е.Ф. Тарасов.– М.: Наука, 1987.
140. Текст как отображение картины мира.– М., 1989.
141. Текст как явление культуры.– Новосибирск: Наука, Сиб. отд-ние, 1989.
142. Теория речевой деятельности (Проблемы психолингвистики).– М.: Наука, 1968.
143. Теплов Б.М. Проблемы индивидуальных различий / Б.М. Теплов.– М., 1961.
144. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей / Б.М. Теплов.– М., 1947.
145. Томашевский Б.В. О стихе: Статьи / Б.В. Томашевский.– Л.: Прибой, 1979.
146. Томашевский Б.В. Стилистика и стихотворения / Б.В. Томашевский // Метр и ритм.– Л.: Наука, 1959.
147. Торсуева И.Г. Эмоциональность в речи / И.Г. Торсуева // Смысловое восприятие речевого сообщения.– М.: Наука, 1976.–С.228-233.
148. Узнадзе Д.Н. Психологические исследования / Д.Н. Узнадзе.– М.: Наука, 1996.
149. Ухтомский А.А. Доминанты / А.А. Ухтомский.– М.: Наука, 1966.
150. Ухтомский А.А. Избранные труды / А.А. Ухтомский.– Л.: Наука, 1978.
151. Учение Ухтомского о доминанте и современная нейробиология.– Л.: Наука, 1990.
152. Фрумкина Р.М. Смысл и сходство / Р.М. Фрумкина // Вопросы языкознания.–1985.–№2.–С.22-31.
153. Харлап М.П. Ритм и метр в устной традиции / М.П. Харлап.– М.: Музыка, 1986.
154. Холопова В.Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века / В.Н. Холопова.– М.: Музыка, 1971.

155. Холопова В.Н. Музыкальный ритм: Очерк / В.Н. Холопова.– М.: Музыка, 1980.
156. Хомская Е.Д. Мозг и эмоция / Е.Д. Хомская, Н.Л. Батова.– М.: Наука, 1992.
157. Храпченко М.Б. Текст и его свойства / М.Б. Храпченко // Вопросы языкознания.–1985.–№2.–С.3-9.
158. Черемисина Н.В. Вопросы эстетики русской художественной речи / Н.В. Черемисина.– М.: Музыка, 1981.
159. Черемисина Н.В. Ритм и интонация русской художественной речи / Н.В. Черемисина.– М.: Музыка, 1981.
160. Черемисина Н.В. Русская интонация. Поэзия. Проза. Разговорная речь / Н.В. Черемисина.– М.: Музыка, 1989.
161. Черемисина Н.В. Строение синтагмы в русской художественной речи. Ритмико-интонационная структура предложения в русской художественной речи / Н.В. Черемисина // Синтаксис и интонация.– Уфа, 1969.–С.3-248.
162. Чернышева Н.Ю. Ритмомелодия и понимание текста (психолингвистический аспект) / Н.Ю. Чернышева // Человек. Коммуникация. Текст.– Барнаул, 1998.–С.170-171.
163. Чернышева Н.Ю. Психолингвистическое обоснование проблемы восприятия и понимания текста его ритмомелодическими характеристиками / Н.Ю. Чернышева // Семантика и прагматика текста.– Барнаул, 1998.–С.25-30.
164. Шабес В.Я. О проекции содержательных единиц на план выражения / В.Я. Шабес // Вопросы языкознания.–1984.–№5.–С.49-59.
165. Шаховский В.И. Значение и эмотивная валентность единиц языка и речи / В.И. Шаховский // Вопросы языкознания.–1984.–№6.–С.97-103.
166. Шаховский В.И. Эмотивность и лексикография / В.И. Шаховский // НДВШ Филологические науки.–1986.–№6.–С.42-47.

167. Шаховский В.И. Языковая личность в эмоциональной коммуникативной ситуации / В.И. Шаховский // Филологические науки.– 1998.–№2.
168. Шварко Л.И. особенности формирования инокультурных концептов у младших школьников в процессе изучения иностранного языка: Автореф. дис... канд. филол. наук.– Барнаул, 1995.
169. Шевелев И.Е. О формообразующем в природе и искусстве / И.Е. Шевелев // Золотое сечение.– М.: Наука, 1990.
170. Шмелев И.П. Третья сигнальная система / И.П. Шмелев // Золотое сечение.– М.: Наука, 1990.
171. Щерба Л.В. Избранные работы по языкознанию и фонетике / Л.В. Щерба.– Л.: Наука, 1958.
172. Щерба Л.В. Русские гласные в качественном и количественном отношении / Л.В. Щерба.– М.: Наука, 1983.
173. Щерба Л.В. Языковая система и речевая деятельность / Л.В. Щерба.– Л.: Наука, 1974.
174. Эмоции и воображение. Клинико-психологические исследования.– М.: Наука, 1975.
175. Яворский Б.Я. Сборник в 2-х томах /Б.Я. Яворский.– М.: Музыка, 1987.
176. Якобсон Р.О. Избранные работы / Р.О. Якобсон.– М.: Прогресс, 1987.
177. Якобсон Р.О. К вопросу о зрительных и слуховых знаках / Р.О. Якобсон // Семиотика и искусствометрия.– М., 1972.–С.82-87.
178. Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика / Р.О. Якобсон // Структурализм: «за» и «против».– М., 1975.–С.223-226.
179. Якобсон Р.О. Работы по поэтике / Р.О. Якобсон.– М.: Прогресс, 1985.
180. Ярошевский М.Г. А.А. Ухтомский и проблема мотивации поведения / М.Г. Ярошевский // Учение Ухтомского о доминанте и современная нейробиология.– Л.: Наука, 1990.–С.28-45.

181. Jakobson R., Halle M. Phonology and phonetics. В кн.: "Fundamental of Language".– s'Gravenhage, 1956.– p.1-51.
182. Jakobson R. Lingvistica and poetika.– s'Gravenhage, 1977.

Приложение 1

Образцы анкет первого этапа эксперимента

Приложение 2

Образцы анкет второго этапа эксперимента

Приложение 3

Образцы анкет третьего и перспективного этапов эксперимента