



**Современный
Гуманитарный
Университет**

Дистанционное образование

Рабочий учебник

Фамилия, имя, отчество _____

Факультет _____

Номер контракта _____

**СТИЛИСТИКА СОВРЕМЕННОГО
АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА**

ЮНИТА 2

**СИНТАКСИЧЕСКАЯ И ФОНЕТИЧЕСКАЯ
СТИЛИСТИКА**

МОСКВА 1998

Разработано Т.А. Шевченко

Одобрено Методическим
советом СГУ

КУРС: СТИЛИСТИКА СОВРЕМЕННОГО АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА

Юнита 1. Общие вопросы стилистики. Лексическая стилистика.

Юнита 2. Синтаксическая и фонетическая стилистика.

Юнита 3. Функциональная стилистика.

ЮНИТА 2

Рассматриваются такие разделы стилистики как синтаксическая
и фонетическая стилистика.

Для студентов Современного Гуманитарного Университета

Юнита соответствует профессиональной образовательной программе №1.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРОГРАММА КУРСА	4
ЛИТЕРАТУРА	5
НАУЧНЫЙ ОБЗОР	6
1. Синтаксическая стилистика	6
1.1. Общие замечания	6
1.2. Необычное размещение элементов предложения - инверсия	8
1.3. Переосмысление, или транспозиция, синтаксических структур	10
1.4. Экспрессивность отрицания	13
1.5. Виды и функции повторов	14
1.6. Синтаксические способы компрессии (пропуск логически необходимых элементов высказывания)	16
1.7. Синтаксическая конвергенция	18
1.8. Текстовый уровень. План рассказчика и план персонажа	20
2. Фонетическая стилистика	24
2.1. Исполнительские фонетические средства	25
2.2. Авторские фонетические стилистические средства	26
2.3. Аллитерация и ассонанс	28
2.4. Рифма	30
2.5. Ритм	34
3. Стилистический анализ графики	38
3.1. Взаимодействие графики и звучания. Пунктуация	38
3.2. Заглавные буквы. Особенности шрифта	43
3.3. Графическая образность	44
ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ	47
ФАЙЛ МАТЕРИАЛОВ	51
ГЛОССАРИЙ*	

* Глоссарий расположен в середине учебного пособия и предназначен для самостоятельного заучивания новых понятий.

ПРОГРАММА КУРСА

Синтаксические стилистические средства.

Инверсия.

Транспозиция синтаксических структур.

Виды и функции повторов.

Синтаксические способы компрессии.

Синтаксическая конвергенция.

Фонетическая стилистика.

Авторские и исполнительские фонетические стилистические средства.

Аллитерация и ассонанс.

Рифма.

Ритм.

Стилистический анализ графики.

Взаимодействие графики и звучания.

Пунктуация.

Стилистический эффект особенностей шрифта.

Графическая образность.

ЛИТЕРАТУРА

Базовый учебник

* 1. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка. М., 1990.

Дополнительная литература

2. Балинская В. И. Орфография современного английского языка. М., 1967.

3. Береговская Э. М. Экспрессивный синтаксис. Смоленск, 1984.

4. Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М., 1959.

5. Гальперин И. Р. Stylistics. М., 1959.

6. Гончарова Е. А. Пути лингвостилистического выражения категорий автор-персонаж. Томск, 1984.

7. Кобрина Н. А., Малаховский Л. В. Английская пунктуация. М., 1959.

8. Матезиус В. О так называемом актуальном членении предложения// Пражский лингвистический кружок. М., 1967.

9. Тимофеев Л. И. Ритм стиха и ритм прозы. //На литературном посту. М., 1928. №19.

10. Томашевский Б. В. Стих и язык. М.–Л., 1959.

11. Сосновская В. Б. Поэтика современной англоязычной прозы. Краснодар, 1977.

12. Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. М., 1965.

13. Gross H. Sound and Form in Modern Poetry. University of Michigan Press, 1965.

14. Hill A. Poetry and Stylistics. Boston, 1967.

15. Miles J. The language of Prose and Poetry. Boston, 1967.

16. Nowottny W. The Language Poets Use. London, 1962.

17. Romberg B. Studies of the Narrative Technique of the First–Person Novel. Stockholm, 1962.

18. Zirmunsky V. On Rhythmic Prose//To Honor Roman Jakobson. The Hague, 1967.

Примечание. Знаком (*) отмечены работы, на основе которых составлен научный обзор.

1. СИНТАКСИЧЕСКАЯ СТИЛИСТИКА¹

1.1. ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Предметом синтаксиса является, как известно, предложение и словосочетание. Для стилистики декодирования важно учесть все то, что установлено на этом уровне лингвостилистикой, литературоведческой стилистикой и традиционной риторикой и поэтикой, например описание риторических фигур.

В этой главе будут рассмотрены лингвистические вопросы синтаксического уровня. Сюда относится **синтаксическая синонимия**, т.е. передача приблизительно одинаковой предметно-логической информации разными синтаксическими конструкциями с разной функционально-стилистической и экспрессивной окраской и коннотациями. Сравните, например, глагольные и безглагольные побудительные предложения: Step in here! — In here! Wait a moment! — Just a moment!

Стилистический эффект основан на установлении синонимии разных типов синтаксических конструкций, из которых одна, с традиционным использованием синтаксических связей, нейтральна, а другая, с переосмыслением их,—экспрессивна и эмоциональна. Например, экспрессивно-ироническое выражение отрицания возможно в предложениях утвердительных или вопросительных по форме.

"But why should two people stay together and be unhappy?" the barmaid was saying. "Why? When they can get a divorce and be happy?"

"Because marriage is a sacrament," replied the stranger.

"Sacrament yourself!" the barmaid retorted contemptuously.

(A. Huxley. *Point Counter Point*)

Первых два риторических вопроса соответствуют утверждению: людям несчастливым в браке следует развестись. Последнее восклицание экспрессивно-отрицательно и выражает презрение к доводу собеседника.

Каждому функциональному стилю свойственны свои особенности синтаксических построений, свои типичные конструкции, которые вводятся в художественное произведение и взаимодействуют в нем со специальным стилистическим эффектом. Для разговорной речи, например, характерны избыточность синтаксического построения,

* Жирным шрифтом выделены новые понятия, которые необходимо усвоить, знание этих понятий будет проверяться при тестировании.

¹ Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка. М., 1990.

перераспределение границ предложения, эллиптические предложения, смещенные конструкции, в которых конец предложения дается в ином синтаксическом строе, чем начало, и, наконец, обособленные друг от друга элементы одного и того же высказывания. Все эти черты используются для передачи прямой речи: Boy, did I gallop! With those three sons of Africa racing after me and hissing! (K. Mac-Innes. *Absolute Beginners*)

Полуотмеченные структуры a grief ago представляют собой другой частный случай расхождения между ситуативно обозначающим и традиционно обозначающим. Их следует отличать от случаев **транспозиции**, где одна существующая в языке структура заменяется другой, также существующей, но характерной в другом употреблении или значении. Так же, как в морфологии, транспозиция в синтаксисе создает дополнительные коннотации. В морфологии, например, первое лицо множественного числа может быть употреблено в значении первого лица единственного, создавая разные коннотации. Такова функционально-стилистическая коннотация королевского «мы» в знаменитом We are not amused королевы Виктории. Подобным же образом и в синтаксисе одна форма может употребляться в значении, обычно присущем другой форме. Риторический вопрос, например, является по смыслу эмфатическим утверждением или отрицанием: Men will confess to treason, murder, arson, false teeth or a wig. How many of them will own up to a lack of humour? (F.Colby. *Essays*) Вопросительная форма подчеркивает уверенность автора в том, что в отсутствии чувства юмора сознаться никто не захочет. Усиленное воздействие на читателя основано на том, что он включается в рассуждение, должен сам принять решение.

Понятия полуотмеченных структур и транспозиции являются достижениями современной лингвистики. Традиционная стилистика их не знала. Там синтаксические построения, усиливающие экспрессивность высказывания, называются **риторическими фигурами**, фигурами речи или выразительными средствами. В работах М.Д. Кузнец и Ю.М. Скребнева¹ эти риторические фигуры сгруппированы в соответствии с представленными в них типами отклонения от нормы. Сохраняя предложенный этими авторами принцип, мы в дальнейшем рассмотрим расхождения традиционно и ситуативно означающего в несколько ином порядке, а именно:

1. Необычное размещение элементов, т.е., прежде всего, разные виды инверсии.

2. Переосмысление, или транспозиция, синтаксических конструкций.

¹ Kuznez M. D., Skrebnev J. M. *Stilistik der englischer Sprache*.— Leipzig, 1968; Кузнец М. Д., Скребнев Ю. М. *Стилистика английского языка*.—Л., 1960.

3. Введение элементов, которые новой предметной информации не дают (например, разные виды повторов).

4. Пропуск логически необходимых элементов: асиндетон, эллипсис, умолчание, апбзиопезис и т.д

5. Нарушение замкнутости предложения: анаколүф, вставные конструкции.

1.2. НЕОБЫЧНОЕ РАЗМЕЩЕНИЕ ЭЛЕМЕНТОВ ПРЕДЛОЖЕНИЯ — ИНВЕРСИЯ

Эмоциональность и экспрессивность могут быть переданы в речи не только специальным выбором слов, как о том шла речь выше, но и особым их размещением.

В английском языке у каждого члена предложения, как известно, есть обычное место, определяемое способом его синтаксического выражения, связями с другими словами и типом предложения. Нарушение обычного порядка следования членов предложения, в результате которого какой-нибудь элемент оказывается выделенным и получает специальные коннотации эмоциональности или экспрессивности, называется **инверсией**. Инверсия определяется положением синтаксически связанных между собой членов предложения относительно друг друга. Изменение порядка слов не может быть неограниченным, оно подчинено некоторым правилам, т. е. используются далеко не все возможные размещения, а только некоторые. Так, например, подлежащее может следовать за глаголом, но артикль и указательное местоимение должны обязательно предшествовать тому существительному, к которому они относятся.

Некоторые изменения порядка слов изменяют синтаксические отношения, а с ними и весь смысл предложения: *When a man wants to kill a tiger he calls it sport; when a tiger wants to kill a man it is ferocity*; другие сочетают грамматическую и экспрессивную функции. Сравните: *I had known it : : Had I known it : : If I had known it*, где второе отличается от первого грамматическим значением, а от третьего — экспрессивностью. Наконец, возможны изменения порядка слов, которые не меняют грамматического значения и не связаны с экспрессивностью или эмоциональностью, но имеют функционально-стилистическую окраску. К таким принадлежит, например, отнесение предлога в конец предложения, возможное только в разговорном стиле. Сравните: *the man of whom I spoke : : the man I spoke of*.

Именно разговорному стилю, и особенно фамильярно-разговорному, свойственно выделение на первое место эмоционально доминирующего элемента (термин Л. Блумфилда):

"Flowers! You wouldn't believe it, madam, the flowers he used to bring me."

"White! He turned as white as a woman." (K. Mansfield. *Lady's Maid*)

Специальной синтаксической формой усиления в подобных случаях служит конструкция *it is flowers that, it was flowers that*. Такие конструкции называют **эмфатическими**. В рассмотренных примерах девушка сначала называет предмет, особенно ее волнующий (цветы), называет то, что ее больше всего поразило в реакции молодого человека (его бледность), а потом поясняет ситуацию.

В книжной речи аналогичный эффект создается, напротив, оттягиванием: психологически важный элемент ставят в конце предложения, чем создается некоторое напряженное ожидание, поскольку читатель не получает привычного ему указания на предмет речи в начале сообщения.

Экспрессивная и функционально-стилистическая окраска инверсии характерна преимущественно для прозы, поскольку в стихах порядок слов подчиняется ритмико-интонационной структуре стиха, а расположение компонентов синтаксических конструкций относительно свободно.

Рассмотрим некоторые типические случаи инверсии.

1. Предикатив, выраженный существительным или прилагательным, может предшествовать подлежащему и связочному глаголу: *Beautiful those donkeys were!* (K. Mansfield. *The Lady's Maid*) Этот тип инверсии особенно характерен для разговорной речи, где он часто сочетается с эллипсом, расчлененным вопросом и другими типичными для разговорной речи особенностями: *Artful — wasn't it?* (K. Mansfield. *The Lady's Maid*), *Queer how it works out, isn't it?* (J. B. Priestley. *Dangerous Corner*)

В книжной речи эллипса в этом случае нет, зато часто, хотя и не обязательно, следует инверсия связочного глагола и подлежащего: *Uneasy lies the head that wears a crown.* (W. Shakespeare); *Sure I am, from what I have heard, and from what I have seen...* (G. G. Byron)

Средством выделения знаменательного глагола-сказуемого служит также постановка его перед подлежащим, за которым следует вспомогательный или модальный глагол: *Go I must.*

2. Прямое дополнение с целью эмфазы может быть поставлено на первое место: *Her love letters I returned to the detectives for filing.* (Gr. Greene. *End of the Affair*)

3. Определение, выраженное прилагательным или несколькими прилагательными, при постановке его после определяемого придает высказыванию торжественный, несколько архаизированный, приподнятый характер, организует его ритмически, может

акцентироваться наречиями или союзами и даже получает оттенок предикативности: *Spring begins with the first narcissus, rather cold and shy and wintry.* (D. H. Lawrence); *In some places there are odd yellow tulips, slender, spiky, and Chinese-looking.* (D. H. Lawrence)

4. Обстоятельственные слова, выдвинутые на первое место, не только акцентируются сами, но и акцентируют подлежащее, которое при этом оказывается выдвинутым на последнее место, а последнее место также является эмфатической позицией: *Hallo! Here come two lovers.* (K. Mansfield); *Among them stood tulips.* (R. Aldington)

Особенная живость и динамичность повествования создается выдвижением на первое место постпозитива: *off they sped, out he hopped, up you go.*

Поскольку в сложном предложении нормальным порядком следования частей является предшествование главного предложения, то средством эмфазы может быть выдвижение на первое место придаточного предложения, как в словах узнавшего всю правду и совершенно отчаявшегося Роберта: *Whether she changes or doesn't change now I don't care.* (J. B. Priestley)

Стилистическую инверсию, которая, как указывалось выше, подчиняется известным ограничениям, зависящим от системы языка, следует отличать от нарушений обычного порядка слов в речи персонажей-иностранцев. Такие нарушения используются, например, Э. Форстером, Э. Хемингуэем, А. Уэскером и многими другими авторами в речевых характеристиках.

1.3. ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ, ИЛИ ТРАНСПОЗИЦИЯ, СИНТАКСИЧЕСКИХ СТРУКТУР

Одной из основных классификаций предложений в синтаксисе является, как известно, классификация по цели высказывания на повествовательные, вопросительные, восклицательные и побудительные. Известно также деление предложений на утвердительные и отрицательные. Каждый из этих разрядов имеет свои формальные и интонационные признаки. Каждый может, однако, встретиться и в значении любого из остальных, приобретая при этом особое модальное или эмоциональное значение, экспрессивность или стилистическую окраску. Так, например, утвердительные по форме предложения могут использоваться как вопросы, если спрашивающий хочет показать, что он уже догадывается о том, каков будет ответ, и ему это не безразлично. Они также могут служить как побуждения к действию. Так называемые риторические вопросы служат эмфатическим утверждением, а повелительные предложения могут иногда передавать не побуждение к действию, а угрозу или насмешку. Все эти сдвиги, т.е.

употребление синтаксических структур в несвойственных им денотативных значениях и с дополнительными коннотациями, называются **транспозицией**.

Рассмотрим сначала транспозицию повествовательного предложения с превращением его в вопрос. Такая транспозиция с очень разнообразными коннотациями получила довольно широкое распространение в разговорной речи.

В пьесе П. Шафера «Упражнение для пяти пальцев» простоватый, но прямодушный мебельный фабрикант Стэнли и его жена, мещанка, полная претензий на высокую культуру и вкус, борются за влияние на девятнадцатилетнего сына Клайва. В приведенном ниже диалоге можно рассмотреть разные типы вопросов с прямым порядком слов:

Louise (brightly, putting her husband in his place): Who was in it, dear? Lawrence Olivier? I always think he is best for those Greek things, don't you? ... I'll never forget that wonderful night when they put out his eyes — I could hear that scream for weeks and weeks afterwards everywhere I went. There was something so farouche about it. You know the word, dear, farouche? like animals in the jungle.

Stanley (to Clive): And that's supposed to be cultured?

Clive: What?

Stanley: People having their eyes put out.

Clive: I don't know what "cultured" means. I always thought it has something to do with pearls.

Louise: Nonsense, you know perfectly well what your father means. It's not people's eyes, Stanley; it's poetry. Of course I don't expect you to understand.

Stanley (to Clive): And this is what you want to study at Cambridge, when you get up there next month?

Clive: Yes, it is, more or less.

Stanley: May I ask, why?

Clive: Well, poetry's its own reward, actually — like virtue. All art is, I should think.

Stanley: And this is the most useful thing you can find to do with your time?

Clive: It's not a question of useful.

Stanley: Isn't it?

Clive: Not really.

Транспозиция, т. е. прямой порядок слов в вопросах Стэнли (And that's supposed to be cultured? и And this is what you want to study at Cambridge?), насыщает эти вопросы иронией и даже сарказмом. Практичный Стэнли озабочен будущим сына, и природный здравый смысл помогает ему видеть уязвимость снобов и их показной культуры,

которой так кичится Луиза. Прямой порядок слов свидетельствует о том, что спрашивающий догадывается, каким может быть ответ, позиции сына и жены ему известны, пользуясь оружием иронии, он хочет показать им всю нелепость их претензий. В подобных вопросах, касающихся намерений собеседника, обычны глаголы *want, wish, hope, suppose, suggest, believe* и другие глаголы этой же идеографической группы. То, что спрашивающий уже составил свое мнение, может передаваться такими глаголами, как *suppose, think, guess*. Несколько раньше в той же сцене Стэнли спрашивает сына: *You like the idea, I suppose?* Иной, подбадривающий характер имеют коннотации в вопросах Луизы, она хочет показать, что они с сыном хорошо понимают друг друга, они единомышленники. Отсюда — первый расчлененный, подсказывающий вопрос, побуждающий к поддержке и подтверждению: *I always think he's best for these Greek things, don't you?*, и вопрос о французском слове *farouche*. Луиза щеголяет французским языком и подчеркивает, что и сын ее, подобно ей, принадлежит к элите — знает языки, разделяет ее восторги по поводу игры Лоренса Оливье. Такие вопросы, подбадривающие слушателя, ожидающие подтверждения его понимания, содержат обычно глаголы *know, understand, see, get the point, perceive* и т. д.

Обратимся теперь к транспозиции обратного направления, т.е. к превращению вопроса в эмфатическое утверждение. Это так называемый **риторический вопрос** — наиболее изученная в стилистике форма транспозиции.

Риторический вопрос не предполагает ответа и ставится не для того, чтобы побудить слушателя сообщить нечто неизвестное говорящему. Функция риторического вопроса — привлечь внимание, усилить впечатление, повысить эмоциональный тон, создать приподнятость. Ответ в нем уже подсказан, и риторический вопрос только вовлекает читателя в рассуждение или переживание, делая его более активным, якобы заставляя самого сделать вывод.

Транспозиция вопросительных предложений возможна не только по типу риторического вопроса с переходом в эмфатическое утверждение, но и с переходом в побудительные и восклицательные предложения, обязательно более экспрессивные, чем формы без транспозиции. Простое повелительное наклонение, даже смягченное словом *please*, звучит для английского уха слишком грубо. Вежливая просьба требует вопросительной конструкции. Например: *Open the door, please* превращается в *Will you open the door, please* или *Would you mind opening the door* или в косвенный вопрос: *I wonder whether you would mind opening the door*. Даже рассердившись, персонаж из пьесы Дж. Осборна кричит своим соседям: *"Do you mind being quiet down there, please!"*

Выше уже приводился пример восклицательного предложения, построенного как вопросительное и весьма эмфатичного: "Boy! Did I gallop!" В разговорном стиле подобный тип транспозиции встречается как в английском, так и в русском языке: Am I tired! — Как я устал! Aren't you ashamed of yourself! — Не стыдно тебе! Wasn't it a marvellous trip! — Ну не замечательная ли поездка! What on earth are you doing! — Что ты, черт возьми, делаешь! Нетрудно видеть, что в некоторых случаях экспрессивность имеет чисто синтаксическую природу, а в других усиливается лексическими средствами.

1.4. ЭКСПРЕССИВНОСТЬ ОТРИЦАНИЯ

Поскольку отрицание (как и вопрос и повелительное предложение), как уже не раз отмечалось, в целом более эмоционально и экспрессивно, чем утверждение, стилистические возможности отрицания заслуживают особо пристального рассмотрения.

Экспрессивный потенциал отрицательных конструкций удобно объяснить с теоретико-информационной точки зрения. С точки зрения теории информации информационное содержание каждого сообщения является функцией от вероятности входящих в него элементов. Если утвердительные и отрицательные предложения имели бы одинаковую вероятность в тексте, т.е. встречались бы одинаково часто, то семантико-синтаксическая характеристика составляющих текст предложений не была бы сама по себе информативной. Но поскольку на самом деле отрицательные предложения встречаются в среднем во много раз реже, чем утвердительные, их появление оказывается особо информативным.

С другой стороны, полезно обратить внимание и на то, что экспрессивность отрицания зависит от его функции указывать на то, что связи между названными в предложении элементами реально не существует. В результате всякое отрицание подразумевает контраст между возможным и действительным, что и создает экспрессивный и оценочный потенциал.

На экспрессивности отрицания основывается фигура речи, называемая **литотой** или преуменьшением (understatement) и состоящая в употреблении частицы с антонимом, уже содержащим отрицательный префикс: it is not unlikely = it is very likely; he was not unaware of = he was quite aware of. Конструкция с литотой может иметь разные функции в сочетании с разной стилистической окраской. В разговорном стиле она передает преимущественно воспитанную сдержанность или иронию. В научном стиле она сообщает высказыванию большую строгость и осторожность: it is not difficult to see = it is easy to see.

Литота интересна своей национальной специфичностью. Ее принято объяснять английским национальным характером, отраженным в речевом этикете англичан: английской сдержанностью в проявлении оценок и эмоций, стремлением избежать крайностей и сохранить самообладание в любых ситуациях. Например: It is rather an unusual story, isn't it? = You lie. It would not suit me all that well. = It is impossible.

1.5. ВИДЫ И ФУНКЦИИ ПОВТОРОВ

Повтором, или **репризой**, называется фигура речи, которая состоит в повторении звуков, слов, морфем, синонимов или синтаксических конструкций в условиях достаточной тесноты ряда, т. е. достаточно близко друг от друга, чтобы их можно было заметить. Так же, как и другие фигуры речи, усиливающие выразительность высказывания, повторы можно рассматривать в плане расхождения между традиционно обозначающим и ситуативно обозначающим как некоторое целенаправленное отклонение от нейтральной синтаксической нормы, для которой достаточно однократного употребления слова: Beat! beat! drums! — blow! bugles! blow! (W. Whitman)

К предметно-логической информации повтор обычно ничего не добавляет, и поэтому его можно расценивать как избыточность: Tyger, tyger, burning bright (W. Blake) не есть обращение к двум тиграм — удвоение здесь только экспрессивно. Но пользоваться термином «избыточность» для повтора можно лишь с оговоркой потому, что повторы передают значительную дополнительную информацию эмоциональности, экспрессивности и стилизации и, кроме того, часто служат важным средством связи между предложениями, причем иногда предметно-логическую информацию бывает трудно отделить от дополнительной, прагматической.

Многообразие присущих повтору функций особенно сильно выражено в поэзии. Некоторые авторы¹ даже считают повторы стилистическим признаком поэзии, отличающим ее от прозы, и подразделяют повторы на **метрические** и **эвфонические элементы**.

К метрическим элементам относят стопу, стих, строфу, анакрузу и эпикрузу, а к эвфоническим — рифмы, ассонансы, диссонансы, рефрен.

Мы рассмотрим те виды повтора, которые являются общими для поэзии и прозы². Рассмотрение повтора в синтаксической стилистике несколько условно, так как повторяться могут элементы разных уровней, и классифицируются повторы в зависимости от того, какие элементы повторяются.

¹ См., напр.: Квятковский А. Поэтический словарь. — М., 1966.

² См.: Nosek J. Pause and Repetition in Modern Colloquial English. — In: Prague Studies in English. — 1969.

Начнем с поэтических примеров. Переплетение нескольких видов повтора делает незабываемыми последние строки XVIII сонета Шекспира. Здесь воплощена одна из ключевых тем Шекспира — тема безжалостного времени и единоборства с ним поэзии, благодаря которой красота становится бессмертной и неподвластной времени. Важность темы вызывает конвергенцию, т.е. скопление стилистических приемов при передаче одного общего содержания:

So long as men can breathe or eyes can see
So long lives this and this gives life to thee.

Интенсивная конвергенция позволяет различить в этих двух строках несколько разных видов повтора.

- 1) Метр — периодическое повторение ямбической стопы;
- 2) Звуковой повтор в виде аллитерации, который мы подробнее рассмотрим в главе V, — *long lives... life*;
- 3) Повтор слов или фраз — *so long ... so long*; в данном случае повтор является анафорическим, так как повторяющиеся элементы расположены в начале строки;
- 4) Повтор морфем (который также называют частичным повтором); здесь повторяется корневая морфема в словах *live* и *life*;
- 5) Повтор конструкций — параллельные конструкции *men can breathe* и *eyes can see* синтаксически построены одинаково.
- 6) Второй пример параллелизма: *...lives this and this gives...* носит название хиазма. **Хиазм** состоит в том, что в двух соседних словосочетаниях (или предложениях), построенных на параллелизме, второе строится в обратной последовательности, так что получается перекрестное расположение одинаковых членов двух смежных конструкций;
- 7) В данном примере, однако, хиазм осложнен тем, что синтаксически одинаковые элементы *this ... this* выражены тождественными словами. Такая фигура, состоящая в повторении слова на стыке двух конструкций, называется **подхватом**, анадиплозисом, эпаналепсисом или стыком. Подхват показывает связь между двумя идеями, увеличивает не только экспрессивность, но и ритмичность.
- 8) Семантический повтор *...men can breathe » eyes can see* — т.е. пока существует жизнь.

Повтор лексических значений, т. е. накопление синонимов, в нашем примере представлен также ситуативными синонимами *breathe* и *live*. Мы рассматривали его в связи с синонимией на примере LXI сонета Шекспира.

Таким образом, две строки Шекспира дают целую энциклопедию повтора. Добавить остается немного. В дополнение к представленным здесь анафоре и подхвату, в зависимости от расположения

повторяющихся слов, различают еще **эпифору**, т. е. повторение слова в конце двух или более фраз, и **кольцевой повтор**, или **рамку** (см. *tired with all these* в LXVI сонете,). Повторение союзов, которое уже рассматривалось на примере LXVI сонета, называется **полисиндетон**.

Тавтологией принято называть повтор, который ничего к содержанию высказывания не добавляет. Как видно из приведенных примеров, это относится только к логическому содержанию сообщения, к информации первого типа. Второй тип информации – тавтология передает достаточно эффективно. Она может, например, использоваться для речевой характеристики персонажей.

Проблема повтора привлекает внимание очень многих исследователей, число работ, посвященных повтору, непрерывно растет. Большой интерес представляет задача разграничения повтора — выразительного средства и стилистического приема, с одной стороны, и повтора — типа выдвижения, обеспечивающего структурную связанность целого текста и устанавливающего иерархию его элементов, — с другой.

1.6. СИНТАКСИЧЕСКИЕ СПОСОБЫ КОМПРЕССИИ (ПРОПУСК ЛОГИЧЕСКИ НЕОБХОДИМЫХ ЭЛЕМЕНТОВ ВЫСКАЗЫВАНИЯ)

Пропуск логически необходимых элементов высказывания может принимать разные формы и иметь разные стилистические функции. Явление это довольно обстоятельно изучено и описано стилистикой в числе фигур речи. Сюда относятся использование односоставных и неполных предложений (эллипс), бессоюзие, умолчание или близкий к нему апозиопезис и зевгма.

Номинативные односоставные предложения имеют большой экспрессивный потенциал, поскольку существительные, являющиеся их главным членом, совмещают в себе образ предмета и идею его существования. Они используются в описаниях обстановки действия в начале романа или главы, в авторских ремарках в начале пьес, в любых описаниях, где общая картина складывается из отдельных элементов, а также и в динамическом повествовании.

Plant has two rooms down an area in Ellam Street. Shop in front, sitting room behind. We went in through the shop. Smell of boot polish like a lion cage. Back room with an old kitchen range. Good mahogany table. Horsehair chairs. Bed in corner made up like a sofa. Glass-front bookcase full of nice books, Chambers's Encyclopedia. Bible dictionary. Sixpenny Philosophers. (J. Gary. *The Horse's Mouth*)

Вторая часть отрывка состоит из односоставных, но не

однословных предложений. Следует обратить внимание на то, что односоставные предложения не содержат отдельного выражения субъекта и предиката, не могут поэтому считаться неполными и объединяются со случаями пропуска логически необходимых элементов постольку, поскольку и те и другие являются средствами синтаксической компрессии.

Рассматривая синтаксическую компрессию информации в художественной литературе, необходимо помнить, что стиль — это не совокупность приемов, а отражение восприятия окружающей действительности, образного видения мира и образного мышления. Стиль не состоит из фигур и тропов, хотя в технике изображения они и играют важную роль, он складывается из множества различных факторов и, в частности, из взаимодействия отображаемой реальности и действительной или притворной индивидуальности рассказчика, говорящего персонажа и вообще отправителя сообщения.

Синтаксические конструкции получают стилистическую функцию, поскольку они своей лаконичностью или, напротив, развернутостью, или другими качествами связаны со строем мышления, отраженным в произведении, с характером и особенностями восприятия лица, от имени которого ведется повествование.

Эллипс может быть выражен неполными предложениями. Неполным предложением называется простое двусоставное предложение, позиционная модель которого не полностью выражена словесными формами, т. е. такое, в котором одна или обе главные позиции выражены отрицательно. Пропущенные элементы высказывания легко восстанавливаются в данном контексте.

Будучи особенно характерным для разговорной речи, эллипс даже и вне диалога придает высказыванию интонацию живой речи, динамичность, а иногда и некоторую доверительную простоту.

Пропуск союзов может быть продиктован требованиями ритма. При длинных перечислениях он дает стремительную смену картин или подчеркивает насыщенность отдельными частными впечатлениями в пределах общей картины, невозможность перечислить их все.

Many windows
Many floors
Many people
Many stores
Many streets
And many hangings
Many whistles
Many clangings

Many, many, many, many —
Many of everything, many of any.
(D. J. Bisset)

Использование бессоюзной связи приводит к тому, что синтаксическая цельность сложного единства оказывается выраженной соотношением основных конструктивных единиц и ритмомелодическими средствами, что придает речи большую сжатость, компактность и часто динамичность.

Умолчание и близкий к нему апозиопезис состоят в эмоциональном обрыве высказывания, но при умолчании говорящий сознательно предоставляет слушателю догадаться о недосказанном, а при апозиопезисе он действительно или притворно не может продолжать от волнения или нерешительности. Обе фигуры настолько близки, что их часто трудно различить.

1.7. СИНТАКСИЧЕСКАЯ КОНВЕРГЕНЦИЯ

Выше уже не раз шла речь о синтаксической конвергенции как одном из видов повтора. Учитывая большую распространенность и стилистическую значимость этого явления, остановимся на нем подробно.

Синтаксической конвергенцией называется группа из нескольких совпадающих по функции элементов, объединенных одинаковым синтаксическим отношением к подчиняющему их слову или предложению. Это может быть группа однородных членов предложения: *To make a separate peace with poverty, filth, immorality or ignorance is treason to the rest of the human race.* (S. Levenson. *Everything but Money*)

В данном случае предложение содержит группу предложных дополнений, связанных со словом *peace*. В других случаях конвергенцию образуют однородные определения, обстоятельства, приложения, подлежащие или сказуемые. Они могут без изменения грамматического смысла соединяться союзами или просто следовать друг за другом.

Конвергенция может быть создана и единицами другого уровня, например, придаточными предложениями в составе сложноподчиненного предложения, относящимися к одному и тому же слову главного.

But what they must not look for in real life, what they would expect in vain, what it is necessary to guard them against, is supposing that such conduct will make a similar impression on those around them, that the sacrifices they make will be considered and the principles on which they

act understood and valued, as the novel writer, at his good pleasure, makes them. (Extracts, from the Journals and Correspondence of Miss Berry from the year 1783 to 1852, ed. Lady Theresa Lewis, 1865, quoted from The Pelican Guide to English Literature)

Сказуемое is supposing в этом примере связано с тремя придаточными подлежащими: what they must... what they would... what it is necessary... и тремя придаточными дополнительными: that such conduct... that the sacrifices... and the principles.

К синтаксической конвергенции следует также отнести перечислительные предложения, т. е. бессоюзные сложные предложения, состоящие из ряда однородных сочиненных предложений.

Эффект синтаксической конвергенции может быть основан на семантической неоднородности синтаксически однородных членов. Так, комический или сатирический эффект создается так называемым хаотическим перечислением, при котором в один ряд ставятся предметы мелкие, прозаические и возвышенные, живые люди и абстрактные понятия, далекое и близкое. В начале романа С. Беллоу «Гендерсон — король дождя» такое хаотическое перечисление передает смятение героя, сложность и запутанность его отношений с окружающими.

What made me take this trip to Africa? There is no quick explanation. Things got worse and worse and worse and pretty soon they were too complicated.

When I think of my condition at the age of fifty-five when I bought the ticket, all is grief. The facts begin to crowd me and soon I get a pressure in the chest. A disorderly rush begins — my parents, my wives, my girls, my children, my farm, my animals, my habits, my money, my music lessons, my drunkenness, my prejudices, my brutality, my teeth, my face, my soul! I have to cry, "No, no, get back, curse you, let me alone!" But how can they let me alone? They belong to me. They are mine. And they pile into me from all sides. It turns into chaos.

Гендерсон пытается объяснить, как случилось, что он решил уехать в Африку. Первая группа однородных членов — повтор предикативов got worse and worse and worse — усилена многосоюзием. Стилистическая функция — нарастание безнадежности. Следующая группа описывает беспорядочную суматоху (disorderly rush) навалившихся на героя фактов: его родители, его жены, его любовницы, его дети, его ферма, его животные, его привычки, его деньги, его уроки музыки и т. д. Объединение в одном ряду родителей и зубов, жен (во множественном числе) и души, любовниц и уроков музыки и т. д. показывает, как отчаянно запутался герой.

Синтаксическая конвергенция осложняется параллельными конструкциями, причем синтаксический параллелизм наблюдается внутри предложения и сочетается с анафорой. Все однородные члены перечисления употреблены с притяжательным местоимением *my*. В этой стилистической конвергенции, образованной хаотическим перечислением и анафорическими параллельными конструкциями, *my* играет очень важную роль. Гендерсону очень трудно избавиться от всех измучивших его обуз именно потому, что все это принадлежит ему. Это обстоятельство в дальнейшем подчеркнуто синонимичными и приблизительно параллельными конструкциями в предложениях: *They belong to me. They are mine.*

Силлепсисом называется объединение двух или более однородных членов, так или иначе различающихся в грамматическом отношении. В данном примере наблюдается силлепсис числа — одни элементы ряда стоят во множественном числе: родители, жены, любовницы, дети, животные, привычки, уроки музыки, предрассудки, зубы; другие — в единственном: ферма, капитал, пьянство, жестокость, лицо, душа. Вопль Гендерсона: *"No, no, get back, curse you, let me alone!"* — тоже синтаксическая конвергенция — сначала с повтором, потом прерываемая вводным эмоциональным *curse you*.

Иногда силлепсисом называют также конструкции с неоднородными связями подчиненных элементов с общим подчиняющим словом, создающие таким образом комический эффект: *She was seen washing clothes with industry and a cake of soap. He lost his hat and his temper. The Rich arrived in pairs and also in Rolls Royces. (H. Belloc) ...whether she would break her heart, or break the looking glass; Mr Bounderby could not at all foresee. (Ch. Dickens)*

Эту разновидность силлепсиса называют **зевгмой**.

1.8. ТЕКСТОВОЙ УРОВЕНЬ. ПЛАН РАССКАЗЧИКА И ПЛАН ПЕРСОНАЖА

Авторской речью называют части литературного произведения, в которых автор обращается к читателю от себя, а не через речь персонажей. Проблема изучения авторской речи как средства раскрытия образа автора является одной из очень важных в стилистике. В. В. Виноградов считает, что в своеобразии структуры авторской речи глубже и ярче всего выражается стилистическое единство произведения¹. Синтаксис авторской речи, например, показывает различную степень абстрактности и конкретности мировосприятия.

¹ Виноградов В. В. О языке художественной литературы—М., 1959.—С. 154, 253; Гончарова Е. А. Пути лингвостилистического выражения категорий автор — персонаж в художественном тексте.— Томск, 1984.

Классицисты, например, видели мир в строгом соотношении причинно-следственных связей, и в соответствии с этим в их синтаксисе в авторском повествовании большое место занимают сложноподчиненные предложения с развернутой структурой и богатым разнообразием подчинительных союзов.

Само собой разумеется, что внутри такой общей тенденции возможны значительные вариации, зависящие от сюжета, характера изображаемого, отношения к нему автора, от жанра и т. д.

Первые английские романисты XVIII века: Д. Дефо, Дж. Свифт, С. Ричардсон писали как бы от лица героя и рассказчика событий, т.е. в третьем лице, и у них язык персонажей отличается от языка автора, часто иронически возвышенного.

Речи автора противопоставляется речь персонажей, функция которой многообразна, так как она дает не только движение повествованию, но и характеристику как самого персонажа, так и той социальной группы и эпохи, к которой персонаж принадлежит, и многое другое. Прямая речь может следовать за авторской, предшествовать ей или прерывать ее, но всегда образует самостоятельное предложение. Авторское повествование ведется обычно в третьем лице, хотя иногда автор и сам появляется на сцене и обращается к читателю лично. Таковы, например, знаменитые лирические отступления в «Ярмарке тщеславия» У. Теккерея и у Дж. Фаулза.

Такое эпизодическое обращение следует отличать от повествования от первого лица. Написанные от первого лица романы обычно называют немецким термином *Ich Roman*¹. В таком романе повествование ведет одно из действующих лиц. Это может быть центральный персонаж, как в романе Дж. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» и во многих других современных романах о подростках, или более или менее посторонний очевидец описываемых событий.

Авторская речь позволяет установить точку зрения автора на изображаемое, его видение действительности, его оценку поставленных в произведении проблем. *Ich-Roman* создает и передает еще одну точку зрения. Создание разных точек зрения может осуществляться и использованием формы романа в письмах. Некоторые авторы (Д. Кэри, Л. Дарелл) прибегают и к полному изложению сюжета разными действующими лицами.

Если автор не отождествляет себя с рассказчиком и авторская речь на протяжении всего произведения выдержана в духе того лица, от имени которого ведется повествование, с известной стилизацией,

¹ Romberg B. *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel* — Stockholm, 1962; Kohn D. *Narrated Monologue, Definition of a Functional Style, Comparative Literature* — Oregon, 1966 — V. 18 — №2.

такая форма называется **сказом**. В форме сказа, и притом фольклорного, написана «Песнь о Гайавате» Г. Лонгфелло.

Простейшее (классическое) текстовое строение складывается из противопоставления двух контекстовых типов — прямой речи и речи рассказчика. В современной прозе происходит нейтрализация этой оппозиции — динамический переход одного плана в другой. Число контекстовых приемов увеличивается, в них входят необозначенная прямая речь, несобственно-прямая речь и смешанная речь, при которой в речи рассказчика еще сильнее, чем в несобственно-прямой речи, концентрируются стилевые и семантические признаки плана персонажа, что придает повествованию полифонический характер¹.

В романах Филдинга, Смолетта, Стерна, Диккенса и других в авторской речи и в речи персонажей или рассказчика отражены различные функциональные стили языка. В зависимости от предмета изображения воспроизводится обычно в пародийном плане то деловой язык Сити, то библейский стиль или стиль церковной проповеди, то сложный язык судопроизводства, то светская манерность сплетниц, используемая для передачи мнений и оценок, господствующих в определенных кругах. Пародийность как художественный прием свойственна и другим жанрам литературы XVIII века. Прямая авторская речь в противовес этой пародийности выдерживается как дидактически книжная. В сочетании с многоголосием речи персонажей это создает полифонию, о которой писал М. М Бахтин.

Оппозиция речи автора и прямой речи персонажей частично совпадает с противопоставлением монолога и диалога, хотя, конечно, в диалоге содержатся элементы монологической речи. Однако эти формы имеют каждая свою специфику, зависящую от экстралингвистических условий общения. В диалоге эти экстралингвистические условия создаются паралингвистическими средствами передачи информации (мимика, жесты, действия и окружающие предметы), которые переплетаются с лингвистическими. Кроме того, участие собеседника специфически варьирует информацию, то дополняя, то изменяя ее. Отсюда коллективность информации, ее возможная разноплановость и различная оценка. Диалог состоит из отдельных более или менее коротких реплик, сообщающих, выражающих эмоции, переспрашивающих, прерывающих и т.д.

За последние годы в стилистике уделялось много внимания несобственно-прямой речи с ее взаимодействием голоса автора и голоса персонажа, позволяющим придать повествованию большое

¹ См. Буковская М. В. Вопросы стилистики в Пражской лингвистической школе// Некоторые вопросы английской филологии. — Вып. 1.— Челябинск, 1969. С.141—151; Она же. К вопросу о языковом строении плана рассказчика в романе от первого лица. — Там же. С. 152—171.

экспрессивное и стилистическое разнообразие.

Но и косвенная речь сама по себе может, как показал Р. Якобсон, быть стилистически значимой и вкладывать в высказывание дополнительные смыслы. Интерпретируя речь Антония над гробом убитого заговорщиками Цезаря, Р. Якобсон показывает, как искусно Антоний натравливает толпу на Брута, намекая, что Брут лжет. Антоний превращает доводы Брута о мотивах убийства в языковую фикцию, настойчиво приводя их в косвенной речи: *The noble Brutus hath told you Caesar was ambitious*. Косвенная речь всегда модальна: ответственность за истинность утверждения перекладывается на того, чьи слова приводятся. Приводя эти же слова во второй раз, Антоний употребляет форму вопроса и тем еще больше ставит их под сомнение. Противительный союз *but* противопоставляет слова Брута собственной речи Антония:

He was my friend, faithful and just to me;
But Brutus says he was ambitious?

Утверждения Брута еще более деградируют в сознании слушателей, когда после рассказа о трехкратном отказе Цезаря от предложенной ему короны, заключенного риторическим вопросом, Антоний снова повторяет слова Брута в косвенной речи, предваряя их уступительным *yet*:

Was this ambition?
Yet Brutus says he was ambitious;
And, sure, he is a honourable man.

Таким образом, хотя Антоний прямо не обвиняет Брута во лжи, грамматические средства, используемые Шекспиром в его монологе, и прежде всего косвенная речь, заставляют слушателей думать, что Брут солгал¹.

Для художественного изображения действующих лиц автор пользуется, наряду с другими средствами, речевой характеристикой, т.е. особым подбором слов, выражений, синтаксиса, отображающими как речь социальной среды, к которой принадлежит персонаж, так и его индивидуальный характер. Речевая характеристика персонажа не ограничивается его прямой речью, т.е. речью, передаваемой дословно в виде самостоятельного предложения или предложений и соответственно выделяемой знаками препинания. Речь персонажа различными способами проникает в авторскую и переплетается с ней².

¹ Jakobson R. *Linguistics and Poetics*. — In: *Style in Language* / Ed. by Th.A Sebeok. — Bloomington, 1960. — P. 375-376.

² В этой области существует много работ как русских, так и зарубежных ученых. См., например: Клименко Е.И. Чужая речь в английском романе. — В кн.: Клименко Е.И. Традиция и новаторство в английской литературе. — Л., 1961. В этой работе дана библиография вопроса.

Так, речь одного персонажа может передаваться другим персонажем или автором в виде косвенной речи; в этом случае она оказывается грамматически подчиненной речи передающего лица. Разновидность речи, в которой используются не все средства перевода высказывания в косвенную речь, а только некоторые ее формальные признаки, называется полупрямой (*а она говорит, я не приду*).

При изображении внутренних переживаний персонажа, его мыслей, его впечатлений от происходящего используется внутренний монолог, или, как его еще называют, пережитая речь (нем. *Erlebte Rede*), несобственно-прямая речь. При оформлении внутреннего монолога действуют особые правила последовательности времен и особые правила сочетания форм наклонений. Вместо первого лица используется третье. Лексика содержит те же особенности, что и прямая речь, т. е. сохраняется манера речи персонажа, свойственные ему словечки и выражения. В синтаксисе следует отметить частое использование вопросительных и восклицательных предложений. Включенная в авторское повествование несобственно-прямая речь тесно с ним переплетается: голос персонажа сливается с голосом рассказчика. Получается как бы два плана повествования: план рассказчика и план персонажа, эмоциональность и экспрессивность повествования при этом усиливаются.

2. ФОНЕТИЧЕСКАЯ СТИЛИСТИКА

2.1. ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ФОНЕТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА

Каждое литературно-художественное произведение, как поэтическое, так и прозаическое, есть произведение речевое, а следовательно, представляет некоторую звуковую последовательность, из которой возникает последовательность слов, фраз, предложений и дальше все сообщение. Музыкальный эстетический эффект при этом создается не одними звуками или просодическими элементами, т.е. изменениями и противопоставлениями высоты тона, интенсивности и долготы, но звуками и просодическими элементами в единстве со значением. Звуки языка вне значения и контекста фактами искусства не становятся. Звуковая сторона произведения художественной литературы составляет одно целое с ритмом и значением и отдельно от них на читателя воздействовать не может.

Для того чтобы быть эстетически действенной, звуковая сторона произведения должна чем-то выделяться и обращать на себя внимание. Впрочем, провести грань между эстетически действенными и выдвинутыми элементами текста и эстетически нейтральными весьма

трудно, и в подлинно художественном произведении действительны все его элементы.

Для удобства изложения и рассмотрения фонетические стилистические средства можно условно подразделить на **исполнительские** и **авторские**. Исполнительскими мы назовем фонетические средства, допускающие варьирование, имея в виду, что при перекодировании произведения из письменной формы в устную возможны, в известных пределах, некоторые различия в интерпретации его звучания, что, естественно, изменяет и смысловую интерпретацию¹.

Напротив, фонемный состав текста, его инструментовка и стихотворный размер целиком зависят от автора; эти фонетические средства можно назвать авторскими.

От исполнителя зависят больше всего так называемые просодические элементы, т.е. изменения и противопоставления высоты тона, длительность произнесения, громкость, ускорения и замедления, вообще темп речи, разрывы в произнесении, паузы, расстановка более или менее сильных смысловых и эмфатических ударений.

Интонация сравнительно меньше зависит от исполнителя, но и в этом отношении, слушая записи исполнения одного и того же монолога Гамлета, как его читают Майкл Редгрейв, Пол Скофилд и Джон Гилгуд, можно заметить расхождения, связанные с различной трактовкой образа Гамлета.

Вдумчивое толкование текста должно способствовать его более артистичному исполнению. Артистичное исполнение свидетельствует о том, что содержание глубоко понято, и помогает донести до слушателей мысли и чувства автора.

2. 2. АВТОРСКИЕ ФОНЕТИЧЕСКИЕ СТИЛИСТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА

Авторские фонетические средства, повышающие экспрессивность речи и ее эмоциональное и эстетическое воздействие, связаны со звуковой материей речи через выбор слов и их расположение и повторы. В своей совокупности эти средства рассматриваются учением о благозвучии, или эвфонией. **Эвфонией**, или **инструментовкой**, называют также и самый объект этого изучения, т.е. соответствующую настроению сообщения фонетическую организацию высказывания.

¹ Большой вклад в изучение интонационно-звуковых исполнительских средств внес К. С. Станиславский. Изучение его работ приносит стилистике большую пользу. См.: Станиславский К. С. Работа актера над собой.— Ч. 1 и 2.— М., 1951; Он же. Моя жизнь в искусстве.— Собр. соч.— Т. 1 — М., 1954; Он же. Материалы, письма, исследования.— М., 1955, Симонов П. В. Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций.— М., 1962; Эйхенбаум Б. О чтении стихов // Жизнь искусства.— 1919, 12 ноября.

Важную роль в инструментовке и других фонетических средствах играют повторы, как отдельных звуков, так и словесные.

Общий механизм внутрислогового звукового повтора Дж.Лич¹ объединяет в следующей схеме, где согласный звук обозначен С, а гласный — V. Общая схема английского слова C⁰⁻³V C⁰⁻⁴ т. е. инициальных согласных может быть 0—3, а финальных — от 0 до 4. В приведенной таблице повторяющиеся элементы выделены.

1. Аллитерация	C V C	great/grow	send/sit
2. Ассонанс	C V C	great/fail	send/bell
3. Консонанс	C V C	great/meat	send/hand
4. Обратная рифма	C V C	great/grazed	send/sell
5. Парарифма	C V C	great/groat	send/sound
6. Рифма	C V C	great/bait	send/end

Выше мы уже неоднократно рассматривали стилистические функции повторов на разных уровнях. На уровне фонетическом, помимо указанных на схеме аллитерации, ассонанса, консонанса и всех типов рифмы, это еще ритм и метр. Разные типы повторов организуют звуковой строй художественного произведения. В поэтической речи они отчетливо организованы и упорядочены, в прозе избыток упорядоченности может ощущаться как нарушающий эстетическое впечатление, тем не менее многие звуковые выразительные средства являются общими для поэзии и прозы.

Характер инструментовки зависит от следующих факторов: фонетическое качество повторяющихся звуков и степень их сходства (повтором считается близкое расположение не только одинаковых, но и сходных звуков, например, случаи, когда строка содержит несколько свистящих); теснота ряда, т.е. близость повторяющихся звуков; чем она больше, тем заметнее эффект инструментовки; количество повторяемых звуков; повторы групп из нескольких звуков делают инструментовку более заметной, чем повторы отдельных звуков.

Рассмотрим прозаический отрывок из эссе Д. Лоренса *Flowery Tuscany*.

But in the morning it is quite different. Then the sun shines strong on the horizontal green cloud-puffs of the pines, the sky is clear and full of life, the water runs hastily, still browned by the last juice of crushed olives. And there the earth's bowl of crocuses is amazing. You cannot believe that the flowers are really still. They are open with such delight, and their pistil thrust is so red-orange, and they are so many, all reaching out wide and marvellous, that it suggests a perfect ecstasy of radiant, thronging movement, lit-up

¹ Leech B. A Linguistic Guide to English Poetry.— Ldn, 1969.— P. 89.

violet and orange, and surging in some invisible rhythm of concerted delightful movement. You cannot believe they do not move, and make some sort of crystalline sound of delight. If you sit still and watch, you begin to move with them, like moving with the stars, and you feel the sound of their radiance. All the little cells of the flowers must be leaping with flowery life and utterance.

Инструментовка отрывка помогает почувствовать прелесть весеннего утра в Тоскане, сообщить читателю упоение красками и музыкой цветов, передает настроение восторга, который переполняет автора. Эвфония отрывка построена на преобладании гласных высокого подъема [i], [i:], дифтонга [ai] и других дифтонгов с компонентом [i] и имеет смысловую нагрузку, создавая впечатление чего-то очень светлого, сверкающего.

Звукопись называется соответствие звукового состава фразы изображаемому, т.е. первой, или денотативной, части сообщения, в то время как инструментовка связана с коннотативной его частью.

Частным случаем звукописи является **звукоподражание**, т.е. использование слов, фонетический состав которых напоминает называемые в этих словах предметы и явления—звуки природы, крики животных, движения, сопровождающиеся каким-нибудь шумом, речь и различные звуки, которыми люди выражают свое настроение, волю и т. д.: *bubble n*—журчание, *splash n* —плеск, *rustle n* — шорох, *buzz v* — жужжать, *purr v* — мурлыкать, *flop n* — падение, *babble n* — болтовня, *giggle n* — хихикание, *whistle n* — свист и т.д.

Описывая город, в котором он родился, Дублин восьмидесятых годов прошлого века, Ш. О'Кейси вспоминает свои детские впечатления: это был мир, наполненный топотом копыт: *where white horses and black horses and brown horses and white and black horses and brown and white horses trotted tap-tap-tap tap-tap-tappety-tap over cobble stones...*

Некоторые авторы относят к инструментовке также явление **парономасии**, т.е. близости звучания контекстуально связанных слов.

Мы встречаемся с парономасией в стихотворении Э. По «Ворон», где близкими по звучанию являются, например, слова *raven* и *never*.

Р. Якобсон, анализируя это стихотворение, рассматривает парономасию как тип повтора и отмечает, что близость звучания двух контекстуально связанных слов создает дополнительные семантические связи между ними. Сходство звуков указывает на нечто общее в значении. Р. Якобсон находит, что в стихотворении «Ворон» зеркальная близость ряда согласных в словах *raven* и *never* подчеркивает отчаяние и безнадежность, которые символизирует черная птица, связывает эти два слова в одно целое. Парономасия связывает также в единое целое два центральных символа этого произведения — ворона и тень. Оба они символизируют отчаяние, причем второй образ проявляется только в конце последней строфы. Якобсон считает, что инвариантность

этой группы особо подчеркивается изменением порядка следования повторяющихся звуков. Последняя строфа звучит так:

And the raven, never flitting, still is sitting, still is sitting.
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon that is dreaming,
And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;
And my soul from out this shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted — nevermore.

2.3. АЛЛИТЕРАЦИЯ И АССОНАНС

Аллитерация в широком смысле слова есть повтор согласных или гласных звуков в начале близко расположенных ударных слогов: *Doom is dark and deeper than any sea dingle.* (W. Auden) Аллитерацией называют также повтор начальных букв: *Apt Alliteration's artful aid.* (Ch. Churchill)

Для английской поэтической традиции аллитерация имеет особенно большое значение, поскольку англосаксонский стих был аллитерационным. Подобно рифме в современной поэзии, аллитерация служила не только инструментровке, но являлась организующим стих приемом метрической композиции. Распределялась она закономерно. Каждая строка имела четыре ударения, количество слогов между ударениями было произвольным. Аллитерация сочеталась с цезурой. В своем фундаментальном исследовании В. М. Жирмунский определяет цезуру как метрически обязательное сечение стиха, т.е. «перерыв в движении ритма, заранее заданный, как общий закон строения стиха, как элемент метрической схемы; цезура разбивает стих на два полустишия, т.е. метрический ряд высшего порядка — на менее обширные метрические группы, равные или неравные, объединенные и вместе с тем противопоставленные друг другу»¹. Строка разделялась цезурой на два полустишия, по два ударения в каждом полустишии. Первый ударный слог второго полустишия аллитерировался с одним или чаще с двумя ударными слогами первого, выделяя таким образом главенствующие в стихе метрические ударения. В. М. Жирмунский рассматривает аллитерацию англосаксонской поэзии как особый вид начальной рифмы и прослеживает зарождение в этот период канонической конечной рифмы².

Большой мастер самых разнообразных просодических приемов, В. Оден почти точно следует древним правилам аллитерации, описывая движения морского конвоя во время войны. Его ритм ассоциируется

¹ Жирмунский В. М. Теория стиха. Л., 1975. С. 129.

² Там же. С. 383.

с морской волной и напоминает «Беовульф», а метрика такая же, как в древних поэмах *Seafarer* и *Wanderer*:

... Our long convoy
Turned away northward as tireless gulls
Wove over water webs of brightness
And sad sound The insensible ocean.
Miles without mind, moaned all around our
Limited laughter, and below our songs
Were deaf deeps, dens of unaffection...

(W. Auden)

В современной поэзии аллитерация является не ведущим, а вспомогательным средством. Роль ее экспрессивная — аллитерируемые слова выделяют важнейшие понятия. В одном из стихотворений того же В. Одена, помещенном в его сборнике *The Age of Anxiety*, во время войны встретились в баре в Нью-Йорке и разговаривают четыре человека. Благодаря аллитерациям внимание читателя фиксируется на ущербном мировоззрении говорящих:

We would rather be ruined than changed
We would rather die in our dread
Than climb the cross of the moment
And let our illusions die.

Ассонансом, или **вокалической аллитерацией**, называется повторение ударных гласных внутри строки или фразы или на конце ее в виде неполной рифмы.

Ассонанс в виде повтора ударных, преимущественно гласных, звуков широко использован в уже упомянутом стихотворении Э. По «Ворон»:

"...Tell this soul, with sorrow laden, if within the distant Aiden,
I shall clasp a sainted maiden, whom the angels name Lenore —
Clasp a rare and radiant maiden, whom the angels name
Lenore?"

Светлый образ умершей возлюбленной передан здесь эпитетом *radiant maiden*, несущим огромную экспрессивно-эмоциональную нагрузку. Осуществление его стилистической функции поддерживается целой конвергенцией приемов; важную роль среди них на фонетическом уровне играет ассонанс в виде многократных повторов дифтонга [ei]. Переход от скорби к надежде — к мечте обнять любимую в раю — передан светлым звучанием этой строфы, противопоставленной мрачному, зловещему колориту остальной части стихотворения. По контрасту с робким лучом надежды ключевое слово *nevermore* особенно сильно выражает беспросветное отчаяние.

2.4. РИФМА

Рифмой называется особый вид регулярного звукового повтора, а именно повторение более или менее сходных сочетаний звуков на концах строк или в других, симметрично расположенных частях стихотворений, выполняющее организующую функцию в строфической композиции.

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

Академик В. М. Жирмунский считает композиционную функцию самым существенным признаком рифмы¹. В этой же работе он дает удивительное по простоте и изяществу определение композиции: «Композицией называется художественно закономерное распределение какого бы то ни было материала в пространстве или во времени»².

Композиционная роль рифмы состоит в звуковой организации стиха, рифма объединяет строки, оформляющие одну мысль, в строфы, делает более ощутимым ритм стиха, способствует запоминаемости поэтического произведения.

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

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

Звуковые повторы — один из ведущих признаков, отличающих поэзию от прозы. «Стиховые ряды скреплены между собой единством устойчивой повторяемости одного, нескольких или всех конструктивных элементов»³. Различают **эвфонические** и **метрические** повторы. Рифма принадлежит к эвфоническим типам повтора, куда относятся также аллитерация, рефрен, ассонансы, диссонансы, анафора, эпифора, параномасия, параллельные конструкции. Метрические повторы — это

¹ Жирмунский В. М. Указ. соч. — С. 246.

² Там же. — С. 426.

³ Квятковский А. Поэтический словарь. — М., 1966.

стопа и кратные ее повторы (размер) и строфа.

Для стилистики декодирования очень важно то, что рифма является одним из главных типов поэтического сцепления, т. е. использования сходных элементов в одинаковых позициях, придающего структурную целостность всему произведению или большому его отрезку.

Довольно распространенное определение рифмы как концевой созвучия неточно. Действительно, чаще всего рифмуются, т. е. совпадают по звучанию, именно концы строк, начиная от последнего ударного слога, однако возможны также рифмы в середине строки (**цезурные**), в начале строки (**головные**) и **акромонограммы**.

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

Одинаковость позиций может быть разной: по сходству положения в стихе различают концевые рифмы, внутренние, начальные (редкий вид) и рифменные акромонограммы.

Концевое положение рифм общеизвестно и пояснений не требует. Внутренние рифмы можно проиллюстрировать следующим отрывком из юмористического стихотворения Гильберта и Селливана «Иоланта»:

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

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

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

Oh! a private **buffoon** is a light-hearted **loon**,
If you listen to popular rumour;
From the morn to the **night**, he's so joyous and **bright**,
And he bubbles with wit and good humour!

(W. S. Gilbert. *The Yeoman of the Guard*)

Начальными, или **головными**, называют иногда рифмы, соединяющие конец одной строки с началом следующей. Другое, более специальное их название — рифменная акромонограмма. **Акромонограмма** есть лексико-композиционный прием — слоговое, лексическое или рифменное повторение на стыке строк. Лексическая акромонограмма называется также **подхватом**, **анадиплосисом** и **стыком**, но в этих случаях важен повтор, а не его расположение на стыке строк.

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

THE SUNLIGHT ON THE GARDEN

The sunlight on the **garden**
Hardens and grows cold,
We cannot cage the minute
Within its nets of gold,
When all is told
We cannot beg for **pardon**.

Our freedom as free **lances**
Advances towards its end;
The earth compels, **upon it**
Sonnets and bids descend;
And soon, my friend,
We shall have no time for **dances**.

The sky was good for **flying**
Defying the church bells
And every evil iron
Siren and what it tells:
The earth compels,
We are dying, Egypt **dying**.

And not expecting **pardon**,
Hardened in heart anew,
But glad to have sat **under**
Thunder and rain with you,
And grateful too
For sunlight on the **garden**.

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

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

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

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

В консонансной рифме (ее также называют парарифмой и полурифмой) совпадают согласные, предшествующие несовпадающим ударным гласным (star—stir). Если за ударными гласными следуют еще согласные, совпадают и они (hall—hell). Большая роль консонанса в английском стихе обусловлена относительно большей, чем в других языках, ролью согласных в английском языке, а также тем, что диссонанс гласных и отклик согласных связывает консонансную рифму с традиционной для англосаксонской поэзии аллитерацией. В приведенном ниже отрывке из стихотворения У. Оуэна, который известен своими экспериментами с парарифмой¹, консонансная начальная рифма сочетается с аллитерацией внутри каждой строки и точной конечной рифмой.

Leaves

Murmuring by miriads in the shimmering trees

¹ Приходько И.С., Рокош О.Н. Консонанс и аллитерация в поэтике Уильяма Оуэна // Филол. науки. - 1984. - N 2.

Lives

Wakening with wonder in Pyrenees.

Birds

Cheerily chirping in the early day.

Bards

Singing of summer scything thro' the hay.

В зависимости от числа совпадающих звуков различают рифмы **бедные** (by — cry) и **богатые** (brevis — longevity), т.е. состоящие из большого числа одинаковых звуков. В плане морфологических особенностей однословным рифмам противопоставляются рифмы составные, т.е. состоящие из двух или более слов, объединенных одним ударением (better — forget her). Составная рифма используется преимущественно как шуточная наряду с каламбурной рифмой, объединяющей омонимы. Комический и иронический эффект составной рифмы можно показать на следующей песенке С. Смита:

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

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

2.5. РИТМ

Ритмом называется всякое равномерное чередование, например ускорения и замедления, ударных и неударных слогов и даже повторение образов, мыслей и т.д. А. Квятковский определяет ритм как «волнообразный процесс периодических повторов количественной группы движения в ее качественных модификациях». В литературе речевой основой ритма является синтаксис¹.

Ритм имеет большое значение не только для музыки, стихов, но и для прозы. Но если в поэзии ритмика неотделима от метрики, т. е. разнообразных стихотворных размеров, основанных на ударении, то

¹ Арнольд И. В., Кононенко Е. Т. Ритм как составная часть макроконтраста.// Вопросы английской контекстологии.—Вып. 1.—Л., 1974.

в прозе дело обстоит несколько иначе. Ритм прозы основан по преимуществу на повторе образов, повторе тем и других крупных элементов текста, на параллельных конструкциях, на употреблении предложений с однородными членами, специфическом расположении определений¹. Х. Гросс считает, что поэзия отличается от прозы более интенсивным использованием фонетических и вообще ритмических средств для передачи настроения, психического и физического напряжения, волнения, различных эмоций и ощущений, чередований напряжения и релаксации². Ритм может относиться не только к эмоциональной сфере — он может обострять восприятие хода мысли, остроумия автора. Х. Гросс сравнивает прозу Дж. Джойса и Дж. Остен и показывает, что, в то время как у первого звуковая организация близка к поэтической и основана на чередовании звуков, ударных и неударных, долгих и кратких гласных, аллитерации и т.п., у Дж. Остен читатель получает удовольствие от ритма мысли.

Ритм прозы более трудно уловить, чем ритм стихотворный, но и в прозе можно наблюдать равномерное чередование соизмеримых элементов, которое действует на эмоциональное восприятие читателя, хотя оно и не видно глазу, подобно чередованию элементов в поэзии. Проследим тесную связь ритмического и эмоционального строя в отрывке из романа Р. Олдингтона «Смерть героя».

There shone the soft, slim yellow trumpet of the wild daffodil; the daffodil which has a pointed ruff of white petals to display its gold head; and the more opulent double daffodil which, compared with the other two, is like an ostentatious merchant between Florizel and Perdita. There were the many-headed jonquils, creamy and thick-scented; the starry narcissus, so alert on its long, slender, stiff stem, so sharp-eyed, so unlike a languid youth gazing into a pool; the hyacinth-blue frail squill almost lost in the lush herbs; and the hyacinth, blue and white and red, with its firm, thick-set stem and innumerable bells curling back their open points. Among them stood tulips — the red, like thin blown bubbles of dark wine; the yellow, more cup-like, more sensually open to the soft furry entry of the eager bees; the large particoloured gold and red, noble and sombre like the royal banner of Spain.

Ритм этого отрывка составляют повторения через приблизительно равные промежутки элементов разных уровней: повторяются сходно построенные синтаксические комплексы, сходные синтагмы, повторяются слова, повторяются звуки. Чередование этих соизмеримых элементов осуществляется здесь в значительной степени

¹ Арнольд И. В. Стилистическая функция текста и ритм.// Вопросы теории английского и русского языков.— Вологда, 1973.

² Gross H. Op. cit.—P. 11—13.

за счет особой аранжировки эпитетов, помогающих читателю воссоздать в своем воображении прелесть весенних цветов Англии. Характер восприятия мотивирован: весенние цветы показаны так, как их увидели молодые художники, Джордж Уинтерборн и его возлюбленная. Отрывок может рассматриваться как ритмическая проза.

Подобная ритмическая организация прозы не является исключением. Мы часто находим ее и у других авторов. В частности, многие элегические и сатирические пассажи и описания у Ч. Диккенса могут в силу своей ритмичности рассматриваться как стихотворения в прозе. Таково, например, начало романов «Холодный дом» и «Повесть о двух городах», описание Коктауна и Министерства Околичностей. Ритмичность их основана на различного рода параллелизмах, повторах, кольцевых подхватах и т. д.¹

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

Всякое литературное произведение отражает идеи, жизненный опыт и отношение к событиям его автора, сконденсированные в символы, способные передать эмоцию, эти символы и эмоции располагаются в известном порядке и ритме. Информация, которую несет ритм, не всегда может быть выражена в словах и проигрывает при пересказе. Ритм придает особую важность тем или иным идеям и чувствам, высказанным словами, но он несет и некоторую самостоятельную нагрузку, которая, по мысли Х. Гросса, передает реакцию человека на время², создает иллюзию, что то, о чем мы читаем, живет своей жизнью во времени и является важным компонентом художественного времени.

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

Американский поэт-имажист В. К. Уильямс посвятил свое стихотворение картине нидерландского живописца XVI века Брейгеля «Крестьянский танец». Брейгель, один из родоначальников голландской и фламандской реалистической живописи, изображал в своих картинах быт нидерландских крестьян и ремесленников, трактуя его с грубоватым

¹ См. анализ текстов Р. Олдингтона и Ч. Диккенса в кн.: Arnold I., Diakonova N. Three Centuries of English Prose. — Л., 1967; Сильман Т. И. Диккенс. — Л. 1970.

² Gross H. Op. cit.

юмором. Картина «Крестьянский танец» (кермес) полна оптимизма и жизнеутверждения.

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

Трехсложная стопа и трехстопные строки создают четкий ритм вальса, а сильное ударение заставляет почувствовать, как тяжело топают дородные, пузатые персонажи Брейгеля.

Внимательно вчитываясь в стихотворение, можно заметить, как точно подобраны слова, описывающие шум деревенского сборища: squeal (визг), blare (дудение), tweedle (пиликанье); движения танцующих: kicking, rolling, swinging, prance.

Ритм точно передает динамику жанровой сценки. Сюжет своеобразен — описание картины старинного художника.

Образы конкретны, особенно толстые животы, похожие на те кружки, содержимое которых они в себя вместили. Четкое, ясное и очень сжато поданное содержание картины составляет предмет этого короткого стихотворения.

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

Ритм может имитировать движение, поведение, обстановку, как в стихотворении Р. Киплинга о шагающих по африканской пыли солдатах или как в описании морских волн у Г. Мелвилла. Он может передавать напряжение, волнение, общее настроение, как в «Вороне» Э. По.

Раздел поэтики, посвященный ритмической структуре литературных произведений и ее эффективности в передаче мысли и эмоции, называется **просодией**.

Во всех рассмотренных случаях просодическими элементами, на которые опирается ритм, являются ударение, синтаксические конструкции, количество гласных, звукоподражание, аллитерация.

Выделение, осуществляемое ритмической организацией произведения, обеспечивает дифференциацию материала произведения, создание перспективы — она делает более выпуклыми, рельефными одни слова, мысли, чувства и затушевывает, отодвигает на задний план другие.

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

3. СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ГРАФИКИ

3.1. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ГРАФИКИ И ЗВУЧАНИЯ. ПУНКТУАЦИЯ

Форма существования литературного художественного произведения отличается от формы существования произведения изобразительного искусства в своем отношении к материалу. Мрамор или дерево, из которых сделана скульптура, входят неотделимой частью в ее природу. Разбитая статуя перестает существовать. Бумага, на которой напечатана книга, на литературные достоинства книги не влияет. Оттого, что экземпляр или даже много экземпляров книги будут уничтожены, само произведение существовать не перестанет. Стихотворение остается самим собой — напечатано ли оно и прочитано в журнале или произнесено и услышано с эстрады или по радио. Тем не менее, поскольку восприятие литературных произведений происходит преимущественно через чтение, а не со слуха, графическое их оформление оказывается делом большой важности. В данном случае имеет значение не формат книги или разборчивость шрифта, хотя это, конечно, тоже важно для удобства чтения и общего эстетического впечатления, а взаимоотношение шрифтов, деление на абзацы и расположение строк, заглавные буквы, знаки препинания.

Для создания ритмического впечатления при зрительном восприятии поэзии велика роль деления на строфы, общий вид страницы, конца строк. Одна из особенностей поэзии состоит в том, что ее эстетическое воздействие зависит от сочетания обеих реализаций: графики и звучания.

Графическая форма стиха отражает его структуру и настраивает читателя на эмоциональность и экспрессивность сообщения.

Все эти средства стилистически необходимы, чтобы сообщить читателю то, что в устной речи передается просодическими элементами, ударением, тоном голоса, паузами, удлинением или удвоением некоторых звуков и т.д. Они помогают мысленному «исполнению».

Обычно графические средства направлены на передачу

эмоциональной окраски, т.е. чувств, которые писатель сообщает читателю, или эмфазы как общего специального увеличения усилий говорящего, особо подчеркивающего часть высказывания или подсказывающего наличие подтекста. Частично с этой целью читатель может ориентироваться на прямое описание, характеризующее тон как холодный или, наоборот, ласковый, шутливый или взволнованный, на манеру произнесения: «вскричал», «пробормотал», «произнес холодно и отчетливо» и т. д.

Стилистическую функцию могут выполнять и особенности орфографии. Н. Я. Дьяконова в статье о сатире Г. Филдинга¹ обращает внимание на то, что безграмотные письма «великого вора» Джонатана Уайльда, адресованные содержанке воров и взломщиков Летиции, пародируют и высмеивают пошлость и фальшь великосветского ухаживания. Грубые ошибки в высокопарных и страстных словах разоблачают низменные чувства. Искаженная орфография трафаретной фразеологии подчеркивает слащавую лживость.

В.А. Кухаренко показала роль **граффона** — стилистически релевантного искажения орфографической нормы, отражающего индивидуальные или диалектные нарушения нормы фонетической. Подробно граффоны описаны в работе Л. Л. Емельяновой.

Существуют и собственно графические средства, которые и составляют предмет данной главы.

Особенно важное место в ряду графических стилистических средств принадлежит пунктуации, поскольку наряду с функцией членения предложения на составляющие его синтаксические части, членением текста на предложения и указанием общей характеристики предложения (вопрос, восклицание, утверждение) пунктуация указывает и многие элементы, важные в эмоционально-экспрессивном отношении, например эмоциональные паузы, иронию и многое другое.

Пунктуации принадлежит важная роль в передаче отношения автора к высказываемому, в намеке на подтекст, в подсказке эмоциональной реакции, которую ожидают от читателя. Пунктуация отражает и ритмико-мелодическое строение речи.

Функция восклицательного знака в восклицательных предложениях общеизвестна, но в стилистическом анализе необходимо учесть и особые случаи расхождения между традиционно и ситуативно обозначающим, когда восклицательный знак употребляется после предложений, которые по своей форме не являются восклицательными. Восклицательный знак в таких случаях указывает на особое, чаще всего ироническое, отношение к содержанию высказывания, а иногда и на возмущение по поводу рассказываемого: *a truth, a faith, a generation of*

¹ См.: Дьяконова Н. Я. Сатира Филдинга./Учен. зап. ЛГУ.— 1956. — № 212.— Сер. филол. наук.— Вып. 28.

men goes — and is forgotten, and it does not matter! (J. Conrad. *The Nigger of the Narcissus*)

Важную роль выполняют также эмоциональные паузы, отмеченные тире: Please — not that! Эмоциональные паузы часто указываются многоточием (suspension marks). В приведенном ниже отрывке из пьесы С. Беккета эмоциональные паузы помогают заметить нерешительность, неуверенность, смущение, нервозность персонажа:

Pozzo: You took me for Godot.

Estragon: Oh no, sir, not for an instant, sir.

Pozzo: Who is he?

Vladimir: Oh, he's a... he's a kind of acquaintance.

Estragon: Nothing of the kind, we hardly know him.

Vladimir: True... we don't know him very well... but all the same...

Estragon: Personally I wouldn't even know him if I saw him.

Pozzo: You took me for him.

Estragon (recoiling before Pozzo): That's to say... you understand... the dusk... the strain... waiting... I confess... I imagined... for a second...

Pozzo: Why, it's very natural, very natural. I myself in your situation, if I had an appointment with a Godin... Godet... Godot... anyhow you see who I mean. I'd wait till it was black night before I gave up.

(S. Becket. *Waiting for Godot*)

Паузы и, соответственно, многоточия отражают различные состояния говорящих. Владимир смущен, Эстрагон растерян, а Поццо просто не может вспомнить имя лица, о котором шла речь.

Говорящий иногда обрывает свою речь, не закончив предложения под влиянием наплыва чувств или из соображений такта, заметив, что выдает какой-то секрет, или потому, что предпочитает, чтобы собеседник догадался сам. Такой апозиопезис тоже отмечается многоточием:

"You'd try. I know you'd try. Perhaps..." But he had no idea himself how that sentence was supposed to finish. (Gr. Greene. *The Heart of the Matter*)

Многоточие и тире во многих случаях взаимозаменяемы. Тире также используется в апозиопезисе:

Olwen: Martin didn't shoot himself.

Freda: Martin didn't —

Olwen: Of course he didn't. I shot him.

(J. B. Priestley. *Dangerous Corner*)

Фреда, тайно любившая Мартина, не в состоянии сразу осознать то, что слышит. Оборванная фраза как бы требует дальнейших пояснений, и Олуен, которая уже решила раскрыть правду, торопится сказать все.

Тире или многоточие может указывать на затянутую паузу перед каким-нибудь важным словом для того, чтобы привлечь к нему внимание. При этом они могут сочетаться с каким-нибудь заполнителем (time filler) типа *er, ugh, well, so*: *You come here after dark, and you go after dark. It's so — so ignoble.* (Gr. Greene. *The Heart of the Matter*)

Тире здесь фокусирует внимание на слове «низкий» и передает общую нервозность высказывания.

Точка ставится в конце законченного повествовательного предложения, как полного, так и неполного. Поскольку признаками предложения, отличающими его от других функционирующих в речи единиц, являются не только предикативность или наличие глагола в личной форме, но и интонация и пауза, точка указывает и паузу, и интонацию. Для английской пунктуации вообще характерно следование прежде всего интонационной стороне речи, причем синтаксическое построение учитывается далеко не всегда¹.

Стилистическая функция точки может быть различной. При описании единой картины или быстрой смены событий точка разбивает текст на отдельные короткие предложения и одновременно создает единство и динамичность целого. Точки могут при этом предшествовать союзам *and, but* и т.д.

С другой стороны, обратный прием, т. е. относительно длинный текст без точек, также передает динамическую связь большой картины. Изохренное использование обоих типов находим у Т.С. Элиота. Триумфальный марш в поэме «Кориолан» начинается с перечисления того, что видит толпа, встречающая на мощеных улицах Рима колонны победителя.

TRIUMPHAL MARCH

Stone, bronze, stone, steel, stone, oakleaves, horses' heels over the paving.
And the flags. And the trumpets. And so many eagles.
How many? Count them. And such a press of people.
We hardly knew ourselves that day, or knew the City.
This is the way to the temple, and we so many crowding the way.
So many waiting, how many waiting? What did it matter, on such a day?
Are they coming? No, not yet. You can see some eagles.
And hear the trumpets.
Here they come. Is he coming?

Топот проходящих по мощенной камнем улице воинов, ритм их движения, бряцание оружия переданы звуковой организацией, ритмом и метрикой первых двух строк, где элементы перечисления отделены

¹ См. Кобрина Н. А., Малаховский Л. В. Английская пунктуация. — М., 1959. — С.9.

запятые. Контраст употребления запятых в первых двух строках и точек в двух последующих очень важен. Первые строки могли бы выглядеть так:

Stone. Bronze. Stone Steel Stone. Oakleaves. Horses' heels. Over the paving.

Но в этом случае ритм их стал бы значительно более отрывистым и не соответствовал бы торжественному маршу колонн. Последующие короткие, в значительной части односоставные предложения передают восприятие толпы, у которой от множества впечатлений захватывает дух. Люди обмениваются короткими репликами. Разглядеть все в толпе трудно, и они нетерпеливо задают друг другу вопросы. Отсюда обилие вопросительных знаков. Отсутствие кавычек создает динамизм.

Поскольку стилистические возможности знаков препинания изучены еще крайне мало, мы ограничимся этим частным примером и скажем еще несколько слов о стилистическом потенциале кавычек. В основном кавычки служат для выделения чужой речи. Это может быть речь персонажей, а иногда и мысли их, которые остаются невысказанными вслух. Поэтому они имеют большое значение для рассмотрения текстового уровня и взаимодействия плана рассказчика и плана персонажей. Частным случаем выделения чужой речи можно считать выделение выражений и слов, которые присущи не говорящему, а другим лицам. При этом, выделяя эти слова кавычками как чужие, автор подчеркивает, что сам он этих слов не употребляет и либо относится иронически к этому выражению (или к стоящему за ним понятию), либо, наконец, отмечает, что слово употреблено в необычном значении, принятом в каком-нибудь более или менее узком кругу.

3.2. ЗАГЛАВНЫЕ БУКВЫ. ОСОБЕННОСТИ ШРИФТА

В соответствии с правилами грамматики с заглавной буквы пишется первое слово текста, а также первое слово после точки, многоточия, вопросительного и восклицательного знаков, заканчивающих предложение, и разные виды имен собственных.

Имена нарицательные пишутся с заглавной буквы при обращении и олицетворении, что придает тексту особую значительность и торжественно-приподнятую окраску.

O Music! Sphere-descended maid,
Friend of Pleasure, Wisdom's aid!
(W. Collins)

If way to the Better there be, it exacts a full look at the Worst.
(Th. Hardy)

Целые слова могут быть набраны большими буквами и выделяются как произносимые с особой эмфазой или особенно громко: And there was dead silence. Till at last came the whisper: "I didn't kill Henry. No, NO! Henry, surely you cannot blame me. I loved you, dearest." (D. H. Lawrence. *The Lovely Lady*)

Много интересных примеров этой и других особенностей шрифтового выделения можно найти в детской литературе у Л. Кэрролла, А. А. Милна и других. "AS — I — WAS — SAYING," said Eyore loudly and sternly, "as I was saying when I was interrupted by various Loud Sounds, I feel that — " (A. Milne)

В стихотворном тексте заглавные буквы пишутся в начале каждой строки, независимо от того, начинается ли она новое предложение. Современные поэты этого правила иногда не придерживаются и начинают строку со строчной буквы, если употребление заглавной не требуется указанными выше пунктуационными правилами. Такое нарушение традиции (такая транспозиция) придает стихотворению более доверительный разговорный вид.

Другим важным средством шрифтового выделения является курсив. **Курсивом** выделяются эпиграфы, поэтические вставки, прозаический текст, цитаты, слова другого языка, названия упоминаемых произведений (необязательно) и вообще все, что по отношению к данному тексту является инородным или требует необычного усиления (эмфатический курсив). В стилистическом анализе его особенно важно учесть, если курсив используется в большом объеме.

Многие служебные слова, служебные глаголы, местоимения и т. п., которые являются обычно неударными, выделяются курсивом, если они получают ударение, когда они почему-либо оказываются особенно важными или когда подразумевается какое-нибудь противопоставление:

"Bella!"

"Yes, Master Jon."

"Do let's have tea, under the oak tree when they come; I *know* they'd like it best."

"You mean *you*'d like it best."

Little Jon considered.

"No, *they* would, to please me."

(J. Galsworthy. *Awakening*)

3.3. ГРАФИЧЕСКАЯ ОБРАЗНОСТЬ

Графическая образность есть деление текста на абзацы или стихотворения на строфы, зазубренность строчек или фигурные стихи. Поэзия модернистов постепенно превращается в поэзию, обращенную не столько к слуху, сколько к зрению, но необычное расположение строк и вообще графическая образность имеет свою давнюю историю. Большой интерес в этом отношении представляет роман Л. Стерна «Тристрам Шенди».

Фигурные стихи отнюдь не являются изобретением новой поэзии. Их изобретателем считается древнегреческий поэт Симмий Родосский, а в России их писал еще Симеон Полоцкий. Термин «фигурные» отражает их сущность: так называются стихотворения, строки которых расположены таким образом, что весь текст имеет очертание какой-нибудь фигуры: креста, звезды, сердца, треугольника и т. д. Внешний вид каждого стихотворения в какой-то мере соответствует его теме и содержанию.

Рассказ Мыши в книге Л. Кэрролла «Приключения Алисы в стране чудес» построен на конвергенции двух стилистических приемов — игры слов и фигурного стиха. Игра слов, построенная на омонимии слов *tale* и *tail*, сочетается с фигурным стихом, напечатанным таким образом, что он действительно по форме похож на хвост мыши. Вверху странички с этим стихотворением изображена сама мышь. От картинке в виде хвоста идут строчки. Шрифт к концу становится меньше, от чего кажется, что хвост утончается. Таким образом *tale* и *tail* совпадают: хвост мыши является одновременно ее рассказом.

"You promised to tell me your history, you know," said Alice, "and why it is you hate — C and D," she added in a whisper, half afraid that it would be offended again.

"Mine is a long and a sad tale!" said the mouse, turning to Alice and sighing.

"It is a long tail, certainly," said Alice, looking down with wonder at the mouse's tail; "but why do you call it sad?" And she kept puzzling about it while the mouse was speaking, so that her idea of the tale was something like this

— "Fury¹ said to
a mouse, that
he met
in the
house,
'Let us

¹ Fury — имя собаки.

both go
to law:
I will
prosecute
you.—
Come, I'll
take no
denial:
We must
have a trial;
For
really
this
morning
I've
nothing
to do.
Said the
mouse to
the cur,
'Such a
trial,
dear sir,
With no
jury or
judge,
would be
wasting
our breath.'
I'll be
judge,
I'll be
jury.'
Said
cunning
old Fury,
I'll try
the whole
cause,
and
condemn
you

to
death ""

В графические средства, функционирующие на уровне текста в целом, следует включить и то, что Ю. Тынянов назвал **эквивалентом текста**. Эквивалент текста обычно обозначается рядом или несколькими рядами точек и указывает на пропуск элементов текста, о которых читатель может в какой-то мере догадываться. Так, например, в рассказе К. Мэнсфилд «Служанка» повествование ведется от первого лица. Героиня приносит чашку чая в постель гостье своей хозяйки и рассказывает ей историю всей своей неудавшейся жизни. Рассказ построен как монолог, но время от времени он прерывается рядом точек. Точки указывают на то, что приезжая леди вставляет какие-то замечания, задает иногда вопросы. Этот неизвестный текст, о содержании которого читатель может догадываться, играет важную стилистическую роль. Он реалистически оправдывает продолжительность излияний героини, помогает более полному раскрытию ее характера и вместе с тем позволяет не загружать рассказ избыточной информацией о собеседнице, которая для художественной задачи рассказа совершенно нерелевантна.

В заключение главы отметим, что, как видно из приведенных примеров, графические стилистические средства весьма разнообразны и связаны с фонетическими, грамматическими, лексическими и другими выразительными средствами языка. Так, например, пунктуация может быть экспрессивной, отражая разные стилистические приемы (риторический вопрос, апозиопезис и др.). Длина строки отражает жанр и деление на план рассказчика и план персонажа. Искривление орфографии служит речевой характеристике персонажа и т. д.

Графику текста нельзя рассматривать как один из уровней языка, поскольку ее отношение к уровням не характеризуется интегративностью и иерархичностью. Предложение не сегментируется на знаки препинания, а только маркируется ими, фонемы не образуются буквами.

Задания для самостоятельной работы

1. Подготовьте реферат по одной из предложенных тем

Темы рефератов:

Стилистические средства, характерные для поэзии. [4, 10, 12, 13, 14, 15, 16]

Стилистическое значение ритма в прозе и поэзии. [4, 9, 10, 11, 15, 18]

Стилистические возможности инверсии. [1, 3, 5]

Стилистические и грамматические особенности авторской речи.

[1, 6, 17]

Стилистические возможности актуального членения предложения.

[1, 8]

Стилистические возможности пунктуации. [1, 2, 7]

Тема реферата: « _____ »

План реферата:

- 1) _____
- 2) _____
- 3) _____
- 4) _____
- 5) _____

Основные положения (тезисы) по теме реферата:

[illegible]

[illegible][illegible]

4. Известно, что в русском языке возможности варьирования порядка слов больше, чем в английском. Каким образом это влияет на стилистический эффект инверсии в обоих языках?

5. Английская поэзия часто кажется русскоязычному читателю "недостаточно рифмованной". Прочтите вслух стихотворение, приведенное в ПРИЛОЖЕНИИ 2. Сравните его с русским переводом. В каком языке рифмы "богаче"? Какими особенностями обоих языков вы можете это объяснить?

6. Согласны ли вы с мнением, что звуки несут определенную смысловую нагрузку, выдавая те или иные устойчивые ассоциации? Расскажите, какие ассоциации у вас связаны с сонорными и шипящими

[illegible][illegible]

**ДЕКОДИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА ПРИ
ПОМОЩИ ЛЕКСИЧЕСКОГО АНАЛИЗА. ТЕМАТИЧЕСКАЯ
СЕТКА¹**

Целый ряд исследователей пользовался лексическим анализом для выявления содержания поэтического текста или группы текстов и раскрытия отраженного в них мировосприятия².

В данном параграфе будет описана методика декодирования стихотворения, основанная на предположении, что семантически, тематически и стилистически наиболее существенными являются повторяющиеся в данном тексте значения, а в плане обозначающего особенно важны редкие слова и слова, выступающие в необычных сочетаниях. Такой подход согласуется с нашим общим принципом рассмотрения элементов в их связи с целым и учета расхождений между традиционно и ситуативно обозначающим и подтверждается положениями теории информации, которая учит, что наиболее информативны элементы низкой предсказуемости.

Методика оправдана и с точки зрения психологии, поскольку она учитывает то, как возникают и разрешаются в диалектике частого и редкого две противостоящие друг другу черты в деятельности психики. Первая—стереотипизация, т. е. стремление к использованию уже проторенных путей, к сохранению полученного опыта. Вторая — ослабление внимания при повторении однотипного раздражения и стремление к обновлению и модификации уже оправдавших себя связей. Исходя из этого, фиксация внимания читателя на каком-либо элементе смысла может быть достигнута его повтором, но повтором с вариациями, или представлением в необычной форме, например в виде редкого слова.

Для раскрытия содержания и стилистического толкования текста мы будем рассматривать семантическую структуру, т. е. лексико-семантические варианты, тематическую принадлежность коннотации и ассоциации слов, обращая особое внимание на повторяющиеся значения и редкие слова. Останавливаясь на том или ином

¹ Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка. М., 1990.

² Большой интерес представляет работа Ю. И. Левина «О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах // Структурная типология языков.— М., 1966. В. С. Баевский и Т. Н. Богатырева исследовали статистическую структуру лексики в лирике А. Вознесенского. См. тезисы их доклада К характеристике плана содержания поэтического текста на основе статистической структуры его лексики» (Тезисы межвузовской конференции «Проблемы прикладной лингвистики». — М., 1969.)

знаменательном слове, мы отметим, в каком из возможных для него вариантов оно употреблено и какие у этого варианта возможны коннотации и лексические связи. Под **лексическими связями** мы будем понимать отношения синонимии, антонимии, морфологической производности (однокоренные слова), семантической производности (возможные образные употребления данного слова) и вообще любые отношения, при которых сопоставляемые слова обладают каким-нибудь видом семантической общности (включение значения одного слова в значение другого по типу «род и вид» или включение смыслов нескольких слов в смысл одного слова с соподчинением между видами, т.е. разные виды гипонимии), общность эмоциональной или стилистической окраски и т.д. Лексические связи, следовательно, предполагают наличие общих компонентов в семном составе денотативных значений или в коннотациях.

Наличие лексических связей проверяется по тезаурусу П. Роже, но с допущением некоторых, основанных на интуиции коррективов, поскольку известно, что в классификациях этого тезауруса немало последовательностей.

Если у рассматриваемого слова обнаруживается наличие семантической связи с одним словом или более в последующих предложениях, то такое слово можно считать тематическим. Если его появление подчеркнуто каким-либо стилистическим приемом или группой приемов, т. е. конвергенцией, оно имеет стилистическую функцию. Следует иметь в виду, что и тематические, и стилистические значения могут присутствовать в скрытом виде, т.е. не будучи выраженными на поверхности текста.

В системе языка число сем, т.е. тех элементарных значений, из которых складываются лексические значения слов, ограничено, и они подчиняются определенной иерархии. Повторяясь в тексте, семы составляют его тематическую сетку.

В качестве материала для анализа выбрано трудное для понимания стихотворение Д. Томаса «Папоротниковый холм». Выбирая трудный текст, мы максимально приближаем теоретическое рассмотрение к практическим задачам декодирования. Поскольку стихотворение это довольно длинное, мы не будем стремиться к исчерпывающему анализу, а лишь наметим основные принципы и направление работы.

FERN HILL

Now as I was young and easy under the apple boughs
About the lilting house and happy as the grass was green,
The night above the dingle starry,

Time let me hail and climb
 Golden in the heydays of his eyes.
 And honoured among wagons I was prince of the apple towns
 And once below atime I lordly had the trees and leaves
 Trail with daisies and barley
 Down the rivers of the windfall light.
 And as I was green and carefree, famous among the barns
 About the happy yard and singing as the farm was home,
 In the sun that is young once only,
 Time let me play and be
 Golden in the mercy of his means,
 And green and golden I was huntsman and herdsman, the calves
 Sang to my horn, the foxes in the hills barked clear and cold,
 And the sabbath rang slowly
 In the pebbles of the holy streams.
 All the sun long it was running, it was lovely, the hay —
 Fields high as the house, the tunes from the chimneys, it was air
 And playing, lovely and watery
 And fire green as grass.
 And nightly under the simple stars
 As I rode to sleep, the owls were bearing the farm away,
 All the moon long I heard, blessed among stables, the nightjars
 Flying with the ricks, and horses flashing into the dark
 And then to awake, and the farm, like a wanderer white
 With the dew, come back the cock on his shoulder: it was all
 Shining, it was Adam and maiden,
 The sky gathered again
 And the sun grew round that very day.
 So it must have been after the birth of the simple light
 In the first, spinning place, the spellbound horses walking warm
 Out of the whinnying green stable
 On to the fields of praise.
 And honoured among foxes and pheasants by the gay house
 Under the new-made clouds and happy as the heart was long
 In the sun born over and over,
 I ran my heedless ways,
 My wishes raced through the house-high hay
 And nothing I cared, at my sky blue trades, that time allows
 In all his tuneful turning so few and such morning songs .
 Before the children green and golden
 Follow him out of grace.
 Nothing I cared, in the lamb white days, that time would take me
 Up the swallow-thronged loft by the shadow of my hand,

In the moon that is always rising,
 Nor that riding to sleep
 I should hear him fly with the high fields
 And wake to the farm forever fied from the childless land.
 Oh, as I was young and easy in the mercy of his means,
 Time held me green and dying
 Though I sang in my chains like the sea.

Прежде всего обратим внимание на заглавие. Обозначающим для всякого заглавия является особое место в начале произведения, выделение заглавными буквами и крупным шрифтом и расстояние, отделяющее его от первой строки. Значение слов заглавия может находиться в разных отношениях с остальным текстом: его функция может быть вводной, подытоживающей, поясняющей. В данном случае слова Fern и Hill ассоциируются с английской природой, а из того, что в тексте стихотворения слово fern не повторяется, но зато с определенным артиклем встречаются несколько раз слово the farm, а также названия построек на ферме (the barn, the stable и слова yard, fields, hay), ясно, что Fern Hill — название фермы.

Анализ начнем с повторяющихся значений, чтобы получить тематическую сетку.

Первое предложение текста занимает целую строфу, поэтому лексику удобнее рассматривать по строчкам. Первые же слова вводят основную тему стихотворения и показывают его автобиографический характер: оно повествует о днях юности поэта. То, что это основная тема, легко подтверждается, поскольку аналогично начинаются и следующая строфа, и третья строчка от конца, а слово I встречается в стихотворении 12 раз. Слово young подчеркнуто нарушением грамматической валентности; прошедшее время сочетается с наречием настоящего времени, следовательно, оно стилистически релевантно. Оно употреблено в своем основном варианте. Разлагать его на семы для того, чтобы установить тему, к которой его надо отнести, тоже нет необходимости, поскольку оно почти является словом-темой и соответственно словом-семой. Тематический, семантический и лексический уровни в нем почти совпадают. Однако ему не хватает абстрактности, и собственно словом-темой является соответствующее существительное youth. Т. Ван Дийк¹ предлагает следующее правило: если в поэтическом тексте сема реализуется непосредственно на лексическом уровне, она почти всегда является тематическим словом данного текста.

¹ Van Dijk T. A. *Sémantique structurale et analyse thématique. Un essai de lecture*; André de Bouchet. *Du bord de la Faux. //«Lingua»*. — V. 23. — № 1. — 1969.

Что касается тематического поля слова *youth*, то в словаре П. Роже оно входит в поле «время». Теперь мы можем найти слово *time* в последующем тексте и убедиться в том, что мы нашли основную, главную тему стихотворения, воплощенную в образе времени:

Time let me hail and climb / Golden in the heydays of his eyes...
once below a time I lordly had...
Time let me play and be/Golden in the mercy of his means,...
time allows / In all his tuneful turning so few and such morning
songs / Before the children green and golden / Follow him out of grace.
that time would take me ...
I should hear him fly...
Oh, as I was young and easy in the mercy of his means, / Time
held me green and dying...

Итак, слово *time* проходит через все стихотворение, сочетаясь с глаголами, показывающими его власть над лирическим героем: *let me*, *allows*, *would take me*, *held me*.

Отметим существенное различие в глаголах, связанных со словом *time*: сначала это глаголы с общим значением *давать свободу, разрешать*, а в конце — с антонимическим значением *держать*. В конце стихотворения власть времени над человеком получает контрастирующую со счастливым началом трагическую ноту предчувствия смерти: *I was young and easy in the mercy of his means, / Time held me green and dying*. В последней строфе о времени употреблен глагол *fly*. И сами глаголы *let*, *allow* и другие, и замещающее слово *time* местоимение *he* показывают его персонификацию.

Тема времени повторяется также в словах *night*, *nightly*, *day*, *morning* и в необычных полуотмеченных конструкциях, употребленных в функции обстоятельств времени: *once below a time*, *all the sun long*, *all the moon long*, *in the lamb white days*, к которым нам еще придется не раз возвращаться. Здесь напомним, что нарушение отмеченности имеет стилистическую функцию и что существует методика для ее исследования, которая называется **трансформационной**. Трансформируя фразу в нормальную, определяют, какое значение внес поэт путем отступления от традиционно обозначающего. Сравнивая *all the sun (the moon) long* с обычным *all day (night) long*, мы убеждаемся, что словам *sun* и *moon* придана сема времени.

Но вернемся к слову *young*, анализ которого мы не закончили. Посмотрев по словарям его синонимы, однокоренные слова и слова, которые могут с ним ассоциироваться, обнаружим, что многие из них присутствуют в стихотворении. Особенно интересно слово *green*, которое относится то к траве, то к мальчику, то к огню, то к детям

вообще, то опять к репою: happy as the grass was green; And as I was green and carefree; And green and golden I was; And fire green as grass; the children green and golden; Time held me green. Стилистическая функция поддержана аллитерацией. Хотя применительно к траве и огню green означает цвет, а применительно к мальчику — его юность, свежесть, неопытность, все же это прилагательное связывает их (траву, огонь и мальчика) и таким образом вводит еще одну не лежащую на поверхности, но раскрытую в образах тему счастливого единства ребенка и природы. Кстати, прилагательное young также имеет два адреса: I was young; the sun that is young once only.

Следующим словом строчки является easy. Его лексико-семантические варианты: 1) нетрудный, 2) беззаботный, 3) приятный, 4) нестрогий. Поскольку в данном тексте слово употреблено в значении *беззаботный*, то и темой здесь может быть именно беззаботность или удовольствие. И действительно, именно эта тема с ее коннотациями радости и счастья пронизывает все стихотворение: happy, singing, carefree, play, lovely, blessed, honoured, gay, happy, heedless, nothing I cared, I sang. Здесь мы вновь встречаемся с тем же приемом: эпитет happy относится сначала к самому мальчику, а затем ко двору фермы. Счастье мальчика сообщается и всему, что его окружает.

Как уже говорилось вначале, слово можно считать тематическим, если у него обнаруживаются лексические связи с последующими словами. Коннотативные и ассоциативные связи между young и easy несомненны. Но мы все же укажем и на синтаксическое подтверждение их связанности: слова эти употреблены как однородные члены, соединенные союзом and¹.

Следующие два слова вводят тему природы, но природы не дикой, а деревенской: apple boughs. Слов этой группы в дальнейшем очень много. Растения: grass, apple towns, trees, leaves, daisies, barley; животные и птицы: the calves, the foxes, the owls, nightjars, horses, the cock, the pheasants, lamb, swallow. Таким образом, мы можем считать тематическими все три прилагательных: young, easy, happy и фразу apple boughs.

Получив основу тематической сетки, мы можем сказать, что в стихотворении описано счастливое, беззаботное детство поэта, проведенное на ферме в радостном единстве с природой. В тексте есть и вторая, более глубокая философская тема о власти времени над человеком.

Во второй части анализа необходимо обратиться к редким словам

¹ Заметим попутно, что слова die и death очень часты в последних строчках лирики Д. Томаса. Вот несколько примеров: Until I die he will not leave my side (*Elegy*), Rage, rage against the dying of the light (*Do Not Go Gentle...*), Dragging him up the stairs to one who lies dead (*The Conversation of Prayer*), And death shall have no dominion (в том же стихотворении).

и необычным сочетаниям. Таких слов сравнительно немного: *lilting, dingle, starry, hail, in the heydays, sabbath*.

Слово *lilt* (*весело напевать*), подобно *sing*, предполагает в качестве субъекта живое существо, поэтому *lilting house* (и дальше *gay house*) — неотмеченное сочетание. Это нарушение сочетаемости имеет метафорическую стилистическую функцию, которая выявляется уже упомянутым выше способом трансформирования. Добавляя в числе сем слова *house* сему одушевленности, мы раскрываем один из типичных для поэтического языка механизмов — механизм олицетворения.

Стихотворение воспеваает жизнь такой, какой ее видит мальчик, соединяя в единое счастливое целое себя, окружающую действительность, фантазию и сон. В трактовке поэтом образа дома, в котором живет мальчик, это можно увидеть особенно наглядно. Дом поет, это родной дом, счастливый дом, и поэтому поет и мальчик (*singing as the farm was home*). Это был маленький дом, стога сена были выше него, но он был такой веселый (*gay house*), что мальчику казалось, что даже трубы его рожают мелодии (*tune from the chimneys*). Ночью, когда мальчик засыпал, ему снилось, что дом уносит сова. Утром, когда он просыпался, дом появлялся снова, как путник, сверкающий, белый от росы, с петухом на плече. В последней строфе — нота грусти; мальчик и не думал тогда о том, что когда-нибудь он проснется в мире, где не будет детей и куда эта ферма и этот дом никогда не вернутся.

Прием нарушения обычной сочетаемости слов — излюбленный прием Д. Томаса, и недаром во всех работах о полуметрических структурах прежде всего приводятся примеры из его стихотворений. Но для целей данного анализа важно не это, а то, что рассматривая парадигматически редкое слово *lilt*, мы в условиях данного произведения опять обнаруживаем синтагматически частотное для текста значение. В следующей строфе поет не только сам мальчик, поют под его рожок телята, лают лисицы, звенит в ручье отдых, т. е. вместе с мальчиком поет все, что его окружает. Дальше эта тема присутствует в таких необычных сочетаниях смыслов, как: *the tunes from the chimneys, the whinnying green stable, time allows in all his tuneful turning so few and such morning songs*. Нетрудно понять, что эта тема радостной музыки важна не денотативным, а коннотативным значением, создавая экспрессивность и эмоциональность.

Красочная палитра тоже является светлой и радостной: в стихотворении неоднократно повторяются порознь и вместе *green* и *golden*, а также *white* и *blue*.

В отношении редкого слова *dingle* (*небольшая поросшая деревьями долина*) наблюдается аналогичное явление, что и в отношении *lilt*: это парадигматически редкое слово объединяется

синтагматически со значительной для данного текста тематической группой, связанной с географическим описанием местности: dingle, apple towns, rivers, hills, streams, land, sea. Фонетически dingle ассоциируется с sing.

В заключение нашего анализа необходимо подчеркнуть, что при установлении тематической сетки этого стихотворения нам приходилось учитывать не только узусальные значения слов, но и их контекстуальные значения, возникающие в двух типах структур, а именно: в полуотмеченных структурах с подчинением и в сочинительных структурах с союзом and. Об особенностях таких структур мы уже упоминали выше, отмечая, что между элементами такой структуры всегда имеется известная лингвистическая однородность. На базе синтаксической равнозначности таких структур в них возникает общность и других, не только грамматических, но и лексических составляющих значения. Если в семантической структуре этих слов имеется несколько лексико-семантических вариантов, то в сочинительной структуре обязательно реализуются варианты, характеризующиеся наибольшей лексической близостью, как денотативной, так и коннотативной, принадлежащие к одному разряду, семантическому полю, антонимичные или синонимичные. Сочинительные сочетания обнаруживают, таким образом, контекстуальную взаимозависимость, входящие в них слова оказываются уточнителями друг для друга. В рассматриваемом стихотворении подобное взаимное контекстуальное уточнение встречается очень часто и поэтому заслуживает специального внимания. Это такие сочинительные структуры, как young and easy... and happy; hail and climb; the trees and leaves; daisies and barley; green and carefree; ...and singing; play and be golden; clear and cold; lovely and watery; foxes and pheasants; green and dying. Последняя пара особенно интересна, так как с большой сжатостью выражает все ту же основную тему о неизбежной смерти всего живого.

Заканчивая на этом лексическое декодирование стихотворения «Папоротниковый холм»¹, заметим, что оно оказывается неполным не только потому, что мы охватили не всю лексику, но и потому, что необходим анализ и других уровней, особенно синтаксического и фонетического. Кроме того, для полноты анализа не хватает проверки с помощью какой-нибудь другой методики, например, анализа конвергенций.

¹ Анализ этого стихотворения был ранее опубликован автором в статье «Тематические слова художественного текста». (Иностр. яз. в школе.— 1971.—№ 2.)

John Keats

ON THE GRASSHOPPER AND CRICKET

The poetry of earth is never dead:
When all the birds are faint with the hot sun,
And hide in cooling trees, a voice will run
From hedge to hedge about the new-mown mead;
That is the Grasshopper's—he takes the lead
In summer luxury,—he has never done
With his delights, for when tired out with fun
He rests at ease beneath some pleasant weed.
The poetry of earth is ceasing never:
On a lone winter evening, when the frost
Has wrought a silence, from the stove there shrills
The Cricket's song, in warmth increasing ever,
And seems to one in drowsiness half lost,
The Grasshopper's among some grassy hills.

Джон Китс

КУЗНЕЧИК И СВЕРЧОК

Вовеки не замрет, не прекратится
Поэзия земли. Когда в листве,
От зноя ослабев, умолкнут птицы,
Мы слышим голос в скошенной траве
Кузнечика. Спешит он насладиться
Своим участием в летнем торжестве,
То зазвенит, то снова притаится
И помолчит минуту или две.

Поэзия земли не знает смерти.
Пришла зима, в полях метет метель,
Но вы покою мертвому не верьте:
Трещит сверчок, забившись где-то в щель.

И в ласковом тепле нагретых печек
Нам кажется—в траве звенит кузнечик.

Перевод С. Я. Маршака

СТИЛИСТИКА СОВРЕМЕННОГО АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА ЮНИТА 2

СИНТАКСИЧЕСКАЯ И ФОНЕТИЧЕСКАЯ СТИЛИСТИКА

Редакторы: Ж.Н. Асеева, Тимохов О. Н.

Оператор компьютерной верстки: Левшанов В. С., Кулагин В.В.

Изд. лиц. № 015286 от 27.06.96

Тираж: _____

Сдано в печать:

Заказ: _____
